

Le rime disperse di Petrarca

Problemi di definizione del *corpus*,
edizione e commento

A cura di Roberto Leporatti
e Tommaso Salvatore



Carocci editore

Fra Tre e Cinquecento nei diversi centri letterari d'Italia un'ampia tradizione manoscritta e a stampa attribuisce a Petrarca un gran numero di rime che non figurano nell'autografo dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Riunite in sillogi miscellanee ma spesso infiltrate nei *Rvf* stessi, le cosiddette rime disperse insidiano l'integrità della raccolta, approntata con cura dall'autore nel corso di una vita e subito assunta a modello inalterabile di perfezione poetica; e tuttavia, allo stesso tempo, tale imponente processo di contaminazione è segno della straordinaria vitalità della ricezione del Canzoniere nelle diverse fasi di affermazione del petrarchismo. Circoscrivere il *corpus* delle disperse e stabilirne l'autenticità e la lezione costituiscono uno dei problemi testuali più complessi e intriganti della critica petrarchesca.

In questo volume alcuni dei maggiori specialisti di lirica medievale riflettono sulle soluzioni metodologiche più opportune per affrontarlo e risolverlo con il gruppo di lavoro del progetto ginevrino *Le rime disperse di Petrarca: l'altra faccia del Canzoniere*, che sta curando l'edizione critica.

Contributi di Guyda Armstrong, Marco Berisso, Anna Bettarini Bruni, Simona Biancalana, Maria Clotilde Camboni, Silvia Chessa, Alessio Decaria, Anaïs Ducoli, Michele Feo, Roberto Leporatti, Alessandro Pancheri, Laura Paolino, Daniele Piccini, Federica Pich, Tommaso Salvatore, Paola Vecchi Galli.

Roberto Leporatti insegna Letteratura italiana all'Università di Ginevra. Ha curato le edizioni delle *Rime* di Giovanni Boccaccio (Firenze 2013) e del *Giorno* di Giuseppe Parini (Pisa-Roma 2020).

Tommaso Salvatore è ricercatore post-doc di Filologia italiana all'Università di Ginevra. È stato borsista all'Accademia della Crusca e *fellow* del Warburg Institute di Londra.



€ 35,00

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Corso Vittorio Emanuele II, 229
00186 Roma
telefono 06 / 42 81 84 17
fax 06 / 42 74 79 31

Siamo su:

www.carocci.it

www.facebook.com/carocceditore

www.twitter.com/carocceditore

Le rime disperse di Petrarca

Problemi di definizione del *corpus*,
edizione e commento

A cura di
Roberto Leporatti e Tommaso Salvatore



Carocci editore

Publicato con il sostegno del Département des langues et des littératures romanes
dell'Università di Ginevra, del Fonds général de l'Université de Genève
e della Société Académique de Genève



1ª edizione, novembre 2020
© copyright 2020 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Studio Agostini, Roma

Finito di stampare nel novembre 2020
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-290-0061-6

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

| | |
|---|-----|
| Introduzione | 7 |
| Le rime disperse di Petrarca: l'altra faccia del Canzoniere Presentazione del progetto FNSRS | 13 |
| Premessa | 15 |
| Varia casistica delle rime attribuite di <i>Anaïs Ducoli</i> | 17 |
| Osservazioni sulle attribuzioni contese, sulle rime di corrispondenza e sulla ballata <i>Donna mi vene spesso nella mente</i> di <i>Maria Clotilde Camboni</i> | 25 |
| Le rime di corrispondenza del manoscritto Riccardiano 1103 di <i>Simona Biancalana</i> | 45 |
| Rifacimenti e appropriazioni: il caso di Domizio Brocardo (con una nota su Felice Feliciano) di <i>Roberto Leporatti</i> | 61 |
| Le rime disperse nella tradizione manoscritta dei <i>Rvf</i> di <i>Tommaso Salvatore</i> | 83 |
| Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy Presentazione del progetto AHRC di <i>Guyda Armstrong e Federica Pich</i> | 117 |

| | |
|--|-----|
| Interventi | 135 |
| Petrarca e gli altri, Petrarca e nessun altro. Casistica minima di attribuzioni contese nelle disperse di <i>Alessio Decaria</i> | 137 |
| Questioni di autenticità e rime di corrispondenza di <i>Daniele Piccini</i> | 163 |
| Gli “adespoti” del Canonici it. 66 di <i>Marco Berisso</i> | 175 |
| Presenze modeste tra gli illustri. A margine di un articolo di Dante Bianchi su «Petrarca e i fratelli Beccari» di <i>Anna Bettarini Bruni</i> | 189 |
| Una nota per Menghino di <i>Paola Vecchi Galli</i> | 223 |
| Breve storia di <i>Splendida luce</i> (Solerti VI 46) di <i>Michele Feo</i> | 237 |
| “Cose leggere e vaganti”: quando le disperse entrano nel Canzoniere di <i>Alessandro Pancheri</i> | 251 |
| Petrarca <i>à la source</i> . Commentare le rime disperse di <i>Silvia Chessa</i> | 273 |
| La ricezione delle disperse nella tradizione esegetica: alcuni esempi dai commenti e dalle edizioni annotate di Cinque e Settecento di <i>Laura Paolino</i> | 299 |
| Bibliografia | 315 |
| Indici a cura di <i>Dario Panno-Pecoraro</i> | 339 |
| Indice dei manoscritti | 339 |
| Indice dei <i>loci</i> petrarcheschi | 343 |
| Indice dei nomi | 347 |

Introduzione

Questo volume raccoglie gli interventi presentati nella prima delle iniziative pubbliche previste nel quadro del progetto *Le rime disperse di Petrarca: l'altra faccia del Canzoniere* (Progetto RDP), finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica e con sede all'Università di Ginevra: la giornata di studio *Le rime disperse di Francesco Petrarca: problemi di definizione del corpus, edizione e commento*, che si è tenuta alla Fondation Hardt di Vandœuvres il 23 novembre 2018. Il progetto RDP ha come obiettivo l'edizione critica e commentata delle cosiddette disperse, ossia le rime assenti dai *Rerum vulgarium fragmenta*, ma attribuite all'autore dalla tradizione manoscritta e a stampa, *corpus* dal quale restano dunque escluse le rime a testimonianza autografa, a meno che non presentino anche una tradizione e una circolazione indipendente.

La pubblicazione dei risultati è prevista nella forma di un volume tradizionale e di una piattaforma digitale in corso di allestimento, in collaborazione con le banche dati Mirabile della Fondazione Franceschini per il trattamento dei dati relativi ai testimoni manoscritti, OVI per la consultazione dei testi e con la *Petrarch Digital Library* di Manchester per le stampe. Lo scopo dell'*Atelier* è stato quello di presentare il progetto e allo stesso tempo di riflettere, insieme ad alcuni dei maggiori specialisti di Petrarca, invitati per l'occasione, e al pubblico presente, sulle soluzioni metodologiche più opportune per affrontare l'annosa questione editoriale di questa variegata costellazione di testi.

Prima dell'incontro è stato diffuso fra i partecipanti un programma, riprodotto in calce a questa breve premessa, con una sintetica descrizione delle finalità della ricerca e delle sue problematiche, che potesse costituire una traccia condivisa e uno stimolo comune per la discussione. L'équipe del progetto, ancora nella sua fase iniziale quando si è svolto l'*Atelier*, nella sua articolata presentazione si è concentrata soprattutto sui primi punti del programma, relativi alla definizione del *corpus* dei testi e dei testimoni e ai rapporti fra Canzoniere e rime allotrie. Gli stessi argomenti sono stati ripresi e approfonditi dagli inter-

locutori, alcuni dei quali si sono addentrati anche in questioni che il lavoro di edizione tratterà solo in fase più avanzata.

Alessio Decaria ha affrontato a viso aperto l'“agenda” da noi presentata, con un intervento a tutto tondo sulle principali questioni proposte, ampiamente problematizzate: dalle attribuzioni incerte ai rifacimenti, dal contributo del commento alla soluzione delle difficoltà attributive alle sue ripercussioni nell'ordinamento delle rime. Marco Berisso ha studiato uno dei più vetusti testimoni ignoti a Solerti, il codice della Bodleian Library di Oxford Canon. ital. 66 della fine del XIV secolo, che contiene frammiste nel Canzoniere tredici disperse, di quattro delle quali, in attestazione unica, lo studioso offre una proposta di edizione. Diversi relatori hanno poi risposto all'invito misurandosi con il problema cruciale della tradizione, quello dell'autenticità delle rime e della loro dubbia paternità. Paola Vecchi Galli, maestra in fatto di disperse, di cui cura l'edizione nazionale, ci fa qui entrare nel suo laboratorio, e ci mostra in presa diretta e progressivamente a quale fine vaglio filologico e critico sono sottoposti due testi dubbi – la tenzone con Menghino Mezzani – nel passaggio dall'edizione Solerti alla sua nuova più penetrante prospettiva. Così si concentra sulle questioni di autenticità sollevate da alcune rime di corrispondenza anche Daniele Piccini, mentre Anna Bettarini Bruni sottopone il criterio attributivo della *lectio difficilior*, applicato recentemente proprio da Piccini, ma già embrionalmente formulato da Dante Bianchi, al banco di prova delle rime contese fra Petrarca e Federigo di Geri: di queste la studiosa offre l'edizione critica, dosaggio esemplare di critica esterna e critica interna per dirimere i problemi attributivi. Un raffinato esercizio attributivo che si potrebbe definire “rbdomantico” è parimenti offerto da Alessandro Pancheri per il sonetto *Quella ghirlanda*: tramite l'auscultazione degli elementi linguistici e stilistici, lo studioso mostra come anche tasselli apparentemente non sospetti presentino degli “scarti” rispetto all'uso petrarchesco, e così può giungere a revocare in dubbio un'estravagante fino a oggi ritenuta pacifica, traendone nelle conclusioni tutte le implicazioni. Magistralmente Michele Feo approfondisce una piccola tessera del *corpus* solertiano, la quartina *Splendida luce*, che assumeremo quale caso rappresentativo di come – dietro l'apparentemente anodina carrellata di *incipit* citati da Solerti in calce al libro, fra le rime di attribuzione petrarchesca impossibile, alcune attestate solo in tarde edizioni a stampa – il filologo di ampie vedute e di consumata perizia possa portare alla luce una miniera di storie. Infine gli interventi di Silvia Chessa e Laura Paolino affrontano da prospettive diverse il nodo dell'esegesi. Chessa procura un modello di commento per una dispersa finora priva di retroterra ermeneutico, il sonetto *Savio ortolan*, illustrato sotto la luce delle fonti e dell'intertestualità, ma con tutte le loro conseguenze sulla

restituzione del testo, spingendosi a lambire se non l'identità almeno il *milieu* di un possibile destinatario/interlocutore. Paolino completa i suoi fondamentali contributi sulle edizioni a stampa delle disperse con questo sulla storia della loro tradizione esegetica: dal suo affresco emerge in che modo, dopo l'agnosticismo degli interpreti cinquecenteschi, nascono le moderne riflessioni sull'autenticità delle rime escluse, e dunque la "questione attributiva" delle disperse. Non poteva perciò che chiudere simbolicamente il volume questa relazione sulla genesi della sensibilità attribuzionistica, proprio quella cui sono improntati molti dei contributi della giornata. Non si pubblica qui l'intervento tenuto da Laura Nuvoloni, consistito in un' *expertise* paleografica e codicologica dei codici della Biblioteca Marciana e della collezione di Holkham Hall, i cui contenuti confluiranno nelle descrizioni dei relativi manoscritti, a sua firma nella futura edizione.

Il volume che qui si presenta, con interventi fondati su nuovi dati di prima mano, offre nel suo insieme, sia pure con lacune cui ci ripromettiamo di rimediare nel corso della ricerca, una ricognizione complessiva del problema testuale delle disperse e delle sue implicazioni metodologiche, nel solco degli studi fondamentali di Anna Rosa Cavedon e, negli ultimi anni, di Paola Vecchi Galli. A tutti i partecipanti esprimiamo la nostra gratitudine per il generoso impegno e per lo slancio impresso al nostro lavoro dalle rispettive indagini e proposte.

La giornata di studio è stata anche un'occasione d'incontro con l'équipe del progetto *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy (c.1350-c.1650)* (PERI), finanziato dal britannico Arts and Humanities Research Council (AHRC) e diretto da Simon Gilson. Il PERI consiste in un censimento e una descrizione delle principali forme d'intervento esegetico applicate al Petrarca volgare – *Rerum vulgarium fragmenta* e *Trionfi* – fra Trecento e Seicento. Al momento in cui si è tenuto l'*Atelier* la ricerca era ancora in corso, ma i risultati sono ora già pubblicati in una banca dati consultabile *online*. Ci è grato riproporre qui la presentazione del progetto a cura di Guyda Armstrong e Federica Pich. L'incontro ha permesso di evidenziare i molteplici punti di contatto tra i progetti PERI e RdP e ha aperto interessanti opportunità di dialogo tra le rispettive banche dati, per il gran numero di documenti condivisi manoscritti e a stampa e per la possibilità, allora annunciata e anch'essa oggi ugualmente attuata, di disporre della straordinaria collezione di incunaboli e stampe della *Biblioteca digitale petrarchesca* della John Rylands Library di Manchester, digitalizzati nell'ambito del progetto PERI finanziato dall'AHRC.

Roberto Leporatti
Tommaso Salvatore

Progetto RdP – Programma *Atelier*

Definizione del corpus di testi Il progetto si pone come un'edizione “dalla parte della tradizione”, che mira a pubblicare le rime attribuite a Petrarca dal testimoniale, non solo quelle attribuibili sulla base di prove interne. L'attribuibilità viene valutata *a posteriori*, delegata al commento (cfr. oltre).

- a) Si escludono i testi a testimonianza autografa, a meno che non presentino anche una tradizione e una circolazione indipendente dall'autografo.
- b) Si escludono i testi già assegnati ad altri autori da edizioni critiche rigorose, di riferimento e affidabili.
- c) Come comportarsi con i testi, magari di ampia tradizione, con attribuzioni petrarchesche sporadiche e ritenute infondate?

Definizione del corpus di testimoni Non è pensabile censire e descrivere tutti i testimoni di tutte le rime extra-*Rvf* che presentino una, anche solo sporadica, attribuzione a Petrarca. Come selezionare secondo criteri coerenti il testimoniale?

Se si escludessero i testi dei precedenti punti *b)* e *c)*, si escluderebbero di conseguenza anche i loro testimoni.

Che trattamento adottare per *Donna mi vene spesso nella mente* [DI]? Questa ballata, parte dei *Rvf* fino a un certo stadio redazionale della raccolta, infine esclusa, conta una quantità sovrabbondante di testimonianze, fra cui appunto, per le ragioni appena esposte, la maggioranza dei codici del Canzoniere. Di questo testo si potrebbe per esempio offrire l'elenco dei testimoni senza corredarli di descrizione. Un approfondimento specifico potrebbe poi render conto della percezione di DI come dispersa presso i lettori antichi, registrando le tracce di attenzione al problema nei codici dei *Rvf* (cassature, “ripescaggi” tramite aggiunte seriori, permutazioni d'ordine, postille).

Casistica delle attribuzioni e sue problematiche

- a) Attribuzioni esplicite individuali: la tipologia meno equivocabile, frequente soprattutto nelle antologie di lirica miscellanea, quando ogni testo è individualmente accompagnato da un'attribuzione in rubrica.
- b) Attribuzioni esplicite collettive: quando l'attribuzione in rubrica si trova in testa a una serie, ed è riferita a tutta questa. Problematica nei casi di sezioni petrarchesche all'interno di raccolte miscellanee, laddove diventi difficile individuare il “confine”, ossia stabilire fin dove l'attribuzione petrarchesca iniziale è da intendersi operante.

Sulla base di casi di questo tipo, Solerti accoglieva in edizione un intero gruppo di rime in realtà adespote, che verranno escluse dalla futura edizione.

c) Attribuzioni implicite collettive: quando le disperse occorrono all'interno di serie petrarchesche adespote, ma l'attribuzione a Petrarca, presumibilmente, è da intendersi sottintesa (come per i testimoni dei *Rvf* di cui, sebbene adespoti, non è pensabile che il copista/compileratore ignorasse l'autore). In questi casi le rime disperse interposte si intenderanno implicitamente attribuite a Petrarca.

Attribuzioni contese Le attribuzioni dei testi a Petrarca da parte dei testimoni possono evidentemente contemplare due possibilità:

a) rime attribuite solo a Petrarca. Sono problematici certi casi a tradizione multipla dove, a fronte di una o esigue attribuzioni petrarchesche, una preponderante componente del testimoniale è adespota. L'abbondanza di "silenzio" attributivo andrà segnalata e tenuta in considerazione in sede di commento-inchiesta;

b) rime attribuite in modo discorde, con candidature di nomi alternativi a Petrarca. Chiarito sopra che non rientrano nello studio le rime già aggiudicate a altri autori da edizioni critiche correnti, come comportarsi nei casi di attribuzioni contese? Un possibile procedimento è valutare il peso stemmatico delle attribuzioni, e, a fronte di adiaforia privilegiare, quando non ostino altri elementi, il nome con minor potere di attrazione, secondo un principio di *lectio difficilior* (con il rischio, però, di consistenti esclusioni, risultando Petrarca per forza di cose il nome *facilior*).

Rifacimenti/appropriazioni Si registrano casi in cui rime attribuite a Petrarca si ritrovano in canzonieri di autori più tardi. Considerata anche la pratica, diffusa fra Quattro e Cinquecento, di riscrittura di testi petrarcheschi, ci si può chiedere se ci si trovi in presenza di casi di appropriazione, che avvengono talvolta lasciando il testo immutato, talvolta ritoccandolo.

Ordinamento Come ordinare i testi selezionati? Riproporre l'ordinamento delle rime come occorrono in momenti salienti della ricezione – ad esempio i codici della "tradizione veneta", le sillogi cinquecentesche – o adottare le (micro)sequenze ricostruibili ai piani più alti dello stemma?

Distinguere sezioni per generi metrici?

Riservare una sezione alle rime di corrispondenza, o presentarle discontinuamente, intervallate da rime non di corrispondenza, rispettando

così l'ordine dei testimoni? (sempre però, poi, interponendovi le rispettive proposte e risposte?)

Scelta della lezione In che conto tenere la questione attributiva in sede di *selectio*? Con che accorgimenti, e limitatamente a quali casi, ha senso considerare l'*usus scribendi*?

Lingua Che lingua per il Petrarca disperso? L'edizione Solerti normalizzava indistintamente, riportando tutto al toscano. Ma con ogni probabilità molti di questi testi sono di origine non toscana. Che criteri seguire, che grado di disomogeneità linguistica fra i testi pubblicati ammettere?

Commento “Commento-inchiesta” che affronti la questione attributiva dei testi accolti in edizione.

Fino a che punto la presenza di elementi formali atipici (forme linguistiche non toscane, soluzioni rimiche o prosodiche non canoniche) inficia l'attribuibilità, in questi testi pur sempre rimasti esclusi dal libro di liriche?

Quanto il confronto intertestuale è un criterio utile per valutare il quoziente di attribuibilità, in testi spesso volutamente emulativi, o comunque a un grado elevato di standardizzazione dei motivi e del linguaggio?

Le rime disperse di Petrarca: l'altra faccia del Canzoniere

Presentazione del progetto FNSRS

Premessa

L'ipotesi di lavoro su cui si fonda il progetto *Le rime disperse di Petrarca: l'altra faccia del Canzoniere* (Progetto RdP) consiste nell'accertamento preliminare della lezione di tutte le rime estranee al Canzoniere attribuite a Petrarca dalla tradizione manoscritta e a stampa, designate come "disperse" nell'edizione procurata da Angelo Solerti nel 1909¹, e nella definizione dei rapporti tra i rispettivi testimoni sulla base di un nuovo censimento con l'obiettivo di ricostruirne le modalità di aggregazione e circolazione, per procedere poi su fondamenti il più possibile oggettivi alla verifica attributiva affidata al commento². In questa serie di interventi, presentati dall'équipe impegnata a vario titolo nel progetto, sono esposti i risultati delle indagini svolte nella prima fase di ricerca, con particolare attenzione alle difficoltà incontrate nella definizione del *corpus* dei testi e dei relativi testimoni. Dopo una preliminare ricognizione delle varie tipologie di attribuzione a Petrarca con il riconoscimento di una serie di testi impropriamente coinvolti nell'edizione curata da Solerti perché in realtà testimoniati adespoti (Anais Ducoli), si riflette sulla questione delle attribuzioni contese, alcune delle quali già risolte a favore di altri autori o emerse dall'ampliamento del testimoniale frutto delle nostre ricerche (Maria Clotilde Camboni); ampio spazio è riservato ai problemi posti dalle corrispondenze poetiche che

1. Nel corso della trattazione conserviamo un senso estensivo all'attributo disperse (di cui sarebbe interessante fare la storia), pur consapevoli del fatto che ormai da un ventennio, come ricorda Laura Paolino nel suo intervento *infra*, p. 299, richiamandosi a Vecchi Galli (1997, pp. 330-2), è spesso usato in riferimento alle rime attribuite a Petrarca in modo discutibile o infondato, distinguendole dalle vere e proprie stravaganti, i testi effettivamente riconducibili all'autore del Canzoniere (nell'edizione fornita dalla stessa Paolino nel 1996 ridotti, con rare eccezioni, ai soli documentati nel Codice degli Abbozzi Vaticano lat. 3196 e nell'apografo Casanatense 924).

2. L'ipotesi è sostanzialmente la stessa esperita nella nuova edizione delle rime di Boccaccio, del resto esse stesse ampiamente implicate nella tradizione della lirica volgare petrarchesca, per cui vedi Leporatti (2013, pp. CCLXIV-XVI; 2017, pp. 87-8).

coinvolgono Petrarca (la stessa Camboni e Simona Biancalana); si conduce un sondaggio sul fenomeno, non raro nella storia del primo petrarchismo, delle possibili appropriazioni indebite di disperse, con particolare attenzione ad alcuni testi accolti nei *Vulgaria fragmenta* di Domizio Brocardo (Roberto Leporatti); inoltre sono indagati i rapporti fra le disperse e il Canzoniere: si affronta il caso di *Donna mi vene spesso nella mente*, ballata presente nell'autografo ma successivamente erasa con il conseguente problema di ricostruirne la tradizione e fissarne il testo (Camboni), e si offre un quadro sistematico d'insieme delle infiltrazioni di rime non autorizzate nella trasmissione della raccolta fino alla diffusione della stampa (Tommaso Salvatore).

Varia casistica delle rime attribuite

di *Anais Ducoli**

Rime dell'edizione Solerti adespote o attribuite ad altri autori

Una nuova edizione critica delle rime disperse è anzitutto auspicabile per una nuova e più coerente definizione del *corpus* di testi. È facile rilevare, infatti, come nell'edizione curata da Solerti le inclusioni o esclusioni di rime, indipendentemente dalla situazione riscontrabile nella tradizione, fossero il risultato di criteri soggettivi dell'editore e scelte non consequenziali.

Anzitutto, risultano incluse alcune poesie in realtà mai attribuite a Petrarca dai manoscritti. Fra i casi più notevoli si possono segnalare molti testi ricavati da due dei più importanti collettori: i manoscritti Canoniciano Italiano 65 della Bodleian Library di Oxford (Ox⁶) con 57 disperse e Parmense 1081 della Biblioteca Palatina di Parma (Pr¹) che ne tramanda 51¹.

Il codice Ox⁶ si articola in quattro parti: una prima parte (ff. 1r-99v) contiene le rime del Canzoniere con frammiste alcune disperse (è uno dei rappresentanti della tradizione veneta²); dopo una carta bianca (f. 99), segue un'appendice (ff. 100r-107v) con 44 testi, tutti adespoti meno uno attribuito a Dante, il sonetto *Spesse fiate vegnonmi alla mente* [16], in parte riconducibili ad altri autori trecenteschi salvo il sonetto *Rvf*160 rimasto escluso nella prima sezione³; dopo un indice dei capoversi del Canzoniere (ff. 108r-113r), in cui una mano più tarda ha espunto con un segno (√) le disperse infiltrate, chiudo-

* Université de Genève.

1. Per la descrizione cfr. per il primo Mann (1975, pp. 386-8) e la scheda Mirabile di prossima pubblicazione, e per ambedue Leporatti (2013, pp. xci-xiv e cxxi-cxxiv). I due codici risultano per molti aspetti affini e talvolta addirittura congiunti con il codice 1103 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (R103), per cui vedi l'intervento di Biancalana *infra* (cfr. anche Leporatti, 2013, pp. clxxix-clxxxI; 2017, pp. 112-3).

2. Si rinvia agli studi di Annarosa Cavedon, in particolare Cavedon (1976), e all'intervento di Salvatore *infra*, pp. 91-8.

3. Cfr. Boccaccio (ediz. e numeraz. Leporatti, 2013) [5] XIV, [13] 103, [18] 106, [20] 108, [21] II, [24] XIII; Dante [26] *Due donne in cima della mente mia* e [39] *Tanto gentile e tanto onesta pare*; Sennuccio del Bene (Piccini 2004) [27] VII.

no il codice i *Trionfi* (ff. 114r-137v) seguiti dall'*Epytaphium Petrarce* (f. 138r). Solerti, che presumibilmente non ha visionato il documento di persona, nella sua descrizione deve essersi basato su un'informazione approssimativa desunta dalla bibliografia: contrariamente alla norma, infatti, i componimenti sono elencati in ordine alfabetico e non topografico e soprattutto senza distinguere quelli frammisti ai *Rvf* da quelli dell'appendice. Fu probabilmente per questa ragione che lo studioso considerò anche tutti i testi adespoti raccolti in questa sezione distinta del codice come riconducibili a Petrarca in assenza di attribuzione diversa⁴. Ecco l'elenco dei testi in attestazione unica nell'appendice di Ox⁶ accolti nell'edizione Solerti (editi successivamente e studiati anche da Joseph A. Barber⁵):

| | | | |
|------|--------|--|------|
| [6] | CXXXVI | <i>Se io che già più giovane provai</i> | (1) |
| [7] | XLIII | <i>A guisa d'uom che pauroso aspetta</i> | (2) |
| [21] | LX | <i>Da gli occhi, de' quai nasce il foco ond'io</i> | (3) |
| [23] | LXXIX | <i>Io vo sovente i miei pensier fuggendo</i> | (4) |
| [29] | CXL | <i>S'io fossi instrutto com'fu Salomone</i> | - |
| [30] | CVII | <i>Ohimè, ch'io piango e pianger mi conviene</i> | (5) |
| [31] | CVI | <i>Ohimè, che è quel ch'io sento nel mio core</i> | (6) |
| [32] | CLXXIX | <i>Non è tenuto falso inver saccenti</i> | (7) |
| [37] | L | <i>Bèato me, s'io fossi tanto degno</i> | (9) |
| [40] | LXXIV | <i>Io maledico Amor di e notte ancora</i> | (10) |
| [44] | CXXV | <i>Quando fra l'altre donne avvien ch'io mire</i> | (11) |

Oltre alle rime adespote in attestazione unica, Solerti nella sua edizione ha accolto, sulla base dell'appendice di Ox⁶, anche rime in attestazione plurima pure adespote nelle altre testimonianze ([41]) o attribuite ad autori diversi da Petrarca⁶:

4. Solerti (1909, pp. 20-3). Come si accenna a p. 20, le notizie derivano da Mortara (1864, coll. 81-85): è qui infatti che si trova la tavola alfabetica travasata in Solerti e soprattutto è qui che, non distinguendo fra rime frammiste ai *Rvf* e rime dell'appendice, si ingenera l'equivoco sull'attribuzione (col. 82): «oltre a tutti i 366 componimenti, che vi si sogliono trovare, ne comprende altri ottantanove [...]; né vi stan eglino già separatamente, o a modo di giunta; ma si bene frammischiati co' primi come se facesser parte del canzoniere medesimo».

5. Nella tavola la prima colonna indica il numero d'ordine nell'appendice del codice, la seconda la numerazione attribuita da Solerti e, dopo quella degli *incipit*, la quarta la numerazione nell'edizione in Barber (1982b). Barber include [8] (per cui vedi *infra* e n. 13) e omette [29] senza spiegarne le ragioni.

6. In Barber (1982b) sono editi come attestati solo in Ox⁶ anche i sonetti [35] al n. 8 e [41] al n. 11 (cfr. note 11 e 12).

| | | | |
|------|----------|--|--------------|
| [1] | LIII | <i>Boschi fioriti e verdi</i> ⁷ | (Brocardo) |
| [15] | CXCVII | <i>Quando degli occhi vaghi il bel sereno</i> ⁸ | (Anguissola) |
| [28] | CXII | <i>O voi che siete in diletto fallace</i> ⁹ | (Pucci) |
| [33] | CLXXVIII | <i>Non è falso chi è falso in ver falsia</i> ¹⁰ | - |
| [35] | CXXXI | <i>Rotto è il martello, rotta è quell'ancuogge</i> ¹¹ | (Brocardo) |
| [41] | XLVII | <i>Amore, pur convien che le tue arme</i> ¹² | - |

In assenza di un'attribuzione a Petrarca, a nostro parere, questi 17 componimenti non andranno presi in considerazione per l'edizione delle disperse. Dall'appendice di adespoti di Ox⁶, restano quindi coinvolti nell'indagine, oltre ai 12 sonetti già editi in Leporatti 2017 perché attribuiti solo a Petrarca almeno dal codice Riccardiano 1103¹³, i restanti tre sonetti: [2] CXX *Piegar le cime a' durissimi colli*¹⁴, [36] XCIV *Nel tempo, lasso, della notte quando*¹⁵, [42] CXVII *Perduto ho l'amo, la rete e l'esca*¹⁶.

Il codice Pr¹ si articola in una prima sezione con le rime del Canzoniere composta dai sonetti, frammisti con disperse, seguiti dagli altri metri, e da una sezione antologica riservata agli altri autori. Il manoscritto è anepigrafo ma

7. Anche nel codice di Holkham Hall, Norfolk, Library of the Earl of Leicester, 519, f. 63r e nei testimoni dei *Vulgaria fragmenta* di Domizio Brocardo (per cui vedi *infra* l'intervento di Leporatti con relativa bibliografia): Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 1018, ff. 29v-30v; Paris, Bibliothèque Nationale de France, it. 1084, ff. 150v-152r; Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 666, f. 31r-v; Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I.VII.15, f. 57r-v.

8. È attribuito a Lancillotto Anguissola in Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1100 (O.II.12), f. 36v, ed è presente con attribuzione a Dante in Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184, f. 96rb-va (cfr. De Robertis, 2002, ii 2, pp. 1049 e 1233).

9. Si trova anche tra rime di Antonio Pucci in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.1145, f. 72r.

10. Attestato anche in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IX.125, f. 128v, e Magl. XXIII.140, f. 165vb.

11. È presente anche in un altro ms. delle rime del Brocardo: Padova, Biblioteca Universitaria, 541, f. 14r.

12. Fra rime di Petrarca in Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 831, f. 22vb.

13. Sono nell'ordine: [3] R197^{a-b}, [4] R191, [8] R152, [9] R155, [10] R137, [11] R194, [12] R198, [14] R193, [17] R142, [19] R141, [25] R156, [33] R135.

14. È presente in altri 4 codici, tra cui, con attribuzione a Petrarca, Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1939, f. 102vb, e tra sue rime Bologna, Biblioteca Universitaria 1289, f. 212r.

15. Il sonetto è anche, fra rime di Petrarca, in Bologna, Biblioteca Universitaria, 1289, f. 210v, e adesposito in Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 1081, f. 25v.

16. Attribuito a Petrarca in Bologna, Biblioteca Universitaria, 1289, f. 36r (84r), e Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3213, f. 277r; è, adesposito, anche in Pr¹, f. 23v.

per quasi ogni componimento del Canzoniere il copista, Gaspare Totti, indica l'attribuzione a Petrarca (di solito con la sigla «S. di M.F.P.» da sciogliere in “Sonetto di messer Francesco Petrarca”, o semplicemente «M.F.P.» e «F.P.»). Solerti, nella sua descrizione, afferma di aver «usato di questo codice con qualche larghezza accogliendo tutti quei componimenti che vi sono a schiera con quelli del Canzoniere e con gli altri recanti l'indicazione di appartenere al Petrarca, meno quando sode ragioni intrinseche o estrinseche m'hanno persuaso a tralasciarne taluno¹⁷: e ciò [...] non perché sia da ritenere che tutti veramente al Petrarca appartengano, ma perché non è male che sieno conosciuti e giudicati»¹⁸. Solo uno dei testi assenti nei *Rvf*, in attestazione unica nel codice, porta l'attribuzione a Petrarca («M.F.P.») ad opera della mano fondamentale o di mano contemporanea: [71] CXLIV f. 13r *Solo una cosa m'è conforto e scudo.*

17. Sono infatti esclusi a priori e senza giustificazione, oltre ai testi attribuibili e attribuiti anche in epoca successiva ad altri autori (Boccaccio, Niccolò Beccari, Cecco Angiolieri, Antonio Pucci ecc.), i seguenti testi, frammisti come gli altri alle rime del Canzoniere:

- | | | |
|-------|---|---|
| f. 7v | [40] <i>Parme nel cho(n)uiuiu de phenissa</i> | [135] <i>Che ci è nel mondo più beato regno</i> |
| | [41] <i>Se laguta mai punseme Sarissa</i> | f. 25 [143] <i>Quando udio stasera la partita</i> |
| f. 17 | [96] <i>Gusta speranza nel terrestre mondo</i> | [144] <i>Penso ogni mia bella donna e chortese</i> |
| f. 20 | [109] <i>O aspectata insino alla uecchiezza</i> | [145] <i>Se tu sapessi quanto è il moi affanno</i> |
| | [110] <i>Mesto mi trouo e di dolor sì pregno</i> | f. 34 [203] <i>Io sono stato e sono anchora in forse</i> |
| | [111] <i>Ochi miei qua è posto il paradiso</i> | f. 35 [209] <i>Tutto il sal ch'è in grosseto e intorno a l'alpi</i> |
| | [112] <i>Che farai animo tristo che pur pensi</i> | f. 44 [258] <i>Bella leggiarda nobil creatura</i> |
| | [113] <i>Occhi uedete inanzi che si stingua</i> | f. 45 [260] <i>Poi che l'uccel di Ioue choncedette</i> |
| | [114] <i>Donne crudeli quella man m'avi tolta</i> | [261] <i>Poi che a Saturno Ioue succedette</i> |
| f. 21 | [115] <i>Sano benigno al mio grave chonforto</i> | [264] <i>De qual pianeta o qual nimpha o idea</i> |
| | [116] <i>Non è sì freddo alcun dente di serpe</i> | f. 46 [265] <i>Lo splendor chiaro del tuo vago uiso</i> |
| | [117] <i>Non uolge sì nimphate al chorso i sassi</i> | [273] <i>El fero Marte ond'io fuggir non spero</i> |
| | [118] <i>La gram virtù d'amor che 'n cor gentile</i> | f. 47 [279] <i>Per te m'ha posto amor nella sua schiera</i> |
| | [119] <i>Amor anzi che l'ultima hora preme</i> | [280] <i>Più lieto non fa già quel che riprese</i> |
| | [120] <i>Aprimi uscì e finestre anzi ch'io mora</i> | [281] <i>Amore io ti ringratio mille uolte</i> |
| f. 22 | [121] <i>Doue abandona amor si ce n'andremo</i> | f. 48 [283] <i>De quanto fortemente tu sè errata</i> |
| | [122] <i>Cor io ti lascio e non so del tornare</i> | [285] <i>Io benedico il punto e l'ora e 'l giorno</i> |
| | [123] <i>Lingua che parli per dieci altre invano</i> | [288] <i>L'alta risposta del ser di uertute</i> |
| | [124] <i>I'ò più fuocho stretto nella mente</i> | [289] <i>Non vi chonobbi mai se non per fama</i> |
| | [125] <i>Chi sarà quello che chontar chon sermone</i> | f. 70 [322] <i>Di questo mondo ognun si faccia beffe</i> |
| f. 24 | [134] <i>Amor m'ha posto sotto suo stendale</i> | [323] <i>S'io fossi sauiò più che non son stato</i> |
| | | [324] <i>Io non credo che mai d'amor sentisse</i> |

18. Solerti (1909, pp. 10-2).

Anche in questo caso Solerti ha accolto nella sua edizione una serie di testi adespoti senza altre attestazioni, che quindi andranno accantonati nell'edizione delle disperse, a maggior ragione considerando la cura con cui il copista si preoccupa di distinguerli con attribuzione individuale da quelli del Canzoniere¹⁹:

| | | |
|-------|--------|--|
| [21] | XCI | <i>Levasi il sol talvolta in oriente</i> ²⁰ |
| [80] | CV | <i>Omai fortuna chiama in cui si vede</i> |
| [98] | LXI | <i>Eran passati de l'inverno i giorni</i> |
| [140] | CIV | <i>Occhi miei lassi, che piangendo stanchi</i> |
| [251] | LXXXII | <i>Langue l'idolo mio, langue la stella</i> |
| [301] | CVIII | <i>Omè ch'io moro, e morte non m'uccide</i> |

Altri tre sonetti adespoti in Pr¹, attestati anche altrove ma mai con attribuzione a Petrarca, sono stati anch'essi accolti da Solerti ma andranno scartati dall'edizione:

| | | |
|-------|-----|--|
| [72] | CIX | <i>Omo ch'ha poco, di leggièr lo spende</i> ²¹ |
| [149] | XCV | <i>Nel tempo quando l'aèr si discioglie</i> ²² |
| [150] | CI | <i>Novo augelletto, al mio fresco giardino</i> ²³ |

Tutti i restanti testi pubblicati da Solerti, adespoti in Pr¹, sono presenti in testimonianze alternative, di cui una o più presentano l'attribuzione a Petrarca o li includono in omogenee sequenze petrarchesche, e rientrano quindi a pieno titolo nella nostra indagine²⁴.

19. In questa, come nelle due tavole seguenti, la prima colonna indica il numero d'ordine nel codice ricavato dalla tavola a cura di Alessandro Pancheri nella banca dati Mirabile (https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/parma-biblioteca-palatina-parm-1081-manuscript/LIO_24352) e la seconda la numerazione Solerti.

20. Edito in Leporatti (2017, pp. 150-1) per i suoi legami con i sonetti circostanti in Pr¹ e R103 (ivi, p. 144).

21. Presente, adespoto, anche in Milano, Biblioteca Ambrosiana, O 63 sup., f. 12v.

22. È attestato anche nell'appendice di testi adespoti nei codici della "famiglia di Coligny" (Carpentras, Bibliothèque Ingumbertine, 392, f. 190v; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4784, f. 127r-v; Coligny [Genève], Bibliotheca Bodmeriana, 131, f. 141v-141^{bis}r; Tours, Bibliothèque municipale, 2102, f. 132v).

23. Presente anche in Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1378.

24. Si tratta di oltre una trentina di testi. Impossibile renderne conto in modo esaustivo in questa sede, per cui rinvio all'edizione in allestimento, alla citata descrizione di Pancheri in Mirabile e in Leporatti (2013, pp. CXXI-IV).

Le varie tipologie di attribuzioni a Petrarca

Sgombrato il campo dalle attribuzioni infondate di rime tradizionalmente considerate disperse petrarchesche sulla base dell'edizione Solerti, veniamo ai problemi relativi all'individuazione dei testi attribuiti. Se infatti, come si è detto, il progetto si propone un'edizione delle rime assegnate a Petrarca dai manoscritti, sarà opportuno definire una casistica delle attribuzioni riscontrabili nella tradizione e delle loro problematiche. Si possono distinguere tre tipologie: 1. attribuzioni esplicite individuali; 2. attribuzioni esplicite collettive; 3. attribuzioni implicite collettive.

Attribuzioni esplicite individuali. È il caso che ovviamente non pone particolari problemi, quindi sarà presentato brevemente giusto per completezza. Sono rari i casi in cui, in testimoni di rime di Petrarca con infiltrazioni di altri testi, ogni componimento è attribuito esplicitamente a Petrarca, come nel caso di Pr¹ visto prima. Un esempio clamoroso è quello del codice della Biblioteca Riccardiana 1103. Il copista apre il manoscritto con la rubrica generale «Inchominciano il libro de soneti di messer francescho» e poi attribuisce individualmente a Petrarca ciascuno dei 364 testi della sezione del codice a lui dedicata (sono 62 quelli che non appartengono ai *Rvf*²⁵). L'intenzione del copista in casi come questo è certa, si tratterà poi di valutare fino a che punto attendibile, se non altro per l'inevitabile rischio di automatismo che un simile procedimento può comportare. L'attribuzione individuale è più frequente nei manoscritti miscelanei che contengono sezioni petrarchesche, come per esempio nel manoscritto Gaddi 198 della Biblioteca Laurenziana: dopo la rubrica generale (f. 67) «Questi i(n)frascripti sonno sonecti de laur» e «ato poeta misser francesco petrarca da firenze», che introduce un'ampia selezione di rime del Canzoniere (fino a f. 133r) intercalate da disperse e da rari testi attribuiti ad altro autore, il copista ribadisce, per ogni componimento, il nome di Petrarca.

Le altre due casistiche attributive 2. esplicite collettive e 3. implicite collettive sollevano invece molti dubbi.

Attribuzioni esplicite collettive. I casi più frequenti di attribuzioni collettive riguardano sezioni antologiche petrarchesche in manoscritti miscelanei. Un esempio in questo senso ci è offerto dal Riccardiano 1939 (R939), segna-

25. Fra questi vi sono molti testi attribuiti in altri testimoni a Boccaccio e ad altri autori del Trecento (cfr. Leporatti, 2017). I sonetti 237 e 239 sono attribuiti a Antonio Pucci, 238 e 240 sono adespoti. Per un'analisi più dettagliata del documento rinvio ancora al contributo di Simona Biancalana, *infra*.

lato da Santorre De Benedetti all'indomani della pubblicazione dell'edizione Solerti²⁶. A f. 101ra del codice si trova la rubrica «Sonetti fatti p(er) messe(r) francescho petrarcha poeta fiorentino», cui seguono 22 testi fino a f. 102vb. Nel dettaglio si tratta, in ordine sparso, di 7 sonetti del Canzoniere²⁷ (più il sonetto *Se le parti del corpo mio distrutte* di Giacomo Colonna, a cui Petrarca ha risposto con *Rvf* 322) senza una specifica rubrica attributiva, e di 14 altri sonetti, tutti editi da Solerti fra le disperse²⁸ salvo due (*Io non vidi mai di mezza notte* e *Beato il velo che le tue trecce cuopre*²⁹). La carta successiva, 103ra, si apre con la rubrica «Sonetti di s(er) nicholo tinucci da fire(n)çe». In un caso come questo possiamo supporre che la rubrica che attribuisce i testi a Petrarca resti valida per tutti i testi fino a che non interviene la successiva.

Ma ci troviamo in presenza di attribuzioni collettive anche per tutti quei codici del Canzoniere che accolgono, senz'alcun segno di distinzione, altre rime all'interno della compagine³⁰. Assimileremo a casi di attribuzione esplicita i testimoni dei *Rvf* accompagnati da rubrica, di cui un esempio è offerto dal ms. 187 dell'Exeter College di Oxford (Ex187)³¹. Il codice si articola in due parti, equivalenti alla bipartizione del Canzoniere in vita e in morte. Il manoscritto si apre con la rubrica «Francisci Petrarcae poetae clarissimi carmen rithimonos elegicum in Lauram feliciter incipit» e con il primo sonetto del Canzoniere *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*. In questa prima parte possiamo leggere, incastonata tra gli altri componimenti, la dispersa *Quella ghirlanda che la bella fronte* [xxxii], naturalmente priva di alcuna rubrica individuale (così come la ballata *Donna mi vene*, presente nelle prime forme del libro). Più avanti si apre la seconda parte in morte con la rubrica: «Que sequuntur post mortem domine Lauree scripta sunt. Ita enim proprio codice domini Francisci annotatum est. Et charte quatuor pretermisse vacuæ. Canzone xxviii» cui segue la canzone *I' vo pensando, et nel penser m'assale*. In un caso come questo è evidente che l'attribuzione petrarchesca, relativa all'intera raccolta, sia da considerare operante anche per *Quella ghirlanda*, che della raccolta è parte.

26. DeBenedetti (1910, pp. 99-100); vedi anche Cavedon (2005, pp. 86-8).

27. *Rvf* 132, 134, 35, 120, 2, 112, 150.

28. Sono i sonetti LXVIII, XXIIa, CXLIII, CXLII, LXXI, CXXVI, LXIV, LXXXI, LXII, CXVII, CXX, CXVIII.

29. Sono anche attestati, senza attribuzioni esplicite, il primo in Bologna, Biblioteca Universitaria, 1289, f. 204r, il secondo in Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1378, f. 131r-v.

30. Per una casistica e una classificazione dei testimoni del Canzoniere che inglobano rime disperse si rimanda al contributo di Salvatore, *infra*, in cui saranno esaminati alcuni dei manoscritti impiegati qui come casi esemplificativi.

31. Mann (1975, pp. 505-7).

Attribuzioni implicite collettive. Ma meno lineare, almeno sulla carta, è la circostanza di testimoni del Canzoniere in cui l'opera sia adespota e anepigrafa. È il caso del ms. Ricc. 1097 (R97), uno dei molti codici dei *Rvf* che contengono al loro interno i sonetti *Poi ch'al Fattor dell'universo piacque* [CXXI] e *Stato foss'io quando la vidi prima* [CXLVI]. Essendo Ricc. 1097, a rigore, privo di qualsiasi indicazione che riferisca la silloge a Petrarca, in che misura è lecito ritenere che il codice a lui attribuisca le due disperse inframmezzate? Parleremo in tal caso di attribuzione implicita collettiva: nessun copista o lettore con una minima consapevolezza di poesia lirica poteva ignorare chi fosse l'autore di quella raccolta; e nell'inserimento all'interno di essa di altre rime è ravvisabile l'intenzione di attribuire a Petrarca anche quelle.

La stessa situazione, ma più delicata ancora, si presenta anche davanti a blocchi di rime assenti nel Canzoniere. Esistono infatti anche casi di attribuzioni implicite collettive al di fuori dei testimoni dei *Rvf*, com'è il caso del manoscritto 1289 della Biblioteca Universitaria di Bologna (Bo¹)³². La prima unità codicologica di natura miscellanea si conclude con un sonetto attribuito a Petrarca, dopo una serie di testi di altri autori (f. 48v, [89] «Risposta del Petrarca ad un sonetto che gli fu mandato da Parigi», *Più volte il dì mi fo vermiglio e fosco*). L'unità codicologica successiva, composta da 48 carte (ff. 49r-96v), di fatto è una raccolta di disperse e rime di corrispondenza. La serie non è introdotta da alcuna attribuzione collettiva esplicita e vengono attribuiti a Petrarca solo due testi individualmente: [25] *Di rider ho gran voglia* (ff. 61r-63v) con la rubrica «frottola di m(esser) Franc(esc)o Petrarcha» e [69] *Perché l'ecterno moto sopradicto* (f. 94v) con la rubrica «Risposta del Petrarca a Cecco di Meletto». Fra questi testi ne abbiamo anche alcuni in testimonianza unica, come [19] *Questa è l'ultima pugna o illustre conte* (f. 58r). In esempi come questo bisognerà stabilire, caso per caso e alla luce del comportamento del manoscritto, fino a che punto è legittimo estendere l'attribuzione a Petrarca a tutti i testi della sequenza.

32. Per la descrizione del codice con le sue distinte unità codicologiche cfr. la scheda Mirabile-LIO a cura di Anna Bettarini Bruni (www.mirabileweb.it/manuscript-rom/bologna-biblioteca-universitaria-1289-manuscript/LIO_110213).

Osservazioni sulle attribuzioni contese, sulle rime di corrispondenza e sulla ballata *Donna mi vene spesso nella mente*

di *Maria Clotilde Camboni**

Le attribuzioni contese e i testi di altri autori attribuiti a Petrarca

Quanto osservato fino a ora sui criteri soggettivi applicati da Solerti per la definizione del *corpus* di testi è certamente valido anche per la sua gestione delle rime con attribuzioni multiple. Un buon numero di testi di altri autori erroneamente attribuiti a Petrarca e di testi la cui attribuzione è contesa è raccolto infatti nella sezione VI dell'edizione Solerti, intitolata appunto *Rime d'altri autori attribuite talvolta a Francesco Petrarca*, e l'ampliamento del numero di manoscritti coinvolti nella tradizione delle disperse a seguito delle ricerche condotte per il progetto ginevrino ne ha fatto emergere diversi altri. Alcuni non erano stati citati da Solerti: altri invece erano da lui stati pubblicati nelle sezioni precedenti della sua edizione, quelle delle *Rime attribuite a Francesco Petrarca*, ma l'evoluzione degli studi e la scoperta di nuovi testimoni permettono di far cadere diverse attribuzioni all'autore dei *Rvf*. È il caso di due testi ripubblicati nella recente edizione di Lorenzo Moschi curata da Irene Falini (2017), *Ora m'accorgo, Amor, che 'nsin a ora* e *Davanti a una donna i' fu' fedito*, rispettivamente CLI e CLII dell'edizione Solerti. Della canzone, pubblicata da Solerti con l'*incipit Amore, or m'accorgh'io che fino ad ora* sulla base del solo Laurenziano Redi 184, in base agli studi della Falini esistono in realtà due redazioni, una delle quali rimaneggiata. Quest'ultima è tramandata da quattro testimoni sui cinque pervenuti, attribuita a Petrarca o «mescolata a materiale petrarchesco e comunque petrarcheggiante»¹; il quinto (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4035), ignoto a Solerti, è l'unico a tramandare

* University of Oxford.

1. Falini (2014, p. 11).

la versione più vicina alla volontà dell'autore con la corretta attribuzione. Quanto al sonetto, è uno degli esempi che permettono di constatare come la distinzione in sezioni dell'edizione del 1909 non rispecchi perfettamente la situazione oggettiva delle attribuzioni nella tradizione manoscritta, e ciò indipendentemente dai cambiamenti di scenario determinati dagli sviluppi successivi delle ricerche. *Davanti a una donna i' fu' fedito* si trova infatti nella medesima situazione di altri due sonetti del Moschi pubblicati da Solerti nella sopra citata sezione VI (numeri 11 e 13), *Quando la mia donna muove i begli occhi* e *Rallegrati, querceto, e le tue fronde*: tutti e tre sono attribuiti a Petrarca o comunque mescolati a materiale petrarchesco nel Palatino 359 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, e attribuiti a Lorenzo Moschi nel Riccardiano 1103 (cfr. Falini, 2017).

In questo caso preciso si può anche pensare che l'attestazione del Riccardiano sia sfuggita all'attenzione di Solerti (e la svista potrebbe essere stata favorita dal fatto che l'*incipit* del sonetto nel Palatino legge «avanti» e non «davanti»): ma da altri appare chiaramente che la cernita dei testi e il loro smistamento nelle diverse sezioni del volume del 1909 sono stati operati seguendo dei criteri basati sul giudizio dell'editore. Nella sesta sezione dell'edizione Solerti si trovano infatti testi che in realtà dai manoscritti possono essere attribuiti solamente a Petrarca, ma tale attribuzione non è stata considerata plausibile; e accade anche che testi che nei codici sono adiacenti ricevano una collocazione differente. Prendiamo in considerazione i seguenti quattro sonetti:

Quand'Amor, sua mercede e mia ventura
Dal loco dov'è sol guerra e tormento
Me freddo il petto e de nodi aspri e gravi
L'alma mia Giulia il fior de l'altre belle

L'elenco segue l'ordine in cui i testi si presentano ai ff. 152r-153v del manoscritto 1289 della Biblioteca Universitaria di Bologna, un bifolio copiato da un'unica mano dell'inizio del sec. XVI (se non addirittura della fine del XV) che da solo costituisce l'intero quattordicesimo fascicolo del manoscritto. Per questi quattro sonetti apparentemente il Bolognese 1289 era l'unica fonte nota a Solerti, il quale li ha smistati separandoli e pubblicando i primi tre nella sezione III della sua edizione (*Rime attribuite a Francesco Petrarca da uno o più codici contenenti sillogi petrarchesche*) mentre il quarto finisce nella VI (di cui è il numero 6), con per unica giustificazione quella

offerta in nota al sonetto stesso, dopo l'indicazione del testimone: «ma mi pare piuttosto di tempo assai posteriore al P.»².

È qui palese come la diversa sorte dei testi dipenda dalla sensibilità personale di Solerti, alla base di decisioni che d'altra parte non appaiono del tutto infondate. Nessuno dei quattro sonetti risulta avere una tradizione anteriore al XVI secolo, e l'ultimo, quello per cui viene esclusa la paternità petrarchesca, allo stato delle ricerche è attestato nel solo Bolognese 1289. Scavando più a fondo nella tradizione dei restanti tre, è stato inoltre possibile escluderne con certezza almeno uno dal novero delle disperse. *Me freddo il petto e de nodi aspri e gravi* è infatti da attribuire a Giovanni Muzzairelli (un rimatore mantovano vicino a Pietro Bembo), a cui è assegnato dal testimone principale della sua produzione (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.1.60, già Magl. VII.724). Sia questo sonetto sia *Quand'Amor, sua mercede e mia ventura* e *Dal loco dov'è sol guerra e tormento* sono inoltre stati trascritti nella Raccolta Bartoliniana, che li attinge dalle due carte citate del Bolognese 1289³.

A proposito della testimonianza del manoscritto attualmente in Crusca, va notato che mentre *Quand'Amor, sua mercede e mia ventura* viene messo dall'abate Lorenzo Bartolini nella sezione petrarchesca, *Me freddo il petto e de nodi aspri e gravi* e *Dal loco dov'è sol guerra e tormento* finiscono in quella assegnata agli «authorj inciertj». In effetti nel manoscritto bolognese è attribuito a «M.F.P.» il solo *Quand'Amor, sua mercede e mia ventura*, e per gli altri dovremmo quindi ipotizzare un'attribuzione implicita, che a questo punto pare piuttosto un'attribuzione indebita. Tuttavia il punto più rilevante per l'edizione delle disperse sembra essere che, visto il *modus operandi* di Solerti, i testi da lui pubblicati nella sezione VI tra le *Rime d'altri autori attribuite talvolta a Francesco Petrarca* non possono essere scartati a priori, ma vanno comunque presi in considerazione per riesaminarne la situazione caso per caso.

Tra i testi della sezione VI se ne trovano in effetti alcuni per cui l'unica attribuzione disponibile è a Petrarca (proprio come nelle sezioni precedenti – secondo quanto mostrato da Ducoli *supra*, pp. 17-21 – ve ne sono altri che non ne hanno in realtà nessuna). Uno è *Vuoi tu parere di sapienza sponda* (VI 16), apparentemente trasmesso dal solo manoscritto 2845 della Biblioteca Universitaria di Bologna (f. 239r) con un'assolutamente non

2. Solerti (1909, p. 286).

3. Mi sono occupata della questione offrendo una nuova edizione dei tre sonetti in Camboni (2019).

ambigua intestazione «Petrarcha»⁴. Un altro, neppure pubblicato ma solo citato (VI 47), è la canzone *Vergine sacra de l'eterno imperio* (sullo stesso schema di *Rvf* 207, *Ben mi credea passar mio tempo omai*). Allo stato attuale risulta tramandata dal solo codice Castiglione (ora Mantova, Archivio di Stato, Castiglioni di Mantova, Compendio, busta 4), ai ff. 106va-107ra, con un'attribuzione a «mis(ser) franc(esc)o petrarcha» poi cancellata dallo stesso copista.

A questo proposito, sarebbe utile stabilire delle linee guida per determinare se un'attribuzione cancellata (o negata) smetta o meno di essere valida, perché è una situazione che nella tradizione delle disperse tende a ripetersi. Nello stesso codice Castiglione, al f. 103ra, l'attribuzione di una «lauda» a «mis(ser) franc(esc)o petra(r)cha» viene cassata e rimpiazzata a favore di quella al «poeta dante» (ma in questo caso la prima potrebbe essere stata trascinata da quella, corretta, del testo precedente, *Vergine bella, che, di sol vestita* – ovvero *Rvf* 366). Al f. 23v del manoscritto 393 della Bibliothèque Inguimbertaine (*olim* Bibliothèque Municipale) di Carpentras si trova un sonetto dall'*incipit* *Io so la do(n)na che co la bilançia*, sotto l'intestazione «Petrarcha» poi biffata (non è chiaro se dal copista stesso o da altri: il manoscritto non era noto a Solerti). In generale, nella tradizione delle disperse petrarchesche che un'attribuzione all'autore dei *Rvf* venga invalidata è un'evenienza che si verifica. Già Solerti riporta una nota di mano diversa dalla principale posta alla fine del ms. 359 della Bertoliana di Vicenza⁵, nota dove viene spiegato che tutti i sonetti contrassegnati da una *manicula* «non sono del Petrarca ma dj poeta ašaj ašaj i(n)feriore ne maj dj Lauro coronato», e nella sua recensione all'edizione del 1909 Santorre Debenedetti cita come «il più antico lavoro critico condotto sopra le disperse del Petrarca» le postille del manoscritto Strozzi 178 della Biblioteca

4. Perfettamente speculari a questo è il caso del sonetto *Era la notte ben terza fuggita* (Solerti, 1909, CLX, sezione IV), che allo stato risulta attestato solo nel manoscritto Gaddi 88 della Biblioteca Medicea Laurenziana, dove si trova, aggiunto nelle carte finali rimaste libere dopo la trascrizione di una storia di Roma in volgare da un'«altra mano corsiva della seconda metà del Trecento» (Bertelli, 2011, p. 108) «tra tre altri del P. e due di Antonio da Ferrara» (Solerti, 1909, p. 223). Per la precisione il sonetto, adespoto come tutti gli altri testi, segue *Cesare, poi che recevé 'l presente* e precede la canzone in morte di Petrarca di Antonio da Ferrara: si trova insomma in una situazione in cui anche l'attribuzione implicita a Petrarca da parte della fonte appare insostenibile.

5. Vicenza, Biblioteca Comunale (Civica) Bertoliana, 359: in Solerti (1909, p. 17), è indicato col n. 223, che è in realtà il numero progressivo che gli viene attribuito in *IMBI* (1887-in corso, II, 1892, p. 52), e inoltre con le vecchie segnature G. 2. 9. 8 oppure (in altri casi) H. 3. 8. 10.

Medicea Laurenziana, che in diversi casi smentiscono l'attribuzione petrarchesca⁶; ma indizi meno espliciti che fanno sospettare un giudizio analogo intervenuto in un momento successivo alla copia si trovano anche in altri manoscritti. Così per esempio nel Vaticano latino 4784 quasi tutte le disperse (e solo loro) sono contrassegnate da una croce (lo sono quelle ai ff. 114r-v, 122v-123r, e tutte quelle della lunga serie copiata da f. 125v a f. 130v); invece in Modena, Biblioteca Estense Universitaria, it. 262 (alfa.U.7.24), le rime non presenti nel Vaticano 3195 vengono in un primo momento considerate come facenti parte a pieno titolo della raccolta petrarchesca, copiate e numerate di conseguenza, per poi essere per la maggior parte escluse da «q(uan)to esta (com)posito p(er) el | prefato petrarcha» (f. 94r) semplicemente cancellando la numerazione, talvolta con postille che mettono in dubbio o negano l'attribuzione⁷ (queste ultime in un caso poi cassate: è infatti biffata quella che affermava esplicitamente che *Donna mi vene* «no(n) fuit petrarce» a f. 121r).

Per quel che riguarda i testi tramandati con più attribuzioni in contrasto tra di loro, esplicite o implicite, va notato che la questione viene affrontata dagli editori con atteggiamenti abbastanza differenziati, anche nel caso di pubblicazioni molto recenti. Nel caso di *Dimmi, cuor mio* l'ultima editrice, Francesca Florimbii, conclude che è impossibile stabilire un'attribuzione. Nega la paternità petrarchesca⁸, mai individualmente indicata, ma suggerita solo dall'inclusione del testo nel Canzoniere da parte di tre diversi codici⁹; non considera ricevibile l'attribuzione a Romanello della *princeps* di quest'ultimo (il sonetto vi si trova in coda dopo la chiara indicazione «qui finisce Romanello», ed è così tagliato fuori dall'attribuzione esplicita collettiva); evoca ma per escluderlo il nome di un altro rimatore, Gregorio Roverbella (a cui viene in realtà attribuito – dall'Isoldiano, cioè Bologna, Biblioteca Universitaria, 1739, considerato scarsamente affidabile – un altro sonetto, associato a *Dimmi, cuor mio* nei restanti due testimoni

6. DeBenedetti (1910, pp. 98-106).

7. «Non so se q(ue)sto e del pet(rarca)» riferito a *Sì mi fan risentire a l'aura sparsi*, a f. 92r; una postilla che nega l'attribuzione di *Quella ghirlanda* si legge a f. 133v. Sul processo di compilazione di questo manoscritto, cfr. Frasso (1999-2000).

8. Già Solerti aveva relegato questo sonetto nella sezione VI (cfr. Solerti, 1909, pp. 284-5).

9. I manoscritti in questione sono: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 500; London, British Library, Add. 31843 (sfuggito al censimento della Florimbii); e Wellesley (MA), Wellesley College, Margaret Clapp Library, Plimpton P485.

manoscritti¹⁰); non fornisce uno stemma perché non è possibile stabilire quali siano i rapporti tra i diversi testimoni; e in conclusione dichiara «sospeso il giudizio sulle quattro (presunte) attribuzioni»¹¹.

In altri casi, l'attribuzione a Petrarca viene esclusa a favore di un'altra, che – se pur minoritaria nella tradizione – viene considerata *difficilior*. Data la tendenza dei nomi più noti ad attrarre nella loro orbita componimenti adespoti o anche di altri rimatori, si considera infatti che davanti a due attribuzioni in contrasto tra di loro quella più verosimile sarà quella all'autore meno noto. Questo principio è stato applicato negli studi di Daniele Piccini e nelle edizioni di Roberto Loporatti, almeno nel caso del secondo spingendosi fino a ipotizzare che un'attribuzione a Petrarca sia talmente *facilior* da poter rimontare all'iniziativa di copisti differenti, e possa insomma essere stata indebitamente associata a uno stesso testo più volte in maniera indipendente. Nella recente edizione delle disperse inserite nel «libro de sonetti di meser francescho» del manoscritto Riccardiano 1103, Loporatti (2017) attribuisce infatti a Iacopo del Pecora il sonetto *O monti alpestri o cespugliosi mai*, che la tradizione riconduce quasi unanimemente a Petrarca, nella maggior parte dei casi associandolo ai *Rvf*; ma talvolta anche con attribuzioni esplicite. Il sonetto è presente all'interno della “tradizione veneta”, nell'appendice del “gruppo di Cologny”¹², in molti altri testimoni del Canzoniere (tra cui Brescia, Biblioteca Queriniana, D. II. 21, cioè il testimone della “forma Queriniana”), in diverse sillogi di disperse (è trascritto due volte nel già citato Bolognese 1289, è nelle sezioni petrarchesche della Bartoliniana – Firenze, Accademia della Crusca, 53 – e del Mezzabarba – Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX. 191 [6754]), e in manoscritti miscellanei (lo attribuisce esplicitamente a Petrarca il Gaddi 198; è inoltre tra quelli a cui viene negata l'attribuzione dal già citato Strozzi 178). Sui trentadue codici noti latori del componimento¹³, l'unico che permette di avvicinarlo alla produzione di Ia-

10. Bologna, Biblioteca Universitaria, 2646 (dove *Dimmi cuor mio* è adespoto) e Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.VIII.28 (dove è attribuito a «Francesco dal maestro Agnolo da Pesero»).

11. Florimbii (2017, p. 50). Va notato che l'unica attribuzione esplicita è quella del manoscritto fiorentino citato alla nota precedente.

12. Cioè in Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine (olim Bibliothèque Municipale), 392; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4784; Cologny (Genève/Genf), Bibliotheca Bodmeriana (Fondation Martin Bodmer), 131; e infine Tours, Bibliothèque municipale, 2102: su questo gruppo di codici dei *Rvf*, qui indicato con la sede del manoscritto più antico che ne fa parte, cfr. anche oltre pp. 39-40, 43-4.

13. A quelli già utilizzati da Loporatti (2017), vanno aggiunti i manoscritti Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 356, e Modena, Biblioteca Estense Uni-

copo del Pecora è un manoscritto conservato ad Arezzo (Biblioteca Città di Arezzo, 162); e l'attribuzione di *O monti alpestri* in questo testimone viene in realtà dedotta, perché il sonetto vi si trova all'interno di una sezione di poesie di Iacopo del Pecora che è tuttavia acefala. L'ipotesi è quindi che nel manoscritto vi fosse un'attribuzione collettiva in testa alla sezione, andata persa con una lacuna; e questa ipotesi di attribuzione viene fatta pesare più di tutte le altre attribuzioni a Petrarca, implicite o esplicite, in più sottofamiglie di manoscritti indipendenti da quella in cui si trova il manoscritto aretino, e anche nel codice che secondo la ricostruzione di Leporatti si trova nella medesima e dell'aretino è quindi un collaterale¹⁴.

Personalmente ritengo che, oltre e più che la tendenza "poligenetica" ad attribuire componimenti a Petrarca da parte dei singoli copisti, in questo come in altri casi possa aver giocato un ruolo importante la contaminazione, in particolare nelle tipologie in cui a trasmettersi orizzontalmente, più che le diverse lezioni, sono le varie ipotesi sul nome dell'autore. Prendiamo il caso del sonetto 14 della VI sezione di Solerti, *Sarà 'n Silla pietà, 'n Mario e Nerone*: allo stato attuale delle ricerche, è stato rintracciato in una ventina di manoscritti (due diverse trascrizioni nel solito Bolognese 1289), nella metà circa dei casi adespoto¹⁵. Nel resto della tradizione, presenta le attribuzioni più varie: Dante¹⁶; Francesco da Pontenano, ovvero l'Accolti¹⁷; Mariotto Davanzati¹⁸; Francesco Malecarni¹⁹; Antonio Cornaz-

versitaria, Campori App. 220 (gamma.P.5.11): per entrambe le segnalazioni rimando all'intervento di Tommaso Salvatore, *infra*, pp. 97-8 e 99.

14. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Biblioteca (Biblioteca Corsiniana), 43.B.30.

15. Le testimonianze sicuramente adespote sono quelle dei manoscritti: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 495, f. 158r; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. M.IV.79, f. 168v; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8914, f. 71v; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1378, f. 85r; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Soppr. B.2.1267, f. 138v; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.25, f. 120r-v; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.721, f. 158r; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.1171, f. 69r; Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Deposito del Collegio San Carlo 5, f. 61r-v; Rovigo, Biblioteca Comunale (Biblioteca dell'Accademia dei Concordi), Silvestriano 289, f. 35v; Udine, Biblioteca Civica "Vincenzo Joppi", 10, f. 292r; Vicenza, Biblioteca Comunale (Civica) Bertoliana, 114, f. 115; Volterra, Biblioteca Comunale Guarnacci, XLIII.2.15 (inv. 5031; Mazzatinti 204), f. 117v.

16. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. 89 inf. 44, f. 165rb.

17. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184, f. 195rb.

18. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.1168, ff. 102v-103r.

19. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1154, f. 90r.

zano²⁰; viene anche stampato sotto il nome di Bernardo Illicino nell'antologia di *Poesie di diversi autori* stampata a Firenze da Francesco Bonaccorsi verso il 1490²¹. Quanto alle attribuzioni a Petrarca, si trovano tutte in testimoni riconducibili all'ambiente di Ludovico Beccadelli, appunto il Bolognese 1289 e la Raccolta Bartoliniana, oltre all'attuale Bolognese 401 I. Quest'ultimo è un fascicoletto (quinterno) apparentemente della metà del Quattrocento, che nella seconda metà del Cinquecento faceva parte dei materiali assemblati dal segretario di Beccadelli, Antonio Giganti, a costituire quello che verrà poi chiamato il "codice Amadei", la cui sezione iniziale è proprio il Bolognese 1289. Date le modalità di lavoro di quella sorta di "officina filologica" attiva attorno al Beccadelli²², non ci sarebbe da stupirsi se la trascrizione del sonetto nel Bolognese 401 I fosse la fonte e delle due nel 1289 e di quella nella Bartoliniana: ma se anche così non fosse e il testo fosse stato copiato da altra fonte dove era magari adespoto, l'estensione dell'attribuzione trovata nel Bolognese 401 I da parte dei copisti cinquecenteschi parrebbe l'esito più scontato e prevedibile. Se non in origine, nel punto di partenza della sua tradizione il sonetto era probabilmente adespoto: da qui la pluralità delle attribuzioni, che come risultato della loro poligenesi appare più plausibile del ritorno di un unico nome.

Il sonetto *Sarà 'n Silla pietà* è stato pubblicato da ultimo nell'edizione dei *Lirici toscani del Quattrocento* a cura di Lanza, sfruttando la testimonianza di soli quattro codici, nella sezione dedicata alle poesie di Francesco Malecarni²³; e in apertura della medesima si trova un altro testo che viene anch'esso in almeno un caso attribuito a Petrarca, *Nel tempo che riduce il carro d'oro* (non citato da Solerti). In questo caso l'attribuzione a Petrarca è minoritaria e proviene da un manoscritto tradizionalmente considerato inaffidabile come l'Isoldiano, mentre il terzo nome presente nelle fonti appare davvero scarsamente plausibile²⁴. Per questo capitolo in terza rima l'edizione Lanza cita di

20. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX. 350 (6485), f. 103v.

21. Traggio la notizia da De Robertis (1985, p. 278, nota 63), che informa pure di come lo stesso sonetto sia stato stampato anche nell'edizione delle *Rime* del Burchiello del 1757.

22. Sul funzionamento di questa officina, cfr. Camboni (2019).

23. Lanza (1973-75, II, p. 33); oltre al Riccardiano 1154, cita come fonti il Redi 184 e i due Magliabechiani VII.1168 e VII.1171.

24. Oltre a Petrarca nel già ricordato Isoldiano (Bologna, Biblioteca Universitaria, 1739) e a Malecarni nei tre Riccardiani sfruttati da Lanza (1091, 1142, 1939), in due manoscritti il capitolo ternario è infatti attribuito ad Antonio de' Magnoli: si tratta di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. 89 inf. 44, e Biblioteca Nazionale Centrale, II.IX.108. Nel secondo dei due codici siamo in realtà di fronte all'auto-attribuzione di una versione rifatta del componimento, da parte di un copista, Antonio di Ser Guido de' Magnoli, ap-

nuovo quattro soli codici, uno privo di attribuzione e tre in cui si fa il nome del Malecarni: tuttavia l'esempio di *Sarà 'n Silla pietà, 'n Mario e Nerone* mostra chiaramente come davanti ad attribuzioni contrastanti gli editori talvolta optino per una di esse senza che le ragioni della scelta risultino chiare. Una sorte analoga in un'edizione differente tocca infatti anche al sonetto *Se Silla in Roma suscitò rumore* (citato ma non pubblicato da Solerti al numero 41 della sesta sezione): perlopiù adespoto²⁵, dispone di almeno tre attribuzioni concorrenti, a Federigo di Geri d'Arezzo²⁶, Niccolò Soldanieri²⁷, e appunto Petrarca²⁸. La scelta dell'edizione *Rimatori del Trecento* a cura di Giuseppe Corsi, pur provvista di una sezione specifica dedicata alle poesie di dubbi attribuzione, è di pubblicarlo tra le rime del Soldanieri²⁹.

Le corrispondenze

Il problema delle attribuzioni controverse si pone anche per i testi di corrispondenza, sia per quelli talvolta attribuiti a Petrarca, sia per quelli at-

parentemente incline a rimaneggiare testi altrui per poi attribuirseli (cfr. Marcelli, 2004, p. 183, nota 6; su questi fenomeni di rimaneggiamento e appropriazione cfr. anche l'intervento di Leporatti, *infra*). Quanto al pluteo, appare plausibile che dipenda dal manoscritto di mano del Magnoli, dal momento che, nella stessa pagina dove vi si trova la rubrica del capitolo ternario (165rb), viene attribuito ad Antonio de' Magnoli il sonetto *Dhè non esser Jason s'io fui Medea* (165ra: i due testi sono separati da altri due sonetti, tra cui l'appena ricordata attestazione di *Sarà 'n Silla pietà* con attribuzione a Dante), cioè il testo che nel manoscritto di Antonio di Ser Guido viene copiato immediatamente prima della versione rimaneggiata del capitolo ternario (quest'ultimo inizia a f. 39r, il sonetto e relativa lunga rubrica si trovano a f. 38v), con la medesima (ed egualmente sospetta) auto-attribuzione da parte del copista. Oltre a quelle già citate, la tradizione del capitolo ternario si compone di almeno due testimonianze adespote, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. M.IV.79 (l'unico altro manoscritto citato da Lanza oltre ai tre Riccardiani) e Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I.VIII.36; altri testimoni non ricordati nell'edizione Lanza sono Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.1145 (con attribuzione a Francesco Malecarni) e Mantova, Archivio di Stato, Castiglioni di Mantova..., busta 4 (attribuzione a «Franc(esc)o da Fiorenza», cioè ancora il Malecarni).

25. Così nelle due attestazioni del manoscritto Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.IV.131, f. 332r e 455r, in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.40 (Magl. VII.1009), f. 164rb, Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1088 (O.IV.42), f. 65v, e Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1270, f. 4r.

26. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3213, f. 490r.

27. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184, f. 109vb.

28. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1156, f. 43r-v.

29. Corsi (1969, pp. 776-7). Si veda ora il contributo di Anna Bettarini Bruni, *infra* pp. 189-222.

tribuiti ai suoi corrispondenti. Tra questi ultimi appare particolarmente interessante il caso di Andrea o Muzio o Stramazzo da Perugia, in particolare rispetto alla sopra ricordata questione della trasmissione orizzontale delle attribuzioni.

Nei manoscritti le rime di corrispondenza vengono in alcuni casi associate tra di loro, e in altri ridistribuite per autori in ognuna delle diverse sezioni dedicate a questi ultimi³⁰. Talvolta vengono aggregati insieme più scambi tra i medesimi autori, o più testi di un autore tutti parte di scambi con altri autori; e durante queste operazioni di riordinamento è possibile che vengano giustapposte più attribuzioni, estendendo una di esse a testi che in origine non l'avevano. È ciò che accade nella sezione del Vaticano latino 3213 dedicata a «SER MVTIO ALTRAMENTE DETTO STAMAZZO PEROSCINO» (f. 630r), dove Antonio Lelio, copista-ordinatore del manoscritto (Frasso, 1988; Graffigna, 1988), aggrega testi che provengono da almeno due fonti differenti. Vi si trovano infatti i seguenti tre sonetti:

*Pero che 'l dolce (et) caldo di Piero
Il fitto ben si prende di leggiere
La santa fama de la qual son priue*

Il terzo è copia della seconda trascrizione di questo componimento nel manoscritto detto 'Mazzatosta'³¹ (f. 133v; una prima è a f. 120v), dove non c'è traccia degli altri due (e nemmeno delle relative risposte di Petrarca), che devono quindi per forza essere stati attinti da altra fonte.

Che il Vaticano 3213 sia un *descriptus* del manoscritto Mazzatosta risulta da più elementi. Nel momento in cui veniva copiata questa parte del primo il secondo si trovava a Roma, dove fu tra l'altro sfruttato da Angelo Colocci, noto sodale di Antonio Lelio³². Inoltre, le discrepanze tra la trascrizione più recente e la più antica si riducono alla caduta di un *titulus*, alla sostituzione di un (non eccessivamente pertinente) *preghi suggestiue*

30. Sul trattamento delle rime di corrispondenza nella tradizione manoscritta cfr. Giunta (2002a, pp. 30-121).

31. Dal nome della famiglia romana a cui è appartenuto: attualmente Ithaca (NY), Cornell University Library, Archives 4648 Bd. Ms. 22 (già Bd. Petrarch P P49 R51 e Pet + Z 11). Non è qui ancora possibile fornire un'edizione de *La santa fama* per l'incompletezza della *recensio*, in particolare per quel che riguarda le stampe (viene infatti stampato almeno dal 1525, dal momento che è nella prima edizione del commento di Vellutello).

32. Cfr. Bernardi, Bologna, Pulsoni (2007, pp. 206-9); per Lelio e Colocci si possono vedere le menzioni del secondo in Jossa (2005).

a un (ancor meno sensato) *p(re)ce sugettiue*³³, e al ritocco in un momento posteriore alla copia della prima parola del sintagma *Pallade Cecropia* (nel Mazzatosta *palla di Cecropia*) – tutto questo a fronte della condivisione di un errore che appare sia congiuntivo che separativo, e che è proprio di questi due soli manoscritti³⁴. Ma soprattutto, l'intestazione della sezione del Vaticano 3213 è la traduzione della rubrica latina apposta dal Mazzatosta alla sua seconda trascrizione di *La santa fama*, nonché unica altra rubrica di questo genere nella tradizione nota del sonetto: «S(er) Mutij d(i)c(t)i Stramogia de p(er)usio».

Questa attribuzione viene quindi estesa da Lelio anche agli altri due sonetti e giustapposta a quella alternativa riportata in una nota affiancata all'intestazione in cima alla pagina: «altroue trovo fosse chiamato Andrea Peroscino». L'attribuzione alternativa è stata palesemente attinta da altra fonte, con tutta probabilità quella da cui provengono gli altri due sonetti.

Ezio Chiòrboli, il responsabile della vulgata editoriale moderna di *La santa fama*, basata appunto sul Vaticano 3213, ha in seguito completato il processo avviato da Lelio fondendo le due attribuzioni giustapposte e creando un ibrido, «Andrea Stramazzo da Perugia», che non ha in realtà alcun riscontro nelle fonti³⁵. Nella tradizione manoscritta vengono peraltro citati diversi altri nomi, e le varie attribuzioni tendenzialmente sono proprie ognuna di un determinato ramo o sottofamiglia.

Tra le dodici testimonianze manoscritte finora da me collazionate, secondo la mia ricostruzione tutte tranne due appartengono a un unico raggruppamento, da cui si distinguono come testimoni indipendenti il Laurenziano Conventi soppressi 122 e il già citato manoscritto Mezzabarba³⁶.

33. Probabilmente per contaminazione, dato che il conciero *suggestive* è proprio – ed esclusivo – di tutti i manoscritti cinquecenteschi del sonetto (sarebbe anche di gran lunga la prima attestazione di questo aggettivo) tranne il già citato Mezzabarba. Con la parziale eccezione del Vaticano 3213 tutti i manoscritti che presentano questa lezione sono parte di una stessa sottofamiglia caratterizzata anche da altri errori (cfr. *infra*).

34. Ai vv. 5-6 la seconda trascrizione del Mazzatosta legge infatti «Hor piaccia chamie p(re)ce sugettiue / La uostra nobil m(en)te renda(n) prona» (con *prona* apparentemente corretto su *proua*), il Vaticano latino 3213 «Hor piaccia ch'ad mie p(re)ghi suggestiue / La uostra nobil mente renda prona»: in tutti gli altri manoscritti (tranne la prima trascrizione dello stesso Mazzatosta, per cui cfr. *infra*) manca la preposizione prima del possessivo, e il soggetto del verbo al v. 6 è quindi il sostantivo del v. 5, mentre la lezione del Mazzatosta e poi del Vaticano è chiaramente peggiore.

35. Chiòrboli (1930, pp. 292 e 422).

36. I piani alti della tradizione manoscritta sono individuati principalmente da due tra le diverse diffrazioni che si verificano nella tradizione di questo sonetto (tra esse ve ne sono anche di con tutta probabilità correttamente emendate dai testimoni quattro-cinquecenteschi).

Nel secondo il sonetto è attribuito a Stramazzo da Perugia, mentre nel primo è preceduto dalla rubrica «Sonetto fecie mis(ser) giovannj barile emandolo A mis(ser) francescho petrarcha». Ora Giovanni Barrile o Barili è un noto amico e corrispondente di Petrarca, che conobbe a Napoli e che avrebbe dovuto incoronare in Campidoglio su incarico di Re Roberto (fu impossibilitato a farlo perché cadde in un'imboscata mentre si recava a Roma³⁷). L'attribuzione di *La santa fama* a questo personaggio è insomma da prendere seriamente in considerazione; quanto a quella del Mezzabarba, invece, «insospettisce la totale assenza del nome Stramazzo dalle testimonianze anteriori al XVI secolo»³⁸. Tra i testimoni del raggruppamento che riunisce la maggior parte dei manoscritti il sonetto è perlopiù attribuito a Andrea da Perugia: fanno eccezione un codice che lo tramanda adespoto³⁹ e i due esponenti di una sottofamiglia composta dalla prima trascrizione contenuta nel manoscritto di Ithaca e dal Riccardiano 1103⁴⁰. Le loro rubri-

teschi, sulla cui appartenenza a una stessa sottofamiglia si è già detto: si veda il Cecropia "ateniese" in rima al v. 9, che a seconda del manoscritto o della famiglia diventa *Cicopria*, *zicopia*, *echopia*, *cheuropia*, *deuropia*, per riassumere la forma corretta nella seconda trascrizione del Mazzatosta e in tutti i testimoni cinquecenteschi, tranne il Mezzabarba). Si tratta in primo luogo del già ricordato *suggettive* (*suggitive* in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VIII.54), trasformato in *suggestive* dai testimoni cinquecenteschi, tranne il Mezzabarba; quest'ultimo ha *si votiue* (lezione poi ereditata dalle stampe finora rintracciate, che sembrano apparentarsi tutte alla testimonianza del manoscritto ora alla Marciana) mentre il Laurenziano legge *sia ottiue*. Nessuna delle lezioni attestata appare pienamente convincente, e l'ipotesi è quindi quella di una diffrazione in assenza. C'è invece con tutta probabilità diffrazione in presenza al precedente v. 4. I primi quattro versi del sonetto dovrebbero infatti leggere: «La santa fama, de la qual son prive / quasi i moderni, e già di pochi sona, / messer Francesco, gran pregio vi dona / che del tesor d'Apollo sete dive» (cioè: la *santa fama* attribuisce *gran pregio* a Petrarca perché è ricco del tesoro di Apollo, c'è una semplice causale con l'indicativo). La lezione *sete* però è del solo Laurenziano, mentre il Mezzabarba legge *su*, seguito da spazio bianco per una futura integrazione (il verso rimane ipometro), e tutti gli altri testimoni *siate*. Il congiuntivo farebbe pensare piuttosto a una finale, che anticiperebbe l'invito dei versi successivi: ma il risultato funziona male sia sul piano semantico sia su quello sintattico.

37. Cfr. Walter (1964).

38. Cfr. Decaria (Mirabile *a*).

39. Si tratta del già citato manoscritto Magl. VIII.54, che da solo costituisce uno dei tre rami in cui si organizza il raggruppamento principale della tradizione manoscritta nota del sonetto, prescindendo dalle contaminazioni (lezioni peculiari *piacciavj* v. 5; *tengha* per *renda* v. 6; *dallichona* v. 7; *palladia deuropia* v. 9; *echennonne* v. 12).

40. La sottofamiglia si individua per errori al v. 6: *nobil pena renda proua* nel Riccardiano 1103 e *nobil penna renda proua* (con *pruoua* poi corretto in *pruona* per ripristinare la rima) nella prima trascrizione di Ithaca (lardellata di errori e *singulares: di gioue* v. 3, *priego* v. 5, *frutto* v. 6, *bruiue* v. 8; meno caratterizzanti quelli del Riccardiano 1103: *dele qual*

che leggono rispettivamente «Senucij ad D. F. petra(r)cha(m) r(esponsi)o incip. *Se lhonorata*» e «*Soneto s(e)r Mucio a mes(ser) francescho*».

Riguardando la rubrica in testa alla seconda trascrizione del Mazzatosta, «S(er) Mutij d(i)c(t)i Stramogia de p(er)usio», risulta a questo punto evidente che appare anch'essa il risultato della giustapposizione di due attribuzioni differenti; giustapposizione che non sorprende, dal momento che la lezione del sonetto di questa seconda trascrizione è evidentemente contaminata. In essa si mescolano infatti lezioni provenienti dalla prima fonte usata e altre attinte da un non più rintracciabile esponente della sottofamiglia dove si trovano la maggior parte dei testimoni cinquecenteschi, che permettono al copista del Mazzatosta di rimediare alla quasi totalità delle numerosissime mende presenti nel testo da lui già copiato⁴¹.

Considerata l'altezza cronologica del manoscritto – che in base all'*expertise* paleografica di Teresa De Robertis sarebbe stato copiato verso gli anni Sessanta del secolo XV – una manipolazione testuale di questo livello appare inquietante: è però perfettamente coerente con il contesto in cui si verifica. Il copista del manoscritto Mazzatosta compie infatti più operazioni “proto-filologiche” o “proto-storicoletterarie” che risultano altrettanto se non più

v. 1, *dilichona* v. 7, *aselapria* v. 13, *senacha* v. 14), al posto di *nobil mente e prona* (garantito dalla rima). I due manoscritti inoltre presentano al v. 9 la medesima corruzione per *Cecropia* (*echopia / e copia*).

41. Per rendere l'idea, questa è la lezione dei vv. 5-8 nella prima trascrizione del Mazzatosta: «Hor priego cha mie prieghe suggestiue / La uostra nobil penna renda pruona / Participandol frutto di Elicona / Che p(er) piu briue piu dilata riue»; e questa è la lezione degli stessi versi nella seconda trascrizione «Hor piaccia chamie p(re)ce suggestiue / La uostra nobil m(en)te renda(n) prona / Participa(r)mi elfonte delicona / Che p(er) piu be(r)ne piu dilata riue» (anche il *tesor di gioue* del precedente v. 4 torna ad essere, correttamente, di Apollo). Così come la prima, anche la seconda trascrizione del Mazzatosta ha inizialmente scritto come parola in rima del v. 6 *proua* per poi correggere la *u* in una *n*; e delle magagne dell'altra in effetti in quest'ultima residua quindi solo la sopra ricordata preposizione al v. 5 (cfr. *supra* la nota 34), che parrebbe poter rimediare – anche al di là delle intenzioni di chi l'ha introdotta – alla mancata concordanza tra il soggetto del v. 5 e il verbo del successivo verso 6. Un movente analogo sembra trovarsi alla base di una delle innovazioni che caratterizzano la sottofamiglia a cui appartengono la maggior parte dei testimoni cinquecenteschi, vale a dire il passaggio della forma verbale del v. 6 dal singolare al plurale; innovazione che viene pleonasticamente adottata anche dal copista del Mazzatosta nella seconda trascrizione del sonetto, assieme a tante altre lezioni migliori rispetto a quelle della prima fonte che ha avuto a disposizione, tra cui *Cecropia* al v. 9 (come è ovvio, salvo la parziale eccezione del verbo al plurale al v. 6 il copista del Mazzatosta contaminando non prende le lezioni deteriori della seconda fonte – come *conforto* per *consorto* al v. 13, altro errore caratteristico di quella sottofamiglia, per quanto poligenetico e quindi assai debolmente congiuntivo).

sorprendenti. Tra queste c'è l'apposizione, accanto agli ultimi 31 componimenti, degli stessi numeri che accompagnano ognuno di essi nel Vaticano 3195, con il ripristino quindi del loro ordinamento secondo l'ultima volontà dell'autore⁴²; ma soprattutto c'è l'aggiunta in coda al manoscritto di un'appendice di testi di complemento all'opera volgare di Petrarca, appendice di cui *La santa fama* fa a pieno titolo parte. Dopo il Canzoniere e i *Triumphs* vengono infatti copiati testi di corrispondenza di e con Petrarca, testi di Dante e Cino (due autori citati nel *Triumphus cupidinis* e nel sonetto 287 del Canzoniere, e il secondo anche nel sonetto 92: da notare che in tutti questi passi il copista del manoscritto Mazzatosta richiama a margine i nomi presenti nei testi), e – adespota – *Donna me prega* di Cavalcanti (cioè la canzone citata all'interno della 70 del Canzoniere: e anche qui è da notare che nel Mazzatosta le prime due citazioni all'interno di *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi* sono messe in rilievo da *maniculae*). Siamo insomma di fronte a un'antesignana dell'Appendix Aldina, che come dimostra proprio il caso di *La santa fama* è stata compilata attingendo da più fonti.

È chiaro che un copista che si rende protagonista di operazioni di questo tipo così come contamina la lezione del testo può molto plausibilmente prendere da più fonti le attribuzioni; e non appare quindi opportuno considerare un elemento risolutivo per la determinazione della paternità del componimento la presenza di due nomi analoghi quali *Stramogia* e *Stramazzo* in un testimone indipendente (il Mezzabarba), in un manoscritto che contamina tra due rami di un'altra sottofamiglia (il Mazzatosta), e nel suo descritto anch'esso contaminato (il Vat. lat. 3213; come è stato già notato, *Stramazzo* è anche inquietantemente simile a *Ser Muzio*⁴³). Va

42. La cosa è ancor più notevole in quanto queste 31 poesie nel Mazzatosta non si trovano nello stesso ordine in cui stanno nel Vaticano 3195 (che, ricordo, è 336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366; quello del Mazzatosta è 336-339, 342, 340, 351-354, 350, 355, 360, 344-345, 359, 341, 343, 356, 346-349, 357-358, 361-363, 365, 364, 366) e stando a Salvatore (in Salvatore, Vecchi Galli, 2018, p. 141 n. 27), «le 31 cifre con le quali in V sono riordinate le ultime rime, *Rvf* 336-366, furono ignorate per secoli da copisti, da editori e da filologi, non si trovano nei noti 'duplicati' di V quali Laur. XLI 10 e Par. it. 551, né nelle stampe tratte dall'autografo, né in Bembo» e «di questa rinumerazione, in un testimonia- le dei *Rvf* di svariate centinaia, si trova traccia, per quanto consta, in due soli esemplari». I due esemplari a cui si fa riferimento sono il Casanatense 924 e il Vaticano 4787 di Colocci, di cui il Mazzatosta è il modello di collazione (cfr. Bernardi, Bologna, Pulsoni 2007, pp. 206-9): e sarà quindi anche la fonte più probabile per la numerazione del colocciano, oltre ad essere il più antico manoscritto (preceduto solo dall'autografo di Petrarca) in cui tale rinumerazione è presente.

43. «Posto che tre nomi per designare un medesimo personaggio sembrano troppi, pare da rilevare che appare sospetta la somiglianza tra *Ser Mucio* / *Mutio* / *Muzio* e *Stram-*

infatti tenuto presente che, anche se non contamina il testo (che rimane quindi costellato di errori gravissimi), un manoscritto cinquecentesco come il Mezzabarba può ben aver preso da altra fonte l'attribuzione, dato che questa talvolta viaggia senza il testo a cui si riferisce. Secondo il più volte ristampato commento di Francesco Filelfo il sonetto 24 dei *Rerum vulgariarum fragmenta* sarebbe la risposta del Petrarca ad Albertino Mussato, e non è qui possibile ricostruire quali e quante altre ipotesi di paternità della proposta abbiano circolato nei vari commenti petrarcheschi o in più generici elementi paratestuali.

Un esempio precocissimo di questa modalità di diffusione delle attribuzioni è nel già citato manoscritto di Cologny, databile alla fine del secolo XIV. A margine di *Se l'onorata fronde che prescrive* (f. 16v) si trova infatti la seguente postilla: «Mes(ser) stefano dilacolo(n)na p(ro)mise coronar mes(ser) f. p. (et) fralte(m)po fu caciato (et) p(er)o respo(n)de aun sonetto lima(n)da mes(ser) andrea da p(er)ugia [.] elqual sonetto con(i)za *La santa fama de laqual son p(r)iue*»⁴⁴. Si può pensare che il manoscritto di Cologny offra una testimonianza esterna e indipendente a favore dell'attribuzione ad Andrea da Perugia: ma è plausibile che questa glossa o altre dalla stessa origine siano invece alla radice dell'associazione del nome del perugino a un testo pervenuto adespoto, e inoltre esiste una concreta possibilità che anche in questo caso si sia di fronte a una (assai precoce) estensione della paternità di alcuni testi ad altri. Nell'appendice di disperse del manoscritto di Cologny si trovano infatti tre risposte per le rime, ai due sonetti tramandati dal Vaticano 3213 e a un terzo sulle stesse rime di quei due, da glosse del tutto analoghe a quella a margine del sonetto 24 del Canzoniere date come risposte appunto a Andrea da Perugia⁴⁵. Ora, a me pare ben possibile che l'attribuzione del-

mazzo, tanto da far pensare a una corrucciola onomastica subentrata nella tradizione»: cfr. Decaria (Mirabile a).

44. Si veda la riproduzione online del manoscritto: <http://e-codices.ch/en/fmb/cb-0131/15v>. I puntini tra parentesi quadre corrispondono a una parte del testo che è stata erasa: il che getta una luce inquietante su questa particolare attribuzione ad Andrea da Perugia, che come si può constatare precede immediatamente la rasatura (e non è detto che non sia stata almeno in parte aggiunta sopra il testo eraso). Purtroppo non è stato possibile provare a leggere la *scriptio prior* direttamente sul manoscritto, perché le collezioni e la biblioteca della Fondazione Bodmer vengono in questo momento (luglio 2019) spostate per far spazio a un cantiere che ne rende impraticabili le sale di consultazione.

45. «R(ispost)a am(esser) andrea dap(er)oscia avno suo .S. lima(n)do elqual comenza Pero chel dolce caldo de pi<i>ero»; «R(ispost)a alaltra doma(n)da deld(et)to m(esser). A. (et) el .S. com(in)za Elfitto ben ce p(re)nde d(i) legero»; «R(ispost)a aldito m(esser) .A. au-

le proposte di questa serie di sonetti sulle stesse rime, che costituiscono un caso straordinario di tenzone dal funzionamento analogo a quello del provenzale *joc partit*⁴⁶, sia stata estesa a ritroso a *La santa fama*⁴⁷, forse anche grazie a un apparente richiamo alla situazione delineata in *Se l'onorata fronde* nel primo sonetto della serie⁴⁸; e un'operazione analoga ma di segno inverso potrebbe spiegare l'unico nome avanzato dalle fonti per il primo degli ultimi due sonetti della tenzone-*joc*, tramandati unicamente dal Riccardiano 1103 subito dopo la coppia *La santa fama-Se l'onorata fronde* con identiche attribuzioni a *s(e)r Mucio e mes(ser) franciescho*. Come sopra menzionato, nel collaterale statunitense del Riccardiano 1103 *La santa fama* è attribuita a Sennuccio: e abbiamo quindi chiaramente a che fare con una corrucciola onomastica, che la direzione del fraintendimento vada da *ser Mucio* a *Sennuccio* o da *Sennuccio* a *ser Mucio*, come pare più probabile. Sennuccio è certamente il primo nome che un copista avrebbe potuto avanzare per un sonetto a cui risponde uno del Canzoniere, dato il ricorrere del rimatore fiorentino come interlocutore di Petrarca in più componimenti dei *Rvf* (108, 112, 113, 144, 287): e l'ipotesi che spieghi in maniera più plausibile una situazione come quella delle attribuzioni di *La santa fama* nella famiglia che aggrega la maggior parte dei testimoni pervenuti, in cui – escludendo le testimonianze chiaramente contaminate – in un ramo il sonetto è adespoto, in un altro attribuito ad Andrea da Perugia, e nel terzo c'è la situazione appena presentata, pare a questo punto che il capostipite comune lo portasse privo di qualsiasi attribuzione e quelle nei suoi discendenti siano state avanzate dalla tradizione, in un caso con una pura congettura e nell'altro ipotizzando che l'autore fosse lo stesso di altri sonetti indirizzati a Petrarca.

no .S. lima(n)do elq(u)ale com(in)za . Ode sauer souran thesaurero» (Cologny, Fondation Martin Bodmer, 131, ff. 142v-143r).

46. Giunta (2002b, pp. 251-2).

47. A maggior ragione appare quindi inquietante la sopra ricordata presenza di una rasura subito dopo il nome dell'autore nella postilla al sonetto 24 dei *Rvf* del manoscritto di Cologny.

48. Cfr. Bettarini (2005, p. 128). Chiaramente, la presenza di questo contatto (se tale realmente è, e realmente con il sonetto 24 del Canzoniere: i primi tre versi del primo sonetto della serie sulle stesse rime sono inintelligibili) non implica affatto che l'autore delle proposte della tenzone-*joc* sia lo stesso de *La santa fama*. Il primo potrebbe infatti aver semplicemente usato la situazione delineata in *Se l'onorata fronde* come spunto per far partire la serie di testi sulle stesse rime (che – data l'apparente coesione – potrebbe anche essere interamente opera sua), del tutto indipendentemente dall'autore del sonetto a cui Petrarca risponde con il 24 del Canzoniere.

Il caso della ballata *Donna mi vene spesso nella mente*

La tradizione delle rime volgari attribuite a Petrarca si presenta con caratteristiche tali da facilitare e forse anche favorire fenomeni contaminatori di questo genere: è molto vasta; in gran parte composta da manoscritti dedicati all'autore e quindi facilmente identificabili⁴⁹; e dotata di paratesti. Tuttavia il punto fondamentale è che – come mostrato dai sopra ricordati casi in cui le attribuzioni vengono cancellate o negate – operazioni di natura più o meno latamente critica, ricostruttiva, o addirittura “filologica”, attorno a Petrarca sono partite molto presto, confondendo le acque per lo studioso odierno. Il testo migliore per constatarlo è al tempo stesso il più pacifico e il più problematico del *corpus* delle disperse o estravaganti petrarchesche, la ballata *Donna mi vene*, che come è noto è stata parte integrante del Canzoniere, secondo la ricostruzione più accreditata rimanendovi fino alla forma Malatesta e quindi fino alla fine del 1373 o primi mesi del 1374.

Il testo vulgato della ballata (quello correntemente pubblicato) è di provenienza ignota. Ogni edizione dichiara di averlo preso dalla precedente, e ripercorrendo a ritroso la catena delle citazioni si arriva alle *Opere* di Petrarca del 1951, dove la sezione di disperse è curata da Natalino Sapegno⁵⁰. Per questo così come per altri testi Sapegno parla di una provenienza dal Casanatense 924⁵¹; se non che rispetto al testo del manoscritto quello pubblicato da Sapegno presenta (oltre a qualche variante formale) un'evidente variante sostanziale al v. 1: il Casanatense legge *venne*, non *vene*⁵².

49. Per un copista medievale, un conto è insomma cercare di “migliorare” la lezione di un testo che ha una tradizione costituita da miscellanei di poesia, e un conto è decidere di correggere o integrare un “Petrarca” con uno dei tanti altri in circolazione: le operazioni compiute dal sopra ricordato copista del manoscritto Modena, Biblioteca Estense Universitaria, it. 262 (alfa.U.7.24) per qualsiasi altro lirico in volgare italiano del Medioevo che non sia Petrarca sono inimmaginabili per più di una ragione. Non c'è solo l'aspetto della ricostruzione del “libro” d'autore, c'è anche l'utilizzo di almeno tre fonti diverse, almeno due delle quali dovevano essere identificabili (e quindi rintracciabili) come «opera e libro» (f. 94r) dell'autore Petrarca.

50. Sapegno (1951); vi si arriva tramite Bigi, Ponte (1963, p. 1162), a cui si è a sua volta indirizzati da Paolino (1996, p. 632).

51. Sapegno (1951, p. 862).

52. Lo si può verificare nella riproduzione in Pasquini, Vecchi Galli (2006, p. 32). Non ci sono ragioni particolari per considerare questo codice un testimone privilegiato: è un manoscritto del Canzoniere, di mano del giovane Bartolomeo Sanvito, che è stato ricollazionato sull'autografo-idiografo per la prima parte e ne è invece una copia a partire dalla seconda (cfr. Salvatore, Vecchi Galli, 2018); ma dato che nell'autografo-idiografo la ballata è stata erasa e sostituita dal madrigale *Or vedi amor che giovenetta donna*, non può essere ri-

Il testo vulgato non proviene dall'edizione delle disperse del 1909, perché di nuovo abbiamo varianti formali e una variante sostanziale, al v. 10: *forte* a fronte del *forse* del testo Solerti. Quanto a quest'ultimo, non è del tutto chiaro come venga composto, dal momento che in nota si dichiara di prendere come testo base quello del Chigiano, che legge però *forte*⁵³. L'ipotesi più probabile per il testo vulgato a partire da Sapegno, allo stato attuale, è invece che provenga da Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. 41.17: concorda infatti con questa testimonianza anche in alcune minime varianti formali.

Della ballata ci sono al momento note circa 230 attestazioni manoscritte, e non si tratta affatto in via esclusiva di testimoni di una forma precedente dei *Rvf*. Alcuni codici cinquecenteschi contengono infatti *Donna mi vene* in maniera indipendente rispetto al Canzoniere⁵⁴, mentre in altri vi è associata perché è stata in qualche modo "reintegrata" e proviene quindi da una tradizione differente rispetto a quella del contesto in cui è inserita.

La natura di inserto "allogrio" del testo è normalmente resa manifesta dalla sua posizione. Lo si trova infatti, per esempio, in coda al Canzoniere: in Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. 41.14 (1463) è addirittura dopo l'*explicit* (f. 170r: è l'unica dispersa del manoscritto), ma regolarmente inserita nella tavola e dotato della stessa numerazione progressiva in cifre romane rosse di tutti gli altri componimenti dei *Rvf* (il suo primo verso è inoltre riportato come postilla subito prima del componimento che lo precede, la canzone alla Vergine, probabilmente a indicare che la sua collocazione avrebbe dovuto essere quella; un altro manoscritto quattrocentesco dove *Donna mi vene* è in coda al Canzoniere è Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.V.170). Oppure viene inserita tra la prima e

collazionata, e la postilla marginale del Casanatense (anch'essa visibile in Pasquini, Vecchi Galli, 2006, p. 32) ci informa appunto della sua assenza «in lo originale».

53. Con Chigiano si intende chiaramente Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.V.176 (il manoscritto di mano di Boccaccio con dentro la "forma Chigi" del Canzoniere); per via di uno dei suoi innumerevoli refusi, Solerti (1909, p. 71), lo indica come «Chigiano L.V.175» (come si può intuire da quanto detto alla nota 5, si tratta di un caso tutt'altro che raro: l'edizione 1909 delle disperse contiene una messe di signature, oltre che non più attuali, sbagliate o inesistenti).

54. Due esempi cinquecenteschi di questo tipo dove si dichiara esplicitamente di aver preso la ballata da un manoscritto antico sono il Mezzabarba (f. 137r: «Trovato in uno anticho libro nel loco dove è posto quel madrigale ch'incomincia *Hor vedi amor*, a car. 50 nella p(rima)a stampa di Aldo») e il manoscritto di mano di Lorenzo Strozzi (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.1041, f. 8r: «Madrigaletto di messer F. Petrarca nuovamente ritrovato in uno antiquissimo exemplare»).

la seconda parte: accade già in Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 1015 e Paris, Bibliothèque Nationale de France, it. 551, due manoscritti databili tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento e che riproducono l'impaginazione dell'autografo-idiografo petrarchesco.

I casi più inquietanti, dato che lasciano intravedere scenari in cui rendersi conto della provenienza della ballata da una tradizione differente da quella dei testi che la circondano potrebbe essere tutt'altro che immediato, sono tuttavia quelli in cui *Donna mi vene* viene reinserita più o meno nella posizione che aveva in origine. Il codice Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.IV.115, è impaginato in parte su una colonna e in parte su due: la ballata viene aggiunta sulla seconda colonna dalla stessa mano che copia il testo, ed è chiaro che in una copia tratta da questo manoscritto sarebbe ben più difficile rendersi conto del fatto che si tratta di un'inserzione. Esiste poi un'intera famiglia di codici in cui *Donna mi vene* viene reintegrata nella posizione che aveva in origine, assieme a un nucleo di disperse (perlopiù risposte di Petrarca a proposte di altri). Si tratta del già citato "gruppo di Cologny".

La composizione dei manoscritti che ne fanno parte si articola in più modi diversi. Quattro testimoni presentano una consistente appendice di rime disperse alla fine⁵⁵; tra questi, tutti tranne uno⁵⁶ hanno all'interno della serie dei componimenti dei *Rvf* – oltre ad altre disperse – *Donna mi vene* e il gruppo di rime per così dire infiltratesi nella breccia. Altri due non hanno l'appendice finale⁵⁷, ma presentano lo stesso gruppo di rime interpolato assieme a *Donna mi vene* nello stesso punto del Canzoniere. Tuttavia, se le rime che qui si accompagnano alla ballata esclusa sono sempre le stesse e sempre nel medesimo ordine, la loro posizione rispetto a essa e al contesto del macrotesto petrarchesco non è proprio esattamente identica. Si danno infatti due possibili disposizioni.

| | |
|--------------------------|--------------------------|
| ... | ... |
| <i>Rvf</i> 120 | <i>Rvf</i> 120 |
| <i>Rvf</i> 121 | [gruppo di sei disperse] |
| <i>Rvf</i> 122 | <i>Rvf</i> 121 |
| <i>Donna mi vene</i> | <i>Rvf</i> 122 |
| [gruppo di sei disperse] | <i>Donna mi vene</i> |
| <i>Rvf</i> 123 | <i>Rvf</i> 123 |
| ... | ... |

55. Si tratta dei quattro sopra citati alla nota 12.

56. Il Vaticano latino 4784.

57. Si tratta dei manoscritti Rimini, Biblioteca Civica "A. Gambalunga", SC-MS 93 (D.II.19), e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 356.

Il sospetto è di non essere davanti all'esito dell'iniziativa di un unico copista, poi ereditato dalle copie, ma al risultato di inserimenti compiuti in momenti differenti⁵⁸. Che di inserimento si tratti anche per *Donna mi vene* (e non solo per il gruppo di sei disperse) è reso chiaro dal fatto che la ballata è adiacente al testo che l'ha rimpiazzata, il madrigale 121⁵⁹.

Il "gruppo di Cologny" prende nome dal manoscritto più antico che ne fa parte, che – come già ricordato – viene datato verso la fine del secolo XIV⁶⁰. Questo codice quindi dimostra di nuovo come le manovre "proto-filologiche" sulle rime volgari di Petrarca siano iniziate molto presto, in una data ancor precedente a quella della sua compilazione, dal momento che l'inserzione della ballata esclusa e delle rime che a essa si accompagnano sembra essere stata ereditata da un modello. Al di là di ciò che accade alle altre disperse, qui e in altri casi la finalità sottostante sembra essere quella di ricostituire per così dire "l'integralità" dell'opera di Petrarca, con *Donna mi vene* oggetto privilegiato di operazioni di questo tipo⁶¹. Il risultato finale è che possiamo prevedere che la sua tradizione sarà tutt'altro che lineare e che tra le disperse il suo non sarà probabilmente un caso del tutto isolato.

58. Potrebbe farlo sospettare anche il fatto che nel Vaticano 4784, che oltre alla medesima appendice finale ha anche praticamente tutte le stesse disperse del manoscritto di Cologny inserite nei medesimi punti all'interno della serie dei *fragmenta*, presenta in questo luogo la regolare successione di *Rvf* 120, 121, 122, 123: ma stante quanto sopra osservato riguardo alla presenza delle croci che contraddistinguono quasi tutte le disperse, è anche possibile che quelle che assieme a *Donna mi vene* si trovavano in questo punto nel modello siano state tralasciate dal copista del manoscritto vaticano.

59. Nel manoscritto di Rimini questo è però presente due volte, nella posizione che sarà poi definitiva al posto di *Donna mi vene* e in quella che aveva in origine, tra i sonetti 242 e 243.

60. In esso la successione dei componimenti tra il sonetto 120 e il 123 è quella sopra presentata nella colonna di destra, condivisa con un altro manoscritto, quello di Rimini.

61. Si propone di approfondire le dinamiche e la logica di questo fenomeno, additandone alcune direttrici di cambiamento nel corso del tempo, l'intervento di Salvatore, *infra* pp. 83-116.

Le rime di corrispondenza del manoscritto Riccardiano 1103

di *Simona Biancalana**

Degli oltre trecento testimoni di disperse petrarchesche attualmente censiti per il progetto RdP (numero che accresce di molto quello dei quarantaquattro mss. di Solerti e al quale vanno aggiunte le stampe) non sono poi molti quelli che presentano i testi in numero considerevole e in serie compatte e nessuno tra i codici tre e quattrocenteschi è paragonabile al più volte citato ms. 1103 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (R103)¹, che ne è il più vasto collettore². L'eccezionalità del codice, oltre che quantitativa, risiede nell'organizzazione dei materiali: i ff. 111r-102v (fascicoli II-X) comprendono infatti 368 componimenti, tutti sonetti³ rigorosamente impaginati su una colonna a due per pagina, riuniti sotto il titolo «incominciano i libro de soneti di meser francescho» (f. 111r) e tutti rubricati «Sonetto (anche nella variante scempia «Soneto» secondo la prassi linguistica del codice) di mes(er) francescho» a eccezione di quattro aggiunti in un secondo momento in coda al fascicolo VII (f. 70r-v), il primo e il terzo con attribuzione ad Antonio Pucci, il secondo e il quarto adespoti. La seconda parte del codice, corrispondente ai ff. 103r-152v (fascicoli XI-XV), è invece occupata da una sezione antologica che comprende sonetti di vari autori quasi esclusivamente trecenteschi⁴. Dei

* Université de Genève.

1. Allo studio del ms. nella sua architettura generale e nel panorama delle raccolte di poesia volgare del Trecento ho dedicato il mio dottorato di ricerca presso l'Université de Genève con un progetto intitolato *Le sillogi della poesia volgare trecentesca come "antologie": il caso del manoscritto Riccardiano 1103*, diretto da Roberto Loporatti e finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica.

2. Cfr. l'intervento di Anaïs Ducoli, p. 17, nota 1.

3. A eccezione di cinque componimenti rubricati come sonetti ma che sono in realtà tre ballate (i numeri 11, 14 e 165 che corrispondono alle ballate 11, 14 e 63 dei *Rvf*), una stanza di canzone (numero 23 corrispondente a *Rvf* 28) e un madrigale (numero 208 corrispondente a *Rvf* 54).

4. D'ora in avanti si farà riferimento alla prima parte del codice, che corrisponde all'incirca ai due terzi, come "sezione petrarchesca" e all'ultimo terzo come "sezione an-

364 testi della sezione petrarchesca con attribuzione a Petrarca 62 non fanno parte del Canzoniere e, fra questi, 22 sono attribuibili con sicurezza a Boccaccio. I rimanenti sono stati pubblicati da Roberto Leporatti (2017) nel più volte citato articolo sulle disperse di R103 (insieme a tre dei testi aggiunti a f. 70r-v e cioè i due attribuiti ad Antonio Pucci da R103 contro il silenzio dei testimoni che gli si affiancano⁵ e un terzo anonimo in tutto il testimoniale⁶, mentre è escluso dall'edizione il sonetto 238 *Cesare, poi che recevé 'l presente* che è di Antonio da Ferrara), a eccezione del sonetto 274 *Uomo ch'è saggio non corre leggero* di Guinizzelli. Di questi sonetti cinque sono pubblicati in appendice perché riconducibili ad altro autore sulla base di attribuzioni alternative nei mss., anche minoritarie⁷: il 74 a Iacopo del Pecora, il 196 e il 242 a Federigo di Geri d'Arezzo, il 199 a Benuccio Salimbeni, il 304 ad autore ignoto. Se si accettano queste controproposte attributive e, di conseguenza, si escludono dal *corpus* questi cinque sonetti, R103 per la prima e più consistente delle due sezioni che lo compongono risulta latore di 34 disperse. A queste andranno aggiunte quelle trascritte nella sezione antologica del ms., distinguendo quei componimenti per i quali le rubriche del Riccardiano fanno effettivamente il nome di Petrarca e quelli per i quali l'attribuzione si ricava altrove e R103 resta silente o propone un nome alternativo. Ecco l'elenco dei sonetti pubblicati da Solerti tramandati nella sezione antologica di R103 ai quali aggiungo i tre in corrispondenza con sonetti del Canzoniere (due soli, il 416 e il 421, citati da Solerti nell'appendice della sezione dedicata alle rime di corrispondenza, il primo con il testo riprodotto dall'edizione Mestica) con le corrispondenti proposte/risposte di Petrarca, due dei quali, ed è un dato interessante sul quale tornerò più avanti, sono *unica* di R103⁸.

tologica"; il ms. comprende un ultimo fascicolo, il sedicesimo, che però è stato copiato da altra mano e sicuramente non apparteneva al progetto "editoriale" originario.

5. Che sono per il sonetto 237 *Molto mi spiace e credo che dispiacia* il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi Soppressi 122, e per il 239 *Deh, quanto è d'aver caro un buon compagno* il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1100.

6. Che comprende, oltre a R103, i mss. Laurenziano Conventi Soppressi 122 e Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IX.125

7. Sulla base dell'idea che un'attribuzione a Petrarca sia tanto *facilior* da potersi essere prodotta poligeneticamente, cfr. *supra* nell'intervento di Camboni, pp. 30-1.

8. Nella prima colonna indico il fascicolo, nella seconda il numero d'ordine di R103 (superato il centinaio, il copista si limita a indicare le unità e le decine), nella terza la carta, nella quarta l'*incipit* secondo l'edizione Solerti con la relativa numerazione in parentesi quadre, o quella dei *Rvf* (in grassetto) per i testi che ne fanno parte (per i sonetti 408 e 521 l'*incipit* è quello delle edizioni di riferimento riprodotte da Santagata, 1996); i testi contrassegnati da asterisco sono *unica* di R103, quelli in corsivo sono la proposta o la risposta ai sonetti (sicuri o presunti) di Petrarca. Nella quarta colonna si riporta l'autore, seguito

| | | | | |
|-----|-----|-----------|--|--------------------------------|
| XI | 370 | 103r-v | Avanti d'una donna i' fui ferito [Sol. CLII] ⁹ | Lorenzo Moschi |
| | 372 | 103v-104r | Quando la mia donna move i begli occhi [Sol. VI 11] | Lorenzo Moschi |
| | 380 | 106r | Rallegrati, querceto, e le tue fronde [Sol. VI 13] | Lorenzo Moschi |
| XII | 406 | 113v | *Amica morte, i' ti richoggio e chiamo [Sol. CL] | ? |
| | 408 | 114r | <i>*Vo' mi negate la virtù che nunca</i> | ? |
| | 409 | 114r | S'i' fussi stato fermo a la spelunca [<i>Rvf</i> 166] ¹⁰ | Petrarca |
| | 411 | 114v | Quando talor, da giusta ira commosso [Sol. VIII] | Petrarca (adesp.) |
| | 412 | 115r | <i>Il bell'occhio d'Apollo, dal cui guardo</i> | Pietro Dietisalvi (adesp.) |
| | 413 | 115r | Se Febo al primo amor non è bugiardo [Sol. XXVI] | Petrarca |
| | 415 | 115v | L'aspectata virtù che 'n voi fioriva [<i>Rvf</i> 104] | Petrarca |
| | 416 | 115v | <i>*Filosofando già su si saliva</i> [Sol. App. II] | Pandolfo Malatesta |
| | 417 | 116r | <i>Messer Francesco, sì come ognun dice</i> | Tommaso da Messina (adesp.) |
| | 418 | 116v | Il mio disire ha sì ferma radice [Sol. XXXVII] | Petrarca |
| | 422 | 117v | O tu che guardi [qu]esta misera tomba [Sol. VI 35] ¹¹ | Antonio Pucci? (adesp.) |
| XIV | 482 | 133r-v | Molti volendo dir che fosse amore [Sol. VI 34] | Dante? (Dante) |
| | 484 | 133v-134r | <i>I' provai già quanto la soma è grave</i> | Antonio Beccari (adesp.) |
| | 485 | 134r | Perché non caggi ne l'oscure cave [Sol. XXI] | Petrarca |
| | 493 | 136r-v | Prima ch'io voglia rompermi o spezzarmi [Sol. VI 39] | ? |
| XV | 519 | 143r | Tu sei 'l grande Ascolan che 'l mondo allumi [Sol. XXIV] | ?(<i>Mucio</i>) |
| | 520 | 143r | <i>Io solo son ne' tempestati fiumi</i> | ?(<i>Ciecho</i>) |
| | 521 | 143v | <i>La santa fama, de la qual son prive</i> | ?(<i>Mucio</i>) |
| | 522 | 143v | Se l'onorata fronde che prescribe [<i>Rvf</i> 24] | Petrarca |
| | 523 | 144r | <i>*Nel dir, non com' sofista persevero</i> | ?(<i>Mucio</i>) |
| | 524 | 144r | <i>*Di finir questi assalti mi dispero</i> [Sol. XXXVI] | Petrarca |

da un punto interrogativo per i casi dubbi, o il solo punto interrogativo quando questo è ignoto; qualora l'attribuzione diverga da quella del codice si riporta quest'ultima fra parentesi tonde.

9. *Incipit* nel ms.: *Dauantti auna dona i fu feditto*.

10. Il sonetto è copiato due volte da fonti diverse, la prima volta a f. 23r con numero d'ordine 49.

11. Ms. *lamisera*.

Come si vede, e come detto sopra da Camboni, i tre sonetti del fascicolo XI sono stati assicurati a Lorenzo Moschi e quindi possono essere esclusi dal *corpus* come già suggeriva Solerti inserendone due (non il 370, per le suddette ragioni) nella sesta sezione cioè quella dedicata alle *Rime d'altri autori attribuite talvolta a Petrarca*. Dei restanti, tre (i numeri 422, 482, e 493) sono ancora nella sesta sezione, ma con sola citazione dell'*incipit*, il 406 è inserito fra le *Rime attribuite a Francesco Petrarca da vari manoscritti* (quarta sezione del volume), sulla base della sola testimonianza di R103, affidata però a una rubrica recenziore, il 411 fa parte della prima sezione, quella delle *Rime disperse di Francesco Petrarca tratte dagli autografi o da apografi*, e infatti è nel Codice degli abbozzi (f. 10v) come anche il 413 (f. 10r, preceduto dalla proposta di Pietro Dietisalvi¹²) che però è inserito nella sezione dedicata alle *Corrispondenze in rima di Francesco Petrarca con contemporanei*, la seconda del volume, insieme ai numeri 418, 485, 519 e 524.

Prima di soffermarmi sui singoli testi vorrei dire qualcosa sulla loro disposizione. Il codice, come ho detto, si compone di quindici fascicoli per la parte copiata dalla mano A, tutti quinterni a eccezione del nono sesterno. L'esame paleografico ha permesso di individuare tre distinte fasi di copia per la stessa mano A la cui successione non corrisponde a quella fascicolare; in dettaglio, alla prima fase appartengono i fascicoli II, V, VI, VII (tranne gli ultimi quattro sonetti a f. 70r-v aggiunti, come dicevo, in un secondo momento), XII, XIV, XV, alla seconda i fascicoli III, VIII e XI e alla terza i fascicoli I (verosimilmente l'ultimo copiato vista la presenza dell'indice), IV, IX, X, XIII, oltre ai quattro sonetti di f. 70. Si può inoltre ricostruire la possibile successione cronologica di alcuni fascicoli ristabilendo le sequenze ordinate dei testi che li compongono (verosimilmente copiati da uno stesso antigrafo): il fascicolo VI che si apre con la serie *Rvf* 57-97 (non completa, ma con alcune omissioni) segue idealmente dal fascicolo I, interamente occupato dalla sequenza *Rvf* 1-56 (anch'essa incompleta) e il fascicolo X, che comprende solo sonetti del Canzoniere a partire da *Rvf* 99 e seguenti, si collega al VI (esclusa la coda di testi extra-Canzoniere di quest'ultimo). Lo stesso fascicolo VI, però, presenta anche un elemento di sutura con il V poiché i sonetti II e V di Boccaccio, rispettivamente l'ultimo e il primo dei due fascicoli, si trovano accoppiati nella tradizione¹³. Un dato oggettivo, al di là della possibilità o meno di risalire alla successione fascicolare originaria, è, per quanto riguarda

12. Sono rispettivamente i sonetti numero 57 e 55-56 dell'edizione di Laura Paolino (1996, pp. 755-889).

13. Cfr. Leporatti (2013, pp. 5-21).

la sezione petrarchesca, la concentrazione delle rime extra-Canzoniere attribuite o attribuibili a Boccaccio ma che il codice assegna a Petrarca nei fascicoli V e VI (forse originariamente consecutivi, appunto), entrambi appartenenti alla fase di copia più antica. Lo stesso vale per la sezione antologica del manoscritto che concentra il materiale petrarchesco, del Petrarca ufficiale e “disperso”, in apertura dei fascicoli XII e XV anch’essi contestuali al primo momento di trascrizione (e sono gli unici della sezione insieme al fascicolo XIV che pure ospita qualche presenza “dispersa” ma con un solo caso di attribuzione a Petrarca per il sonetto 485). Insomma, si può ipotizzare che lo scopo del copista fosse quello di confezionare una raccolta di rime di Petrarca, autorizzato e non senza distinzione, e che intorno al nucleo petrarchesco si siano costituite per integrazione appendici di sonetti di autori vari tratti dalle fonti che il compilatore aveva sottomano. Si può anche osservare che le uniche attribuzioni al Petrarca non ufficiale al di fuori della sezione del codice a lui consacrata riguardano corrispondenze in versi, tipologia testuale di cui resta nel Canzoniere una lieve traccia ovviamente affidata alla sola voce del poeta, ma ben rappresentata al di fuori del libro (13 su un totale di 21 estravaganti pubblicate da Paolino¹⁴ e 17 delle 33 considerate attribuibili da Paola Vecchi Galli¹⁵) come è ovvio trattandosi di una delle forme della comunicazione privata tra amici e sodali. Proprio sulle corrispondenze in versi intendo qui soffermarmi, lasciando da parte gli altri sonetti, per i quali, appunto, l’attribuzione petrarchesca si ricava altrove e che, in alcuni casi, rientrano nell’orizzonte d’interesse di altri autori: di Antonio Pucci il 422 e di Dante il 482.

La rassegna proposta da R103 ricopre l’intera casistica degli scambi con sonetti attribuiti o attribuibili a Petrarca con margini di sicurezza variabili: 1. proposte/risposte a testi dei *Rerum vulgarium fragmenta*: è il caso del sonetto 408 *Vo’ mi negate la virtù che nunca*, proposta o forse risposta a *Rvf* 166 *S’i’ fussi stato fermo a la spelunca*, quest’ultimo già copiato nella sezione petrarchesca senza replica, del sonetto 416 *Filosofando già su si saliva*, risposta a *Rvf* 104 *L’aspettata virtù che ’n voi fioriva*, e del sonetto 521 *La santa fama, de la qual son prive*, proposta a *Rvf* 24 *Se l’onorata fronde che prescrive*, i primi due, come si è detto, *unica* di R103; 2. corrispondenze in rima presenti nel Codice degli abbozzi: ve ne è un solo esempio e cioè il già citato scambio con Pietro Dietisalvi (sonetti 412 *Il bell’occhio d’Apollo, dal cui guardo* e 413 *Se Febo al primo amor non è bugiardo*); 3. invii a sonetti attribuiti a Petrarca ma che non fanno parte dei *fragmenta* né sono tramandati dal Vaticano 3196, tutti accol-

14. Paolino (1996, pp. 647-754).

15. Vecchi Galli (2007, pp. 23-4).

ti nella sezione II dell'edizione Solerti; si tratta dei quattro scambi seguenti: 417 *Messer Francesco, sì come ognun dice* – 418 *Il mio desire ha sì ferma radice*, 484 *I' provai già quanto la soma è grave* – 485 *Perché non caggi ne l'oscure cave*, 523 *Nel dir non com' sofista persevero* – 524 *Di finir questi assalti mi dispero* e 519 *Tu sei 'l grande Ascolan che 'l mondo allumi* – 520 *Io solo son ne' tempestati fiumi*, per la cui proposta una parte della tradizione fa il nome di Petrarca, ma che R103 vuole inviata da *Ser Mucio* a Cecco d'Ascoli, quest'ultima attribuzione dimostratasi probabilmente non autentica¹⁶.

I sonetti del primo tipo cioè quelli che dialogano con testi del Canzoniere incrociano il discorso sulle disperse perché pongono un analogo problema di verifica dell'autenticità (oltre che di incertezza attributiva per le tessere non petrarchesche): in questo caso come in quello, cioè, si tratterà di verificare se il coinvolgimento di Petrarca sia reale o indebito (dovuto, ad esempio, a finalità "promozionali") e cioè, per gli scambi in rima, se la tenzone sia vera o fittizia; e in entrambi i casi tale verifica non potrà che basarsi sul confronto con i testi e gli scambi sicuri (per quanto riguarda le tenzoni sarebbe assai utile, anche in questa prospettiva, dotare le tessere non petrarchesche di un commento). Nel nostro caso la cautela riguarda soprattutto le presunte proposte 408 (che però, secondo l'ipotesi di Mascetta, avallata da Santagata, sarebbe piuttosto un'ulteriore risposta al sonetto petrarchesco¹⁷) e 521 poiché i corrispondenti sonetti di Petrarca non presentano nessun elemento che li identifichi come responsivi, a differenza di quanto avviene per il sonetto di proposta 415 (*Rvf* 104) chiaramente rivolto a un destinatario, peraltro esplicitato al v. 12 «Pandolfo mio» e cioè Pandolfo II Malatesta, noto amico e corrispondente di Petrarca (la risposta di Pandolfo è pubblicata in appendice alla sezione II delle *Disperse* di Solerti). Come dicevo, è degno di nota il fatto che R103 sia testimone unico di due dei sonetti scambiati con Petrarca, per uno dei quali attribuzione e autenticità dello scambio sono sicure (a meno di ipotizzare, poco economicamente, che alla proposta che Petrarca rivolge a Pandolfo abbia risposto

16. Vecchi Galli (1997, pp. 365-6). Per l'unico scambio affidato alla testimonianza del Codice degli Abbozzi l'ovvio rimando è all'edizione Paolino (1996) nella quale, come si è detto, i sonetti occupano i numeri 55 e 56 e pure rimando allo stesso volume mondadoriano per lo scambio con Antonio da Ferrara accolto dalla studiosa fra le *Estravaganti* (sonetti 16 e 16a).

17. Sull'autenticità Santagata (1996, p. 762) si esprime dubitativamente: «ammesso che il sonetto sia stato effettivamente inviato a Petrarca».

qualcun altro in sua vece¹⁸), unicità che si aggiunge agli elementi di riscatto di R103 dal giudizio di inattendibilità di molti critici¹⁹, che se è legittimo per la sezione petrarchesca dove, come si è detto, sotto il nome di Petrarca vengono rubricati per una sorta di inerzia tutti i 364 sonetti, anche quelli sicuramente non suoi, va almeno in parte rettificato quando si passa alla sezione antologica dove, al contrario, la voce anche isolata delle rubriche di R103 sembra in più di un caso fededegna.

Per quanto riguarda invece i sonetti che R103 attribuisce a Petrarca ma sui quali grava un elevato tasso di incertezza attributiva, la questione della corrispondenza con Tommaso da Messina (sonetti 417-418) e della sua controversa attribuzione²⁰ è stata affrontata, direi in modo definitivo, da Tiziano Zanato²¹, del quale riassumo brevemente le conclusioni: il «miser Tommaso» (sonetto 418, v. 14) corrispondente di Petrarca è da identificare con Tommaso Grasso da Messina, compagno di studi giuridici di Petrarca a Bologna (morto nel 1341), secondo la convincente proposta di Giovanna Morelli; lo scambio è da ritenersi autentico e non convince l'ipotesi di Enrico Fenzi che, con una ricostruzione dei fatti un po' macchinosa e non priva di incongruenze, attribuiva proposta e risposta a un falsario il cui scopo sarebbe stato quello di dare maggiore consistenza di poeta alla figura dell'amico di Petrarca²²; la proposta contiene, peraltro, la prima attestazione del nome

18. Ipotesi che Santagata (ivi, p. 487) non esclude: «A nome di Pandolfo circola un sonetto di risposta».

19. Ad esempio quelli di Barbi («non è un codice che dia molto affidamento né per le attribuzioni né per la correttezza del testo»), Contini («tutt'altro che ineccepibile») e De Robertis («e lasciando ormai stare gli arbitri del copista di R103»), già ricordati da Bruno Bentivogli che usa l'argomento dell'inattendibilità di R103 per mettere in questione, credo esagerando nella diffidenza, le attribuzioni uniche del ms. e in particolare l'autenticità del sonetto *No si disperin que[lli] de lo 'nferno* (Bentivogli, 2008; le citazioni sono a p. 29).

20. La proposta è adespota in R103 e attribuita a *D. Tomae de ...* nel ms. della Cornell University Library di Ithaca (il ms. "Mazzatosta" esaminato da Camboni) della seconda metà del Quattrocento (f. 123r), identificato con *Thomasso da Missina* da Colucci nel Vaticano Latino 4823 che è *descriptus* del precedente (f. 448r); nella rubrica del ms. Mazzatosta la preposizione *de* doveva introdurre un patronimico o più probabilmente una provenienza (forse proprio Messina, come nel Vaticano) in luogo dei quali vengono lasciati i puntini di sospensione forse per una lettura poco chiara dell'antigrafo.

21. Zanato (2013-14) e soprattutto Zanato (2014), da cui traggio le citazioni testuali dei sonetti.

22. Fenzi (2007). Il giudizio di Fenzi («il tocco di Petrarca io non ce lo vedo», p. 56), oltre che essere basato su impressioni di lettura personali, come rileva giustamente Zanato, potrebbe nascondere un vizio di metodo e cioè quello di misurare l'autenticità dei testi del Petrarca non ufficiale, stilisticamente più "irrequieti" come li ha definiti Paola Vecchi Galli (2005, p. 112), confrontandoli con quelli del Canzoniere del quale quei testi costituiscono

Lauretta riferito all'amata del poeta, che si ritrova in *Rvf* 5 in forma di acrostico e nei versi di Boccaccio. Un altro dettaglio onomastico degno di interesse è la presenza nel nostro ms. della lezione *Selvaggia* (ms. *seluagia*) al v. 4 della proposta in luogo di *Costanza* del ms. Mazzatosta da identificare con l'amata di Francesco da Barberino («Misser Francesco, sì come ognun dice | vie più che vostro sè<te> di Lauretta, | la qual da voi non men gloria ricetta | che da' suoi amanti Costanza e Beatrice»), variante *facilior* «da un punto di vista filologico, storico-critico ed ermeneutico»²³ e quindi da respingere, che alla terna "difficile" dell'originale²⁴ ne sostituisce una più ricevibile che per due membri su tre ha un precedente illustre nei *Trionfi*²⁵. Secondo Zanato questa sostituzione sarebbe cronologicamente e geograficamente (anche nel senso di una geografia culturale) circoscrivibile poiché «non può che essere opera di un petrarchista accanito, non più in grado di tollerare, perché lo sentiva come "arcaico" o incomprensibile, un canone a tre Beatrice-Costanza-Lauretta, dunque Dante-Francesco da Barberino-Petrarca, e perciò pronto a rettificarlo nel membro più discutibile ricorrendo alla lezione dei *Trionfi*: i quali, essendo rimasti incompiuti sullo scrittoio del poeta, cominciarono di fatto a essere conosciuti e utilizzati dopo il 1374»²⁶ (ma il ruolo di mediazione dei *Trionfi* per la costituzione della terna non è affatto certo²⁷); e ancora: «il terreno più fertile dove la sostituzione onomastica poté impiantarsi mi pare proprio quello del cenacolo padovano anzidetto [quello formato da

una sorta di banco di prova e sperimentazione e che, per quanto ci risulta, non furono mai candidati a farne parte.

23. Zanato (2014, p. 158).

24. Difficoltà che è anche del compilatore del Vaticano Latino 4823 che annota nel margine inferiore «Constanza vide chi fu? et La nomea et da chi cantata».

25. *Triumphus Cupidinis* IV, 31-33: «ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia, | ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo, | che di non esser primo par ch'ira aggia».

26. Zanato (2014, p. 159).

27. E a tal proposito Zanato rileva l'incommensurabilità dei due luoghi testuali: «Quella che in Petrarca è una lunga, diffusa, informata e ponderata "storia" della lirica d'amore in volgare, fatta di nomi maschili, solo per le prime due presenze accompagnati da quelli delle rispettive amate, in Tommaso è in sostanza una triade di belle donne, e soltanto Lauretta è citata con il suo innamorato Francesco [...]. Non c'è, in altre parole, nel Messinese una volontà di gerarchizzazione dei poeti d'amore, perché il testo configura piuttosto un confronto, di tipo quantitativo («non men»), fra le lodi ricevute da Lauretta e quelle ottenute dalle altre due donne, anche se è indubbio che l'obiettivo è omaggiare l'amico Petrarca per aver saputo rendere famosa Lauretta al pari di Beatrice e di Costanza. Insomma, siamo di fronte a un elenco tradizionalmente e incidentalmente triadico [...] e non serviva un'eccessiva capacità speculativa, solo un po' di consuetudine con la lirica amorosa, per appaiare Lauretta a Beatrice e alla famigerata Costanza, una terna che nasce ben al di qua di quelli che saranno i canoni petrarcheschi» (ivi, pp. 164-5).

Giovanni Dondi dell'Orologio, Francesco di Vannozzo, Niccolò Beccari], anche per ragioni cronologiche, essendo il rimpiazzo di lezione circoscrivibile all'ultimo quarto del Trecento»²⁸. Queste indicazioni concordano con quanto sappiamo (per indizi²⁹) sia dell'ambiente culturale, sia della localizzazione (molto probabilmente nordorientale), sia della datazione del ms. R103.

Per quanto riguarda gli scambi trasmessi dal fascicolo xv, quelli che coinvolgono il misterioso Ser Mucio, il nodo problematico è proprio l'identificazione di questo ignoto rimatore (il «fantasma senza identità» di Santagata³⁰), che, come si è detto, i testimoni del sonetto *La santa fama, de la qual son prive*, battezzano variamente come Ser Mucio (R103), Andrea da Perugia (vari mss. appartenenti a uno stesso sottogruppo) e Stramazzo da Perugia (ms. Mezzabarba), la prima e l'ultima attribuzione aggregate nella rubrica della seconda trascrizione del sonetto nel ms. Mazzatosta (f. 133v) e del suo *descriptus*, il Vaticano latino 3213, nel quale ultimo il compilatore aggiunge la nota «altroue troue fosse chiamato Andrea Peroscino» (f. 63or), completando la rassegna onomastica (ma tre nomi riferiti allo stesso autore – Mucio (o Muzio), Stramazzo e Andrea – sembrano troppi³¹) e denunciando un ricorso a più fonti. Stando ai rapporti genealogici ricostruiti *supra* da Maria Clotilde Camboni, dalla quale riprendo alcune considerazioni, R103 per questo sonetto è collaterale alla prima trascrizione del ms. di Ithaca che però lo attribuisce a Sennuccio (f. 120v³²). Si è già detto che non siamo in grado di determinare con certezza la direzione del fraintendimento, da Sennuccio, attribuzione facile per un copista che volesse sottrarre all'anonimato un testo di corrispondenza con Petrarca, a Ser Mucio o viceversa; se fosse vera la

28. Ivi, p. 166.

29. Caratteristiche materiali del codice, tratti linguistici, biografia degli autori relati, elementi di contestualizzazione interni ai testi.

30. In realtà Santagata riferisce la definizione ad Andrea Stramazzo da Perugia (con un accostamento onomastico che, come si è detto, i testimoni non autorizzano) e aggiunge che «nulla avvalora l'ipotesi che possa essere quel vecchio grammatico perugino, maestro a Pontremoli, che desidera ardentemente conoscere Petrarca e che finalmente soddisfa il suo desiderio a Parma nel 1341 (*Sen.* XVI 7); ancor più azzardato è ritenere che quel grammatico sia lo stesso perugino, conoscitore del greco, di cui si fa cenno in *Fam.* XXIV 12, 33. Anche i tentativi di riconoscere in Andrea Stramazzo il destinatario di altri testi petrarcheschi (*Rvf* 166; *Epyst.* I 9), pur in presenza di concordanze tematiche con il son. 24, appaiono velleitari» (Santagata, 1996, p. 125).

31. E a tal proposito Decaria (Mirabile *a*) ha avanzato l'ipotesi di una corruzione Stramazzo > Ser Muzio subentrata nella tradizione, direi eventualmente all'altezza dell'antigrafo di R103.

32. Cfr. pp. 36-7 n. 40. I due mss., ricordo, si confrontavano già per la corrispondenza tra Petrarca e Tommaso Grasso.

seconda opzione e cioè che nell'antigrafo comune a R103 e al ms. Mazzatosta per la prima trascrizione del sonetto questo si trovasse assegnato a Ser Mucio, si potrebbe ipotizzare che il copista del ms. di Ithaca, che in occasione della prima trascrizione fraintende il nome dell'autore, nel copiare il sonetto una seconda volta e da altra fonte, abbia recuperato da quell'altro ms. che aveva a disposizione (e dal quale, come si è detto, trae alcune lezioni per contaminazione) l'attribuzione a Mucio e l'abbia giustapposta a quella a Stramazzo della sua fonte principale come se i due nomi designassero lo stesso autore; ma osta a questa ricostruzione il fatto che lo stesso copista abbia in un caso (prima trascrizione) frainteso la lezione del suo antigrafo e nell'altro (seconda trascrizione) l'abbia riprodotta correttamente. D'altra parte, un fraintendimento da Sennuccio a Ser Mucio, attribuzione senz'altro *difficilior*, mi sembra poco probabile e ancor più improbabile che questa si sia prodotta poligeneticamente in R103 e nel ms. di Ithaca (seconda trascrizione), che però, potrebbe anche aver preso l'attribuzione altrove (ma dove?³³). Uno stesso fraintendimento Sennuccio > ser Mucio sarebbe all'origine, secondo Daniele Piccini e già Giuseppe Corsi³⁴, dell'attribuzione al secondo di due dei tre sonetti di Sennuccio tramandati dal solo R103 e che nel ms. seguono i tre scambi che coinvolgono Ser Mucio, dopo una tenzone fra Dante e Cino³⁵: *O salute d'ogni occhio che ti mira, No si potria compiutamente dire e L'alta bellezza tua è tanto nova* (ff. 145r-v), il primo solo, appunto, attribuito correttamente a Sennuccio (*senucio* nel ms.), il secondo e il terzo a Ser Mucio; il copista insomma, sempre secondo l'ipotesi di Corsi e Piccini, fraintenderebbe in due casi su tre la lezione del suo antigrafo assegnando per errore due sonetti a Ser Mucio. Questa ricostruzione non è del tutto pacifica, se è vero infatti che l'errore di lettura dal *facilior* Sennuccio al *difficilior* Ser Mucio potrebbe essere stato trascinato dalle rubriche dei sonetti copiati poco prima, resta da spiegare perché quello stesso fraintendimento non si sia prodotto per il primo sonetto del terzetto sennucciano. Ma un elemento a sostegno della tesi di Piccini, che si aggiunge alle solide argomentazioni sull'affinità dei tre sonetti e la loro distanza dalla produzione di Ser Mucio (per quel poco che di lui ci è giunto³⁶), è il fatto che le tre rubriche riportino l'indicazione di provenienza

33. Sempre nella ricostruzione di Maria Clotilde Camboni per la seconda trascrizione il ms. Mazzatosta appartarrebbe alla sottofamiglia che attribuisce compattamente il sonetto ad Andrea da Perugia.

34. Piccini (2004); Corsi (1969, pp. 111-40).

35. *Perch'io non truovo chi meco ragioni e Dante, i' non odo in quale albergo soni* (f. 144v).

36. «Il tono stesso della rimeria di Muzio [...], astrusamente moraleggiante, pedestre e involuto, fa escludere la possibilità di attribuire a lui i due sonetti stilnovistici, tanto più

«da Firenze», che non può essere riferita a Ser Mucio³⁷, ammesso che questi fosse perugino, informazione che però si recupera al di fuori di R103, in altri tasselli della tradizione, dove il nome di Mucio si sovrappone a quello di Andrea e di Stramazzo³⁸.

Se non siamo in grado di stabilire la paternità di *La santa fama*, mi sembra si possa risolvere a favore di R103 e assegnare a Ser Mucio col criterio della *difficilior* l'incertezza attributiva che grava sul sonetto *Tu sei 'l grande Ascolan che 'l mondo allumi*, tramandato dai seguenti testimoni:

Bologna, Biblioteca Universitaria, 1739, f. 135r

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi. M.IV.79, f. 51r-v

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8914, f. 72v

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, pl. 40.43, f. 43r

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1103, f. 143r

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2823, f. 184v

Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 973, f. 291r-v

Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 1081, f. 18r

Rovigo, Biblioteca Comunale (Biblioteca dell'Accademia dei Concordi), Silvestriano 289, f. 361r-v.

Dalla collazione dei mss. risulta sia per questo sonetto sia per la replica del presunto Cecco, testimoniata da 6 mss. su 9 della proposta (manca nel Laurenziano, nel Vat. lat. 8914 e nel codice di Rovigo), uno stemma a tre rami: uno, quello più consistente, attribuisce il sonetto a Petrarca (tranne la sottofamiglia del Parmense e il Laurenziano dove è anonimo), il secondo, occupato dal solo R103, lo dà a Mucio e il terzo, che vede congiunti il Chi-

che essi formano con il primo, dato dal ms. a Sennuccio, un trittico chiaramente unitario» (Piccini, 2004, p. CLXXXVI).

37. Mi sembra troppo severo Bentivogli quando interpreta l'errore come una conferma di «quanto confuse fossero le idee del copista di R [R103] su questo (presunto?) rimatore» (Bentivogli, 2008, p. 33).

38. A complicare ulteriormente la situazione hanno contribuito gli studiosi moderni con soluzioni onomastiche inedite: Solerti, nel riferire l'attribuzione del sonetto *Tu sei 'l grande ascolan che 'l mondo allumi* nel ms. R103 parla di Martino Stramazzo da Perugia, svista che si aggiunge a quella di Ezio Chiòrboli (1930, p. 292), replicata da altri studiosi, di cui già si è detto e alla confusione sulla provenienza del rimatore che, sempre secondo Solerti (nella nota al sonetto *Però che 'l dolce canto di quel Piero*) e, prima di lui, Lami (1756, p. 291), verrebbe, a detta dei mss., «da Ravenna», origine inedita da aggiungere a quella perugina e fiorentina (del solo R103 nelle rubriche in cui si è prodotta la suddetta storpiatura da un originario Sennuccio).

giano con il Trivulziano, lo trasmette adespoto³⁹. La paternità petrarchesca era già stata respinta dai precedenti studiosi, favorevoli a prestar fede alla voce isolata e meno banale di R103, senza averne però verificato il peso stemmatico; scrive a proposito Vittorio Rossi: «È vero che il sonetto *Tu se 'l grande ascolan che 'l mondo allumi* viene ascritto al sommo lirico toscano da quattro codici⁴⁰, ma contro l'attestazione di questi, tutti del secolo XV, uno anzi, il Riccardiano 2823, forse del principio del XVI, sta il Riccardiano 1103, di cui la parte che ci riguarda fu scritta sullo scorcio del Trecento, codice per più ragioni autorevole, il quale [...] attribuisce il sonetto chiaramente a *ser Mucio* (f. 143r). E la sua testimonianza può essere validamente suffragata da due considerazioni: l'una, che poco più innanzi (f. 145r) vi troviamo un sonetto di *Sennuccio da Firenze*, onde appare men che verosimile un equivoco o una mala lettura del copista, l'altra, che il sonetto all'Ascolano e la relativa risposta vanno innanzi a quattro altri sonetti scambiati fra il Petrarca e ser Mucio, onde si intravede la via per cui l'attribuzione petrarchesca può essersi infiltrata nei codici»⁴¹. Queste argomentazioni convinsero Solerti, il quale però pubblicò proposta e risposta nella sezione II della sua edizione, cioè quella delle *Corrispondenze in rima di Francesco Petrarca con contemporanei*. Alle due considerazioni di Rossi in favore di R103, per la verità non del tutto pertinenti, si può ora aggiungere la certezza delle risultanze stemmatiche. Avendo le due proposte attributive pari dignità, sembra ragionevole promuovere quella *difficilior* di R103⁴², che, aggiungo, per questo sonetto presenta una lezione estremamente corretta.

39. Non è questa la sede per pubblicare il nuovo testo critico; anticipo solo che questo non differisce di molto nella sostanza da quello di Solerti, di cui segnalo solo un illecito al v. 5 della risposta e cioè il rimante «lumi» laddove i mss. leggono «tomi/tumi» (e il Riccardiano 2823 per errore «tuoni») da *tomo* “caduta”: «Di grande altezza vengono i gran tumi».

40. Che, sappiamo ora, valgono uno.

41. Rossi (1893, p. 398); le stesse considerazioni sono anche in Carducci (1936), Sicardi (1904) e Carrara (1906).

42. Si confronti a tal proposito quanto si è detto nell'intervento di Camboni riguardo alle due attribuzioni concorrenti a Petrarca e a Iacopo del Pecora. Più cauta a riguardo la posizione di Bentivogli, sulla quale può aver influito la convinzione di una scarsa attendibilità delle rubriche di R103 di cui dicevo: «non basta infatti aver escluso che il sonetto a Cecco d'Ascoli [...] possa essere ascritto al Petrarca [...] per indicarne l'autore nel candidato di R [R103], tanto più che è stato accertato che la presunta risposta di Cecco d'Ascoli [...] è in realtà un centone farcito di versi dell'*Acerba*, da attribuire ad “un falsario che mimava grossolanamente la ‘voce’ autentica dell'ascolano”. Col che resta soltanto da stabilire se al falsario centonatore si debba restituire tutta la tenzone – ipotesi, credo, da non scartare – o se invece gli si debba attribuire soltanto la risposta, che forniva di replica il sonetto effetti-

L'ultima coppia di sonetti della sezioncina di corrispondenze con Ser Mucio (523 *Nel dir, non com' sofista persevero* e 524 *Di finir questi assalti mi dispero*) è ancora un *unicum* di R103 che però si collega ai tre seguenti scambi che presentano le stesse rime:

- 1a. *Però che 'l dolce canto di quel Piero* – b. *Io son sì traviato dal sentiero*
 11a. *Il ficto ben ci prende di leggiro* – b. *Poi che a la nave mia l'empio nocchiero*
 111a. *O di saver sovran tesauriero* – b. *A faticosa via stanco corriero*

Fra i testimoni del sestetto si ritrovano alcuni mss. già latore di *La santa fama*: il codice Mezzabarba, solo per il sonetto IIIb attribuito a Petrarca (f. 134r), e, collaterali fra loro⁴³, il Vaticano 3213 per gli scambi I e II con le proposte nella già citata sezione dedicata a «Ser Mutio altramente detto Stamazzo Peroscino» (f. 630r) e le risposte nella sezione petrarchesca (ff. 277v-278r), che comprende peraltro solo rime extra-Canzoniere, e il Bolognese 1289 che tramanda tutti e tre gli scambi subito dopo *La santa fama*, all'interno di una sezione dedicata appunto alle tenzoni con Petrarca, con attribuzione delle proposte a «Magister Andrea de Perusio» (ff. 207r-209v). A questi si aggiungono il Parmense 1081, anch'esso latore della corrispondenza al completo (ff. 6r-7r), con tutti i testi adespoti, e, per le sole repliche petrarchesche, i mss. Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine (olim Bibliothèque Municipale), 392 (f. 193r-v), e Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4784 (ff. 129v-130r), congiunti in errore e ai quali si aggrega il codice Mezzabarba per l'unico testo lì relato, e che «inglobano la tenzone in un'identica sequenza di 22 disperse»⁴⁴. Il caso fin qui descritto è ben più semplice di quello registrato per *La santa fama*: per i sonetti del misterioso corrispondente di Petrarca (ma non tutti gli studiosi concordano sulla paternità petrarchesca delle risposte) si confrontano solo tre testimoni raggruppabili in due rami di cui uno tace sul nome del rimatore; il problema, come per *La santa fama*, è l'accostamento nel Vat. lat. 3213 di tre nomi diversi (Muzio detto Stramazzo e altrove chiamato Andrea, dove, osserva giustamente Decaria, l'«altrove non porterà per forza nelle vicinanze del codice bolognese»⁴⁵, ma probabilmente all'interno

vamente mandato all'ascolano non certo da Petrarca, ma da un rimatore il cui nome oscuro fu presto depennato a favore del più illustre» (Bentivogli, 2008, p. 33; la citazione è da Vecchi Galli, 1997, p. 366).

43. Per i rapporti genealogici fra i testimoni si veda la già citata scheda *TraLiRO* (Decaria Mirabile a).

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

della famiglia di cui quello fa parte) che o davvero designano la stessa persona o sono frutto di una contaminazione indebita di attribuzioni diverse nel tentativo di razionalizzare un'opposizione che potrebbe anche derivare, almeno in parte, da fraintendimenti paleografici; e allora si dovrà stabilire chi (tra Muzio, Stramazzo e Andrea) ha scritto cosa e se l'autore del sonetto *La santa fama* e quello degli altri tre inviati a Petrarca più il quarto del solo R103 siano gli stessi. A tal fine ai dati della tradizione, che di per sé non rendono l'ipotesi peregrina (è del tutto ammissibile infatti che il *corpus* di un autore, peraltro semiconosciuto pur essendo un interlocutore di Petrarca, si sia smembrato nella tradizione⁴⁶ e, d'altra parte, è significativo che alcuni esemplari autorevoli presentino i vari scambi in sequenze compatte⁴⁷), andranno aggiunte le valutazioni sulla sostanza dei testi. Per quanto ci riguarda, ricapitolando, il nome di Mucio (o Muzio, che dir si voglia) è associato a tre scambi, uno con un falsario che imita Cecco d'Ascoli e due con Petrarca. Per il primo si dà una sola attribuzione alternativa (e sospettamente *facilior*) a Petrarca, per il secondo i candidati, oltre a Mucio, sono Stramazzo da Perugia (che è forse un altro nome per la stessa persona), Giovanni Barrile o Barrili e, in un sottoramo della stessa famiglia di cui fa parte R103, Andrea da Perugia, che difficilmente sarà un terzo nome per indicare il rimatore già conosciuto come Muzio e Stramazzo⁴⁸. Per quanto riguarda il terzo scambio, *unicum* di R103, sono d'accordo con la posizione di Decaria e cioè che «non sembri agevole separare, come propone Paola Vecchi Galli⁴⁹, il destino dei primi sei sonetti della più vasta tenzone e degli ultimi due traditi dal Riccardiano 1103: il ritornare delle me-

46. E infatti è quanto accade per i sei sonetti della tenzone trasmessa dal Parmense 1081 e dal Bolognese 1289 di cui in un caso si perde il versante non petrarchesco (nel ramo dei codici di Carpentras e Vat. lat. 4784), in un altro uno dei tre botta e risposta (e cioè i sonetti IIIa e IIIb nel ms. Vat. lat. 3213) e in un terzo sopravvive un solo elemento (il sonetto IIIb nel codice Mezzabarba).

47. Ma mai comprensive di tutti i sonetti attribuibili a Mucio, come abbiamo visto.

48. Si è già detto peraltro che, stando alle verifiche di Decaria, il nome Stramazzo non compare in testimonianze anteriori al XVI secolo, altro dato "inquietante" da aggiungere a un caso estremamente controverso. Il nome di «Mucius de Perusio», preceduto dall'appellativo «frater», compare anche nella rubrica che il ms. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, v.H.274 antepone al serventesi *Più volte nella mente so' exforzato*. Come ha dimostrato Montefusco (2013) l'attribuzione non regge alla prova dello stemma, ma l'emergere del nome di Mucio nella memoria del copista perugino, dove forse si sovrappone a quello del predicatore Tomasuccio da Foligno, è prova della notorietà del misterioso autore almeno a livello locale, notorietà della quale, se valesse l'identificazione di Mucio col corrispondente di Petrarca altrimenti detto Andrea, si comprenderebbero facilmente le ragioni.

49. Vecchi Galli (1997, p. 370); posizione, quella che tende a considerare i due sonetti di R103 come una coda indebita e un esempio «di "variazione" su tema petrarchesco, pro-

desime rime e la dichiarazione esordiale di voler proseguire a un discorso già avviato (*Nel dir, non com' sofista persevero*) sembra accreditare la pertinenza alla stessa tenzone anche dei due sonetti adespoti [*sic*, per errore], confermata anche dal fatto che questa coppia segue quella certamente originale (*La santa fama / Se l'onorata fronde*)»⁵⁰. Resta però, come dicevo, la sovrapposizione di nomi diversi per identificare quello che sembra più economico considerare lo stesso personaggio (rilievo che vale per la tenzone lunga, ma forse non per *La santa fama*). E lo scenario è destinato a complicarsi perché il censimento in corso per il progetto RDP ha fatto emergere nuovi testimoni per la tenzone tra Mucio (o chi per lui) e Petrarca⁵¹.

In conclusione, credo che dal caso particolare dei sonetti extra-Canzoniere attribuiti a Petrarca nella sezione antologica del ms. R103, tutti, come si è detto, in corrispondenza con altri rimatori di identità non sempre certa, si possano trarre alcune considerazioni valide in generale, prima fra tutte l'opportunità, anche nel promuovere attribuzioni *difficiliores* in casi di pari dignità stemmatica dei concorrenti, di allargare lo sguardo dal singolo testo al testimone di cui si dovrà valutare di volta in volta l'affidabilità (e l'invito è alla massima cautela visto che, come si è detto, le attribuzioni possono viaggiare indipendentemente dai testi e sono particolarmente soggette a procedimenti di falsificazione e manipolazione). Credo, inoltre, che la tipologia testuale della corrispondenza in versi meriti un trattamento unitario, che già le riservano alcuni settori della tradizione, anche a favorire i confronti intertestuali e l'attribuzione dei testi, e ritengo utile, accanto al censimento dei testimoni di questi scambi, la verifica delle modalità con cui vengono trasmessi: frammisti o meno alle rime del Canzoniere, compatti, o con i testi ridistribuiti in sezioni d'autore. Nel nostro caso non è irrilevante che il ms. vi dedichi una sezioncina

dotto tipico del "secolo senza poesia"», che la studiosa ha ribadito anche in occasione di questo seminario.

50. Seguono sugli *unica* di R103 le seguenti considerazioni: «Il sonetto *Nel dir, non com' sofista persevero* [...] presenta irregolarità metriche (11, 14) e prosodiche (9) che non si riscontrano negli altri testi di Stramazzo e che si fanno più fitte nel sestetto, dove l'uso di espressioni latine dovette rendere più complesso il computo sillabico da parte dei copisti. Anche nella replica del Petrarca il ritornare di una rima identica (10, 12: *vanitade*; la prima occorrenza fu emendata da Solerti in *unitade*) è certo frutto di una corruzione» (Decaria Mirabile *a*). A favore dell'unitarietà della tenzone, che costituirebbe il più vasto scambio poetico con Petrarca, anche Barber (1983, pp. 17-8) e Bettarini (2005, I, p. 128).

51. Si tratta del già citato ms. di Cologny e dei mss. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1153; Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 24 inf.; Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Biblioteca (Biblioteca Corsiniana), 34.E.20 (Cors. 845) e 34.E.24 (Cors. 1084); Tours, Bibliothèque municipale, 2102; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XIV. 47 (4705).

compatta e piuttosto estesa (quella del fascicolo XII), anche se non del tutto pura (comprende, infatti, anche tre sonetti adespoti). Oltretutto per questi testi R103 si rivela degno di attenzione per almeno due ragioni: è testimone unico di due invii al Petrarca ufficiale e, almeno in un caso, presenta da solo un'attribuzione probabilmente autentica oltre che una lezione estremamente corretta. Infine, condivido la scelta di includere in un *corpus* allargato di riferimento testi sicuramente non petrarcheschi ma che possono contribuire a tracciare un quadro della fortuna dell'opera del poeta e della sua circolazione non ufficiale, «più estemporanea e meno controllabile, soggetta ai gusti mutevoli dei lettori», compresi i testi apocrifi, «frutto probabile di una precoce e più o meno scaltrita imitazione della maniera petrarchesca»⁵², da escludere dall'edizione ma recuperare in sede di discussione e, forse, anche in un'appendice apposita.

52. Cremonini (2007, rispettivamente p. 123 e p. 119).

Rifacimenti e appropriazioni: il caso di Domizio Brocardo (con una nota su Felice Feliciano)

di *Roberto Leporatti**

Nel corso del xv secolo molti rimatori, soprattutto ma non solo in area veneta, si sono dilettrati di imitare Petrarca per via combinatoria, costruendo i propri testi con tessere prelevate dalle sue rime (spesso coinvolgendo nell'esercizio Dante, complice soprattutto il terreno d'incontro fra le rispettive poetiche per tanti aspetti inconciliabili costituito dalla comune anche se distinta componente petrosa), o ne hanno riscritto interi testi, ostentando la ripresa, come variazioni musicali su tema altrui. Queste pratiche non hanno risparmiato le disperse petrarchesche, testi d'incerta provenienza forse "rinnegati" da Petrarca forse frutto dei primi esperimenti di una sua imitazione che circolavano insieme alle rime del Canzoniere. Si sospettano per queste rime anche casi di appropriazione da parte di autori successivi o quantomeno d'infiltrazione nelle loro raccolte poetiche man mano che si diffondeva una percezione più definita del Canzoniere, per cui quel che ne stava fuori poteva essere considerato come materiale informe, inutilizzato e anche per questo a disposizione di tutti. Il fenomeno meriterebbe di essere studiato nel suo complesso e in tutte le sue gradazioni, da un punto di vista storico e geografico, liberandosi dal pregiudizio di anacronistiche accuse di plagio, perché costituisce un aspetto non trascurabile, al di là della sua applicazione acerba, verso l'affermazione di un petrarchismo esclusivo e più in generale di un concetto d'imitazione più maturo e consapevole che s'imporrà nell'età umanistica avanzata.

Fra i copisti-scrittori particolarmente inclini a questo atteggiamento un posto di rilievo nella tradizione delle disperse petrarchesche spetta a Felice Feliciano. Nelle sue antologie ne sono testimoniate una decina, un paio delle quali sfuggite a Solerti¹. Sono tutte trascritte adespote, ad ecce-

* Université de Genève.

1. Hl₅₂₁ = Holkham Hall, Norfolk, Library of the Earl of Leicester, 521 (*S'io avessi in mano li capelli avvolti*, f. 65r, Sol. 205); Est¹ = Modena, Biblioteca Estense Universitaria, it.

zione di due: il sonetto *S'i' avessi in mano li capelli avvolti*, presente oltre che in altri testimoni in uno dei suoi codici fra rime di Giovanni Pellegrini da Ferrara mentre è adespoto in un altro ma in sequenza parzialmente identica², e il capitolo ternario *Una donna che più ligiadra in terra*, attestato solo in due sue copie e attribuito a Petrarca. A questa attività di copista di Feliciano, già di per sé notoriamente attiva, resta tutt'altro che impermeabile quella di poeta in proprio, in modo particolare nella confezione del canzoniere per Pellegrina da Campo³, che si contraddistingue per un tasso altissimo di riprese da testi altrui⁴, con punte di quasi-appropriazione, per esempio, dal canzoniere di Marco Piacentini, autore oggetto del suo interesse anche in veste di copista, o dalla *Nicolosa Bella* di Giannotto Calogrosso⁵. Nella raccolta (f. 23v) si trova anche una riscrittura di *L'alpestri selve di candidie spoglie* (Sol. 81), uno dei sonetti attestati

1155 (*Una donna che più ligiadra in terra*, ff. 27v-30r, extra Solerti); Tr = Trieste, Biblioteca Civica Attilio Hortis. Museo Petrarcesco Piccolomineo, Petr. 15 (*O tu che guardi questa misera tomba*, f. 97v, Solerti Altri autori 35; *Una donna che più ligiadra in terra*, ff. 161r-164r, extra Solerti); Ross³ = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 1117 (*O chiara luce mia dove sè gita*, f. 21r, Sol. 103); infine il più ricco: Ud = Udine, Biblioteca Civica "Vincenzo Joppi", 10 (*Chi nel suo pianger dice: che ventura*, f. 119v, Sol. Altri autori 20; *Ben puoi le ladre luci a terra sparte*, f. 126v, Sol. Altri autori 2; *Abi lingua, abi penna mia, che in tante carte*, f. 126v, Sol. 148; *De passa 'l tempo del mundo fallace*, f. 155v, extra Solerti; *Non fossi attraversati, o monti alteri*, f. 163r, Sol. 99; *S'i' avessi in mano li capelli avvolti*, f. 258r, Sol. 205; *Sarà 'n Silla pietà, 'n Mario e Nerone*, f. 292r, Sol. Altri autori 14).

2. In H1521 il sonetto figura in una sequenza di rime attribuite a Giovanni Pellegrini da Ferrara da f. 57r, aperta dalla rubrica «Pro domina cilia Johannes ferrarensis», fino al f. 66r, se anche il sonetto con la rubrica «p(er) domina libera», *Se a liberarmi non te invita Amore*, si può considerare ancora suo (i testi immediatamente successivi sono adespoti); in Ud lo stesso testo figura in una serie di adespoti che coincide con l'ultimo segmento di quella dell'altro testimone (ff. 256r-259r): i due codici hanno infatti in comune, nell'ordine, i sonetti *Per mia figura e mio felice stato*, *O sacrilego can, lingua mendace* (segue, nel solo Ud *Fesso fusc'io fine a l'ombelico*), *O femina, radice d'ogni male*, *S'io havesse gli capegli in mano avolti*, *Cupido, se ancor tien l'arco tirato* (segue, in Ud, il sonetto *Se a leger Dante mai caso m'acagia* attr. a Antonio Beccari).

3. Si trova nel codice di Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. 257 ai ff. 2r-60r; segue un'antologia di testi soprattutto trecenteschi, tra cui non figurano disperse.

4. Soranzo (2002, pp. 296-7): «La silloge di rime per Pellegrina, include, infatti, un mosaico di tessere dantesche e petrarchesche incorniciate in un capitolo ternario in forma di trionfo. Inoltre, si riscontrano tra le pagine del canzoniere rielaborazioni di incipit celebri e, talvolta, addirittura calchi e manomissioni – oggi si direbbe plaghi – di testi anteriori o contemporanei all'autore»; e ancora «episodi di appropriazione – verrebbe da dire indebita – e rifacimento vedono coinvolti testi del Quattrocento minore e veneto [...] testi di scarsa o marginale diffusione».

5. Ivi, pp. 302-5.

nella tradizione veneta delle disperse (*v*) oltreché nel codice Riccardiano 1939 (R939)⁶, trasformato, ma con estrema economia, in *Le silve alpestre dan le verde spoglie*. Il caso è già stato studiato da Matteo Soranzo, che ha ben situato il rifacimento anche in rapporto alla tradizione della dispersa (si rammenti che il più antico testimone della silloge veneta risale al primo decennio del Quattrocento, a ben prima quindi che Feliciano nascesse⁷). Mi limito a notare che, da casi di riscrittura come questo, data la quasi totale coincidenza della lettera, può venire comunque un contributo interessante alla riflessione sul testo di partenza. In sostanza solo una variante introdotta da Feliciano appare dettata da personali esigenze di adattamento – al v. 8, dove la lezione *d'amorosi desir/d'amoroso desio* è cambiata in *di pelegrin desio* con funzione di *senhal* della dedicataria della raccolta – e un'altra da volontà, si direbbe, di aggiornamento, al v. 4, dove l'arcaico *broli* è sostituito con il classicheggiante *horti*. Le altre differenze che distinguono il testo di Feliciano dalla dispersa secondo la lezione vulgata da Solerti o provengono per lo più quasi invariate dal ramo di *v* da cui l'ha attinto o reagiscono a difficoltà oggettive. È il caso per esempio dei vv. 1-2: nel canzoniere felicianeo «Le silve alpestre *dan le verde spoglie, / e svegliar vegio* li tepidi fonti» ecc.; nella lezione della dispersa (tra parentesi le varianti di R939) «L'alpestre selve di (elle) candido spoglie / veggio svegliarsi (sugliarsi) e le tepide fonti» ecc. (all'origine ci sarà un fraintendimento di *svelarsi*, come effettivamente legge una sottofamiglia di *v*?⁸). Feliciano non doveva essere soddisfatto della lezione ricevuta dalla tradizione, con le selve che «si svegliano di candido spoglie», ossia della neve (con R939 «le selve e lle candido spoglie vedo svegliarsi» ecc.). La lezione *spogliarsi*, accolta da Solerti, è una probabile congettura dei codici cinquecenteschi di *v*, Bor² (per correz. su *svegliarsi*) e Mc², che gli era evidentemente ignota. Da qui il suo intervento al primo verso, «Le selve alpestri danno (fanno germogliare) le verdi spo-

6. Per lo stemma della famiglia veneta delle disperse e la sua articolazione interna vedi Cavedon (1980, p. 281), proposta ripresa e confermata in Piccini (2003, p. 95) e Loporatti (2017, pp. 114-5).

7. Soranzo (2002, pp. 305-8). È tornata sul testo Cavedon (2005, pp. 88-90), tenendo conto anche di R939. Il rappresentante più antico della famiglia è il codice di Venezia, Museo Correr, Correr 1494 (Vc1494). Soranzo avvicina correttamente la lezione del sonetto di Feliciano al ramo costituito dai codici di Venezia, Biblioteca Marciana, it. 191 e it. 364 (Mc¹ e Mc²), e Vicenza, Biblioteca Civica Bartoliniana, 359 (Vb359): gruppo *a* in Cavedon, *vb*² per Loporatti.

8. Famiglia *va*² (Loporatti), rappresentata per questo testo, insieme a Vc1494, da Modena, Biblioteca Estense Universitaria, it. 262 (Est²).

glie (ovvero: si rivestono di un verde ammanto)», che si ripercuote nei successivi: alla struttura originaria bipartita distribuita su tre versi con sottili inarcature («L'alpestri selve... / vedo svegliarsi – li tiepidi fonti / [vedo] rinfrescar le sue rive» ecc.), ne è sostituita una più meccanica con le unità sintattiche che coincidono con i versi: «Le silve alpestre dan... / e svegliar vegio li... fonti / rinfrescar (vedo) li... rami e colli e monti / horti e giardini rinvestir de» (con inutile ripetizione dell'immagine iniziale⁹). La reazione di Feliciano nasce dalla necessità di restituire un senso al testo ricevuto, più che da una spontanea volontà di rinnovamento, e almeno in questo caso il grado di innovazione esibito nel rifacimento si distingue appena rispetto a quello, spesso non meno interventista, adottato nella sua parallela attività di copista.

Nel caso di letterati come Feliciano, attivo nella seconda metà del Quattrocento, è facile identificare un rifacimento o un'appropriazione quando a essere recuperati e manipolati sono testi documentati già decenni prima¹⁰. La situazione si complica quando il sospetto coinvolge autori delle generazioni precedenti, più prossimi all'esperienza del primordiale petrarchismo trecentesco. Fra i casi più complessi in rapporto alla tradizione delle disperse petrarchesche è quello di Domizio Brocardo, poeta padovano nato, secondo le più recenti ipotesi, intorno al 1380¹¹ e morto dopo il 1457, autore di un cospicuo canzoniere di circa centotrenta componimenti, i *Vulgaria fragmenta*. Se ne attende il testo critico promesso da Davide Esposito, che nel frattempo ha anticipato parte dei risultati della sua ricerca in alcuni articoli e nella tesi di dottorato pubblicata *online* con una prima proposta di edizione in corso di revisione¹². Esposito ipotizza due redazio-

9. Altre possibili reazioni di fronte a difficoltà del testo recepto (D) si trovano ai vv. 7-8 «donne et amanti ad amar *fan* pronti [ipom. a meno di ammettere due dialetti d'eccezione; D *si fa(n) p.*] / per la dolce stagion che *si raccoglie*» (D da *v tu r./tuto achoglie* errore; R939 *li r.*); e al v. 14 «la quale [vita] ad hora ad *hor si lieva* [D da *v hor ril(i)eva*; R939 *ora leva*] e cade / come piace a *colei che in si la serba*» (D da *v al sol/al ciel, e cosi*; R939 «*che a sé la serba*», lezione da promuovere a testo, come giustamente mi suggerisce Salvatore, nel senso di «tiene a sé, sulla terra, la vita dell'amante, lo mantiene in vita»).

10. Altro noto copista particolarmente attivo, anche sul piano delle attribuzioni, è Filippo Scarlatti, su cui cfr. l'intervento di Decaria, *infra*, pp. 148-50.

11. La data di nascita, grazie alle ricerche di Rupolo D'Alpaos, Pratelli Ronchese (1994), è stata anticipata di un decennio rispetto al 1390 circa proposto dagli studiosi precedenti, Cestaro (1913) e Ballisteri (1972). Resta il fatto, tuttavia, che non si hanno prove dell'attività letteraria e professionale del Brocardo, dottore in legge all'Università di Padova, prima del secondo decennio del Quattrocento (cfr. Esposito, 2012, pp. 93-5, anche per la bibliografia pregressa, a cui aggiungo l'utile, e poco citato, Carlini, 2009).

12. Cfr. Esposito (2012; 2013; 2016; 2017).

ni del canzoniere, la prima rappresentata dal terzetto di codici di Milano, Biblioteca Trivulziana, 1018 (T1018), Parigi, Bibliothèque Nationale, it. 1084 (P1084), Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I.VII.15 (S15); la seconda redazione, con cambiamenti di ordinamento e presenze (mancano cinque testi della prima forma e ne sono aggiunti nove) e con possibili varianti testuali, attestata nel codice di Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 666 (Ps666)¹³.

Anche nel canzoniere di Brocardo si ravvisano, oltre all'impiego sistematico della tecnica "musiva" in componimenti interamente costruiti su prelievi petrarcheschi e/o danteschi e di altri autori, casi frequenti di riscritture compatte di un unico testo. Per esempio le quartine del sonetto x sono un *collage* di citazioni dalla canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*; il cx è un parziale rifacimento di *Rvf* 275 (nelle quartine cambia solo la rima B -ole > -ora¹⁴). L'operazione coinvolge talvolta anche poeti suoi contemporanei: vi sono testi dei *Vf*, infatti, presenti con poche varianti anche in altri canzonieri, sollevando complessi problemi attributivi¹⁵. Nel codice di Holkham Hall 521, di mano di Feliciano (che, abbiamo visto, ha avuto un ruolo nel mantenere viva la memoria di questi testi e autori della prima scuola veneta, talvolta contribuendo ad amplificare le incertezze attributive), il sonetto LXXV dei *Vf* di Brocardo, *Pien d'un pensiero antiquo che ancor dura*, è attribuito ad A. (probabilmente Antonio) Nogarola, in corrispondenza con Giovan Nicola Salerno; il son. XCIX, *Sorte, che in un momento di tanti anni*, è attribuito a Giovanni Nogarola nel codice di Modena, Estense, Ital. 427 (Est^s), il più autorevole testimone del suo canzoniere, insieme al CIV, *Abi lingua, abi penna mia, che in tante carte*, attribuito a Musca da Siena (testo, su cui torneremo,

13. Più nel dettaglio, la tradizione è riassunta in questi termini nel più recente Esposito (2017, p. 165) (tra parentesi quadre le nostre sigle): «Da un archetipo x [**broc**] discendono due rami, uno rappresentato dal solo O [Ps666], l'altro da y, dal quale derivano, a loro volta, T¹ [T1018] e z, antigrafo comune di S [S15] e PN [P1084][...]. L'ordinamento dei testi di O è in alcune parti diverso rispetto a quello tr dito da T¹, S e PN. Alcune di queste differenze, con ogni probabilit , sono imputabili a guasti di trasmissione, a causa delle contraddizioni testuali che ne deriverebbero; le altre, insieme ai nove componimenti presenti solamente in O e, forse, ad alcune sue lezioni, rimandano a una seconda redazione dell'opera di cui O   testimonianza»; la nota *Ragguagli sulla tradizione* si conclude con un cenno all'importante codice di Padova, Biblioteca Universitaria, 541, datato 1432: «P [Pd541]   il codice parziale pi  fornito, con ben 69 testi, tre dei quali trascritti due volte, con varianti. Si tratta di uno dei mss. pi  antichi della tradizione brocardiana. Esso appartiene al ramo y».

14. Esposito (2012, pp. 108-9 e 233-4).

15. Rabboni (2013c, p. 512).

che a sua volta figura anche fra rime di Ulisse Aleotti nel codice Estense, ital. 262 [Est²]¹⁶). Difficile, in casi come questi, distinguere la responsabilità dei copisti dalla disinvoltura degli autori nell'attribuirsi rime altrui. In un caso il rifacimento nei *Vf* di Brocardo coinvolge anche una dispersa petrarchesca, *S'i' avessi in mano li capelli avvolti*, come si è visto copiata a due riprese anche da Feliciano¹⁷. A esso il Brocardo si è ispirato per un sonetto dei *Vf*: *S'io avesse avolte in man le treze d'oro*, a schema ABBA ABBA CDC DCD, dove rispetto al testo originario sono cambiate tutte le rime, salvo D in *-ale*, nonché lo schema delle terzine, che passa da due a tre, CDE CDE, preoccupandosi però di conservare quanto più possibile della parte interna del testo, secondo un procedimento, potremmo dire agonistico, che il poeta padovano applica anche ad altri modelli, soprattutto Dante e il Petrarca dei *Rvf*¹⁸. Il sonetto nella versione brocardiana è presente, fra rime dell'Aleotti (ma senza rubrica individuale), anche nel citato Est², con le terzine ridotte a tre versi (corrispondenti a 9-10 e 12 della lezione completa¹⁹).

Il problema più delicato si pone riguardo ad alcune rime dei *Vf* attestate adespote, senza vistose variazioni redazionali, in altri testimoni fra rime del Petrarca o addirittura a lui attribuite, pubblicate da Solerti fra le disperse, su cui soprattutto vorrei soffermarmi. In questi casi, come stabilire se si tratta di testi composti da Brocardo, che hanno conosciuto una precoce circolazione estravagante in forma adespota o sotto l'etichetta di Petrarca, oppure di testi altrui – e magari di Petrarca stesso – rimasti impigliati nella tradizione del canzoniere del poeta padovano se non addirittura, visto il diffuso centonismo dispiegato nella raccolta, frutto di una sua indebita appropriazione?

I testi pubblicati da Solerti fra le disperse petrarchesche implicati a vario titolo con la tradizione delle rime di Brocardo sono sei. Quattro testi sono legati alla tradizione dei *Vf* (**broc**): tre – i sonetti *Cadute son degli arbori le foglie* e *Ahi lingua, ahì penna mia, che in tante carte* e la canzone *Boschi fioriti e verdi* (*Vf* XLV, CIV e CVI) corrispondenti a Solerti LIV, CXL-

16. Esposito (2013) e Di Dio (2015, pp. 65-6).

17. Cfr., per un primo tentativo di edizione, Leporatti (2017, pp. 183-7). La presenza del testo nel codice Ottelio mi era sfuggita. Il testimone risulta congiunto all'altro dello stesso Feliciano, H1521, perché ne condivide gli errori ai vv. 5-6 e 10-11, e ripropone le sue numerose lezioni caratteristiche, rispetto alla testimonianza congiunta di R103 e del codice della Biblioteca Vaticana, Capponi 183.

18. Esposito (2012, pp. 89, 106-7); Leporatti (2017 pp. 185-6).

19. La testimonianza, non considerata da Esposito, è già segnalata in Segarizzi (1906, p. 56) e richiamata in Di Dio (2015, p. 59).

VIII e LIII – sono presenti nei testimoni fondamentali fin dalla prima redazione; uno – il sonetto *Ben possete celarmi el chiaro sguardo* (*Vf* XLVI 0) corrispondente a Solerti LII – è uno di quelli presenti solo nella silloge oliveriana della tradizione organica. Altri due testi – i sonetti *Rotto è 'l martello, rotta è quella ancugge* e *Aman la madre e 'l padre il caro figlio*, Solerti CXXXI e XXVIII^a – sono stati ricondotti arbitrariamente a Brocardo perché presenti, adespoti, in alcune carte (ff. 14r-18v, rispettivamente al f. 14r e al f. 18v) interpolate in una sezione di sue rime nel codice di Padova, Biblioteca Universitaria, 541 (Pd541), datato 1432 (ff. 12r-13v e 18v-21v uniti da un rinvio interno²⁰). Esposito nella sua edizione ha accolto solo *Rotto è 'l martello* fra le rime dubbie insieme ai due che lo precedono a f. 14r, ha escluso invece il secondo. I sonetti *Cadute son degli alberi* e *Rotto è il martello* sono stati attribuiti anche a Boccaccio, sebbene il suo nome non affiori mai nella tradizione, da Aldo Francesco Massera e in seguito rimasti nella II parte delle sue rime nelle edizioni curate da Branca (nella più recente conservati con forti riserve, segnalate dall'editore con un doppio asterisco: II 14** e 29**²¹). In queste note mi soffermo sui testi che sollevano interrogativi sul piano attributivo e presenti nei codici fondamentali per la tradizione delle disperse di Petrarca (e per le rime di Boccaccio), già citati a più riprese, anche come contributo a una loro migliore conoscenza: Oxford, Bodleian Library, Canonic. It. 65 (Ox⁶); Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1081 (Pr¹); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1103 (R103). Tralascio i due testi non attribuiti a Brocardo: per il sonetto *Rotto è 'l martello*, adespoto nei due testimoni che lo tramandano e destinato con ogni probabilità a restare anonimo, si può ricorrere all'edizione già procurata da Joseph A. Barber sulla base di Ox⁶²²; il sonetto *Aman la madre*, testo di corrispondenza attribuito a Petrarca

20. Cfr. Rossi (1889), Cavedon (2006), Esposito (2013, pp. 16-8). La sequenza brocardiana si apre a f. 12r con la rubrica «domicij brocardi de morte fillie sue»; al f. 13v si legge il rinvio «req(ui)re sonetos (con)tinuantes i(n)fra q(ui)nto follio», ossia f. 18r, dove il seguito della serie è introdotto dalla rubrica «c(um) seq(ue)ntib(us) quinto follio»; la sequenza si chiude a f. 21r con la nota «Finis sonetorum [o sarà piuttosto scriptum?] domini domicij brocardi de morte fillie sue, completum per me Antonium de li uidalba de pergamo, die 24 augusti 1432, quo die castrum Soncini se dedit serenissimo ducalli dominio veneto». All'origine dell'equivoco è il primo censimento delle rime di Brocardo in Cestaro (1913, pp. 146-52), che gli attribuisce tutti gli adespoti della sezione interpolata fra i due blocchi di sue rime in Pd541 (compreso *Rvf* 110 a f. 14v).

21. Massera (1914, pp. CXXXI-CXXXII, CXXXIX-CXL, 197, 217); Branca (1992, pp. 103-4, 110-1).

22. Barber (1982b, pp. 145-6). Il testo era già stato pubblicato da Solerti (1909, p. 197), Massera (1914, p. 217) e Branca (1992, pp. 110-1). Il testo di Barber ripropone nel-

in vari testimoni, a cui ha risposto il poeta ravennate Menghino Mezzani, con una tradizione estranea ai codici sopra citati, è oggetto in questo stesso volume di una proposta di edizione da parte di Paola Vecchi Galli, a cui rinvio. Il quadro può essere schematizzato in questi termini:

| | Domizio Brocardo, <i>Vulgaria fragmenta</i> | Solerti | Branca | Testimoni |
|--------|--|---------|--------|--|
| XLV | <i>Cadute son de gli arbori le foglie</i> | LIV | II 14 | Ox ⁶ Pr1 - x (R103 broc) |
| CIV | <i>Abi lingua, abi penna mia, che in tante carte</i> | CXLVIII | | L90inf.1 e altri tra cui broc |
| CVI | <i>Boschi fioriti e verdi</i> | LIII | | H1519 - x (Ox ⁶ broc) |
| XLVI O | <i>Ben potete celarmi il chiaro sguardo</i> | LII | | Ox66 Pr1 - broc (Ps666 + V5166 Vc415) |

Testi adespoti fra rime di Brocardo

| | | | | |
|--------|---|---------------------|-------|-----------------------|
| d. III | <i>Rotto è il martello, rotta è quell'ancugge</i> | CXXXI | II 29 | Ox ⁶ Pd541 |
| | <i>Aman la madre e 'l padre il caro figlio</i> | XXVIII ^a | | Pd541 e altri |

la sostanza quello di Solerti, fondandosi ambedue sul solo Ox⁶, salvo ai vv. 1 e 3, dove il primo conserva la lezione del testimone «Roto è il martello, toto è quel anchuče /.../ E roto è i folli, rote son le lime» (Sol. «Rotto è il martello, rotta è quell'ancugge / ... / E rotti i folli e rotte» ecc.), e per la veste linguistica conservativa della forte patina veneta (da ritoccare solo ai vv. 2 dove legge *dolce* per *dolçe* e *9 penna* per *péna*). Pare tuttavia opportuno, come già suggeriva Maria Clotilde Camboni nella voce *brenna* a sua cura nel TLIO, letteralmente “crusca”, in senso fig. “cosa di poco valore”, tornare alla lettura proposta da Massèra al v. 13 (riferito alla Vergine) «che vinçe l'altre come l'auro brena», “come l'oro una cosa da nulla” (Solerti e Barber *lauro bre(n)na*; Branca, 1992, p. 319, riprendendo uno spunto di Bertoldi 1916 pp. 93-4, *sauro brenna*: «come un sauro [il più nobile dei cavalli] una rozza, un ronzino», significato tuttavia attestato per *brenna* solo più tardi). La disponibilità di Pd541, seppure portatore di molte varianti e errori (soprattutto nell'ultima terzina, dove pure conferma la lezione *lauro* al v. 13) non incide sul testo. Questo l'elenco: 1 *roto è] e rotto è ~ 3 roto... folli, rote] e rotte... fuolli e rote ~ 5 più nel so carbon] nel so carbon più ~ 7 formando] priuando ~ 10 de recar fòlle] doncha solgia ~ 11 rimane] recorarane ~ 12 de la fior] de li fiori - soprane] soiaffani ~ 13 vinçe] ueia con - brena] pruna ~ 14 io laude alta et perena] la ondio ho pena.*

Cadute son degli arbori le foglie

Non mi soffermo sul sonetto *Cadute son degli arbori le foglie*, già ampiamente studiato non solo da chi scrive, se non per richiamarne l'esemplarità rispetto alla casistica qui esaminata. Si è potuto appurare, infatti, che la tradizione del canzoniere di Brocardo restituisce un testo già segnato da un errore al v. 9 in comune con il codice Riccardiano 1103 (R103), dove il sonetto è attribuito a Petrarca, contro la lezione corretta conservata da Ox⁶ e Pr¹, che lo hanno invece adespoto: R103 **broc** *Né altro che neve si trova ad amore* (Ox⁶ Pr¹ *Né altrove che in me se trova Amore*, calco di Dante, *Io son venuto al punto della rota* v. 70 «Amore è solo in me, e non altrove»²³). Dal momento che R103 è degli inizi del XV secolo, se non addirittura della fine del Trecento, il testo, come del resto tutti gli altri di sicura attribuzione nel codice e, almeno nelle sezioni implicate, nei suoi affini Ox⁶ Pr¹, si direbbe appartenga a un'età in cui difficilmente Brocardo poteva essere attivo e le sue rime circolanti. Per questo, sulla base dell'attribuzione esplicita (per quanto discutibile²⁴) di R103, riteniamo sia opportuno conservare comunque il sonetto fra le rime oggetto d'indagine nell'edizione delle disperse petrarchesche (come del resto è giusto che rimanga al suo posto anche nei *Vf* del Brocardo, come sua possibile appropriazione nella lezione da lui assunta e forse accettata come soddisfacente²⁵).

Boschi fioriti e verdi

Una situazione analoga, ossia con **broc** congiunto a un testimone che presenta il testo stavolta adespoto al di fuori del canzoniere brocardiano contro una testimonianza alternativa indipendente e altrettanto silenziosa sul piano attributivo, si riproduce nel caso di *Boschi fioriti e verdi*, notevole esempio di

23. Cfr. dalla prospettiva Petrarca-Boccaccio, Leporatti (2013, pp. CCXXXVII-VIII) e, con edizione del testo e relativa bibliografia, Leporatti (2017, pp. 151-4); da quella brocardiana, indipendentemente, Esposito (2013, pp. 32, 61, 155-6).

24. Tale attribuzione andrà senz'altro sottoposta a vaglio critico, ma non è sufficiente, a preferirle quella alternativa all'autore dei *Vf* contro la resistenza del dato cronologico, il fatto che anche questo testo sia un centone della canzone dantesca citata, secondo un procedimento frequente in Brocardo ma, come si è detto, tutt'altro che suo esclusivo nel panorama del primo petrarchismo veneto. In altri termini, resta aperta anche la possibilità che il sonetto sia stato composto da un anonimo imitatore petrarchesco della prima ora e sia uno dei tanti testi calamitati dalla prima circolazione dei *Rvf*.

25. Esposito (2013, pp. 74-5), e prima di lui Groppetti Salazzari (1964) e Branca (1996 pp. 103-4 e 311-2), lo ritengono invece opera di Brocardo.

precoce imitazione delle canzoni “boscherecce” *Rvf* 125-126 *Se 'l pensier che mi strugge* e *Chiare, fresche e dolci acque*: della seconda in particolare la canzone condivide lo schema metrico abC abC cdeeDff (distinto da quello della precedente solo per l'endecasillabo finale) e il numero delle stanze, cinque (se ne distacca invece per il congedo, che ripete la sirma della stanza, mentre si limita al tristico finale, AbB, nel modello). Solerti ne pubblica, senza giustificazione, solo la prima strofa da Ox⁶, l'unico testimone a lui noto, ritenendola «molto probabilmente» una «strofe rifiutata della canz. *Se 'l pensier che mi strugge*»²⁶. Il testo completo è stato pubblicato prima da Barber dallo stesso manoscritto, negandolo a Petrarca, e recentemente da Esposito mettendo a frutto, oltre a Ox⁶, gli altri testimoni del canzoniere di Brocardo²⁷. Al testimoniale noto possiamo ora aggiungere il manoscritto di Holkham Hall 519 (Hl519), con la datazione più alta: 1416. Il codice, l'unico di mano toscana²⁸, presenta il testo, in una veste particolarmente corretta e sensibilmente diversa da quella restituita da Ox⁶ e **broc**, dopo il Canzoniere di Petrarca, la frottola *Di rider ho gran voglia* e *Rvf* 154-155 rimasti esclusi dalla raccolta trascritta in precedenza²⁹. Ne propongo qui sotto il testo secondo la lezione di Hl519, limitandomi a correggerne gli errori (con un sospetto forse d'archetipo)³⁰, con ap-

26. Solerti (1909, p. 148); la credeva invece «l'abbozzo della prima strofa» di *Rvf* 126 Proto (1909, pp. 31-2), richiamando le recensioni a Solerti di Parodi (1957, p. 459) e Rossi (1909), il quale a proposito di questa canzone e del sonetto *Cadute son degli alberi* non tiene conto dell'attribuzione a Brocardo segnalata nel suo stesso articolo citato alla nota 20.

27. Barber (1980); Esposito (2013, pp. 225-9).

28. Dalla rubrica finale – «fu fatto nel 1416 d'otobre a Treuigi Iscrisse Io. chancilliere di Ghinozo di mia p(ro)pria mano» (f. 63r) – si evince che il codice è stato copiato in Veneto, a Treviso, da un copista toscano, si può supporre da documenti reperiti *in loco*.

29. Descrizioni in Mann (1975, pp. 201-2) e Pancheri (1993, p. 80).

30. Cfr. vv. 31, 47 (con Ps666), 52, 54 (con Ox⁶ in assenza di **broc**), 58 (in assenza di altri testimoni), 64-65. Al v. 54 seguono Ox⁶ (*Morte spenga / vita del corpo lasso* (ossia 'spenga l'anima') in luogo della lezione di Hl519 *di vita il cor lasso* ipometro (con ripetizione di *cor* anche al v. 57), favorita forse dal fraintendimento di una forma compendiata di *corpo* (per cui si può richiamare il son. LXXXII v. 4 dello stesso Brocardo, dove ricompare il sintagma dantesco, «lassando al fin di vita il corpo lasso»). Al v. 30 è necessario per ragioni prosodiche ridurre a *ucei*, come in Ox⁶ *ucei*, la forma *ucelli* di Hl519 comune a **broc**. Ho conservato al v. 33 la lezione sospetta del ms. «*che si che satisfaccia*»: all'origine, come mi suggerisce Dario Pecoraro, vi potrebbe essere un fraintendimento di «*convien* sì satisfaccia / ciascuno» ecc., ricostruibile sulla base della lezione che non dà senso di *x* – *convien* (con possibile compendio di *con*) > *qual vui non* – da cui la diffrazione in assenza, con da un lato *x* che recepisce passivamente il guasto lasciando cadere *si* e rimediato da **broc** con *qual e non* (da cui Esposito, 2013 p. 226 «qual è non satisfaccia / ciascuno a far suo nido?»); Barber «qual un non sadiisfaça / zashun» con *un* che non trova riscontro in Ox⁶, e dall'altro il ramo concorrente rappresentato da Hl519 che reagisce all'errore, o a una conseguente lacuna, con la replicazione di *che*. Al v. 51 ho mantenuto la

parato completo della *varia lectio*, dopo alcune essenziali osservazioni testuali che ne giustificano la scelta.

Almeno un errore congiunge Ox⁶ e **broc** in *x*: al v. 71, contro Hl519 «e prega Amor che traggia / d'ogni durezza il toscano / della mia donna e lanci col suo telo ["colpisca con la sua freccia"], e d'amoroso zelo, / l'arda sì il cor, che» ecc., *x* ha la lezione «e lavi col suo telo» (si noti inoltre che tutti i suoi rappresentanti, complice l'incertezza dei copisti veneti nella resa grafica delle affricate, forse fraintendono anche 72 *zelo* in *gie(l)lo*). A questo errore si possono aggiungere le lezioni al v. 3 «di quai/qual' virtù del ciel ve an fatti adorni», dove non è colta la funzione di soggetto di *virtù* ("boschi... dei quali [rami e foglie] la virtù del cielo vi ha adornato", come già in Solerti, che aveva toscanzato *di* prepos. plur. di Ox⁶; Esposito, 2013 «[...] di qual virtù del ciel ve han fatti adorni?»); al v. 11 *x* *radice* in rima con *faggi felici* (ma Ox⁶ Ps666 [*fage* il primo] *felliçe/felice*) e al v. 13 «le pene / do' il fier Amor con crudeltà mi tene», sostituito con il banalizzante *x* «le pene / del fier A. che in crudeltà mi tene» (Ox⁶ *penne : tienne*). Potrebbe essere frutto di una scelta, e non di un semplice incidente di trasmissione, anche la caduta in **broc**³¹ della v strofa (vv. 53-65), di difficile lettura negli altri due testimoni (e in Ox⁶ confratello di **broc** priva anche del v. 58³²). Come nel sonetto precedentemente citato, l'attribuzione a Brocardo emerge al secondo piano dello stemma in una lezione già compro-

lezione maggioritaria *humiliando* (Hl519 Ox⁶) contro *adhumiliando* di **broc**, con resa analitica della voce *aumiliare* molto diffusa in Toscana, come mi fa notare ancora Pecoraro, tanto più notevole perché testimoniata in codici veneti e quindi possibile spia della veste linguistica originaria del testo. Al v. 17 ho conservato *groppi*, non nel significato più comune di "viluppo" ma in quello di "groppa, rilievo" (*x piani*), anche se inconsueto nella descrizione di un *locus amoenus* (non migliorerebbe di molto supporre un fraintendimento di *greppi*, "declivio scosceso e dirupato, ciglio" stando al Battaglia), e al v. 20 *esca*, ammissibile con valore transitivo nel senso di "diffonda" (Esposito, 2013, p. 32, accoglie a testo *mesca* del solo Ox⁶). Sono da attribuire a iniziativa indipendente di Hl519 e Ps666 l'errore in rima *crudo* (: -uro; scuro Ox⁶, duro gli altri rappresentanti di **broc**) e l'omissione di *più* al v. 52, recuperato in seconda battuta nel secondo.

31. L'esistenza di un antigrafo per i testimoni dei *Vf* è dimostrata, oltre che da numerose lezioni caratteristiche della sottofamiglia per cui rinvio all'apparato, anche dagli errori ai v. 15 e 18, dove al posto di Hl519 Ox⁶ 15 *campagna acerba* (cfr. *Purg.* XI 117 *terra acerba*) **broc** legge *c. d'erba*, con ripetizione della parola in rima (18 «di fior' e viole et d'erba») che, forse proprio a causa di questo cortocircuito, risulta qui omissa. Tra le varie lezioni caratteristiche della famiglia è notevole la banalizzazione al v. 7 *orni* al posto di *corni* (plur. di *cornio*) comune agli altri due testimoni.

32. Di per sé l'omissione del v. 58 in Ox⁶, che al suo posto lascia una riga bianca, non è separativa, perché Hl519 potrebbe averlo reintegrato di sua iniziativa. La variante più significativa è la presenza nel solo Hl519 del *Se* iniziale di strofa (*Se, pria che* ecc.), om. in Ox⁶ (*Prima che...*), con valore augurativo: "Possa, prima di morire, io (*e'*) vedere Amore che stringa il cuore (di lei) duro e privo d'affetto, e (che) l'impulso (*remo*) amoroso la renda

messa. La datazione del testimone più autorevole (1416) in questo caso lascia margine all'ipotesi che possa trattarsi di una traccia della circolazione estravagante di un testo composto dal Brocardo nella sua giovinezza³³. Per quel che riguarda in particolare l'edizione delle disperse, il testo andrà escluso, perché lo si può considerare adespoto in H1519, e non attribuito implicitamente a Petrarca, per lo stacco netto di una facciata (f. 61v) che ne separa la trascrizione (f. 63r, essendo saltato il n. 62) dal Canzoniere chiuso dalla canzone alla Vergine con l'aggiunta della frottola e dei due sonetti recuperati *in extremis* (ff. 1r-61r). Non sarà comunque inutile disporre del testo critico per lo studio di un testimone chiave della tradizione delle disperse come Ox⁶ nel quadro di una più ampia ricognizione del primo petrarchismo.

Schema metrico: abC abC cdeeDfF (congedo uguale alla sirma)

Testimoni: H1519 f. 63r x (Ox⁶ f. 100r-v **broc**: Par1084 ff. 150v-152r, Ps666 f. 31r-v, Si15 ff. 72r-73r, T1018 ff. 29v-30r)

Edizioni: Solerti (1909, p. 148), Barber (1980), Esposito (2013, pp. 225-9).

- | | | |
|----|---|----|
| I | Boschi fioriti et verdi di spessi rami et foglie, de' quai virtù del ciel v'à facti adorni; arbor, che mai non perdi per nessun tempo spoglie, | 5 |
| | do' spesso con sospir' convien ch'i' torni; robusti cerri et corni, alti faggi e felici, selve, pian', valli e colli, sterpi, che a ognor molli | 10 |
| | fo col mio pianto infin alle radici, voi vedete le pene do' il fier Amor con crudeltà mi tene. | |
| II | Fiumi, fontane et rivi, che la campagna acerba | 15 |
| | co' l'acqua ognor bagnate chiara e fresca; o groppi e prati divi | |

pietosa, dopo aver sopportato la sua crudeltà per sedici anni (se questo accadesse) al mondo non ci sarebbe" ecc.

33. Al v. 63, nella strofa assente in **broc**, si parla di un anniversario di sedici o diciassette anni (non segnalato in Esposito, 2017, p. 168): «ché 'l sexto decimo [setimo deçe Ox⁶] anno / portato ò sotto sua gran crudeltate»: stando alla datazione del codice più antico, H1519 (1416), si dovrebbe presupporre un innamoramento anteriore al 1400.

- di fior', viole ed erba,
 che par che a gara l'un dell'altro cresca,
 qual di voi che no esca 20
 dolce e soave odore
 per confortar mia vita?
 Ma la pena infinita
 d'esser lontan da chi m'`a tolto il core,
 fa la mia mente priva 25
 d'ogni dilecto che da voi deriva.
- III Fere, che fra ' cipressi,
 abeti, pini et mirti,
 segue l'un l'altra ad amorosa traccia;
 vaghi ucei, che tra essi 30
 diletate li spirti
 di ramo in ramo a picioleta caccia,
 che sì che satisfaccia
 ciascun a far suo nido,
 ché amor acciò vi tira, 35
 vostra dolcezza spira
 maggior doglia nel cor ond'io ne strido,
 perché in tal tempo ancora
 la bella donna mia non si innamorà.
- IV Se qui tra voi venisse 40
 la fera donna mia,
 che contro di Cupido s'arma il petto,
 e sotto l'ombra udisse
 la dolze melodia
 che fan le fere e l'ucelli a dilecto, 45
 forse che 'l suo concepto
 tanto spietato e scuro,
 diverrebbe piatoso,
 et l'animo dubbioso
 a ricetar amor sarie 'n sicuro, 50
 humiliando il cor aspro,
 stato gran tempo assai più che diaspro.
- V Se, pria che Morte spenga
 vita del corpo lasso,
 ch'è per sua crudeltà presso allo extremo, 55
 e' veggia Amor che stringa
 il cor più dur che sasso

- e di pensier d'amore sciolto e scemo,
 e l'amoroso remo
 la guidasse a pietade 60
 del mio gravoso afanno,
 ché 'l sexto decimo anno
 portato ò sotto sua gran crudeltate,
 non so al mondo né sento
 qual d'amor servo fosse più contento. 65
- C Canzoneta selvaggia,
 se vuol'uscir del bosco,
 prego che salga infin al terzo cielo,
 e prega Amor che tragga
 d'ogni durezza il toscò 70
 della mia donna e lanci col suo telo,
 e d'amoroso zelo
 l'arda sì il cor, che divenga amorosa,
 di lui subietta et poi di me piatosa.

I. 1 verdi] verde Ox⁶ Par1084 ~ 2 spessi rami] spesse r. Ox⁶, spesse rame Par1084 ~ 3 de' quai] di q. Ox⁶, di qual **broc** – del] de Par1084 – v'`a] ue an **x** ~ 4 arbor, che mai] ginebro che non (om. mai) **broc meno** Ps666 – perdi] perde (corr. su perdi Ox⁶) Ox⁶ Par1084 ~ 5 nessun] alcun Ps666 ~ 6 do' spesso] la oue (doue **broc**) **x** – ch' i'] che Par1084, io agg. Ps666 ~ 7 robusti] rebosti Par1084 – corni] orni **broc** ~ 8 faggi e felici] f. (fage Ox⁶) felice Ox⁶ Ps666 e] om. **x** ~ 9 pian'] piaui T1018, piane poi corr. Si15 ~ 10 sterpi] sterpe Ox⁶ – a ognor] dognior Ox⁶, ad o. **broc** ~ 11 ui fo col mio (mio om. **broc**) pianto fin la (fin a la **broc**) radice **x** ~ 12 voi vedete] voi pur uedi/uede **x** – pene] pen(n)e Ox⁶ ~ 13 do' il] del **x** – con] ch(e) in **x** – tene] tienne (: penne) Ox⁶.

II. 15 acerba] d(e) (h)erba **broc** (cfr. v. 18) ~ 16 co l'acqua ognor bagnate] da laqua (di a. pur **broc**) ribagnati **x** ~ 17 o] e Ps666 – groppi] piani **x** – divi] et d. Si15 ~ 18 om. **broc** ~ 19 dell'altro] e l'a. **x** – cresca] fresca con f corr. su c) Si15 ~ 20 no esca] non mesca Ox⁶, non e. **broc** ~ 21 dolce e soaue] dolçi et soavi Ox⁶ Par1084 Ps666 – odore] corr. su odori Ox⁶ ~ 22 confortar] consolar **x** ~ 23 pena] doglia **x** ~ 24 chi] chui Ox⁶ ~ 25 fa] tien **broc** – mente] vita **broc meno** Ps666 ~ 25 vui] noi Ps666 T1018.

III. 27 che] segue dai espunto Si45 – fra '] fra i **x** – cipressi] cupressi **broc** ~ 28 abeti, pini] pini (gini Ps666) abeti **x** ~ 29 segue] segui **broc** – altra] altro **x** ad amorosa] a (om. Par1084) l'a. (alamora Si15) **x** ~ 30 tra] fra **x** ~ 31 diletate] dileta(n)te H1519, dilatati li (li agg. dopo) Par1084 ~ 33 che sì che] qual uui (qual e **broc**) non **x** ~ 34 ciascun] ciscano Si15 ~ 35 ché] chi Par1084 – vi] (g)li **x** – tira] tira? T1018 ~ 36-37 vostra dolcezza spira / maggioer doglia nel cor] Onde

piu doglia s. / nel mio cor $x \sim 37$ ond'io] sì che x – ne strido] fortemente istrido Ox⁶, forte ne (me, con me *agg.*, Ps666) strido (scudo Par1084) **broc** ~ 38 perché in tal] che in tal (cotal Ps666) $x \sim 39$ non] uo T1018.

IV. 40 tra voi] fra noi $x \sim 41$ fera] bella $x \sim 43$ ombra] ombre **broc meno** Ps666 ~ 46 che 'l] el (*om.* che) Ox⁶ – concepto] comcepto con *la seconda c corr.* su p Hl519 ~ 47 scuro] crudo Hl519 Ps666, duro **broc meno** Ps666 ~ 50 ricetar] recitar Par1084, ricitar T1018 – sarie 'n] saria (*om.* 'n) $x \sim 50$ sicuro] *scritto dopo* dubbioso *cass.* Ps666 ~ 51 humiliando] ad h. **broc** ~ 52 assai] via x – più] *om.* Hl519, *agg. in interl.* Ps666.

V. 53-65 om. **broc** ~ 53 Se, pria] Prima (*om.* Se) Ox⁶ ~ 54 vita del corpo] diuita ilcor Hl519 ~ 56 e' veggia Amore che] ueda (*om.* e') a. che li Ox⁶ ~ 58 verso *om.* Ox⁶ – Amore] amor Hl519 ~ 59 l'amoroso] *om.* l' Ox⁶ ~ 60 guidasse] conducha Ox⁶ ~ 62 sexto decimo] setimo deçe Ox⁶ ~ 64 al mondo so ne senta Hl519 ~ 65 servo... contento] serva... contenta Hl519.

C. 66 selvaggia] mia vaga $x \sim 68$ prego che salga infin] convien che sagli (salli Ox⁶) prima $x \sim 69$ traggia] traga $x \sim 71$ lanci] laui x – col] co(n) Par1084 ~ 72 d'] *om.* Ox⁶ – zelo] giel(l)o $x \sim 73$ sì il cor] el suo cor Ps666 – divenga] diuenti (diuenta Ox⁶) x – amorosa] *preceduto da pietosa cass.* Ps666.

Ben potete celarmi il chiaro sguardo

Il sonetto *Ben potete celarmi il chiaro sguardo*, pubblicato da Solerti (LII) sulla base del solo Pr¹ che lo porta adespoto (aggiunto a margine al f. 26v³⁴), è riproposto da Esposito nell'appendice di rime ricavate dalla seconda redazione dei *Vf* di Brocardo, costituita da testi presenti nel solo Ps666. Il sonetto si trova in altri due testimoni parziali di rime di Brocardo, il Vat. lat. 5166 (V5166) e il ms. di Venezia, Museo Correr, P.D. b 415/7.1 (Vc415)³⁵, ma figura anche in un'altra testimonianza sfuggita all'editore, di particolare interesse per la tradizione delle disperse, il codice Canoniciano it. 66 della Bodleian Library di Oxford (Ox66)³⁶, essendovi trascritto insieme ad altri testi senza distinzione fra rime del Canzoniere e attribuiti a Petrarca (rubrica finale: «Expliciunt soneta [...] francisci petrarche [...]»). Anche con questo testo si ripresenta una situazione analoga a quella osservata per *Boschi fioriti* e *Cadute son degli alberi* (pure, come si diceva, presente a distanza in Pr¹). Prima di tutto si conferma la congiunzione dei codici di

34. Prima di Solerti (1909, pp. 147-8), era stato pubblicato in Costa (1888-1889, XIII, p. 86).

35. Cfr. Esposito (2013, pp. 249-50). Descrizione di Vc415 in Vanin (2013, pp. 220-4).

36. Sul codice cfr. l'intervento di Marco Berisso (*infra*).

Brocardo, Ps666 e Vc415 V5166, per la ripetizione ai vv. 12-13 «*Ché tanto quanto* più cresce il desire, / *tanto* più manca e vien men la speranza» contro Ox66 e Pr¹ *Però che tanto... / quanto...* La lezione dei vv. 5-8 si ricostruisce sulla base dei testimoni indipendenti Ox66 e Pr¹:

Avete ancor potuto far bugiardo
 Amor, che vuole e non può meritare
 il servo suo infelice e *di spiegare*
per me vostra durezza è stanco e tardo.

ossia “Potete anche aver smentito Amore che vorrebbe e non può premiare il suo servo ed è stanco e tardo di distendere/spianare (*spiegare*, da *explicare*) la vostra durezza in mio favore (*per me*)”. Alla lezione dei due testimoni, che leggono rispettivamente Ox66 «(et) dispieghar / uime [*poi corretto in jnme*³⁷] vostra dur(e)ça stancho etardo» e Pr¹ (copista toscano) «e dispieghare / p(er) me vostra durezza estancho etardo»³⁸ – con *spiegare* nell’accezione proposta di cui a una prima ricerca non ho trovato altre attestazioni (ma assimilabile per analogia a un’espressione come “piegare la durezza”) –, **broc** oppone *di pregare / per me*, soluzione corretta ma evidentemente *facilior*³⁹. Sembra meno probabile un passaggio dal piano *pregare* a *spiegare*, che in caso contrario andrebbe considerato errore congiuntivo di due testimoni di cui non è altrimenti attestata la parentela⁴⁰. Se per gli altri testi si può lasciare aperto uno spiraglio alla possibilità che si tratti di primizie di Brocardo intercettate da documenti primo-quattrocenteschi come Ox⁶ e Pr¹, nel caso di *Ben potete celarmi*, essendo Ox66 unanimemente ritenuto codice compi-

37. Si spiega facilmente da un punto di vista paleografico lo scambio fra *p(er)* e *jn*.

38. La caduta di «*e* [è] stanco e tardo» in Ox66 e in due rappresentanti di **broc** (Vc415 e V5166) può essere attribuita a poligenesi.

39. Si potrebbe considerare anche un’interpretazione con i vv. 7-8 riferiti alla donna e (*e*) *stanco e tardo* al poeta: «e [voi avete anche potuto...] dispiegare in me/per me, (*e*) stanco e tardo, la vostra durezza», con *dispiegare* nel senso di “mettere in campo” (cfr. *Rvf* 274, vv. 9-10 «in te [cuore] i secreti suoi messaggi Amore, / in te spiega Fortuna ogni sua pompa» e la relativa nota di Rosanna Bettarini). Tale ipotesi, tuttavia, urta sul piano testuale contro il forte iperbatto degli attributi rispetto al referente *me* e lo stesso impiego della doppia congiunzione presente in due rami dello stemma, sul piano del contenuto per la ripetizione di un concetto, lo sdegno della donna, già espresso nella prima terzina. Proficua, su questo e altri punti critici dei testi qui analizzati, la conversazione con Tommaso Salvatore.

40. Ox66 e Pr¹ hanno in comune anche *Gli antichi e bei pensier convien ch’io lassi e In ira al cielo, al mondo e a la gente* (Sol. LXIV e LXXI), per cui vedi la proposta di edizione nell’intervento di Anna Bettarini *infra* (pp. 196-206), e *La vaga luce che conforta il viso* (Sol. LXXXVII), presente anche nella tradizione veneta.

lato nell'ultimo scorcio del Trecento, si può senz'altro parlare di infiltrazione involontaria (frutto di aggregazione per contiguità, come nei due testimoni extra-*VfV*₅₁₆₆ e *Vc*₄₁₅ dove il sonetto è adespoto tra altre rime anche sue) o di appropriazione, e a maggior ragione è opportuno conservarlo (anche) nel novero delle rime interessate dall'edizione delle disperse.

Ahi lingua, ahì penna, che in tante carte

Il sonetto *Ahi lingua, ahì penna, che in tante carte* è stato oggetto, oltre che dell'edizione curata da Esposito, di un ampio studio da parte di Alessia Di Dio⁴¹. Basti qui richiamarne i dati fondamentali nella prospettiva del nostro lavoro. Al momento, del sonetto si conoscono diciotto testimoni⁴², distribuiti fra l'inizio del xv secolo (L90inf.1 è datato 1400⁴³) e il pieno Cinquecento (Bor² e due stampe⁴⁴). Una prima distinzione può essere fatta sulla base delle lezioni divergenti ai vv. 2 *il bel nome gentile* vs *il nome di costei* e 4 *con amoroso stile in mille parte* vs *con (o col) stil sonante in mille belle p.*⁴⁵. Il primo gruppo (α) è costituito da una serie di codici monografici, in cui il testo figura, abbinato al sonetto *Ben puoi le ladre luci a terra sparte*, di seguito al Canzoniere, ai *Trionfi* e all'indice dei capoversi e prima (in tre casi su quattro) di testi la-

41. Esposito (2013, pp. 85-91 e 223-4); Di Dio (2015).

42. Un primo censimento dei codici è in Rabboni (2013b, pp. 460-1): Bologna, Biblioteca Universitaria, 1289, f. 9r (57r) (Bor²); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. 90 inf. 1, f. 124v (1400) (L90inf.1); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 185, f. 121v-122r (primo quarto xv) (Pal185); Modena, Biblioteca Estense Universitaria, it. 262 (alfa.U.7.2.4), f. 148v (Est²); Modena, Biblioteca Estense Universitaria, it. 288 (alfa.T.5.19), f. 126v (1452) (Est288); Modena, Biblioteca Estense Universitaria, it. 427 (alfa.G.5.15), f. 109ra (Est³); Pesaro (Pesaro-Urbino), Biblioteca Oliveriana, 666, f. 32v (Ps666); Roma, Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II", Varia 3, f. 137r (Var3); Udine, Biblioteca Civica "Vincenzo Joppi", 10, f. 126v (Ud). Esposito (2013) ha tenuto conto anche del codice Vat. lat. 4830, f. 47v (V⁶) e dei restanti testimoni del canzoniere di Brocardo (oltre a Ps666 già considerato da Rabboni): T1018 f. 29r, Par1084 ff. 149v-150r; S115, ff. 71v-72r. Gli altri tre testimoni sono qui segnalati in funzione del progetto: si tratta di Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3936 (XLV 30), ff. 53v-54r (B3936); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1378, f. 14r (As1378); Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 326, f. 159r (Ca326), quest'ultimo codice non ancora visionato.

43. Cfr. la descrizione del ms. a cura di Tommaso Salvatore di prossima pubblicazione su *Mirabile* e le osservazioni nel suo intervento *infra*, pp. 112-3. Di Dio (2015, p. 54) per la datazione si affida invece a una nota di ricordo, di altra mano, al f. 127r con la data 14 settembre 1434 (e su di essa fonda alcune delle sue considerazioni cronologiche e attributive).

44. Petrarca (1532) e Fausto (1529-33): cfr. Esposito (2013, pp. 27-8).

45. Esposito (2013, p. 87), Di Dio (2015, pp. 54-5).

tini di Petrarca o d'interesse petrarchesco: L90inf.1 Pal185 Est288 Ca326⁴⁶; a questi si affiancano il codice Ottelio (Ud) di Felice Feliciano, che ripropone in un contesto miscellaneo il dittico adespoto in ordine rovesciato *Ben puoi le luci e Ahi lingua, ahi penna*, e, con il solo *Ahi lingua, ahi penna*, B3936, dove si trova tra altri adespoti, e V⁶ in una sequenza petrarchesca. Ripropongo il testo dei due sonetti, il cui accostamento non è casuale⁴⁷ – il secondo in corsivo perché mai attribuito a Petrarca⁴⁸, – nella ineccepibile lezione di L90inf.1, che potrà essere assunta a base del testo critico:

Ahi lingua, ahi penna mia, che in tante carte
 il bel nome gentile immortal fai,
 e del bel volto pur cantando vai,
 con amoroso stile in mille parte! 4

Invan lo ingegno, invano adopri l'arte,
 invan sì dolce premio sperato hai,
 invan lacrime tante e sospir' trai
 per mille selve e mille colli sparte: 8

ché questa ingrata ad altro amante aspira,
 e veggio i traditori occhi fallaci
 rivolti altrove e già da me diversi. 11

Per altrui lingue e per altrui sospira,
 per me son spente l'amorose faci:
 or maladetti sien tutti i miei versi! 14

*Ben puoi le ladre luci a terra sparte
 fise tenere e la tua vista altera*

46. Per le descrizioni dettagliate rinvio alle schede Mirabile a cura di Maria Clotilde Camboni e Tommaso Salvatore; in Pal185 seguono le versioni latine di Coluccio Salutati dei sonetti 134 e 132; in Est288 e L90inf.1 la coppia di sonetti è seguita dalla nota obituarica di Laura (e nel primo preceduta anche dalla *Vita del Petrarca* dello pseudo Antonio da Tempo).

47. I testi, che condividono tre su quattro parole della rima A, sono speculari anche nell'argomento (e questo può giustificare l'abbinamento da parte di un copista): rappresentano un cambiamento di vita e di poesia, marcato in apertura delle terzine, nel primo perché la donna rivolge la sua attenzione a un altro amante (addirittura *altri amanti* nella "redazione" attribuita a Musca da Siena in Est³), nel secondo perché è l'amante-poeta che sceglie di cantare un'altra donna (per altre affinità cfr. Di Dio, 2015, pp. 56-7).

48. Per ragioni analoghe chi scrive ha adottato la stessa soluzione anche per il sonetto *Levasi il sol talvolta in oriente* (Sol. 91, Boccaccio II 4*): cfr. Leporatti (2017, pp. 150-1).

*alzare al cielo, donna aspra cruda e fera,
sença sospetto di vedermi in parte.* 4

*Le rime mie, lo ingegno, onchiostro e carte,
e la man che a laudarti s'è pronta era,
la lingua che un dur sasso mosso avèra
quanto seguir potea mia picciola arte,* 8

*son disposti a cantar d'un altro volto,
di due altri occhi, ond' esce un più bel sole
che mai vedesse humana vista in terra.* 11

*L'orecchie d'altre angeliche parole
son fatte vaghe, e più non apre e serra
la tua rigida chiave il cor disciolto.⁴⁹* 14

Il secondo gruppo (β) di testimoni di *Ahi lingua, ahi penna*, senza l'altro sonetto, è costituito da altri codici petrarcheschi, Var₃ dove è inserito in coda al Canzoniere e prima della trascrizione di una *familiare*⁵⁰, e il citato Bo1², nella sua raccolta di disperse (privilegiato da Solerti nella sua edizione⁵¹); dal miscellaneo As1378 dove il testo è adespoto in posizione isolata rispetto alla sezione petrarchesca; inoltre dai testimoni dei *Vf* di Brocardo (**broc**) da cui l'edizione curata da Esposito, e dai codici che tramandano il canzoniere di Giovanni Nogarola con attribuzione a Musca da Siena (Est⁵) e la più ampia selezione di rime di Ulisse Aleotti (Est²)⁵².

49. Il testo, già pubblicato in Solerti (1909, p. 284) come 11 nella sezione VI *Rime d'altri autori attribuite talvolta a F.P.* (basandosi parzialmente su Bo1², salvo al v. 7 dove presenta la lezione, che non ha riscontro nei testimoni, *Lingua, che un duro sasso mosso avera*), coincide con quello edito da Mazzotta (1974, p. 51) fra le rime di Niccolò Tinucci. Il testo è presente senza *Ahi lingua, ahi penna* anche nei mss. Laurenziano Redi 184, Riccardiano 1103 (già O II 26, e forse per questo erroneamente indicato da Solerti come Riccard. 1126), Chigiano L.IV.116. Per la forma del condizionale *avèra*, quantomeno rara nel toscano soprattutto trecentesco, cfr. Rohlfs (1966-69, vol. II, § 602).

50. *Fam.* v 19 a Clemente VI.

51. Il codice del Beccadelli presenta una sola variante importante rispetto al resto del gruppo a cui appartiene, al v. 4, «col stil sonante *in questa e in quella parte*» (anche nelle stampe cinquecentesche e accolta da Solerti *in q. o' n q. parte*), forse perché percepisce come banalizzante *in mille belle parte* degli altri (rilievo che si può forse estendere, per conto nostro, anche a *il nome di costei* del v. 2 rispetto alla lezione alternativa).

52. Per Brocardo vedi nota 16; per il Nogarola cfr. Rabboni (2013c, p. 521; 2017, p. 419), per l'Aleotti Segarizzi (1906, p. 50) e Pellegrini (2017, p. 628).

Nell'ambito del gruppo α si individua un solo errore che accomuna B3936 e V⁶ al v. 13 *gli amorosi faci (le amoroze f.)*, corroborato anche dalla comune inversione al v. 1 *Ai penna, ai lingua* con omissione di *mia*, nel primo compensato completando il verso con «che [’n] *ben mille carte*», lasciato ipometro nel secondo, e dalle varianti ai vv. 8 *colli/valle... selve (selve...colli)* e 11 *altrove volti (altri rivolti altrove/altronde*⁵³). Si può attribuire invece a poligenesi l'errore al v. 6 *sparto hai* di Ud (che in seconda battuta corregge prima in *isparto hai* e poi in *sparto tu hai*) e V⁶, indotto da 8 *sparte* e favorito da una possibile forma con compendio *sp(er)ato*⁵⁴. Il gruppo β , dal canto suo, è attraversato da un errore, che potrebbe anche essere attribuito a un antografo comune, al v. 13, dove Var3 e i testimoni delle sillogi di Nogarola (Est¹) e Aleotti (Est²) leggono *face* in rima con 10 (*occhi*) *fallaci (falace* in Est², ma anche, in modo quindi autonomo, in Ps666 di **broc**, che al v. 13 ha correttamente *faci*⁵⁵). In questa situazione prevalentemente orizzontale, con un gran numero di testimoni indipendenti, di nuovo acquista un peso fondamentale la cronologia: la datazione di L90inf.1 al 1400 (f. IV) spinge la composizione del testo entro il XIV secolo e rende insostenibili le attribuzioni a Aleotti e allo stesso Brocardo, attivi soprattutto a partire dal secondo decennio del Quattrocento, e fortemente indebolita anche quella a Musca da Siena corrispondente di Nogarola morto nel 1413⁵⁶. Ciò vale anche per l'attribuzione dell'altro sonet-

53. Già individuato da Esposito (2013, p. 88). Mi discosto dalle sue conclusioni (ivi, p. 87), poiché considera congiuntiva la *scriptio plena* di *invano* ai vv. 6-7 di L90inf.1 e Est288 e ritiene che a monte del gruppo comprendente, oltre a questi due codici, anche Pal185 Ud V⁶ vi sia un antografo comune, testimone di una tradizione estravagante del sonetto da lui ritenuto *ab origine* di Brocardo, da cui discendono le varianti comuni.

54. B3936 Ud V⁶ al v. 9 leggono *spira* come tutti i testimoni dell'altro gruppo (*aspira* è in L90inf.1, Pal185, Est288; da verificare se anche in Ca326). Varianti individuali di Ud ai vv. 6-7 invertiti e al v. 11 «e già *fatti diversi*» (*da me*); di V⁶ ai vv. 4 «con *amoroze rime* in ogni parte» (*amoroso stile... mille*), 5 «Invan *la penna* invan *lonchiostro* e l'arte» (*lo ingegno... adopri*), con possibile interferenza con il sonetto *Ben puoi le ladre luci* (v. 5 *Le rime mie, lo ingegno, onchiostro e carte*) assente nel codice (traccia di una sua prossimità anche a monte di questo raggruppamento?), 7 «*le lagrime...*» iperm. (om.).

55. Sulla base di questo errore Esposito (2013, p. 89) riunisce tutti i codici del gruppo β eccetto **broc**.

56. Rispetto a **broc**, che si distingue dal gruppo α per le varianti dei vv. 2 e 4 (cui si può aggiungere solo 10 «*Io veggio*», comune anche a Bor¹ e Var3 contro *E v.*), i testimoni del canzoniere del Nogarola e della silloge aleottiana, Est¹ e Est², hanno in comune la lezione al v. 11 «*voltati* altronde/altrove» (*rivolti a.*), e si distinguono il primo al v. 5 *Invano ingegno* (om. articolo), il secondo ai vv. 4-5 «con voce risonante in ogni parte. / Invan t'ingegni», 8 l'inversione *colli rive*, 14 *che maledetti sia (or maladetti sien)*. L'attribuzione ad Aleotti è esclusa anche da Rabboni (2013b, p. 461): «il son. in questione risulterebbe già circolante in un'età un po' troppo alta per conciliarsi colle date conosciute riguardanti l'Aleotti (nel

to del dittico *Ben puoi le ladre luci* a Niccolò Tinucci, nato intorno al 1390, avanzata da uno solo dei suoi testimoni (il Laur. Redi 184 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze), già ritenuta dubbia dal suo editore⁵⁷. Rinvio all'intervento di Tommaso Salvatore (*infra*) per la valutazione dell'attribuzione a Petrarca nei testimoni del Canzoniere a cominciare da L90inf.1. Il testo andrà comunque conservato nell'ambito di indagine dell'edizione delle disperse, se non altro sulla base della tardiva attribuzione implicita di Bor², insieme al suo compagno anche se d'autore anonimo (è ricondotto a Petrarca da Solerti solo sulla base di Pal185 in cui a rigore il testo è adespoto), senza ancora una volta escludere che possa restare nella rispettiva lezione, caso limite di possibile appropriazione multipla, anche nelle edizioni dei *corpora* dei rifacitori quattrocenteschi.

Riepilogando, in primo luogo per la maggior parte dei testi passati in rassegna si è accertata una circolazione in data molto alta, tendenzialmente trecentesca: i sonetti *Cadute son degli alberi le foglie* presente in R103 dell'inizio del XV secolo, *Ben potete celarmi il chiaro sguardo* testimoniato da Ox66 della fine del XIV secolo, *Abi lingua, abi penna* in L90inf.1 datato 1400. Un termine *ante quem* più avanzato, e quindi meglio compatibile con l'attività di Domizio Brocardo, si registra solo per la canzone *Boschi fioriti e verdi*, sulla base della datazione di Hl519 al 1416. Ma oltre la cronologia, i dati testuali stessi contribuiscono a indebolire l'attribuzione al Brocardo. Per tutti i testi analizzati, la lezione di **broc** non solo è deteriore, ma o è nettamente minoritaria (*Abi lingua, abi penna*) o si situa a un piano inferiore dello stemma: in due casi condividendo errori con un altro testimone che presenta il testo adespoto contro un altro pure adespoto (*Boschi fioriti e verdi*) o attribuito a Petrarca contro due altri adespoti (*Cadute son degli alberi le foglie*); in un caso opponendosi a due altri testimoni uno adespoto e uno con attribuzione a Petrarca (*Ben potete celarmi il chiaro sguardo*⁵⁸). Tale situazione esclude la possibilità di applicare criteri come quello di esplicitzza contro silenzio nel caso della canzone o quello di *lectio difficilior* per

1424 era certo ancora studente; mentre le tracce della sua attività professionale portano poi tutte a dopo il 1440, fino alla morte nel 1488)».

57. Mazzotta (1974) pp. LXVIII-LXIX, che tra l'altro riproduce a testo la lezione di L90inf.1 (non accetta la *lectio singularis* del solo manoscritto che avanza l'attribuzione al Tinucci al v. 5 *L'ingegno mio inchiostro penna e carte*, negli altri *Le rime mie, l'ingegno, inchiostro e carte*). Condivide le riserve dell'editore Di Dio (2015, p. 56), mentre non vi accenna Lorenzi (2017, p. 703).

58. Cfr. la tavola a p. 68.

i due ultimi sonetti citati. Il fatto che questi testi siano presenti nel canzoniere di Brocardo non è di per sé garanzia sufficiente per attribuirgliene incondizionatamente la paternità. Nell'ottica del nostro progetto di lavoro sulle disperse proponiamo di non escludere dall'edizione i tre sonetti nella lezione originaria, che hanno circolato anche sotto il nome di Petrarca, per poi vagliarne in sede di commento l'attribuibilità. Mentre per la canzone *Boschi fioriti e verdi*, adespota nei piani alti dello stemma, è consigliabile, oltre che lasciar cadere l'ipotesi che si tratti di un primo abbozzo delle canzoni *Rvf* 125-126 avanzata in passato, tenere aperta la possibilità che l'autore possa *non* essere Brocardo. Questo non implica necessariamente, come si è detto, la sottrazione di questi testi dal suo canzoniere, dove potranno restare nella lezione documentata nell'antigrafo dei suoi testimoni, magari con alcuni accorgimenti atti ad evidenziarne i luoghi critici (per esempio mettendo in corsivo gli errori ricevuti dalla tradizione, che potrebbero essere stati tollerati dall'autore "secondo", e fra parentesi quadre le integrazioni necessarie: per intendersi, il v. 18 della canzone *Boschi fioriti e verdi*, imposto dallo schema metrico, non la v strofa opzionale e di fatto assente nella "redazione" brocardiana).

Le rime disperse nella tradizione manoscritta dei *Rvf*

di *Tommaso Salvatore**

La considerazione della tradizione manoscritta delle rime disperse non può prescindere dall'esame della tradizione dei *Rvf*¹. Nei secoli della prima diffusione petrarchesca, infatti, le modalità di circolazione delle disperse non sono pensate in funzione della loro specificità: le disperse non sono oggetto di distinte forme di trattamento né esistono sillogi che le raccolgano autonomamente. Quando non occorrono in miscellanee di lirica, fra *fragmenta* spicciolati insieme a rime d'altri autori, esse circolano inglobate all'interno del Canzoniere: paradossalmente, quelle che oggi chiamiamo disperse, per definizione, in quanto rime escluse dal libro, sono trattate dalla tradizione antica come recuperi da integrarvi, ulteriori unità da accogliervi. Prima che le edizioni a stampa impongano la "forma" del Canzoniere certificata dall'autografo, il libro dei frammenti ha una struttura liquida, suscettibile di mutamenti, integrazioni, ridistribuzioni, riorganizzazioni dell'impianto. È d'altronde acquisito che i lettori antichi non sembrano avere precisa contezza, e certamente non sembrano accordare particolare interesse, a quella che agli occhi di noi moderni appare la proprietà più caratterizzante del Canzoniere-libro d'autore, l'innovazione del macro-testo come organismo coerente². Ma se è sconosciuta questa chiave di lettura – tipicamente novecentesca – per cui il senso dei microtesti è illuminato e potenziato dalla visione d'insieme, se insomma alla scelta e all'ordinamento delle rime non viene riconosciuta una significatività, allora è evi-

* Université de Genève.

1. Coglie con sensibilità molte implicazioni importanti dei rapporti fra le due tradizioni la panoramica di Pancheri (1993, pp. 6-19), cui il presente contributo è debitore di alcune piste di ricerca, di un'attenta lettura in bozze e di molti generosi consigli.

2. Per alcuni importanti affondi sulla ricezione dell'organicità del Canzoniere in età pre-moderna è doveroso il rimando a Cannata (2003); sulla rappresentativa posizione del più autorevole commentatore, Francesco Filelfo, cfr. Raimondi (1950). Uno scorcio delle diverse chiavi di lettura dell'opera nel corso dei secoli è offerto, per brevi e incisive definizioni, in Praloran (2013, pp. 4-7).

dente che la compagine è liberamente ricomponibile e accrescibile dall'iniziativa del lettore-compiler. Non mi sembra eccessivo dire persino che per i lettori del Medioevo il "Canzoniere" fosse una categoria non tanto testuale quanto materiale, non una struttura portatrice di senso ma letteralmente una raccolta: più che un sistema coerente improntato ai criteri della selezione e contiguità, il Canzoniere era il libro che raccoglieva le poesie volgari di Petrarca, e dunque una rima a lui attribuita *ipso facto* si qualificava a rientrarvi. Se canzonieri d'autore erano noti ai primi lettori petrarcheschi, questi semmai erano i classici, i *libri* di Catullo o Properzio; e proprio come questi raccoglievano l'intero *corpus* lirico dei rispettivi poeti, così doveva essere allora dei *Rvf*, cui perciò era lecito anettere – con il sovrappiù di *mouvance* del testo medievale – le altre rime volgari di Petrarca che fosse dato reperire. Quest'impulso collezionistico, anzi, si direbbe il più potente motore della tradizione attiva dei *Rvf*: per i primi lettori, che non distinguevano le successive redazioni, né si giovavano della verifica sull'autografo, almeno fino alla Valdezoco, se non come privilegio riservato a pochi³, la desiderabilità "editoriale" di un Canzoniere doveva stare nella sua completezza, e la presenza di testi ulteriori rendeva un testimone preferibile⁴. È in fondo lo stesso principio per cui le forme provvisorie dei *Rvf* sono a noi note pur sempre in manoscritti che – sin dagli *antiquissimi* – le hanno integrate con i successivi supplementi, essendo i testimoni "puri" senza giunte subito destinati a scomparire, e oggi difatti pressoché scomparsi. Né si potrà tacere, a proposito di supplementi, che questo procedimento additivo delle disperse ottempera dopotutto a un criterio genuinamente petrarchesco: emanando redazioni predefinitive sin da principio adibite ad accogliere, *in fine utriusque partis*, eventuali giunte successive, Petrarca per primo aveva scoperchiato il vaso di Pandora delle integrazioni⁵. E pertanto, segnatamente quando le disperse si dispongono, come vedremo spesso, in calce alla prima o alla seconda parte, l'incremento del libro è attuato entro

3. Si registrano le menzioni dell'Originale nella tradizione precedente l'età della stampa in Salvatore, Vecchi Galli (2018, pp. 141-4), con bibliografia pregressa; dipinge un ampio affresco della storia del codice fino a oggi Belloni (2004).

4. «Un desiderio di completezza particolarmente vivace poté indurre ad infarcire di disperse l'organismo genuino» secondo Pancheri (1993, p. 16).

5. Mi riferisco ovviamente al notissimo *post scriptum* di Sen. XIII 11 γ, in cui si preannuncia a Pandolfo II Malatesta che l'invio della raccolta pre-definitiva sarà seguito, man mano che vecchi componimenti vengono corretti e trascritti *in ordine*, da supplementi all'una e all'altra parte: Feo (2001, pp. 119-25); Rizzo, Bertè (2006-2017, vol. IV, pp. 121-4, in particolare p. 124).

un involontario patrocinio di Petrarca, ubbidendo al suo metodo di lavoro: paradossalmente, si viola la volontà dell'autore con strategie fedeli a quelle dell'autore⁶. Per tutte queste ragioni non aveva senso un'opposizione fra rime incluse o escluse dal Canzoniere, e alle rime disperse non era riconosciuta un'identità distinta dai *Rvf*; anzi le espunzioni di testi dalla raccolta, che pure talvolta nei testimoni si incontrano, generalmente con apposite postille, sono motivate da ragioni attributive ("questa non è di Petrarca") più che macrotestuali ("questa non è nel Canzoniere"⁷).

Questo contributo intende esaminare il fenomeno di aggregazione delle disperse al Canzoniere nella tradizione manoscritta, procurando una raccolta dati sui codici dei *Rvf* contenenti rime allotrie che ne consenta una visione sinottica e una valutazione d'insieme.

A tal fine, sono stati considerati i testimoni del Canzoniere esistenti, integrando i sondaggi diretti con le descrizioni disponibili nella meritoria collana di cataloghi fondata da Billanovich⁸. Specifico che s'intende qui per Canzoniere, ossia rientrano nell'indagine, solo i testimoni "organici" della raccolta, quelli in cui siano riconoscibili, pur con trasposizioni e alterazioni, la struttura e la sequenza canoniche del libro; né dunque i canzonieri di lirica miscelanea che includano rime petrarchesche insieme con altro contenuto, né la tradizione "informe" che le raccoglie in successione e selezione disorganica. Da tale censimento di codici del Canzoniere sono stati isolati i soli testimoni che interpolano fra i *fragmenta* rime disperse. Si sono tuttavia tralasciati, a ragion veduta, quelli che contengano la sola *Donna mi vene spesso nella mente* [D1]. Com'è noto, questo testo, che fece parte dei *Rvf* fino a una certa fase del loro *iter* elaborativo, ancora vi si trovava nelle prime redazioni della raccolta licenziate. La sua presenza nei testimoni perciò non si può considerare risultato di un recupero: la ballata aveva circolato con il Canzoniere, e per volontà autoriale, sin dalla pubblicazione di questo, e appartiene a tutti gli effetti alla storia della sua tradizione⁹.

6. Pancheri (1993, pp. 6-7 e 14-5).

7. Moltissimi dati utili sulla casistica di queste indicazioni offre Camboni, *supra*, pp. 28-9.

8. La collana *Censimento dei codici petrarcheschi*, voluta da Giuseppe Billanovich e oggi diretta da Gino Belloni, pubblica dal 1964 per le edizioni Antenore cataloghi di codici petrarcheschi nelle biblioteche del mondo; a essa si aggiungano almeno Vattasso (1908), Petrella (2006), Brovia (2018).

9. Con ciò intendo dire che D1 appartiene alla storia del Canzoniere, essendo stata pubblicata sin dall'inizio insieme a esso, ma sono consapevole che, a valle della tradizione, la situazione è più articolata: è naturale infatti che l'occorrenza di D1 non implichi sempre

Le unità del *corpus* così costituito, vale a dire i singoli testimoni, sono infine state associate e raggruppate secondo il principio, analogo a quello della fondativa classificazione di Wilkins¹⁰, dell'ordine dei testi, e precisamente, data la nostra fattispecie, in base alle sedi del macrotesto in cui le disperse vengono installate. L'obiettivo, evidentemente, non è definire i rapporti genealogici fra i testimoni: il metodo adottato, infatti, non è stemmatico, né i gruppi così definiti sono famiglie propriamente lachmanniane (eppure non mi perito di dire che questo è spesso il risultato preterintenzionale, e che in molti dei casi che seguiranno i manoscritti recano disperse negli stessi luoghi perché imparentati fra loro, collaterali o *descripti* gli uni degli altri). Piuttosto, ciò che la classificazione si propone è definire una tassonomia di conformazioni della raccolta in cui, prima dell'età della stampa, i lettori hanno conosciuto il Canzoniere, identificare delle "forme" del Canzoniere oltre quelle classiche wilkinsiane e in senso non wilkinsiano: non redazioni d'autore, infatti, ma soluzioni della tradizione attiva.

Mi pare lecito concludere che tali presupposti si dimostrano produttivi. Dalla considerazione del *corpus* si può infatti osservare che, forse contrariamente all'esito prevedibile, il fenomeno di aggregazione di disperse al Canzoniere non sottostà a un principio di entropia: sebbene di rime variamente attribuite a Petrarca si contino nella tradizione manoscritta alcune centinaia, non assistiamo nei codici dei *Rvf* al processo incontrollabile e centrifugo di testimoni singoli o piccoli gruppi che si "staccano" dalla tradizione a raggiera, ognuno con un'opzione indipendente e propri recuperi. Le iniziative, al contrario, risultano in massima parte condivise e ricorrenti: un numero circoscrivibile di testi, certi con particolare assiduità, vengono assunti, in una ristretta casistica di possibili associazioni, a formare dei gruppi ben riconoscibili.

I

Testimoni indipendenti: il caso di Ba¹

Naturalmente non mancano i testimoni con comportamento isolato, non comune ad altra parte della tradizione, ma questi costituiscono un novero

necessariamente la sua presenza sin dal capostipite, ma è possibile che un testimone, originariamente privo della ballata, l'abbia integrata tramite il confronto con altri codici dei *Rvf* (cfr. oltre il caso descritto per la famiglia "di Cologny" nonché le osservazioni di Camboni, *supra*, pp. 41-4 con gli esempi da lei esaminati).

10. Il capitolo *A classification of the manuscripts of the Canzoniere* in Wilkins (1951, pp. 227-51).

di esempi a conti fatti limitato. Ci si astiene dal passarli in rassegna perché qui, secondo il proposito esposto sopra, interessano piuttosto le unità che si raccolgono in raggruppamenti; ma su uno di questi “indipendenti”, che costituisce un caso tanto saliente quanto controverso, è senz’altro opportuno soffermarsi. È questo il ms. A341 dell’Archiginnasio di Bologna, testimone di un Canzoniere di “forma Chigi”¹¹, che si impone all’attenzione per la presenza precoce di due estravaganti del Codice degli Abbozzi. Contiene infatti in tutto quattro disperse, una, la canzone per Azzo da Correggio D127, esterna ai *Rvf*, e tre sonetti all’interno di essi, *Quella ghirlanda che la bella fronte* [D32], *Quella che ’l giovenil meo core avinse* [D23] e *Più volte il dì mi fo vermiglio e fosco* [D16].

Bologna, Biblioteca comunale dell’Archiginnasio, A341 (Ba’)

Rvf 1-23, 52, 24-37, 106, 38-51, 53-55

Donna mi vene spesso nella mente [D1]

Rvf 56-105, <106>, 107-119, 122-156, 159-165, 169-173, 184-185, 178, 176-177, 189, 157-158, 166-168, 174-175, 179-183, 186-188, 190-242, 121, 243-263, 91, 120

Quella ghirlanda che la bella fronte [D32]

Rvf 121, 264-339, 342, 340, 351-354, 350, 355, 359, 341, 343, 356, 344-349, 357-358, 360-365

Quella che ’l giovenil meo core avinse [D23]

Più volte il dì mi fo vermiglio e fosco [D16]

Rvf 366.

Queste ultime due rime, D23 e D16, occorrono entrambe nel Vat. lat. 3196 (=V3196), rispettivamente a f. 4v, sola nella facciata, e a f. 9r, in testa a altri due sonetti. Ed entrambe sono certamente anche uscite di lì, ossia licenziate dallo scrittoio di Petrarca vivente, perché responsive a ignote proposte, come apprendiamo proprio dalle postille che le contornano negli Abbozzi: «Responsio ad Iacobum de Imola» per D23, «Responsio mea ad unum missum de Parisiis» per D16¹².

Malgrado ciò, dei due sonetti non erano prima d’ora note attestazioni apografe anteriori al XVI secolo, quando l’attenzione della filologia volgare agli abbozzi petrarcheschi rende le disperse ormai largamente disponibili. Anzi, la presenza stessa di estravaganti di V3196 nella tradizione antica è in realtà evenienza eccezionale, di cui si contava fino a oggi un solo caso,

11. Segnalo il manoscritto come testimone di forma Chigi in Salvatore (2014, pp. 53-5), dove si propone anche l’identificazione della mano *a* che si menzionerà fra poco. Rimando a questo contributo per una descrizione integrale del codice, mentre nelle notizie che si danno *infra* sull’alternanza delle mani e sulla sostituzione dei fogli mi limito alla sezione del Canzoniere.

12. Paolino (1996, pp. 805 e 828).

quello dei sonetti *Se Phebo al primo amor non è bugiardo* [D26] e *Quando talor, da giusta ira commosso* [D8], che da f. 10rv di V3196 riaffiorano nel Ricc. 1103 a ff. 114v-115r¹³.

Ma la situazione richiede, in particolare per D23, un approfondimento ulteriore. È da sempre stato osservato, infatti, che il testo di questa rima nella tradizione cinquecentesca sia manoscritta che a stampa differisca per significative varianti da quello di V3196¹⁴: l'*exemplar* dei testimoni del XVI secolo non sarebbe dunque il foglio di abbozzi a noi noto, ma altra fonte latrice di una diversa redazione. La circostanza pare collimare mirabilmente proprio con un'altra postilla dell'abbozzo, appena al di sopra di quella già riferita, che dichiara: «ex amici [d.ca.] relatu, qui eum abstulerat, et ex memoria primum cui tamen aliquid defuerat»¹⁵. E dunque effettivamente due redazioni del sonetto sarebbero esistite: una che, sottratta al poeta da un amico, fu poi da questo restituita, e un'altra che, nel frattempo, Petrarca si era studiato di riscrivere malamente a memoria. Di queste due versioni, la nuova acquisizione Ba¹ si allinea con il resto della tradizione apografa, perché tramanda quelle stesse varianti che parevano finora esclusive dei testimoni di età moderna.

Di seguito offro la collazione di D23 secondo Ba¹ come testo base, confrontato in apparato, in varianti sia sostanziali che formali (ma non grafiche); marco in neretto i luoghi, già noti a Solerti e Paolino, in cui questa stesura differisce da quella autografa, che per comodità riporto a piè di pagina.

Manoscritti:

Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 341 [Ba¹], f. 138v
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 18 [Ross¹], p. 382
 Milano, Biblioteca Braidense, AG.XI.5 [Br], ff. 113v-114r
 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX. 191 (6754) [Mc¹], f. 137r

Stampe:

Il Petrarca. Impresso in Vinegia : nelle case d'Aldo Romano, 1514 del mese di agosto [App^{Ald}]
Il Petrarca. Impresso in Fiorenza : per li heredi di Filippo di Giunta, 1522 del mese di luglio [1522^{Giu}]

13. Come ricorda Alessandro Pancheri in questo stesso volume; e un altro tassello di "fortuna" antica degli abbozzi che non coinvolge le rime disperse è individuato nel Parm. 1081 dallo stesso Pancheri (2009).

14. Solerti (1909, p. 97); Paolino (1996, p. 650).

15. Paolino (1996, pp. 649-50 e 805).

Quella che 'l giovenil mio core avinse
 nel primo tempo ch'io conobbi amore,
 del **su' albergo leggiadro** uscendo fuore,
 con **gran mio duol** d'un bel nodo mi scinse.

Né poi nova bellezza l'alma strinse,
 né **luce circondò** che fésse ardore,
altro che la memoria del valore
 che **con dolci** durezza la sospinse.

Ben volve quei che con begli occhi aprilla
 con **altre chiavi** riprovar su' ingegno
 ma nova rete vecchio augel non prende.

E pur fui 'n dubbio fra Caribdi et Scilla
 et passai le Sirene in sordo legno
com' uom che par ch'ascolti e nulla intende¹⁶.

1. core] cor **Mc^t App^{Ald} 1522^{Giu}** ~ 3. su'] suo **Br Mc^t 1522^{Giu}** – fuore] fore **Br Mc^t App^{Ald} Ross^t 1522^{Giu}** ~ 5. l'alma] salma **Ba^t** ~ 8. dolci] dolce **Br** ~ 9. quei] quel **Ross^t** – con] co' **Ross^t** – begli] gli **Mc^t** ~ 10. chiavi] chiave **Br** – su' ingegno] suo 'ngegno **Ross^t** suo ingegno **Br Mc^t** so ingegno **1522^{Giu}** ~ 12. 'n] in **Br Mc^t** – fra] tra **Br App^{Ald} Ross^t Mc^t 1522^{Giu}** – Scilla] Silla **Br** ~ 14. ch'] che **Br** – intende] intenda **Br**

Per formulare una possibile ricostruzione dei tasselli assemblati finora è prima necessario che, insieme a questi aspetti testuali e redazionali, teniamo conto anche di alcuni elementi codicologici. In Ba^t, infatti, alcuni dei fogli originari risultano asportati, e per questo il manoscritto è stato oggetto di un restauro antico che ha supplito alla sottrazione con altre carte. Nella sezione del Canzoniere queste sono i ff. 1, 99, 138-139, corrispondenti alle rime *Rvf*₁₋₃ // *Rvf*₁₂₀, D32, 121, 264 (vv. 1-19) // *Rvf*₃₆₄₋₃₆₅, D23, D16; e dunque tutte e tre le disperse interpolate appartengono proprio alla

16. Mi limito a trascrivere la redazione di V3196, f. 4v, da Paolino (1996, p. 805): *Quella che 'l giovenil meo core avinse / nel primo tempo ch'io conobbi amore, / del suo leggiadro albergo escendo fore, / con mio dolor d'un bel nodo mi scinse. // Né poi nova bellezza l'alma strinse, / né mai luce sentì che fésse ardore, / se non co la memoria del valore / che per dolci durezza la sospinse. // Ben volve quei che co' begli occhi aprilla / con altra chiave riprovar suo ingegno; / ma nova rete vecchio augel non prende. // Et pur fui in dubbio fra Caribdi et Scilla / et passai le Sirene in sordo legno, / over come huom ch'ascolta et nulla intende.*

porzione di testo risarcita. La mano *b* responsabile di tale restauro si sforza di riprodurre la scrittura del corpo del codice – del copista noto come “del 1397” – evidentemente per mimetizzare i punti di sutura e conservare l’omogeneità visiva.

Ma va da sé, a questo punto, che la genuinità della testimonianza di Ba¹ risulti problematica, e dipendente dalla cronologia del restauro compiuto da *b*. A mio modo di vedere, pure tenendo conto di questa difficoltosa stratigrafia, non ci sono ragioni per allontanare molto la datazione della mano *b* da quella della mano *a*, al secolo XV in. In quest’ottica, il recupero da parte di Ba¹ è interessante segnale di una precoce ricezione di D23, della cui circolazione come testo di corrispondenza fa fede la postilla degli abbozzi. Ba¹ agisce inoltre da *trait d’union* con i codici e le stampe cinquecenteschi: questi cioè dovettero conoscere la redazione alternativa di D23 in una tradizione antica, la cui esistenza è a noi provata dal codice bolognese.

Dall’altro lato, certo saremmo sprovvediti a non insospettirci che l’unico testimone antico di questa versione di D23, e anzi della sua stessa divulgazione fuori dagli abbozzi, sia un esemplare che reca la poesia su fogli posticci, per giunta vergati da una mano intenta a dissimulare quello che è. E perciò a questa prima ricostruzione andrà almeno affiancata la conturbante possibilità che il restauro sia più recente, che l’apparente antichità delle caratteristiche grafiche della mano *b* possa essere falsata dalla sua deliberata imitazione della mano *a*, e che insomma *b* sia una scrittura cinquecentesca “travestita”¹⁷. Non sarebbe allora la tradizione cinquecentesca a derivare da fonti affini a Ba¹, ma Ba¹ a derivare dalla tradizione cinquecentesca, anzi a esserne un rappresentante, artatamente adattato alla veste grafica e formale di un secolo prima; e dovremmo insomma concludere che la filologia volgare del secolo XVI abbia conosciuto il testo di D23 in fonti antiche di cui per noi non resta alcuna traccia. Tuttavia in questo scenario, già piuttosto lambiccato, parrebbe privo di spiegazione perché proprio D32, D23 e D16, e solo esse, siano state innestate in Ba¹, dal momento che quelle stesse raccolte cinquecentesche in cui si trovavano queste disperse ne

17. Escludo categoricamente, invece, l’ipotesi del vero e proprio “falso”: non ci sarebbe stato alcun movente per inserire proprio quelle tre disperse, che accrescono il valore testuale dell’esemplare ma non certo quello commerciale; inoltre il fatto che il codice appartenesse agli Oratoriani di Bologna, e da lì sia confluito in Archiginasio sin dalla sua fondazione nel 1802, esclude il passaggio più allarmante, cioè quello dal mercato antiquario moderno. Per una suggestiva panoramica sui falsi petrarcheschi degli ultimi due secoli cfr. *infra* il prologo al contributo di Michele Feo.

offrivano molte altre, dall'autenticità parimenti garantita, che avrebbero permesso più sistematiche integrazioni.

A ogni modo, anche a ammettere, come senz'altro ritengo, la datazione primo-quattrocentesca della mano *b*, l'anatomia del manoscritto impone degli interrogativi, che per ora sarà necessario lasciare in sospeso. Anzitutto, non sappiamo se il restauro si sia limitato a riscrivere il contenuto presente nei fogli permutati, e dunque le disperse occorressero già nel codice originale, o lo abbia invece sostituito con altro testo. In questo secondo caso, inoltre, è spontaneo chiedersi quale potesse essere la porzione di testo primitiva, e magari – fermo stante che l'operazione non fu in funzione delle sole disperse, perché concerne anche fogli che non ne presentano – se il rimpiazzo dei fogli non sia proprio stato indotto dalla volontà di apportare tale alterazione.

2

I grandi collettori

2.1. Nella ristretta casistica di opzioni possibili in cui, come si è detto, si situano in prevalenza i testimoni dei *Rvf* con rime disperse, per dovizia del *corpus* e compattezza della sua struttura risaltano in particolare due maggiori collezioni.

La prima di queste è naturalmente la “tradizione veneta”, ben nota agli studi e estensivamente indagata da successivi contributi di Annarosa Cavedon¹⁸. La studiosa individua nel corso del tempo undici testimoni, di cui tre – non per caso quelli cinquecenteschi – contengono le sole disperse autonomamente raccolte, indice di una mutata e moderna sensibilità editoriale:

Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 1289

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX. 191

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX. 364

Ai nostri fini contano invece sette testimoni, rappresentanti della tradizione ancora “pre-filologica” delle disperse, nei quali la silloge veneta è interpolata ai *Rvf*:

Oxford, Bodleian Library, Canon. ital. 65 (Ox⁶)

Oxford, Bodleian Library, Canon. ital. 69 (Ox69)

18. Cavedon (1976; 1980; 1987).

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX. 283 (Mc283)
 Venezia, Museo Civico Correr, Correr 1010 (Vc1010)
 Venezia, Museo Civico Correr, Correr 1494 (Vc1494)
 Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 359 (Vb359)
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Aug. 2° 85.9 (Wo)

Gli snodi interni al gruppo, come definiti da Cavedon, si articolano in una tradizione bipartita dipendente da archetipo, in cui ognuno dei due rami è a sua volta bipartito¹⁹. La seriazione in cui le disperse si succedono e si alternano ai *Rvf* è notevolmente stabile, al punto da essere sinotticamente confrontabile per tutti i testimoni, ancora più se si guarda separatamente ai discendenti dei due subarchetipi *a* e *b*²⁰.

| <i>a</i> | | | | <i>b</i> | | |
|----------------|----------------|----------------|-----------------|----------------|----------------|----------------|
| Vc1494 | Ox69 | Vc1010 | Ox ⁶ | Wo | Mc283 | Vb359 |
| [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] |
| | | | | D32 | D32 | D32 |
| | | | | VI 36 | D81 | D81 |
| | | | | D81 | VI 36 | VI 36 |
| D1 | D1 | D1 | D1 | | | |
| [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | | | |
| D45 | D45 | D45 | D45 | D45 | D45 | D45 |
| [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | | | |
| D135 | D135 | D135 | D135 | | | |
| D97 | D97 | D97 | D97 | | | |

19. Cavedon (1980, p. 281).

20. Mi giovo, per l'allestimento di questa tavola e della seguente, dei dati che Roberto Loporatti sta organizzando in funzione dell'edizione delle rime della tradizione veneta. In questa tabella schedo le sole disperse, dando generica indicazione della presenza di *Rvf* senza specificare quali; rimando alla futura pubblicazione di Loporatti per un'esauriva illustrazione del contenuto dei codici, su cui nel frattempo cfr. anche le tavole di Cavedon (1976, pp. 24-5). La numerazione qui indicata come "D n" è ovviamente quella dell'ed. Solerti (1909): ma si noti bene che la sesta sezione di essa, numerata non consecutivamente alle prime cinque, cioè ripartendo dal num. 1, è quindi indicata come "VI n". Le caselle bianche non indicano uno spazio vuoto nel codice, ma soltanto l'assenza dei testi corrispondenti a quelli delle altre colonne; segnalo invece con i punti fra parentesi quadre "[...]", anche nelle tabelle successive, quando la porzione di testo non è accertabile per caduta di fogli.

LE RIME DISPERSE NELLA TRADIZIONE MANOSCRITTA DEI *RVF*

| <i>a</i> | | | | <i>b</i> | | |
|----------------|----------------|--------|-----------------|----------------|----------------|----------------|
| Vc1494 | Ox69 | Vc1010 | Ox ⁶ | Wo | Mc283 | Vb359 |
| D22 | D22 | D22 | D22 | | | |
| D121 | D121 | D121 | D121 | | | |
| D29 | D29 | D29 | D29 | | | |
| D132 | D132 | D132 | D132 | | | |
| D58 | D58 | D58 | D58 | | | |
| D84 | D84 | D84 | D84 | | | |
| D87 | D87 | D87 | D87 | | | |
| D145 | D145 | D145 | D145 | | | |
| D19 | D19 | D19 | D19 | | | |
| | | D20a | D20a | | | |
| D20b | D20b | D20b | D20b | | | |
| D85 | D85 | D85 | D85 | D85 | D85 | D85 |
| D71 | D71 | D71 | D71 | D71 | D71 | D71 |
| D40 | D40 | D40 | D40 | D40 | D40 | D40 |
| D67 | D67 | D67 | D67 | D67 | D67 | D67 |
| D138 | D138 | D138 | D138 | D138 | D138 | D138 |
| D146 | D146 | D146 | D146 | D146 | D146 | D146 |
| | | | | [<i>Ref</i>] | [<i>Ref</i>] | [<i>Ref</i>] |
| D98 | D98 | D98 | D98 | D98 | D98 | D98 |
| D68 | D68 | D68 | D68 | D68 | D68 | D68 |
| D39 | D39 | D39 | D39 | D39 | D39 | D39 |
| [<i>Ref</i>] | [<i>Ref</i>] | | | | | |
| D78 | D78 | D78 | D78 | D78 | D78 | D78 |
| [<i>Ref</i>] | [<i>Ref</i>] | | | | | |
| D75 | D75 | D75 | D75 | D75 | D75 | D75 |
| D137 | D137 | D137 | D137 | D137 | D137 | D137 |
| D116 | D116 | D116 | D116 | D116 | D116 | D116 |
| D51 | D51 | D51 | D51 | D51 | D51 | D51 |
| D49 | D49 | D49 | D49 | D49 | D49 | D49 |
| D48 | D48 | D48 | D48 | D48 | D48 | D48 |
| D62 | D62 | D62 | D62 | D62 | D62 | D62 |
| D55 | D55 | D55 | D55 | D55 | D55 | D55 |
| D143 | D143 | D143 | D143 | D143 | D143 | D143 |

| <i>a</i> | | | | <i>b</i> | | |
|----------------|----------------|----------------|-----------------|----------------|----------------|----------------|
| Vc1494 | Ox69 | Vc1010 | Ox ⁶ | Wo | Mc283 | Vb359 |
| [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] |
| | | | | | D1 | D1 |
| | | | | | [<i>Rvf</i>] | <i>Rvf</i> |
| | | | | D121 | D121 | D121 |
| | | | | [<i>Rvf</i>] | <i>Rvf</i> | [<i>Rvf</i>] |
| | | | | D127 | D127 | D127 |
| | | | | VI 15 | VI 15 | VI 15 |
| D133 | | D133 | D133 | D133 | D133 | D133 |
| D147 | | D147 | D147 | D147 | D147 | D147 |
| D142 | | D142 | D142 | D142 | D142 | D142 |
| [<i>Rvf</i>] | | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | | | |
| D81 | | D81 | D81 | | | |
| D103 | | D103 | D103 | D103 | D103 | D103 |
| D31 | | D31 | D31 | D31 | D31 | D31 |
| D119 | | D119 | D119 | D119 | D119 | D119 |
| | | | | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] |
| D64 | | D64 | D64 | D64 | D64 | D64 |
| D110 | | D110 | D110 | D110 | D110 | D110 |
| [<i>Rvf</i>] | | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] |
| | | | | D99 | D99 | D99 |
| | | | | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] |
| VI 50 | | VI 50 | VI 50 | | | |

A questi sette testimoni bisognerà aggiungere *a latere* il caso particolare del ms. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, it. 262 [*α.U.7.24*] (Est²). Come accertato dall'analisi di Frasso, quest'eccentrico esemplare è il risultato di una complessa stratigrafia: una prima fase del suo allestimento è consistita in un testimone antologico disorganico di rime di Petrarca e di altri autori (*vetus volumen*); successivamente, da altra fonte, il compilatore ha trascritto i *fragmenta* che fossero assenti nello strato precedente e li ha trascritti in nuovi fascicoli, ripartiti in generi metrici, prima i sonetti, poi le canzoni²¹, ma ognuna delle due sezioni nell'ordine canonico se considerate

21. Ma al termine delle canzoni occorrono due sonetti, i *Rvf* 249-250, prima saltati e ora recuperati in fondo.

separatamente (*novum volumen*); infine ha riordinato il tutto con un complesso sistema di postille e rimandi a costituire un Canzoniere formato. Ma l'elemento che più ha attirato interesse sul manoscritto è che in una di queste postille si dichiara di aver consultato l'originale petrarchesco; e di questo in effetti si dimostra di possedere notizie salienti, come il titolo esatto, e persino, primo nella tradizione petrarchesca, il nome della famiglia Santasofia che lo possedeva²². Si noti che la struttura codicologica attuale rende conto delle due fasi all'inverso, perché il manoscritto si apre con il *novum volumen* e a seguire è giustapposto il *vetus*.

Le disperse della tradizione veneta si trovano in Est² nel *novum volumen*, e da ciò è agevole desumere che la fonte "integrativa" cui il compilatore attinse per il secondo strato dovesse essere un esemplare del gruppo. L'ordinamento, in particolare, mostra di coincidere quasi perfettamente con quello del ramo *a*, rispetto al quale però si registra una significativa alterazione: sei sonetti risultano infatti come "estratti" dalla sequenza e anticipati, due in fondo alla sezione dei sonetti (f. 57r), quattro alla fine delle canzoni (f. 83r-v). Dopo questi ultimi quattro seguono a ruota tutte le altre disperse della tradizione veneta nello stesso ordine di *a* (84r-92v), senza però, naturalmente, l'avvicendamento che in esso c'è coi *Rvf*, essendo questi già stati interamente collezionati fra *vetus* e *novum volumen*. Di seguito schematizzo la seriazione di Est² affrontandovi quella del più antico rappresentante di *a*, Vc1494: si osservi in particolare in Est² l'anticipo dei sei sonetti che in Vc1494 sono invece interni alla sequenza.

| Est ² (<i>novum volumen</i>) | | Vc1494 |
|---|-------------------------------|----------------|
| 12r-21r | [<i>Rvf</i>] (metri brevi) | [<i>Rvf</i>] |
| 21r | D1 | D1 |
| 21v-56v | [<i>Rvf</i>] (metri brevi) | [<i>Rvf</i>] |
| 57r | D138 | |
| 57r | D146 | |
| 57v-82r | [<i>Rvf</i>] (metri lunghi) | |

22. Frasso (1999-2000, in particolare pp. 209-15); analoga indicazione, in una postilla molto più tarda di mano di Angelo Colocci, si trova nel Vat. lat. 4787 a f. 121r (Bernardi, Bologna, Pulsoni, 2007, p. 201 n. 4); si riferisce infine al codice dei Santasofia, negandone tuttavia la natura di autografo, Alessandro Vellutello nel discorso prefatorio a Petrarca (1525): per tutto ciò si veda Belloni (2004, in particolare p. 88). I passaggi di proprietà dell'originale dall'eredità petrarchesca ai Santasofia di Padova furono dimostrati in un notissimo contributo di Sambin (1958).

| | | |
|-----|-----------------------|------------------|
| 82v | [<i>Rvf</i> 249-250] | |
| 83r | D110 | |
| 83r | VI 50 | |
| 83v | D132 | |
| 83v | D145 | |
| 84r | D45 | D45 |
| | | [<i>Rvf</i>] |
| 84r | D135 | D135 |
| 84v | D97 | D97 |
| 84v | D22 | D22 |
| 85r | D121 | D121 |
| 85r | D29 | D29 |
| | | D132 |
| 85v | D58 | D58 |
| 85v | D84 | D84 |
| 86r | D87 | D87 |
| | | D145 |
| 86r | D19 | D19 |
| 86v | D20 ^b | D20 ^b |
| 86v | D85 | D85 |
| 87r | D71 | D71 |
| 87r | D40 | D40 |
| 87v | D67 | D67 |
| | | D138 |
| | | D146 |
| 87v | D98 | D98 |
| 88r | D68 | D68 |
| 88r | D39 | D39 |
| | | [<i>Rvf</i>] |
| 88v | D78 | D78 |
| | | [<i>Rvf</i>] |
| 88v | D75 | D75 |
| 89r | D137 | D137 |
| 89r | D116 | D116 |
| 89v | D51 | D51 |

| | | |
|-----|------|-------|
| 89v | D49 | D49 |
| 90r | D48 | D48 |
| 90r | D62 | D62 |
| 90v | D55 | D55 |
| 90v | D143 | D143 |
| | | [Rvf] |
| 91r | D133 | D133 |
| 91r | D147 | D147 |
| 91v | D142 | D142 |
| | | [Rvf] |
| 91v | D81 | D81 |
| 92r | D103 | D103 |
| 92r | D31 | D31 |
| 92v | D119 | D119 |
| 92v | D64 | D64 |
| | | D110 |
| | | [Rvf] |
| | | VI 50 |

In questa tabella ho estremamente semplificato la complessa struttura della raccolta, che meriterebbe una tavola integrale comprensiva dei rimandi interni, perché mi interessava poter confrontare il comportamento di Est² con il manoscritto che ora introdurrò. Il censimento integrale qui compiuto, infatti, non solo permette di ordinare gruppi di testimonianze, ma anche di segnalare, distribuite fra essi, delle acquisizioni nuove, dei rappresentanti non ancora immessi nel circuito degli studi. Il primo di questi è il ms. Estense Càmpori App. 220, un Canzoniere ripartito in sonetti e canzoni, che trasmette, in fondo ai primi, sei disperse della tradizione veneta:

Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Campori App. 220 [γ.P.5.11] (Est220)
ff. 1r-82r:

Rvf 1, 3, 2, 4-21, 24-27, 31-36, 38-49, 51, 56-58, 60-65, 67-69, 74-79, 81-104, 107-118, 120, 122-124, 130-134, 136-141, 143-148, 150-205, 208-213, 215-236, 238, 240-244, 265-267, 269, 271-322, 326-330, 333-339, 342, 340, 351-354, 350, 355, 341, 343, 356-358, 361-365, 245-263, 344-349

O monti alpestri, o cespugliosi mai [D110]

Un clima, un zodiaco, un orizzonte [VI 50]

Santa Colonna, che sostiene ancora [D132]

Sostenne con le spalle Ercole il cielo [D145]

Se sotto legge, amor, vivesse quella [D138]
Stato foss' io quando la vidi prima [D146].

ff. 83r-131v:

Rvf 22-23, 28-30, 37, 50, 52-54, 66, 70-73, 80, 105-106, 119, 125-129, 142, 206-207, 214, 121, 237, 239, 264, 268, 270, 323-325, 331-332, 366, 359, 360.

Si tratta proprio di quei sei sonetti che, anteposti in Est², ne contraddistinguono l'ordinamento rispetto a quello del ramo *a*.

| Est ² (<i>novum volumen</i>) | | Est220 | |
|---|-------------------------------|----------|-------------------------------|
| 12r-21r | [<i>Rvf</i>] (metri brevi) | 1r-80v | [<i>Rvf</i>] (metri brevi) |
| 21r | D1 | | |
| 21v-56v | [<i>Rvf</i>] (metri brevi) | | |
| 57r | D138 | | |
| 57r | D146 | | |
| 57v-82r | [<i>Rvf</i>] (metri lunghi) | | |
| 82v | [<i>Rvf</i> 249-250] | | |
| 83r | D110 | 81r | D110 |
| 83r | VI 50 | 81r | VI 50 |
| 83v | D132 | 81v | D132 |
| 83v | D145 | 81v | D145 |
| | | 82r | D138 |
| | | 82r | D146 |
| | | 83r-131v | [<i>Rvf</i>] (metri lunghi) |

Un rapporto fra i due testimoni sembra dunque necessario, e un approfondimento su di esso potrebbe permettere di mettere ulteriormente a fuoco la composizione di Est². La sua sequenza peculiare, alla luce di Est220, pare infatti non caotico portato di una raccolta disorganizzata, ma sempre più risultato di una logica di strati. Pare dunque lecito prendere in considerazione che la composizione del *novum volumen* stesso sia stata articolata in più fasi: a una prima fonte affine a Est220, da cui Est² avrebbe foggato la struttura in generi metrici contenente le prime sei disperse, ne sarebbe seguita un'altra della famiglia veneta *a*, da cui Est² avrebbe integrato la sequenza delle altre disperse, tralasciando però quelle sei già copiate che, per questa ragione, appaiono ai nostri occhi come anticipate rispetto alle altre.

2.2. Anche la seconda famiglia di maggior consistenza è stata oggetto di uno studio di Cavedon, che la denomina Z1²³.

Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, ms. 392 (Cp392)
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4784 (V4784)
 Cologny, Fondation Martin Bodmer, Bodmer 131 (Bd)
 Rimini, Biblioteca civica “Gambalunga”, ms. 93 (Gamb93)
 Tours, Bibliothèque Municipale, ms. 2102 (Tou2102)

Per questa pure registro un’unità inedita, la maggiore, per ampiezza del *corpus*, delle nuove acquisizioni qui segnalate:

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 356 (AD356)

Rvf 1-95

Che fortuna è la mia, che deggio fare?

Rvf 96-122

Donna mi vene spesso nella mente [D1]

Perché l’eterno moto sopra ditto [D25]

Quant’era amata d’Aconzio Cidipe [D200]

O bestiuola che già fusti in pregio [D182]

Si come de la madre di Fetonte [D27]

Conte Ricciardo quanto più ripenso [D29]

Ingegno usato a le question profonde [D19]

Rvf 123-164, 167-168, 165-166, 169-237, 238 (vv. 1-10), [...], 270 (vv. 91-108), 271-339, 342, 340, 351-353

O monti alpestri o cespugliosi mai [D110]

Anima dove sei ch’ad ora ad ora [D48]

Rvf 354, 350, 355, 359, 341, 343, 356, 344-349, 357-358, 360-364

Un clima, uno zodiaco, un orizzonte [VI 50]

Non so in qual parte gli occhi miei son volti [D100]

Quell’augellin che ne la primavera [D129]

Rvf 365-366.

Il gruppo integra dunque un ragguardevole novero di disperse in più sedi del macrotesto, ma in particolare nella posizione in cui – tanto in questa famiglia quanto in generale nei manoscritti dei *Rvf* – occorre la già citata ballata *Donna mi vene* [D1]. Rispetto alla più neutra opzione di alloggiare le disperse in calce alla prima o alla seconda parte, questa scelta “marcata”, come non sfugge

23. Cavedon (2007, part. pp. 219-23); ma già nel primo contributo di trent’anni prima si segnalava che «V15 e Cp [=V4784 e Cp392] sono costantemente prossimi, in dipendenza dello stesso antigrafo, ed allegano una sezione di sonetti identica nel numero e nella successione» (Cavedon, 1976, p. 6 n. 11).

a Matilde Camboni, non pare casuale²⁴. Certo un lettore antico non poteva conoscere la storia redazionale di D1, prima *fragmentum* e poi retrocesso a dispersa, ma nondimeno poteva arrivare a percepirne l'opzionalità: doveva cioè facilmente constatare – a maggior ragione se confrontava più codici del Canzoniere per ricercarvi nuove rime da inserire – che D1 occorre nei testimoni facoltativamente, alla stregua di un'integrazione; e questo doveva rendere tale zona del libro una "breccia", come se l'individuazione di una sede spendibile per incrementi aprisse un varco nella struttura, agevolando ulteriori recuperi.

Una selezione di disperse minimamente variata fra i rappresentanti del gruppo suggerisce anche per esso due rami, uno recante la frottola *Di ridere ho gran voglia* [D213] fra *Rvf* 111 e 112, l'altro contenente il sonetto *Che fortuna è la mia, che deggio fare?* fra *Rvf* 95 e 96. In quattro testimoni inoltre, dopo la fine della raccolta – e anzi in un caso in posizione esterna, dopo i *Triumph* –, è presente una "coda" di ventidue rime adespote, che annovera altre disperse petrarchesche, rime di Boccaccio e un sonetto di Matteo degli Albizi²⁵. Comuni alla tradizione veneta si contano sei rime fra quelle interposte ai *Rvf*, più altre cinque, con quelle della sequenza finale²⁶. Confronto di seguito la composizione dei sei testimoni²⁷:

| Tou2102 | Cp392 | AD356 | Bd | V4784 | Gamb93 |
|---|---|---|----------------|----------------|----------------|
| [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] | [<i>Rvf</i>] |
| <i>Che fortuna è la mia, che deggio fare?</i> | <i>Che fortuna è la mia, che deggio fare?</i> | <i>Che fortuna è la mia, che deggio fare?</i> | D213 | D213 | D213 |

24. Si vedano le sue considerazioni *supra*, pp. 43-4. A suo giudizio, è possibile stabilire che anche D1 sia stata integrata in questo gruppo di manoscritti insieme alle altre disperse; il mio punto di vista è meno netto perché per il mio discorso la differenza è ininfluente: che *Donna mi vene* sia o non sia in 21 effettivo risultato "storico" di integrazione, ai miei fini conta che, avvertita la natura complementare della ballata, il luogo in cui occorre nei *Rvf* si apriva a ospitare eventuali altre aggiunte.

25. La famiglia è infatti esaminata dagli editori delle rime dell'uno e dell'altro, che la denominano *g* (Leporatti 2013, pp. CLXXXVIII-IX) e *a* (Piccini, 2003, pp. 92-4); mentre il sottogruppo contenente D23, denominato *b*, è oggetto di studio in Pancheri (1993, pp. 17-8, 89-92).

26. Cavedon (2007, pp. 222-3) ne conta nove, perché non considera *Gli antichi e bei pensier convien ch'io lassi* [D64], che occorre nel solo Bd, e VI 50, sonetto non di Petrarca ma scritto da altri per la sua morte (Solerti, 1909, p. 301).

27. Per questa tabella mi avvalgo di una raccolta dati predisposta da Matilde Camboni, integrata da me con nuovi elementi.

LE RIME DISPERSE NELLA TRADIZIONE MANOSCRITTA DEI RVF

| | | | | | |
|---------|-----------------|-------|-------|-------|--------|
| Tou2102 | Cp392 | AD356 | Bd | V4784 | Gamb93 |
| [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] |
| [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] |
| D1 | D1 | D1 | | | |
| D25 | D25 | D25 | D25 | | D25 |
| D200 | D200 | D200 | D200 | | D200 |
| D182 | D182 | D182 | D182 | | D182 |
| D27 | D27 | D27 | D27 | | D27 |
| D29 | D29 | D29 | D29 | | D29 |
| D19 | D19 | D19 | D19 | | D19 |
| [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] | | [Rvf] |
| | | | D1 | | D1 |
| | | | [Rvf] | | [Rvf] |
| | | | D64 | | |
| | | | [Rvf] | | |
| D110 | D110 | D110 | D110 | D110 | |
| D48 | D48 | D48 | D48 | D48 | |
| [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] | |
| VI 50 | VI 50 | VI 50 | VI 50 | VI 50 | |
| D100 | D100 | D100 | D100 | D100 | |
| D129 | D129 | D129 | D129 | D129 | |
| [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] | [Rvf] | |
| | <i>Triumphs</i> | | | | |
| D42 | D42 | | D42 | D42 | |
| D68 | D68 | | D68 | D68 | |
| VI 7 | VI 7 | | VI 7 | VI 7 | |
| VI 17 | VI 17 | | VI 17 | VI 17 | |
| D83 | D83 | | D83 | D83 | |
| D84 | D84 | | D84 | D84 | |
| D89 | D89 | | D89 | D89 | |
| D70 | D70 | | D70 | D70 | |
| D95 | D95 | | D95 | D95 | |
| D46 | D46 | | D46 | D46 | |
| D194 | D194 | | D194 | D194 | |
| D92 | D92 | | D92 | D92 | |
| D67 | D67 | | D67 | D67 | |

| | | | | | |
|-------|-------|--|-------|-------|--|
| D180 | D180 | | D180 | D180 | |
| D128 | D128 | | D128 | D128 | |
| VI 12 | VI 12 | | VI 12 | VI 12 | |
| D51 | D51 | | D51 | D51 | |
| D33 | D33 | | D33 | D33 | |
| D34 | D34 | | D34 | D34 | |
| D35 | D35 | | D35 | D35 | |
| D56 | D56 | | D56 | D56 | |
| D121 | D121 | | D121 | D121 | |

Sarà poi più che una coincidenza che gli elementi accertabili sulla localizzazione dei testimoni indirizzino in una stessa direzione: Cp392 infatti, dato e sottoscritto, si dichiara realizzato per committente perugino²⁸; la stessa destinazione si affaccia per AD356, il cui stemma di f. 1r vede la sua identificazione più plausibile nella famiglia Ansidei di Perugia, e che certamente a Perugia si trovava in età moderna, presso il convento di Monteripido²⁹; infine il più antico Bd, che pure non reca notizie esplicite, esibisce però una smaccata patina linguistica dell'Italia centrale³⁰. E così, nell'agenda di chi voglia tracciare una storia della ricezione di queste raccolte, rientra verificare se Z1 possa denominarsi la "tradizione umbra" delle rime disperse.

3

Famiglie di micro-sequenze

3.1. Dei raggruppamenti di minore estensione, che recuperano disperse singole o micro-sequenze, è straordinariamente diffuso quello che prevede

28. Il codice reca a f. 188r il *colophon* «Finito a dì XIII de luglio a Ugolino de Tiberio de Perinello de la città de Perusia de l'anno del 1470. Expliciunt Cantilene et Triumpho domini Francisci Petrarche pro Hugolino de Tiberio de Perinello civis Perusinus (*sic*) anno Domini 1470 Mensis Iulii» (Pellegrin, 1966, II, p. 309).

29. Approfondisco questi snodi della storia del manoscritto in Salvatore (2020, in particolare pp. 520-2).

30. Non mi sento perciò di condividere il punto di vista di Sberlati (2020, p. 518), che parla, a proposito del gruppo, di «testimoni dei *Rvf* assemblati nell'Italia settentrionale», il che può forse essere valido per il solo codice oggetto del contributo, cioè Gamb93. Anche per quest'ultimo, tuttavia, la «sicura caratterizzazione linguistica settentrionale» enunciata a p. 519 mi sembra lungi dall'essere dimostrata dagli esempi addotti subito dopo (scrizioni *-ngn- -lgl-*; grafema *gb- ch-* davanti a vocale non palatale; incertezza nella distribuzione di scempie e geminate grafiche).

l'associazione delle rime *Poi ch'al fattor dell'universo piacque* [D121] e *Stato foss'io da ch'io la vidi prima* [D146], normalmente nella zona finale del libro. Onnipresente nei codici del Canzoniere, il dittico compare anche in settori di tradizione apparentemente irrelati. Ma se l'integrazione indipendente da parte di più componenti non pare pensabile, essendo l'accostamento del tutto non poligenetico (D146 ricorda con rimpianto il giorno dell'innamoramento, D121 è un sonetto elogiativo colonnese), dovremo ammettere la sua diffusione per trasmissione orizzontale: introdotte allora le due rime in un manoscritto responsabile dell'iniziativa, e magari passate alle copie di questo, altri testimoni del Canzoniere devono averle recuperate gli uni dagli altri. Né deve sorprendere che in una tale modalità questa "forma" del Canzoniere abbia raggiunto una pervasiva diffusione, se si pensa, alla luce di quanto detto all'inizio, a quanto un ulteriore recupero doveva essere preferibile per il lettore.

Elenco di seguito i testimoni in cui occorrono solamente queste due disperse:

- Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2617
- Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, ms. 394
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3943
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3954
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 478
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1058
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1263
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1097
- London, British Library, Harley 3555
- London, British Library, Harley 3990
- Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 1019
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2634

3.2. Ma più spesso, a queste due si accompagnano altre unità che formano nuove configurazioni. È quanto accade già nel Laur. XLI 17 (L17), fra i più antichi testimoni della raccolta pervenuti, tradizionalmente considerato il più autorevole codice di "forma Malatesta". Ben nota è la stratigrafia della trascrizione di questo Canzoniere, in cui a una prima raccolta pre-definitiva vengono aggiunte, da altra mano *b*, due integrazioni in coda alla prima e alla seconda parte che completano i *fragmenta*. In margine a *Rvf* 366, che dopo la giunta finisce per trovarsi in posizione interna, viene apposta la nota «in fine libri pon[...], a indicare che, pure al netto di tutte le integrazioni, quella canzone dovrà sempre figurare in ultima posizione a chiudere il libro.

Meno risaputo, ma più interessante ai nostri fini, è che mani di poco successive siano responsabili di un'ulteriore successione di stadi. Rimaste bianche la mezza facciata f. 68v dopo l'ultima poesia del Canzoniere (*Rvf*360), e tutta la facciata affrontata f. 69r, dapprima una mano *c* verga a f. 69r le due disperse D121 e D146; poi un'altra mano *d* aggiunge *Malvagia, iniqua, disdegnosa e rea* [D176] e *Invidia più non ho a beato amante* [D165] a f. 68v dopo *Rvf*360 e *L'odore e l'ombra del fiorito lauro* [D173] nel poco spazio disponibile a f. 69r sotto i due testi di mano *c*. Il dittico D121-D146 viene così sommerso in una sequenza più ampia, le cui fasi sono tuttavia distinguibili per l'alternanza delle diverse mani³¹.

| L17 (dopo mano <i>b</i>) | |
|--|---------------|
| f. 68v | f. 69r |
| <i>Rvf</i> 360 (vv. 94-157) (mano <i>b</i>) | <i>bianco</i> |
| <i>bianco</i> | <i>bianco</i> |
| <i>bianco</i> | <i>bianco</i> |

| L17 (dopo mano <i>c</i>) | |
|--|-----------------------|
| f. 68v | f. 69r |
| <i>Rvf</i> 360 (vv. 94-157) (mano <i>b</i>) | D121 (mano <i>c</i>) |
| <i>bianco</i> | D146 (mano <i>c</i>) |
| <i>bianco</i> | <i>bianco</i> |

| L17 (dopo mano <i>d</i>) | |
|--|-----------------------|
| f. 68v | f. 69r |
| <i>Rvf</i> 360 (vv. 94-157) (mano <i>b</i>) | D121 (mano <i>c</i>) |
| D176 (mano <i>d</i>) | D146 (mano <i>c</i>) |
| D165 (mano <i>d</i>) | D173 (mano <i>d</i>) |

Ora, di L17 esiste un *codex descriptus*, il Laur. XLI 2 (L41.2), e il modo in cui la situazione di L17 viene recepita da L41.2 è di notevole interesse. L41.2 infatti ricopia le rime come si presentano in L17, nell'ordine della loro giacitura fisica, e rende dunque inavvertibile la stratigrafia dell'antigrafo, rifusa nella copia

31. Sulla stratigrafia di L17 in rapporto alle diverse mani cfr. già Foresti (1931, in particolare pp. 433-4), e più di recente Feo (2001, pp. 126-30).

continua di un'unica mano³². Alla sequenza di L17, per altro, L41.2 aggiunge ancora altri testi, secondo il fenomeno rilevato poco fa, dove un primo spiraglio aperto nel macrotesto diventa una sede ideale per ulteriori integrazioni.

| L41.2 (unica mano) | |
|------------------------------|-------------------|
| f. 46v | f. 47r |
| <i>Rvf</i> 360 (vv. 150-157) | App. 8 (vv. 5-14) |
| D176 | D29a |
| D165 | D29 |
| D121 | D77 |
| D146 | D196 |
| D173 | App. 9 |
| App. 8 (vv. 1-4) | |

Si noti pure che in L17 le rime della mano *c*, e ancor più quelle della mano *d*, che non sono altrimenti attestate, erano sì associate ai *Rvf* per un'indiscutibile comunanza di immagini – la *koinè* di motivi che caratterizza tutte le disperse – ma in nessun modo attribuite a Petrarca: non solo adespote, ma anche in posizione “esterna” alla raccolta, nessun segnale esplicito o implicito dichiarava che esse fossero altre rime di Petrarca piuttosto che testi avventizi, “tracce” depositate nelle periferie del libro come spesso accade. L'apografo L41.2 invece, attenendosi alla postilla dell'antigrafo, trasferisce la canzone alla Vergine in fondo alla raccolta, come suo ultimo testo; e così facendo ingloba la sequenza in posizione interna avallandone l'appartenenza al Canzoniere.

In conclusione, l'interazione fra fenomeni di trasmissione – la derivazione meccanica dall'antigrafo che ne azzerava la stratigrafia combinata con la dislocazione della canzone finale – manipola il disegno originario: quelle che nel capostipite potevano essere aggiunte anonime, disinvoltamente appoggiate in calce, nel corso dei passaggi di copia finiscono fagocitate nel Canzoniere, producendo attribuzioni petrarchesche preterintenzionali. Mi pare che tale caso sia metodologicamente rappresentativo, perché permette di seguire progressivamente l'origine di una raccolta di disperse, mostrando dal vivo in che modo gli accidenti di copia siano uno dei suoi principi generatori.

32. Per la derivazione della seconda parte di L41.2 da L17, che non è questa la sede per discutere, sia concesso rimandare a Salvatore (2016, pp. 89-95); basterebbe d'altronde a dimostrarla il rapporto che qui si descrive fra la stratigrafia dell'uno e la trascrizione dell'altro.

3.3. In tre testimoni, al dittico D121-D146 si aggiunge il sonetto *Dimmi cor mio, non mio, ma di colei* [VI 3] collocato fra i *Rvf* 21 e 22.

Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 500 (Be500)

London, British Library, Additional 31843 (Add31843)

Wellesley (MA), Wellesley College Library, P485 (P485)

La paternità del testo, come illustrato recentemente da Florimbii (2017) e riesaminato *supra* da Camboni, è stata oggetto di un duraturo equivoco: edito adespoto in appendice alla *princeps* delle rime di Giovanni Antonio Romanello, il sonetto è stato indicizzato dalle carte Bilancioni sotto il nome di questo, e così a lui aggiudicato senza fondamento dalla bibliografia fino a oggi. Oltre a quest'attribuzione in realtà inesistente, e a quella petrarchesca implicita dei tre Canzonieri, una miscellanea fiorentina, Naz. II.VIII.28, registra da sola il nome non altrimenti noto di Francesco del maestro Agnolo da Pesaro. Né fiorentina né pesarese è però l'origine del piccolo gruppo, tutto dell'Italia nord-orientale nella seconda metà del Quattrocento. Come il sonetto sia scivolato nei *Rvf*, e in posizione difficilmente casuale, non ci sono elementi per stabilire; tuttavia esso circola insieme a materiali petrarcheschi, seppure esterno a questi, anche in un altro caso, il ms. Bologn. Univ. 2646 (contenente *Triumphs*, *Rvf* 359, *Rvf* 366, canzoni di Dante, *Rvf* 360 vv. 1-53, e infine adespoto questo sonetto insieme a un altro).

| | | |
|--|--|--|
| Be500 | Add31843 | P485 |
| <i>Rvf</i> 1-21 | <i>Rvf</i> 1-21 | <i>Rvf</i> 1-21 |
| VI 3 | VI 3 | VI 3 |
| <i>Rvf</i> 22-24, 52, 25-51, 53-122 | <i>Rvf</i> 22-24, 52, 25-51, 53-122 | <i>Rvf</i> 22-24, 52, 25-51, 53-122 |
| D1 | D1 | D1 |
| <i>Rvf</i> 123-180, 182, 181, 183-225, 232-236, 226-231, 237-242, 121, 243-330, 347, 331-339, 342, 340, 350-355, 344-345, 359, 341, 343, 356, 346, 348, 357-358, 349 | <i>Rvf</i> 123-180, 182, 181, 183-225, 232-236, 226-231, 237-242, 121, 243-330, 347, 331-339, 342, 340, 350-355, 344-345, 359, 341, 343, 356, 346, 348, 357-358, 349 | <i>Rvf</i> 123-180, 182, 181, 183-225, 232-236, 226-231, 237-242, 121, 243-248, 250-263, 269, 264-268, 270-330, 347, 331-339, 342, 340, 350-355, 344-345, 359, 341, 343, 356, 346, 348, 357-358, 349 |
| D121 | D121 | D121 |
| D146 | D146 | D146 |
| <i>Rvf</i> 257, 249, 360-366. | <i>Rvf</i> 257, 249, 360-366. | <i>Rvf</i> 257, 249, 360-366. |

3.4. Anche l'altro classico "manoscritto-forma" della ricostruzione wilkinsiana, il Queriniano D II 21 (Bre21), da cui prende nome la famiglia Queriniana, integra i *Rvf* con due disperse, *O monti alpestri o cespugliosi mai* [D110] e *Per util per diletto o per onore* [D20]. Proprio come per il Laurenziano tali integrazioni sono risultato di successive fasi, e proprio come per il Laurenziano i *codices descripti*, tutt'altro che *inutiles*, permettono di precisare con notizie importanti la nostra ricostruzione. Bre21 infatti è mutilo in fine, ma il confronto della porzione deperdita con quella corrispondente dei due suoi derivati, Toledano 104-4 e Ambrosiano I 88 sup. (Am88 e To104-4), permette di dedurre l'originaria presenza di due altre disperse, ossia, ancora, il binomio conclusivo D121-D146³³.

Si raffronta nella tabella seguente l'ordinamento dei tre testimoni, segnalando che anche in To104-4, a causa delle mutilazioni nel corpo del codice, non sono positivamente riscontrabili tutte e quattro le rime: in esso come in Bre21, la loro presenza si stabilisce facendo interagire i dati dei tre manoscritti, in considerazione della loro provata relazione verticale.

| | | |
|---|--|--|
| Bre21 | Am88 | To104-4 |
| [...], <i>Rvf</i> 11-58 (vv. 1-8), [...], 128 (vv. 3-122), 129-243 | <i>Rvf</i> 1-11, 13, 12, 14-243 | [...], <i>Rvf</i> 128 (vv. 14-122), 129 (vv. 1-35), [...], 133 (vv. 9-14), 134-136, 137 (vv. 1-8), [...], 140 (vv. 9-14), 141-174, 175 (vv. 1-8), [...], 193 (vv. 9-14), 194-243 |
| D110 | D110 | [...] |
| <i>Rvf</i> 244-263 | <i>Rvf</i> 244-263 | [...], <i>Rvf</i> 246-257, 258 (vv. 1-8), [...], 261 (vv. 9-14), 262-263 |
| D20 | D20 | D20 |
| <i>Rvf</i> 264-339, 342, 340, 350-352, 354, 353, 355, 366, 359 (vv. 1-44), [...]. | <i>Rvf</i> 264-339, 342, 340, 350-352, 354, 353, 355, 366, 359, 341, 343, 356-358, 360-365 | <i>Rvf</i> 264-339, 342, 340, 350-352, 354, 353, 355, 366, 359, 341, 343, 356-358, 360-365 |
| [...] | D121 | D121 |
| [...] | D146 | D146 |

La stratigrafia, naturalmente, si esamina autopicamente solo nell'antigrafo, e così la genesi delle interpolazioni non sarebbe accertabile se esso

33. Per la stratigrafia di Bre21, Foresti (1931, pp. 440-5) e Feo (2001, pp. 132-4). Anche in questo caso per l'individuazione dei due derivati mi limito a rimandare a Salvatore (2016, pp. 231-48), ma Am88 è noto da sempre, già a Foresti (1931, pp. 447-9), poi con verifiche e opportune correzioni a Gaffuri (1976, pp. 84-90).

non si fosse conservato. In Bre21, D110 occorre dopo *Rvf* 243, ossia come ultimo testo della prima parte pre-definitiva: spetta dunque già al primo strato di mano *a*, ma, secondo un penetrante rilievo paleografico di Gaffuri, aggiunto dal copista *a* in un momento successivo al resto della trascrizione. Dopo che la mano *b* ebbe completato il Canzoniere con le giunte *in fine utriusque partis*, una terza mano *c* aggiunse in fine alle rime in vita, dopo *Rvf* 263, il sonetto D20. Essendo Bre21 mutilo in fine, e perciò solo ricostruita l'occorrenza di D121-D146, non è osservabile a che stadio appartenga la trascrizione dei due sonetti: a rigore, essi potrebbero attenersi sia alla mano *b*, contestualmente al secondo *addendum* e a chiusura di questo, sia alla mano *c*, che li avrebbe applicati in calce alla seconda parte quando in calce alla prima aggiunse D20. Propendo per la prima alternativa, sia pure ipoteticamente, dato che la coppia D121-D146, come ormai risulta chiaro, era largamente diffusa nei testimoni nella zona finale del libro: e dunque pare soluzione più economica che *b* abbia trapiantato la sequenza delle ultime rime già comprensiva del binomio disperso.

Propongo qui una sinossi della stratigrafia di Bre21, marcando in grassetto le parti che ricostruisco alla luce dei due descritti:

| Bre21 (dopo mano <i>a</i>) |
|---|
| <i>Rvf</i> 1-10, 11-58 (vv. 1-8), 58 (vv. 9-14) , 59-127 , 128 (vv. 1-2) , 128 (vv. 3-122), 129-243 (mano <i>a</i>) |
| D110 (mano <i>a</i>) |
| |
| |
| <i>Rvf</i> 264-339, 342, 340, 350-352, 354, 353, 355, 366 (mano <i>a</i>) |
| |
| |
| |

| Bre21 (dopo mano <i>b</i>) |
|---|
| <i>Rvf</i> 1-10, 11-58 (vv. 1-8), 58 (vv. 9-14) , 59-127 , 128 (vv. 1-2) , 128 (vv. 3-122), 129-243 (mano <i>a</i>) |
| D110 (mano <i>a</i>) |
| <i>Rvf</i> 244-263 (mano <i>b</i>) |
| |

| |
|--|
| <i>Rvf</i> 264-339, 342, 340, 350-352, 354, 353, 355, 366 (mano <i>a</i>) |
| <i>Rvf</i> 359 (vv. 1-44), 359 (vv. 45-71) 341, 343, 356-358, 360-365 (mano <i>b</i>) |
| D121 (mano <i>b</i> ?) |
| D146 (mano <i>b</i> ?) |

| |
|---|
| Bre21 (dopo mano <i>c</i>) |
| <i>Rvf</i> 1-10, 11-58 (vv. 1-8), 58 (vv. 9-14), 59-127, 128 (vv. 1-2), 128 (vv. 3-122), 129-243 (mano <i>a</i>) |
| D110 (mano <i>a</i>) |
| <i>Rvf</i> 244-263 (mano <i>b</i>) |
| D20 (mano <i>c</i>) |
| <i>Rvf</i> 264-339, 342, 340, 350-352, 354, 353, 355, 366 (mano <i>a</i>) |
| <i>Rvf</i> 359 (vv. 1-44), 359 (vv. 45-71) 341, 343, 356-358, 360-365 (mano <i>b</i>) |
| D121 (mano <i>b</i> ?) |
| D146 (mano <i>b</i> ?) |

3.5. Ben undici testimoni sono poi responsabili di un'integrazione singola, la fortunata dispersa *Quella ghirlanda che la bella fronte* [D32].

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginense lat. 1110 (Re²)
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI 12 (L41.12)
 Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1145 (R1145)
 London, British Library, Harley 3442 (Ha3442)
 Los Angeles (CA), UCLA "Charles Young" Research Library, ms. 170/547 (UCLA170/547)
 Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", XIII.C.34 (N34)
 Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 70 (Ox⁷)
 Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 76 (Ox76)
 Oxford, Exeter College, ms. 187 (Ex187)
 Ravenna, Biblioteca Classense, ms. 18 (Ra18)
 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX. 539 (Mc539)

Sei di questi sono riconducibili a un'unica iniziativa, perché tutti prodotto di uno stesso copista, una mano di area ferrarese-padovana che nei *colophon* nasconde la propria identità dietro un acronimo. Questa intrigante figura allestisce una silloge petrarchesca di codici gemelli tanto per la composizione testuale e gli elementi paratestuali quanto per la confezione codicologica: non priva di peculiarità interessanti in termini di storia della ricezio-

ne, questa “forma” del Canzoniere, per le sue scelte editoriali indovinate, godette di notevole fortuna in Italia nordorientale. Lo stesso recupero di D32 si dimostra un’opzione ben congegnata, che interpone l’estravagante in corrispondenza con Sennuccio nel mezzo di un dittico già sennucciano, *Rvf* 112 *Sennuccio, i’ vo’ che sapi in qual maniera* e *Rvf* 113 *Qui dove mezzo son, Sennuccio mio*³⁴. Confronto qui la sola seriazione dei testi, rimandando a altro contributo un più ampio approfondimento delle caratteristiche del *corpus* di codici.

| Re ² | R1145 | Ha3442 | Ox ⁷ | Ox76 | Ex187 |
|--|---|---|--|---|--|
| <i>Rvf</i> 1, 3, 2, 4-112 | <i>Rvf</i> 47 (vv. 6-14), 48-112 | <i>Rvf</i> 1, 3, 2, 4-112 | <i>Rvf</i> 1, 3, 2, 4-112 | <i>Rvf</i> 1, 3, 2, 4-112 | <i>Rvf</i> 1, 3, 2, 4-112 |
| D32 | D32 | D32 | D32 | D32 | D32 |
| <i>Rvf</i> 113-120, 122 | <i>Rvf</i> 113-120, 122 | <i>Rvf</i> 113-120, 122 | <i>Rvf</i> 113-120, 122 | <i>Rvf</i> 113-120, 122 | <i>Rvf</i> 113-120, 122 |
| D1 | D1 | D1 | D1 | D1 | D1 |
| <i>Rvf</i> 123-129, 121, 130-263 | <i>Rvf</i> 123-129, 121, 130-263 | <i>Rvf</i> 123-129, 121, 130-134, 135 (vv. 1-31), [...], 142 (vv. 18-39), 143-156, [...], 161-263 | <i>Rvf</i> 123-129, 121, 130-263 | <i>Rvf</i> 123-129, 121, 130-261, [...] | <i>Rvf</i> 123-129, 121, 130-263 |
| <i>Rvf</i> 264-339, 342, 340, 351- 354, 350, 355, 360, 344-345, 359, 341, 343, 356, 346-349, 357-358, 361- 363, 365, 364, 366. | <i>Rvf</i> 264-339, 342, 340, 351- 354, 350, 355, 360, 344-345, 359, 341, 343, 356, 346-349, 357-358, 361- 363, 365, 364, 366 | <i>Rvf</i> 264-267, 268 (vv. 1-15), [...], 281 (7-14), 282-339, 342, 340, 351-354, 350, 355, 360, 344-345, 359, 341, 343, 356, 346-349, 357- 358, 361-363, 365, 364, 366 | <i>Rvf</i> 264-339, 342, 340, 351-354, 350, 355, 360, 344-345, 359, 341, 343, 356, 346-349, 357- 358, 361-363, 365, 364, 366 | <i>Rvf</i> 264 (vv. 24-136), 265-339, 342, 340, 351-354, 350, 355, 360, 344-345, 359, 341, 343, 356, 346-349, 357- 358, 361-363, 365, 364, 366 | <i>Rvf</i> 264-339, 342, 340, 351- 354, 350, 355, 360, 344-345, 359, 341, 343, 356, 346-349, 357-358, 361- 363, 365, 364, 366. |

34. Rimando ancora al contributo *infra* di Pancheri (ma già 1993, pp. 18-19). Il prolifico copista “Fr. Me. Fa. Pe. de Bond.” fu segnalato per la prima volta nel catalogo dei codici petrarcheschi del Regno Unito da Mann (1975, p. 289 e n. 1, p. 398 n. 2, p. 409 e in particolare p. 507, n. 1): brevi cenni, a partire dalle schede catalografiche di questo, si trovano in Pantani (2002, pp. 47-8), ma non si può davvero dire che lo scriba abbia finora ricevuto attenzione dagli studi petrarcheschi.

Degli altri cinque manoscritti contenenti D₃₂, Ra18 pone il sonetto nella zona finale, prima di *Rvf* 360, mentre gli altri quattro, N₃₄ L41.12 UCLA170/547 Mc539, tutti alla fine della prima parte dopo *Rvf* 263, seppure a partire da strutture molto diverse. Mc539, codice veneto di “forma Chigi”, è uno dei pochi testimoni del Canzoniere contenenti le sole rime “in vita”, e dunque rende conto di una sia pur limitata circolazione delle due parti separatamente; N₃₄ e UCLA170/547 sono latori di due sequenze di forma Malatesta pressoché identiche; il fiorentino L41.12 si segnala perché D₃₂ è trascritta nel margine del foglio, vero ripescaggio *in extremis* prodotto da collazione di altra fonte.

3.6. Otto testimoni combinano le due maggiori configurazioni, perché radunano insieme *Quella ghirlanda che la bella fronte* [D₃₂], *Poi ch'al fattor dell'universo piacque* [D₁₂₁] e *Stato foss'io da ch'io la vidi prima* [D₁₄₆] (Pancheri, 1993, p. 18).

Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 497 (Be497)

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.842 (Mg842)

Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Trivulziano 1015 (T₁₀₁₅)

Paris, Bibliothèque Nationale de France, Italien 550 (Par550)

Piacenza, Biblioteca comunale “Passerini-Landi”, Landi 242 (La242)

Pistoia, Biblioteca comunale Forteguerriana, Acquisti e Doni 2 (Pt2)

Trieste, Biblioteca Civica “Attilio Hortis”, Petr. I 12 (Ts12)

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX. 226 (Mc226)

| Be497, Mg842, Par550, Ts12 | T1015 | Pt2 | La242 | Mc226 |
|----------------------------|------------------|--|--|----------------------------------|
| <i>Rvf</i> 1-263, 265-266 | <i>Rvf</i> 1-263 | <i>Rvf</i> 1-4, 5-79, 81-82, 80, 83-120, 122 | <i>Rvf</i> 1, 3, 2, 4-50, 52-53, 55, 54, 56-79, 81-82, 80, 83-120, 122, [...], 125 (vv. 9-81), 126-242, 121, 243-250, 252, 251, 253-263; | <i>Rvf</i> 1-50, 52-118-120, 122 |
| | | DI | | DI |
| | | <i>Rvf</i> 123-242, 121, 243-263 | | <i>Rvf</i> 123-242, 121, 243-263 |
| D32 | D32 | D32 | | |
| D146 | D146 | | | |
| DI | DI | | | |

| | | | | |
|--|--|---|---|---|
| <i>Rvf</i> 264, 267-330, 335-336, 350, 355, 331-334, 341-349, 356-358, 337-340, 359-365, 351-352, 354, 353 | <i>Rvf</i> 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366 | <i>Rvf</i> 264-339, 342, 340, 351-354, 350, 355, 366, 359, 341, 343, 356-358, 349 (vv. 1-6), 360-364, 351, 354, 365 | <i>Rvf</i> 264-339, 342, 340, 351-354, 350, 355, 359, 341, 343-349, 356-358 | <i>Rvf</i> 264-339, 342, 340, 351-354, 350, 355, 359, 341, 343, 356, 344-349, 357-358, 360-366, 345 |
| | | | D32 | |
| | | | <i>Rvf</i> 360-365 | |
| D121 | D121 | D121 | D121 | D121 |
| | | D146 | D146 | D146 |
| <i>Rvf</i> 366 | | | <i>Rvf</i> 366 | |
| | | | | D32 |

I quattro che ho raccolto nella prima colonna, compattamente confrontabili fra loro, presentano ordinamento identico all'edizione di Gabriele di Pietro (Petrarca, 1473). È già provata la derivazione da essa di Ts12, ma non ho dubbi che un rapporto genealogico con la stampa sia da valutare anche per gli altri (almeno Be497 e Par550). A questo stesso gruppo sono avvicinabili pure i mss. Varia 100 e Varia 104 della Biblioteca Reale di Torino, che presentano in successione D32, D146 e D1 nello stesso peculiare luogo (assente invece D121).

3.7. Spetterà l'ultima menzione a un caso *in limine*, che concerne non un *repêchage* nel Canzoniere ma un'appendice alla fine del libro, esterna a esso. In quattro testimoni troviamo infatti abbinati, a guisa di una tenzone ricostruita, i sonetti *Ay lingua ai penna mia che in tante carte* [D148] e *Ben puoi le ladre luci a terra sparte* [VI 2]³⁵. In nessun caso parrebbe operante un'effettiva attribuzione petrarchesca, essendo i due testi confinati dopo i *Rvf*, i *Triumph*i e l'incipitario, e per giunta mai repertoriati in quest'ultimo, segno della loro natura avventizia rispetto al *corpus* restante.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. xc inf. 1 (L90inf.1)

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 185 (Pal185)

35. Sugli elementi di complementarità dei due sonetti, che ne fanno un perfetto *pendant* probabilmente costruito *a posteriori*, cfr. l'intervento di Leporatti, *supra*, pp. 77-9.

Modena, Biblioteca Estense Universitaria, it. 288 [α.T.5.19] (Est288)

Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 326 (Ca326)

Per entrambi i sonetti altre attestazioni, autonome dai *Rvf*, propongono attribuzioni alternative a quella di Petrarca (in particolare VI 2 è edita fra le rime di Niccolò Tinucci), se solo non fosse che la vetustà di L90inf.1 pare spazzar via in un colpo solo i tardivi concorrenti³⁶. A ogni modo, non solo per le due disperse, questo gruppo, generato da un'iniziativa editoriale audace se non spregiudicata, presenta elementi di estremo interesse: ricco di esiti innovativi certamente congetturali, il testo tramandato ha meritato la definizione di «più antico testo critico dei *Trionfi*»³⁷, senz'altro valida e applicabile anche per i *Rvf*. Sarà significativo che i caratteristici accenti a mezzaluna, la miniatura della scuola degli Angeli, la *littera textualis* con elementi cancellereschi e precocemente umanistici abbiano permesso di avvicinare L90inf.1 al *milieu* di Coluccio Salutati³⁸.

| L90inf.1 | Pal185 | Est288 | Ca326 |
|--|--|--|--|
| <i>Rvf</i> 1, 3, 2, 4-79, 81-82, 80, 83-120, 122 | <i>Rvf</i> 1, 3, 2, 79, 81-82, 80, 83-120, 122 | <i>Rvf</i> 1, 3, 2, 4-79, 81-82, 80, 83-120, 122 | <i>Rvf</i> 1, 3, 2, 4-79, 81-82, 80, 83-104, 105 (vv. 1-23, [...], vv. 88-90), 106-120, 122 |
| DI | DI | DI | DI |
| <i>Rvf</i> 123-242, 121, 243-339, 342, 340, 351-354, 350, 355, 359, 341, 343, 356, 344-349, 357-358, 360-366 | <i>Rvf</i> 123-242, 121, 243-339, 342, 340, 351-354, 350, 355, 359, 341, 343, 356, 344-349, 357-358, 360-366 | <i>Rvf</i> 123-134, 135 (vv. 1-57), [...], 139-242, 121, 243-339, 342, 340, 351-354, 350, 355, 359, 341, 343, 356, 344-349, 357-358, 360-366 | <i>Rvf</i> 123-242, 121, 243-339, 342, 340, 351-354, 350, 355, 359, 341, 343, 356, 344-349, 357-358, 360-366 |
| <i>Triumph</i> | <i>Triumph</i> | <i>Triumph</i> | <i>Triumph</i> |
| tavola dei capoversi | tavola dei capoversi | tavola dei capoversi | tavola dei capoversi |
| | | Vita di Petrarca | |
| DI48 | DI48 | DI48 | DI48 |
| VI 2 | VI 2 | VI 2 | VI 2 |

36. Sulla discussione dei due testi e sulla loro attribuzione rimando ancora al contributo di Leporatti, *supra*, pp. 77-81; Mazzotta (1974, pp. LXVIII-LXIX, e in partic. p. XIX n. 32).

37. Appel (1901, pp. 102-4 e il testo edito alle pp. 401-55).

38. Cursi (2014, pp. 244-5).

Forse non ignaro di questo gruppo, il ms. Varia 3 della Nazionale di Roma appone la sola D148 dopo l'*explicit* del Canzoniere; al suo interno invece, fra *Rvf* 360 e 361, occorre anche *O monti alpestri* [D110].

Se dunque lo scopo di questa classificazione è stato solo definire una casistica degli eventi, la ricerca è allo stadio prematuro della raccolta dati, e non a quello terminale delle conclusioni. Dalle rilevazioni compiute, tuttavia, sembra risultare spontaneamente un'implicazione, corollario paradossale e contro-intuitivo: la costituzione di forme del Canzoniere integrate con disperse parrebbe infatti rivelarsi un fenomeno antico, che caratterizza la prima circolazione del libro. Apparentemente, esso continua a operare per tutto il XV secolo, essendo in larga parte tardi, di pieno Quattrocento, i testimoni che abbiamo considerato; e tuttavia, *termini ante quem* sempre saldamente piantati ancorano a datazioni alte la cronologia dell'origine di ciascun gruppo.

La tradizione veneta – a lasciar da parte la proposta di Cavedon, che la vorrebbe già formata vivo Petrarca³⁹ – ha per suo più antico rappresentante Vc1494, databile ai primi anni del Quattrocento: ma se in quest'epoca il codice è già scivolato al quarto gradino dello stemma, la nascita della famiglia indietreggerà di certo ben entro il Trecento. Così, per 21 aggancia il XIV secolo il ms. Bd, che da solo retrodata la genesi del gruppo. L'apposizione in fine di *Poi ch'al fattor* [D121] e *Stato foss'io* [D146] si può definire primordiale nella storia del Canzoniere, tanto antica quanto lo è la forma Malatesta: di mano *c*, come si è visto, in L17, è dilagante già nei *codices antiquiores*, Ricc. 1097, Harley 3555, Ashb. 1058. La combinazione che, con varia distribuzione, associa D121-D146 a *Quella ghirlanda* [D32] occorre per la prima volta in T1015, fra i più antichi rappresentanti della forma Vaticana. Persino l'appendice in calce alla raccolta con la coppia *Ay lingua ai penna mia* [D148] e *Ben puoi le ladre luci* [VI 2] ha la sua prima attestazione in L90inf.1, datato anno 1400, e così l'iniziativa andrà fatta risalire a un imprecisato momento non molto anteriore.

39. Cavedon (1976, pp. 34-5): «È probabile però che la silloge, nei suoi due attuali tronconi principali, sia stata messa insieme durante la vita del Petrarca, proprio perché si legge in frammezzata a stesure del Canzoniere diverse dalla definitiva, ma non certo molto innanzi negli anni, anzi verso il tramonto dell'esistenza del poeta. [...] Forse si costituì intorno al 1373 o ai primi mesi del 1374». Che la tradizione veneta si innesti sulle redazioni pre-definitive, in realtà, non costituisce argomento per fissarne la datazione, essendo esse circolate ininterrottamente per tutta la storia della tradizione del Canzoniere quali sue vulgate, persino più diffuse della redazione finale, fino all'avvento della stampa.

Il processo di aggregazione di materiali altrui si configurerebbe così come fenomeno essenzialmente trecentesco, solo per sedimentazione trasmesso alla tradizione *recentior*. L'ipotesi di lavoro, recuperando le osservazioni da cui si erano prese le mosse, è che la raccolta di rime come opera organica e la stessa idea innovativa del Canzoniere-libro d'autore, soprattutto nella fase precoce della prima circolazione, urtino in una consapevolezza diversa da parte dei lettori: quella preesistente del canzoniere di lirica miscellanea in cui il compilatore, responsabile della costituzione del "macrotesto", è perciò autorizzato a libere operazioni di selezione e ricomposizione. Potremmo tirare le somme dicendo che la prima trasmissione del Canzoniere subisce le interferenze innescate dall'idea corrente del libro di poesia di compilatore, macrotesto da formare, a contatto con l'innovazione del libro di poesia d'autore, macrotesto formato, su cui il lettore non è più chiamato a intervenire.

Nella seconda metà del Quattrocento, il riconoscimento dell'originale come oggetto fisico – custodito presso i Santasofia, pubblicato da Valdezoco, collazionato da Bembo – e anzi la sua divulgazione devono aver agito nella presa di coscienza della responsabilità autoriale del macrotesto. E da questo momento le due storie si separano: mutano le modalità di trattamento editoriale delle disperse perché cambia la loro stessa concezione, non più ulteriori unità da collezionare in un libro-raccoglitore, ma rime escluse dalla struttura, da destinare a apposite sillogi curate dai cantieri della nascente filologia volgare⁴⁰. Non senza alterne vicissitudini e varia for-

40. Un significativo caso ancora quattrocentesco è il codice Mazzatosta, acutamente definito "proto-filologico" da Camboni, che lo valorizza *supra*, pp. 37-9: il codice contiene i *Rvf*, i *Triumph* e al termine un'appendice miscellanea di rime fra cui Cino, Dante, Boccaccio e alcune corrispondenza petrarchesche. I primi collettori di rime disperse in quanto tali si hanno già a partire dal primo decennio del Cinquecento: datato 1509 è il "codice Mezzabarba", Marc. It. IX 191 già citato. Per le stampe, diversi incunaboli contengono disperse interpolate ai *Rvf*, essendo tratte da manoscritti così strutturati, che, come si è visto, erano molto numerosi. Le prime stampe contenenti un'appendice di disperse esterna ai *Rvf* sono Petrarca (1503), che presenta D11 e D127; Petrarca (1514), per l'importante *corpus* noto come *Appendix Aldina*; Petrarca (1522a), che combina i materiali delle due precedenti con alcune integrazioni originali (tutte e tre le edizioni, s'intende, molte volte replicate). Mentre nel primo caso, tuttavia, le due rime aggiunte risultano debolmente separate dall'*explicit* del Canzoniere, ne proseguono la numerazione dei componimenti, e in virtù della loro presenza l'edizione è detta completa («perfecta»), solo a partire dall'Aldina si pone una chiara distinzione fra rime che l'autore «ha giudicato degne che escano in man degl'huomini» e altro materiale non ufficiale che «egli desidera che stia nascosto», fino all'ed. 1522 che parla schiettamente di testi da Petrarca «esclusi, non per altro, se non perché gli extimava indegni di lui». Sulle raccolte di disperse nelle prime edizioni a stampa

tuna – prima non pacifica, e poi dimenticata – l’agnizione dell’originale petrarchesco permette fino a noi moderni di sovrapporre l’opera e il manoscritto, di identificare l’uno con l’altra. Ma non per questo dimenticheremo che i lettori della fine del Medioevo, quelli che primi hanno canonizzato il libro petrarchesco come modello di poesia lirica, lessero un Canzoniere diverso da quello dell’autografo, lessero anzi un Canzoniere più ricco.

* Dagli accertamenti compiuti per questo studio, relativi alle disperse nei codici del Canzoniere, ho riscontrato un’unità da integrare alla tradizione della forma Chigi, dei cui codici fornisco l’elenco in Salvatore (2014, pp. 77-8). Il ‘nuovo’ testimone è in realtà un conosciutissimo miscelaneo di lirica, il Redi 184 della Laurenziana di Firenze, al cui interno si trova un Canzoniere ‘formato’ sia pur perturbato, ove è riconoscibile la *Chigi series*. Il Rediano è agevolmente associabile al gruppo Chigi *p*, quello stesso cui appartiene il codice Ba¹ di cui parlo diffusamente nelle pagine che precedono, per alcune caratteristiche individuate come sue tipiche (Salvatore, 2014, pp. 79-81): la sequenza *Rvf* 23, 52, 24; la presenza di *Donna mi vene* dopo *Rvf* 55; l’interpolazione di *I’ho già letto el pianto d’i Troiani* di Antonio Beccari e della responsiva *Rvf* 120 fra la prima e la seconda parte della raccolta.

cfr. Paolino (2007, pp. 253-9 e 277-8), da cui ho estratto le citazioni, e Limongelli (2018, pp. 44-52); mentre sul mutamento di sensibilità cui qui accenno, più estensivamente si veda l’intervento di Leporatti in corso di stampa negli Atti del Convegno conclusivo del progetto *Petrarch Exegesis in Renaissance Italy* (Leeds, 12-13 dicembre 2019).

Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy

Presentazione del progetto AHRC*

di Guyda Armstrong** e Federica Pich***

L'altra faccia del Canzoniere – così recita il sottotitolo del progetto dedicato alle *Rime disperse di Petrarca* (RdP) diretto da Roberto Loporatti presso l'Università di Ginevra. Da molti punti di vista, ci troviamo in un momento di particolare fervore e vitalità per lo studio dell'*altro* Petrarca, o meglio degli *altri* Petrarca, la cui immagine emerge non solo dal *corpus* di testi all'autore di volta in volta attribuiti o sottratti e dai modi della loro circolazione manoscritta e a stampa, ma anche dai diversi assetti strutturali e testuali secondo i quali i *Rerum vulgariū fragmenta* sono stati trasmessi nel corso dei secoli, oltre che dai materiali esegetici che ne hanno influenzato la lettura e dai paratesti che ne hanno mediato l'imitazione. Un'immagine mobile e spuria, ma storicamente e culturalmente decisiva, di per sé e per quello che può dirci di altre esperienze, dai canzonieri del Quattrocento all'esegesi dedicata, nel pieno e tardo Cinquecento, a poeti contemporanei, fino all'idea di poesia lirica che, alla stessa altezza, si disegna nei trattati di poetica e nelle lezioni accademiche¹. Le indagini condotte, su più fronti, da studiosi di Petrarca, della sua tradizione testuale e della sua ricezione, hanno contribuito a tratteggiare un profilo molto più fluido e articolato dei *Fragmenta*, affiancando all'inte-

* La parte introduttiva di questo contributo è stata scritta da Federica Pich; il paragrafo dedicato alla biblioteca digitale da Guyda Armstrong; la terza parte è dovuta a entrambe le autrici.

** University of Manchester.

*** University of Leeds.

1. A questo proposito, per il Quattrocento rinvio alle osservazioni introduttive di Comboni, Zanato (2017) e, per il libro di poesia più in generale, ai saggi raccolti in Lo Monaco, Rossi, Scaffai (2006); per la questione dell'esegesi dei "moderni", segnalo almeno Regn (2004), Danzi, Loporatti (2012), Tomasi (2012), Petteruti Pellegrino (2013); su teorie e poetiche della lirica in età rinascimentale, un'ampia ricostruzione è proposta in Huss, Mehlretter, Regn (2012).

resse per la restituzione di un *corpus* d'autore quello per la sua mutevole storia, fatta anche di travisamenti e alterazioni.

In questo quadro si inserisce anche il progetto di ricerca *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy (c. 1350-c. 1650)* - PERI, finanziato dall'Arts and Humanities Research Council (AHRC) britannico (AN/N00607/1, 2017-19), il cui gruppo di ricerca comprende: Simon Gilson (*Principal Investigator*, University of Oxford), Guyda Armstrong (*Co-investigator*, University of Manchester), Federica Pich (*Co-investigator*, University of Leeds), Julianne Simpson, responsabile della sezione rari della John Rylands Library di Manchester, e due eccellenti *post-doctoral fellows*, Giacomo Comiati (University of Oxford) e Lorenzo Sacchini (University of Leeds), che nel corso degli ultimi due anni hanno esaminato centinaia di testimoni manoscritti e a stampa in Italia, in Europa e negli Stati Uniti. In questa sede, insieme a loro desideriamo ringraziare Francesco Venturi, che ha collaborato alle nostre ricerche come *post-doctoral fellow* nel primo anno del progetto ed è ora *associate professor* presso l'Università di Oslo. Il progetto è dedicato al censimento e allo studio delle principali forme di intervento esegetico sui *Rerum vulgarium fragmenta* e sui *Triumph* tra XIV e XVII secolo – censimento quanto più possibile ampio e accurato ma senza pretese di esaustività, inevitabilmente aperto a integrazioni e aggiustamenti e, aggiungeremmo, *pensato come tale*: una mappatura in forma di *database* che speriamo possa riuscire utile non solo per le informazioni che raccoglie e mette a disposizione ma anche e soprattutto per le ulteriori ricerche che, ci auguriamo, potrà incoraggiare. Allo stato attuale, abbiamo censito circa 300 edizioni a stampa e circa 500 manoscritti, per i quali rispettivamente 215 e 435 schede sono state già caricate in forma provvisoria nella versione *pre-release* del *database*².

Nelle fasi iniziali del progetto, le prime questioni che ci siamo trovati ad affrontare hanno riguardato precisamente l'identificazione del *corpus* e il livello di dettaglio da adottare nelle descrizioni destinate a confluire nelle singole schede. Su entrambi i fronti, abbiamo privilegiato un approccio rigoroso e insieme pragmatico, scegliendo di concentrarci su quanto era realistico realizzare nel tempo e con le risorse effettivamente disponibili. A lungo ci siamo chiesti dove collocare i confini del *corpus* e sulla base di quali criteri includere o escludere un dato oggetto dal censimento: innanzitutto, pur nella consapevolezza che ogni testimone costi-

2. <https://petrarch.mml.ox.ac.uk>.

tuisce di per sé un'interpretazione del testo (dal punto di vista filologico, macrotestuale, linguistico, tipografico ecc.), come soglia minima per l'inclusione abbiamo scelto la presenza di un indice dei capoversi o, per i *Triumphs*, di xilografie o incisioni. Tra i materiali che abbiamo esaminato ci sono dunque commenti integrali o parziali, annotazioni, lezioni accademiche, vite, elementi paratestuali come avvisi e indici, e altri strumenti di supporto alla lettura e all'uso del testo che ne hanno spesso corredato le edizioni (tavole delle cose notevoli, rimari, glossari ecc.). All'estremo opposto dello spettro rispetto al semplice indice dei capoversi, abbiamo deciso di includere alcuni "discorsi" e dialoghi, così come rimari e vocabolari trascritti o stampati indipendentemente dal testo petrarchesco, solo quando contenessero una componente esegetica molto forte e abbastanza specifica. Ben consapevoli della labilità dei confini di quest'ultima zona del *corpus* e dell'importanza di esperienze e materiali posti ai suoi margini (dalla parodia alla traduzione, dalla riscrittura alla discussione in forma epistolare), per il futuro ci proponiamo anche di offrire un elenco delle opere per varie ragioni escluse dal censimento ma a esso contigue e, dove possibile, di stabilire connessioni con altri *database* che contengono materiali di rilievo esegetico, come le corrispondenze cui è dedicato il progetto *Archilet* (*Archivio delle Corrispondenze Letterarie di Età Moderna, secc. XVI-XVII*), coordinato da Clizia Carminati, Paolo Procaccioli e Emilio Russo³.

Per quanto riguarda la descrizione di manoscritti e stampe, abbiamo cercato un compromesso quanto più possibile utile e sensato tra le consuetudini seguite nei principali repertori a stampa e online (si pensi alle schede di *Mirabileweb* e di alcune grandi biblioteche⁴) e un assetto parzialmente *ad hoc*, che rispettasse la specificità del progetto, in primo luogo il forte accento posto sull'esegesi. Così, ad esempio, nel caso dei manoscritti miscelanei, non abbiamo fornito una schedatura completa dei contenuti del testimone ma soltanto della sezione di interesse petrarchesco, rinviando però contestualmente a repertori che ne offrissero una descrizione integrale. Allo stesso modo, nella sezione delle schede identificata come *Notes* (*Note*) abbiamo raccolto osservazioni concentrate essenzialmente sull'aspetto esegetico. In queste e in altre scelte di ordine pragmatico compiute nella costruzione delle schede, sulle quali ci soffermeremo nella terza e ultima sezione di questo intervento, ci ha guidati la

3. <http://www.archilet.it/HomePage.aspx>.

4. <http://www.mirabileweb.it>.

convinzione che, nonostante esistano lavori ottimi e ormai numerosi su singoli commentatori o curatori oppure su specifiche lezioni e si abbia una conoscenza indubbiamente buona del fenomeno nei suoi tratti generali⁵, ancora manchi un vero sguardo d'insieme, che osservi l'oggetto da lontano oltre che da vicino; un tentativo, forse ardito ma necessario, di mettere insieme i tasselli che abbiamo e di farli reagire gli uni con gli altri, in una sede liberamente accessibile a tutti gli studiosi come un *database*. Durante il processo di revisione delle schede abbiamo avuto modo di constatare che, anche solo attraversandole, ora lungo la linea del tempo, ora sincronicamente, per tipo di esegesi, per stampatore o per formato, è possibile riconoscere tendenze e legami che di norma sfuggono quando ci si concentra su un unico oggetto in modo analitico. Uno degli obiettivi del *database* sarebbe proprio quello di offrire a chi lo consulti la possibilità di collegare e confrontare il dettaglio (una singola edizione o un dato elemento paratestuale) con un insieme che è difficile visualizzare e dominare con gli strumenti finora a nostra disposizione. Anche le tessere apparentemente inerti o marginali acquistano senso e rilievo se osservate nel mosaico che contribuiscono a comporre.

Abbiamo già avuto modo di discutere delle nostre ricerche e del *database* che ne sarà il principale esito in diverse occasioni, ma in questa sede abbiamo pensato di soffermarci in modo più dettagliato su alcuni aspetti delle schede e di presentare il visualizzatore grazie al quale sarà possibile consultare online un'eccellente collezione di esemplari a stampa conservati alla John Rylands Library di Manchester – una ricca biblioteca digitale che ci aiuterà a rendere concreta la prospettiva d'insieme offerta dal *database*, permettendo ai suoi utenti di compiere un viaggio sulle tracce di *Triumphs* e *Rerum vulgarium fragmenta* attraverso i secoli, dagli incunaboli alle alpine, fino a opere del primo Seicento.

5. Poiché è impossibile rendere conto, in questa sede, dell'estesa bibliografia sui più vari aspetti dell'esegesi del Petrarca volgare nel Rinascimento, rinvio al regesto bibliografico *in progress* disponibile sul sito del progetto, all'indirizzo <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/bibliography>, e segnalo l'importante iniziativa recentemente intrapresa presso l'editore Antilia sotto la direzione di Gino Belloni, Giuseppe Frasso, Manlio Pastore Stocchi e Francesco Piovan, con il patrocinio dell'Ente Nazionale Francesco Petrarca, che prevede la ripubblicazione in fac-simile delle prime edizioni dei *Commenti antichi dei «Rerum vulgarium fragmenta» e dei «Triumphs»*: Rossi (2018, ed. anast. della *princeps* del Filelfo), Vellutello (in preparazione per le cure di Sabrina Stroppa), Daniello e probabilmente Gesualdo.

La biblioteca digitale petrarchesca della John Rylands Library

Come storica del libro e studiosa di *information design* – cioè della *mise en page* e di altri aspetti del modo in cui le informazioni vengono organizzate sulla pagina – la direttrice della biblioteca digitale petrarchesca dell'Università di Manchester, Guyda Armstrong, si concentra soprattutto sulla dimensione materiale-testuale della tradizione esegetica di Petrarca, sulla sua espressione sulla pagina e sulle forme in cui è stata veicolata e trasmessa. Al centro del suo lavoro per il progetto ci sono due aspetti dell'oggetto-libro: non solo l'oggetto fisico nella sua dimensione storica e materiale (in questo caso i manoscritti e libri a stampa presenti nelle collezioni di Manchester, oltre a quelli conservati in altre biblioteche e descritti nel *database* del progetto), ma anche la sua rappresentazione elettronica raccolta nella nostra biblioteca digitale. Infatti, consideriamo gli oggetti digitali oggetti di ricerca in sé, in quanto sia il libro materiale che quello digitale hanno un contenitore e un contenuto, entrambi portatori di senso. Questo è un aspetto fondamentale del nostro progetto, che lo distingue ad esempio dal *database* del progetto *VARI* (*Vernacular Aristotelianism in Renaissance Italy*, della University of Warwick⁶), che pure è stato per noi un punto di partenza essenziale: nel nostro caso, la descrizione interna degli esemplari è molto più estesa e dettagliata proprio perché volevamo ragionare sul rapporto tra la specifica dimensione esegetica di una data edizione o di un dato testimone e le coordinate fisiche di quel libro o manoscritto.

In collaborazione con Julianne Simpson, responsabile principale della sezione Rare Books della John Rylands Library della University of Manchester, il ruolo di Armstrong nel progetto è in primo luogo quello di creare e gestire la biblioteca digitale che accoglierà la riproduzione integrale di ottantaquattro edizioni petrarchesche conservate a Manchester e, successivamente, di altre quindici conservate a Notre Dame negli Stati Uniti; allo stesso tempo, è loro compito aggiornare e migliorare i record bibliografici di tutte le edizioni di Petrarca presenti nel catalogo online, sulla base dei dati raccolti da Giacomo Comiati e Lorenzo Sacchini, offrendo così una nuova descrizione dettagliata per ogni esemplare. I record aggiornati del catalogo di Manchester saranno caricati e resi disponibili su sistemi bibliotecari nazionali e globali come Copac (ora Library Hub Discover, catalo-

6. <https://vari.warwick.ac.uk>.

go collettivo delle biblioteche di Gran Bretagna e Irlanda) e WorldCat (il catalogo globale) e, per le cinquecentine, saranno condivisi con Edit167.

Prima di procedere, varrebbe la pena soffermarsi brevemente sulle collezioni di libri rari e manoscritti di Manchester. La John Rylands Library ha una collezione straordinaria, ma ancora relativamente poco conosciuta, di manoscritti, incunaboli e edizioni rarissime, con una concentrazione di libri italiani senza pari in Gran Bretagna e Irlanda. La biblioteca fu fondata da Enriqueta Rylands in memoria del marito John Rylands, ricchissimo industriale di Manchester, e inaugurata nel 1900 come un dono fatto agli abitanti di Manchester: una biblioteca pubblica con materiali della più alta qualità e utili per la ricerca, offerta a una città molto diversa da Oxford e Cambridge, la città per eccellenza dell'industrializzazione e della modernità. La biblioteca è entrata formalmente a far parte dell'Università di Manchester nel 1972 ed è allora che i patrimoni librari delle due istituzioni sono confluiti in un'unica collezione.

Per Petrarca, il nostro progetto può contare su tre fondi in particolare: il fondo più noto e prestigioso della Rylands, cioè la Spencer Collection, e due fondi dell'Università, la collezione Bullock e la collezione Christie. Quando la signora Rylands la acquistò nel 1892, la collezione Spencer era considerata la biblioteca privata più raffinata e importante del mondo ed era composta di 43.000 esemplari. La maggior parte dei suoi libri furono acquistati alla fine del Settecento e all'inizio del Ottocento dal secondo Lord Spencer, famigerato bibliomane, a cui interessava soprattutto procurarsi prime edizioni dei classici, esemplari in ottime condizioni della prima età della stampa e monumenti della cultura scritta mondiale. È difficile comunicare in poche righe la straordinaria importanza della collezione, ma forse è possibile dare un'idea del suo valore: più di 4.000 incunaboli, da 500 stamperie diverse, 12.500 volumi stampati prima del 1640; la più ricca collezione di libri di Aldo Manuzio al mondo (praticamente tutte le edizioni⁸); una collezione quasi completa di edizioni a stampa di Dante dalla

7. Il Copac è stato molto recentemente sostituito dal Library Hub Discover, all'indirizzo <https://discover.libraryhub.jisc.ac.uk>; per gli altri due invece <https://www.worldcat.org>; http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm.

8. Tra le aldine della collezione Spencer, ne segnalo ad esempio una proveniente dalla famiglia Bembo (John Rylands Library, Aldine Collection 20957) e una legata alla famiglia Barbarigo di Venezia (John Rylands Library, Aldine Collection 15442), con illustrazioni marginali attribuite ad Alberto Maffei. Entrambi gli esemplari presentano le rilegature ricchissime tipiche della collezione. Una dettagliata descrizione bibliografica delle copie si trova in https://www.librarysearch.manchester.ac.uk/permalink/44MAN_INST/bofker/alma9913043984401631

princeps in poi (mancano solo quattro edizioni pubblicate prima del 1600); e così via.

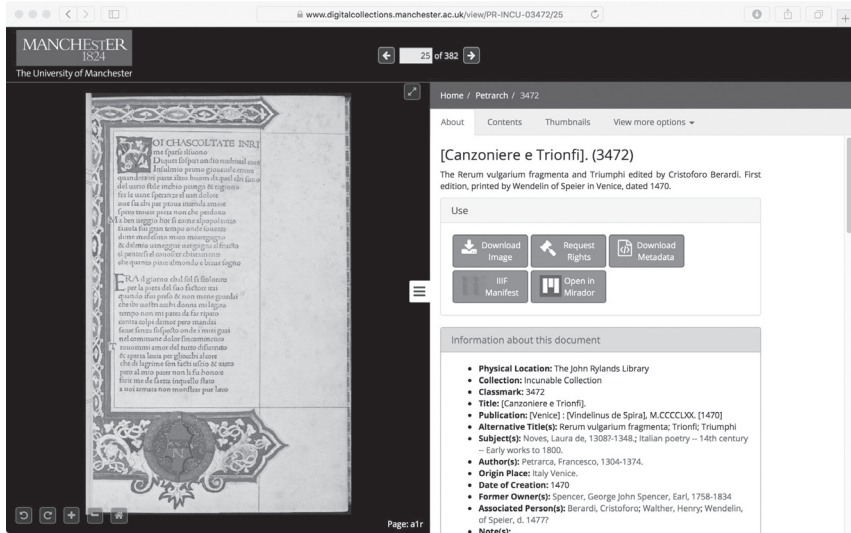
Altri libri a stampa italiani sono offerti, come anticipato, dalle notevolissime collezioni private che Walter Llewellyn Bullock e Richard Copley Christie, professori a Manchester, lasciarono in eredità all'Università. Bullock, professore d'italiano all'Università di Chicago e poi a Manchester, donò cinquemila libri alla biblioteca, incluse opere delle tre corone, ma anche di autori del Cinquecento, come Dolce, Domenichi, Gelli, che formano una parte importante della nostra biblioteca digitale petrarchesca. Christie fondò la prima biblioteca dell'Università e donò ottomila libri alla Rylands, inclusi praticamente tutti i testi greci pubblicati tra Quattro e Cinquecento, una significativa collezione di aldine, oltre ad alcune false aldine stampate a Lione. Essendo studiosi e non aristocratici, Bullock e Christie non potevano comprare gli esemplari più rari, raffinati e costosi, come fece Lord Spencer, ma i loro libri hanno forse ancora più importanza dal punto di vista della ricerca, perché contengono tracce di lettura, postille e segni di uso e spesso hanno conservato le legature originali.

Quando abbiamo immaginato e delineato il progetto, nel 2016, pensavamo che ci fossero forse sessanta o settanta edizioni di Petrarca da digitalizzare a Manchester, oltre alle quindici messe a disposizione dall'Università di Notre Dame. Tuttavia, quando i *post-doctoral fellows* hanno cominciato a esaminare da vicino la collezione, hanno scoperto molte altre edizioni e lezioni che non risultavano catalogate; il conto aggiornato è ora di 134 stampe, riconducibili a 104 diverse edizioni. Speriamo di digitalizzare tutte le edizioni a stampa di Manchester, ad esclusione dei materiali troppo fragili e delle edizioni già fotografate dalla Biblioteca di Notre Dame, e di realizzare così una biblioteca digitale di circa cento volumi interi, pubblicati tra il 1470 e il 1623, dall'*editio princeps* dei *Fragmenta* ad alcuni dialoghi seicenteschi su Petrarca. Ci teniamo a sottolineare che tutte le digitalizzazioni sono integrali, di altissima qualità e eseguite secondo i più alti standard di conservazione. Quando sarà completa, la biblioteca conterrà circa trentamila immagini singole di pagine petrarchesche.

L'Università di Manchester ha recentemente deciso di dedicare un investimento notevolissimo, di più di un milione di sterline, alle risorse digitali per la ricerca umanistica; una parte di questa cifra è stata impiegata per la costruzione e messa a punto di un nuovo *image viewer*, cioè di un visualizzatore di immagini per le collezioni speciali della biblioteca, realizzato in collaborazione con l'unità informatica della biblioteca digitale dell'Università di Cambridge. La nostra biblioteca digitale petrarchesca è uno dei due progetti

FIGURA 1

Biblioteca petrarchesca, University of Manchester, *editio princeps* dei *Rvf* e dei *Triumph*, Venezia, Vindelino da Spira, 1470

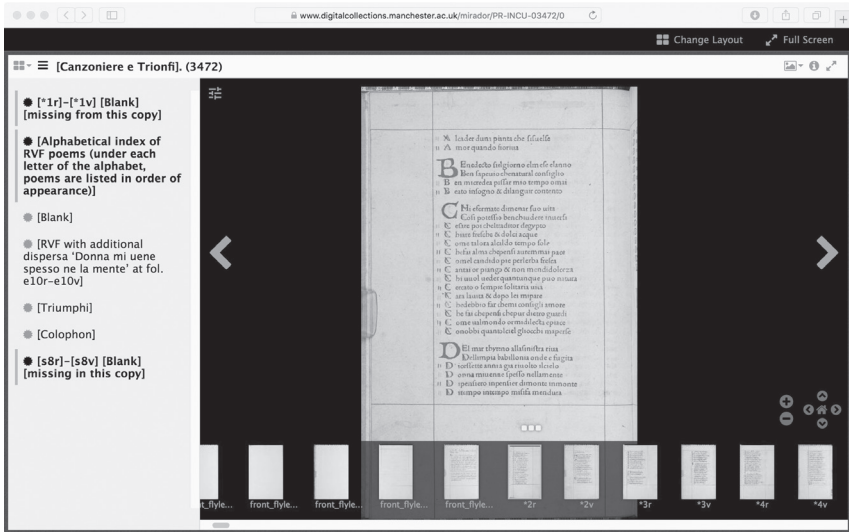


pilota selezionati per allestire il *viewer*, insieme a un progetto sui manoscritti ebraici. La biblioteca petrarchesca è stata inaugurata nel dicembre del 2019, in occasione della conferenza finale del progetto, mentre la digital library di Manchester è stata “aperta” un mese dopo, nel gennaio del 2020⁹ (FIG. 1).

Il *viewer* è composto di due parti, con le immagini a sinistra e la descrizione a destra; questa struttura doppia era essenziale per noi, perché volevamo poter presentare l’oggetto digitale accanto all’apparato (in questo caso la scheda) per agevolare la navigazione e la ricerca, come non è possibile fare con altri visualizzatori, ad esempio quello della Biblioteca Vaticana. Per le immagini, la risorsa si basa sulla tecnologia dell’*International Image Interoperability Framework* (IIIF), al fine di facilitare l’accesso alle risorse digitali e la loro interoperabilità, mentre la sezione dei metadata è costruita usando TEI-XML, che offre una funzionalità ottima e molta flessibilità in termini di contenuto, permettendo di presentare testi, immagini e perfino video. Il vi-

9. La biblioteca è ora accessibile all’indirizzo <<https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/collections/petrarch/1>>.

FIGURA 2

Biblioteca petrarchesca, University of Manchester, *Mirador Viewer*

sualizzatore comprende anche un *Mirador Viewer*, che facilita il confronto tra le nostre immagini e quelle di altre collezioni esterne (FIG. 2).

Prevediamo di continuare ad aggiungere altre edizioni petrarchesche dopo la fine formale del nostro progetto AHRC; in primo luogo, inseriremo quindici edizioni cinquecentesche conservate alla biblioteca dell'Università di Notre Dame e, successivamente, altri manoscritti e libri a stampa petrarcheschi, anche in traduzione, dalle collezioni della Rylands e da altre biblioteche.

Il database *Petrarch Commentary and Exegesis* in Renaissance Italy (PERI)

Nella sezione conclusiva di questo intervento ci proponiamo di spiegare alcune scelte compiute nella preparazione delle schede e soprattutto di illustrarne più da vicino la struttura, chiarendo in particolare la distribuzione delle informazioni e il significato di alcuni campi *ad hoc*, mentre rinviamo al sito del progetto per una più dettagliata guida all'uso del *database*.

La sede che ospita questo contributo suggerisce di partire dal trattamento delle cosiddette “disperse”, un oggetto la cui stessa denominazione convenzionale è ancora discussa e i cui contorni continuano a sfuggirci, e che pure costituisce una parte molto significativa dell’immagine di Petrarca nei secoli e si intreccia con la storia della sua ricezione. Durante la fase di progettazione e poi di compilazione delle schede, naturalmente ci siamo posti il problema di come trattare l’ordine dei *fragmenta* e l’eventuale presenza di disperse – che intendo qui nell’accezione più ampia, ovvero le sezioni I-VI dell’edizione Solerti (1909), inclusi i componimenti editi da Laura Paolino (1996) come *Estravaganti* – in ciascun testimone che, insieme al materiale esegetico, presentasse anche il testo o una sua parte. Fin dai primi passi, ci è stato chiaro che, considerata la quantità, la varietà e la dispersione geografica dei materiali che era nostra intenzione esaminare e censire, non avremmo avuto il tempo e le energie per verificare di volta in volta e per intero la sequenza dei *Fragmenta*; semplicemente, non era realistico per noi occuparci in maniera specifica e rigorosa di questa questione, quanto mai intricata. Le forme dell’esegesi e la tradizione del testo sono ovviamente collegate, in modi che solo studi approfonditi, monografici e di dettaglio sono in grado di stabilire, come è stato fatto per singoli commenti o edizioni¹⁰. Pertanto, guidati dal nostro intento primario, ovvero una ricognizione fortemente orientata sui materiali esegetici, non abbiamo ritenuto opportuno occuparci in maniera diretta e sistematica della tradizione testuale e dell’ordine dei componimenti, provvedendo però a indicare sempre se fosse presente o meno una distinzione tra prima e seconda parte dei *Rerum vulgarium fragmenta*, e, se presente, dove venisse fatta cadere.

Per quanto riguarda le disperse, nell’accezione ampia, ne abbiamo registrato la presenza, se possibile indicandone la collocazione precisa, soltanto nei casi in cui la loro inclusione fosse evidente a prescindere da un esame carta per carta della sequenza dei *Fragmenta*, che, come abbiamo spiegato, non è stato possibile effettuare. La scelta di segnalare la presenza di disperse con questa etichetta estesa e di comodo è nata, da un lato, dalla necessità di permettere un funzionamento agile dell’opzione “ricerca” (*search*), dall’altro da quella di non rendere troppo complicata la consultazione di alcune sezioni della scheda, in cui sigle e parentesi si sarebbero infittite in misura eccessiva. Qui bisogna tenere conto di due fattori determinanti: primo, i destinatari cui il *database* si rivolge, che nelle nostre intenzioni non sono e non dovrebbero essere solo specialisti di Petrarca, ma ad esempio anche

10. Cfr. Trovato (1991) e Richardson (1994).

storici, filosofi, storici dell'arte o della scienza (secondo uno dei principi fondamentali ai quali l'AHRC si ispira nel finanziare la ricerca); secondo, nel compilare le schede abbiamo dovuto tradurre tutto o quasi tutto in inglese, un impegno che ha richiesto una chiarezza ancora maggiore e ha determinato un'ulteriore serie di scelte nella presentazione dei materiali. Ad esempio, in origine per indicare le "disperse" avevamo usato *scattered*, ma ci siamo presto accorti che questa soluzione causava frequenti ambiguità. Per quanto riguarda l'etichetta ampia "disperse", la sua adozione non esclude che, in futuri sviluppi del *database*, si possano ad esempio segnalare con una sigla le cosiddette "estraganti" o identificare i vari componimenti secondo la numerazione di Solerti. Già nella fase attuale di sviluppo, tramite la funzione "ricerca" sarà possibile rintracciare tutti i manoscritti e tutte le edizioni a stampa censiti che contengono qualche "dispersa"; in aggiunta, ricerche effettuate incrociando la presenza del termine con uno o più criteri (stampatore, luogo di pubblicazione, cronologia ecc.) potranno rivelarsi utili, ad esempio, per mappare la presenza o assenza di disperse in determinati settori (cronologici o geografici) della tradizione esegetica o per valutare il loro ruolo in contesti più o meno complessi dal punto di vista del corredo paratestuale, verificando poi di volta in volta se la loro inclusione venga discussa in avvisi e annotazioni. Nel *database*, questo tipo di indagine sulla lunga durata è reso possibile dal fatto che, per ciascun commento o edizione corredata di materiali esegetici, non abbiamo censito solo la *princeps*, ma tutte le successive edizioni all'interno dell'arco cronologico coperto dal progetto (ad esempio per Vellutello). Per le ragioni già esposte, le schede non affrontano, se non in alcuni casi ben noti e studiati, il problema delle attribuzioni o dei rapporti tra i diversi testimoni manoscritti, ma offrono la possibilità di seguire e ricostruire la fortuna delle disperse nella tradizione esegetica petrarchesca, sulla scorta di alcuni fondamentali interventi di Laura Paolino (2007) e di Paola Vecchi Galli (1997). In questo senso, ci auguriamo che il *database* possa essere un utile complemento al progetto di edizione delle disperse.

Per venire alle schede, ci soffermeremo su alcuni principi generali che abbiamo seguito nella compilazione e sui campi che richiedono un chiarimento specifico o contengono gli apporti più nuovi. Come già accennato, nella sezione dedicata alla descrizione di un dato manoscritto o di un dato esemplare a stampa (campo *internal description*), abbiamo mappato in modo dettagliato solo i materiali relativi a Petrarca, mentre per gli altri contenuti abbiamo offerto un regesto sommario, rinviando alle descrizioni disponibili in cataloghi e repertori. Per permettere il fun-

zionamento dell'opzione "ricerca", abbiamo uniformato i nomi degli autori, ponendoli tra parentesi quadre quando noti ma non esplicitamente menzionati nel testimone, e abbiamo introdotto delle "etichette" che permetteranno di reperire tutte le occorrenze di un dato elemento, anche quando la sua specifica formulazione vari nei diversi contesti: ad esempio, la famosa nota obituarica di Laura, introdotta di volta in volta in modi diversi, si potrà sempre ritrovare grazie all'indicazione convenzionale «Petrarch's note on Laura». Data l'estrema varietà materiale, tipografica, linguistica ecc. dei materiali censiti, lungo un arco cronologico molto ampio, nel citare da manoscritti e stampe abbiamo preferito adottare sempre trascrizioni diplomatiche, corredando però le indicazioni originali, ad esempio quelle che identificano i vari elementi del paratesto, con un conciso equivalente in inglese.

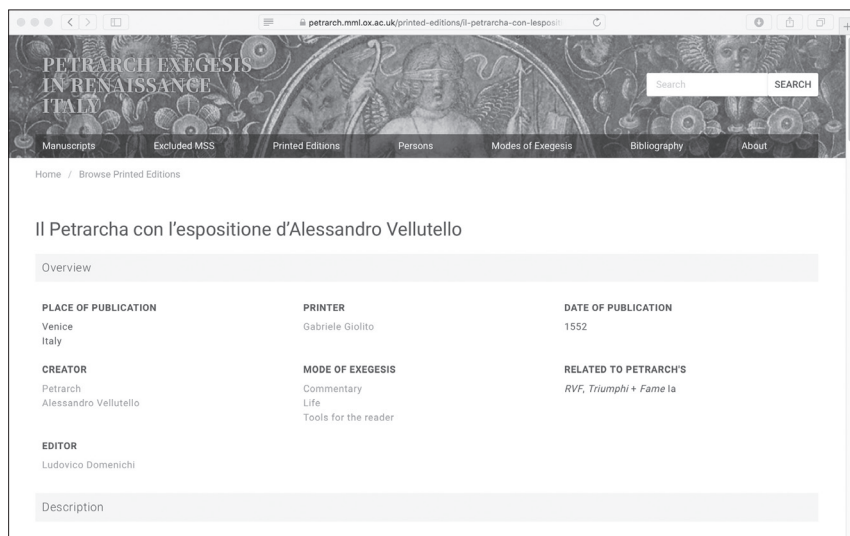
Per illustrare rapidamente la struttura della scheda ricorriamo a una delle edizioni per le quali la scheda provvisoria, a cura di Giacomo Comiati, è stata collegata con l'*image viewer* messo a punto dall'unità di Manchester (FIG. 3). Si tratta del *Petrarcha con l'espositione d'Alessandro Vellutello*, stampato a Venezia da Gabriele Giolito nel 1552, e l'esemplare esaminato appartiene alla collezione Bullock della John Rylands Library di Manchester (Bullock Collection 1546)¹¹. In testa alla scheda è posto un titolo breve, lo stesso che la identifica nell'elenco dei risultati raccolti tramite l'opzione "ricerca" (*search*), in questo caso *Il Petrarcha con l'espositione d'Alessandro Vellutello*. Il relativo campo (*short title*) è definito da un "etichetta" visibile solo in fase di compilazione, nel *back end*, e va inteso come campo di servizio, che funziona in modo diverso per stampe e manoscritti: per le cinquecentine fornisce il titolo abbreviato, come nel nostro esempio; per incunaboli e manoscritti presenta invece una forma normalizzata e utile per la ricerca, ovvero *Rvf* and *Triumphs*, oppure solo *Rvf* o *Triumphs*, oppure *selection of Rvf poems* ecc.; nello stesso campo, per i manoscritti si è scelto di segnalare anche l'eventuale presenza di un indice o di annotazioni (ad esempio *selection of Rvf poems with index; selection of Rvf poems and some Triumphs – with annotations*). Nella prima parte della scheda (*overview*) si trovano cinque campi standard, cioè luogo di pubblicazione (*place of publication: Venice*), stampatore (*printer:*

11. Una descrizione dettagliata e aggiornata di ogni edizione della biblioteca Rylands si trova anche nei record del catalogo della biblioteca della University of Manchester; per quest'edizione cfr. https://www.librarysearch.manchester.ac.uk/permalink/44MAN_INST/bofker/alma9912643834401631.

Gabriele Giolito), data di pubblicazione (*date of publication*: 1552), curatore (*editor*: Ludovico Domenichi), dedicatario (*dedicatee*, ove presente), e altri tre meno consueti, che richiedono qualche minima spiegazione. Per “creatore” (*creator*) si intende l’autore del testo primario ma anche l’autore del commento, se presente, quindi in questo caso il campo includerà sia Petrarca che Alessandro Vellutello. Con *Related to Petrarch’s* si indicano le opere petrarchesche incluse o commentate nell’edizione, qui *Rerum vulgarium fragmenta* e *Triumphs*, con la specificazione «+ *Fame Ia*» a segnalare la presenza del capitolo “rifiutato” *Nel cor pien d’amarrissima dolcezza* (TF Ia); in altri casi compaiono solo i *Triumphs* o solo i *Rerum vulgarium fragmenta*, oppure pochi componimenti o anche un solo. Infine, il campo *Mode of exegesis* suggerisce in maniera concisa quali modi e forme di esegesi vengano adottati nell’edizione o nel testimone, o, detto diversamente, quali materiali di rilievo esegetico vi compaiano.

È quest’ultimo l’aspetto sul quale, come gruppo di ricerca, ci siamo confrontati più a lungo, in quanto sta al cuore del progetto e ha implicazioni critiche e interpretative fondamentali: se una misura più o meno ampia di interpretazione e di arbitrio è presente in ogni tentativo di descrivere un oggetto, anche in quello apparentemente più neutro, lo è a maggior ragione quando si prova a tenere conto sia del lessico storico – ad esempio quello che compare nei frontespizi, di per sé irregolare e non sempre usato in modo coerente – sia delle forme concretamente assunte dall’esegesi. Pertanto, le categorie che abbiamo usato per descrivere concisamente i principali *modes of exegesis* non vanno intese come definizioni rigide cui si siano piegati a forza oggetti disparati, ma, al contrario, come tentativi di raccogliere e sintetizzare in modo utile e flessibile gli elementi essenziali di oggetti distinti ma accomunati da evidenti somiglianze e contiguità. Siamo sempre partiti dal basso e non dall’alto, dal riconoscimento della molteplicità e della complessità e non dallo sforzo di uniformare materiali eterogenei, e al tempo stesso non abbiamo rinunciato a mostrare le possibili connessioni tra opere su cui molti studiosi hanno lavorato localmente e separatamente, riunendole in un unico luogo di consultazione e mettendole a disposizione di tutti. Abbiamo così individuato cinque “modi” esegetici di base, cui si aggiungono alcuni sottotipi meno frequenti: commento, sia esso integrale o dedicato a pochi componimenti (*commentary*); lezione, quasi sempre nel senso di lezione accademica, ma esteso a includere “discorsi” (*lecture*); annotazioni, distinte dal commento per la loro forma discontinua e talvolta per la loro

FIGURA 3
Database PERI, esempio di scheda (sezione *Overview*)



collocazione marginale (*annotations*); vita di Petrarca e di Laura (*life*¹²); strumenti per il lettore (*tools for the reader*), la categoria più ampia e varia, alla quale abbiamo riferito paratesti eterogenei come avvisi ai lettori, indici, rimari, elenchi di epiteti, la già citata nota obituaria (*Petrarch's note on Laura*) e, per restare al caso di Vellutello, le sezioni che il commentatore dedica all'ordine dei testi o il sommario del soggetto dei *Triumphs*. Tra i sottotipi abbiamo individuato commenti in forma di dialogo (*commentary in dialogue form*) o di lettera (*commentary in epistolary form*). Va da sé che in una data edizione può essere attivo più di un *mode of exegesis*; ad esempio, per il Vellutello del 1552 abbiamo elencato tre forme (*commentary, life, tools for the reader*), mentre per i numerosi manoscritti in cui l'unico apparato aggiunto al testo è l'indice dei capoversi il campo conterrà soltanto *tools for the reader*.

12. È importante specificare che abbiamo incluso le biografie di Petrarca o di Laura nel censimento solo laddove si presentassero in combinazione con i *Rerum vulgarij fragmenta* o con i *Triumphs*, oppure con altri apparati esegetici, escludendo invece le vite nella loro circolazione autonoma.

Passando alla seconda parte della scheda (*description*), questa comprende innanzitutto una descrizione fisica (*physical description*) del testimone, a sua volta suddivisa in due campi: *format* e *textblock*. Il primo comprende il formato, la formula collazionale e il numero di carte (nel nostro caso, 4°; *⁸, A-Z⁸, AA-DD⁸; [8], 216 fols); il secondo, per il quale abbiamo ripreso e adattato un termine in uso nella bibliografia anglosassone, racchiude informazioni relative al materiale (carta o pergamena), al carattere (ad esempio tondo o corsivo per i testi poetici e per le sezioni in prosa; o scrittura gotica, umanistica ecc.), alla *mise en page*, alla disposizione dei testi in versi e in prosa sulla pagina, alla numerazione (presente o meno), all'eventuale presenza di annotazioni marginali, di incisioni o frontespizi con cornici e di iniziali decorate. Per esempio, nella nostra scheda:

paper; Petrarch's poems in italic type and commentary in roman type; printed numbering; most of Petrarch's poems set on left in small block, with commentary distributed on three sides; some other of Petrarch's poems set on left in a sequence of blocks, with commentary distributed in single column on right; one full-page woodcut (map), one small woodcut (portrait), six rectangular-box woodcuts, and title within architectural frame.

Segue il campo *visual elements*, in cui viene segnalata l'eventuale presenza di mappe, illustrazioni (che siano miniature o incisioni), decorazioni (fregi, iniziali decorate o istoriate ecc.) o ritratti (*maps, illustrations, decorations, portraits*).

Il campo successivo, *title page* (alla lettera, "frontespizio"), richiede una precisazione, in quanto le esigenze di un *database* che comprende manoscritti e stampe hanno suggerito di adottare il termine in un'accezione più ampia di quella consueta: per le cinquecentine, il campo *title page* indica il frontespizio in senso proprio («IL PETRARCHA || CON L'ESPOSITIO-
NE | D'ALESSANDRO VELLVTELLO | DI NOVO RISTAMPATO CON
LE FIGV- | RE A I TRIOMPHI, ET CON PIV COSE | VTILI IN VARI
LVOGHI AGGIVNTE. || [printer's mark] || IN VINEGIA AP | PRESSO
GABRIEL | GIOLITO DE FER | RARI E FRATEL | LI. M D L I»), mentre per incunaboli e manoscritti riporta l'incipit della sezione petrarchesca del testimone in questione (ad esempio l'inizio della tavola dei capoversi), seguito dall'indicazione della posizione nel manoscritto, quando essa non coincida con la prima carta. Si tratta di un adattamento simile a quello compiuto per il campo *short title*.

La descrizione procede quindi con la *internal description*, che presenta i contenuti dettagliati del testimone in ordine di apparizione, facendoli precedere dall'indicazione della relativa carta. Per il nostro esempio si va dal frontespizio (*1r) al colophon (DD8r), passando per l'avviso ai lettori di Domenichi, i vari materiali introduttivi legati a Vellutello, i testi accompagnati dal commento, l'appendice che include alcune disperse (sezione che riproduco qui interamente dalla scheda compilata da Giacomo Comiati) e l'indice alfabetico dei capoversi:

CC8v-DD4r: *Triumphus Fame* 1a ("Nel cor pien d'amarissima dolcezza"), followed by Petrarch's *disperse* (*canzone* "Quel, c'ha nostra natura in se piu degno", *canzone* [actually ballad] "Noua bellezza in habito gentile", sonnet "Anima doue sei? ch'adhora adhora");

DD4r-DD4v: poems addressed to Petrarch by Jacopo de' Caratori da Imola [actually Antonio Beccari] ("O nouella Tarpea, in cui s'asconde") and Ser Diotesalvi di Pietro da Siena [Dietisalvi di Pietro] ("Il bello occhio d'Apollo, del cui sguardo"), each poem followed by Petrarch's reply ("Ingegno usato a le question profonde" and "Se Phebo al primo amor non è bugiardo", respectively);

DD5r-DD5v: Petrarch's *disperse* (sonnets "Quella ghirlanda, che la bella fronte", "Stato fuss'io, quando la uidi prima", "In ira a i cieli, al mondo, & a la gente", "Se sotto legge Amor uiuesse quella", "Lasso com'io fui mal approueduto", and "Quella, che 'l giouenil mio cor auinse"¹³).

L'ultima sezione della scheda (*copy seen*) riguarda l'esemplare, e in alcuni casi gli esemplari, consultati direttamente e fornisce indicazioni sulla loro collocazione (qui *location*: John Rylands Library, Manchester, United Kingdom; *shelfmark*: Bullock Collection 1546) e sull'autore della scheda (*copy seen by*: Giacomo Comiati), oltre che una serie di note (*notes*), che possono estendersi per poche righe o per qualche paragrafo, a seconda dell'oggetto. In questo campo vengono segnalate eventuali particolarità dell'esemplare (o degli esemplari), inclusa la presenza di postille o cassature di interi testi, si suggeriscono talvolta i possibili rapporti con altre edizioni e si descri-

13. In questo caso il *corpus* deriva per la maggior parte dall'*Appendix* aldina del 1514, ma con le integrazioni della Giuntina del 1522. Per chiarezza rinvio qui alla relativa numerazione nelle edizioni Solerti e Paolino: CXXVII (*Estravaganti*, 21), XI (*Estravaganti*, 8), XLVIII, XIX (*Estravaganti*, 13a, in risposta ad Antonio Beccari), XXVI (*Estravaganti*, 3a, in risposta a Dietisalvi di Pietro), XXXII (*Estravaganti*, 12), CXLVI, LXXI, CXXXVIII, LXXXV, XXIII (*Estravaganti*, 1).

vono le decorazioni (cornici, iniziali istoriate ecc.); nel caso di lezioni accademiche e annotazioni, si offre anche un riassunto più o meno articolato dei loro contenuti. È evidente che le “note”, insieme a *mode of exegesis*, costituiscono il campo più interpretativo della scheda, dove è confluita una parte della ricerca di prima mano portata avanti dal gruppo di lavoro; in questo senso si tratta di un campo molto variabile, la cui estensione dipende anche dalle fasi e dal livello di approfondimento dell’indagine. Ad esempio, le “note” relative alle lezioni accademiche degli *Insensati* di Perugia sono già molto ampie e documentate, in quanto a tali lezioni Lorenzo Sacchini (2016) ha dedicato un notevole studio monografico, così come Giacomo Comiati (in stampa) ha potuto contare su propri lavori precedenti per la stesura della scheda relativa alla *Prefazione sopra il Petrarca* di Celio Magno; altre schede saranno invece integrate da qui alla fine del progetto ma anche, ci auguriamo, oltre i suoi limiti istituzionali. Come già sottolineato, abbiamo concepito il *database* come spazio di un lavoro aperto e in divenire e come uno strumento a più voci, che immaginiamo e speriamo possa continuare a migliorare con il contributo delle nostre ricerche di tipo monografico e con la collaborazione di altri studiosi. Un ragionamento simile vale per il campo *in progress* “bibliografia” (*Bibliography*), che abbiamo compilato secondo un sistema di abbreviazioni che sarà chiarito nella guida all’uso del *database* e i cui dati confluiranno in un regesto bibliografico complessivo, già disponibile sul sito in forma provvisoria.

Chiude la scheda una serie di link utili a integrarla, arricchirla e contestualizzarla. In particolare, il campo *digital copy* rinvia a eventuali riproduzioni digitali già disponibili online, ad esempio su siti come Googlebooks, Gallica, Europeana o legati a singole biblioteche (come la Vaticana o la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco), e, per gli esemplari conservati alla Rylands Library, rimanderà anche alla copia digitale raccolta nella *digital library* (in questo caso tramite il link <https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/PR-BULL-01546/7>). Nel campo *online references* saranno raccolti i rimandi ai principali repertori disponibili in rete, in primo luogo a *Edit16*, ma anche a *Manus*, *Mirabileweb*, o alle descrizioni fornite dai siti di alcune biblioteche; nel passaggio dalla versione *pre-release* al *database* vero e proprio, qui verrà inserito, se pertinente, anche il link al relativo record aggiornato nel catalogo di Manchester e in seguito sarà possibile aggiungere eventuali link alle risorse online del progetto RDP.

Interventi

Petrarca e gli altri, Petrarca e nessun altro

Casistica minima di attribuzioni contese nelle disperse

di *Alessio Decaria**

I problemi di metodo sono quelli
che via via il nostro lavoro ci presenta.

(Domenico De Robertis)¹

Raccogliendo l'invito a discutere collettivamente di una questione ecdotica di grande rilievo e interesse come quella delle disperse petrarchesche, tratterò di alcuni problemi generali, sollecitato dai materiali inviati dall'equipe che sta alacremente lavorando all'edizione e dalle questioni emerse durante la giornata di studio ginevrina, introducendo alcuni esempi che rispecchiano, spero, alcune delle casistiche ecdotiche più significative. Non ci si propone, ovviamente, di toccare tutte le questioni connesse al difficile problema ecdotico oggetto della suddetta giornata, né tantomeno di offrire soluzioni, ma piuttosto di stimolare la discussione su alcuni problemi.

Non è facile esporre un caso complesso come quello delle disperse in poche parole, specie per quanto concerne il problema capitale, che è quello dell'attribuzione. Viene da chiedersi, oggi come più di un secolo fa, quando questa vasta e varia galassia di testi lirici a diverso titolo si addensò intorno al nome di Petrarca, dando forma al volume di Solerti: a che fine «impigliarsi nella selva selvaggia delle molte questioni attinenti all'autenticità»?² Per dare una risposta a questa legittima domanda cercherò di mettere a frutto la mia saltuaria frequentazione delle disperse, legata soprattutto alla stesura del repertorio *TraLiRO* (consultabile all'indirizzo http://mirabileweb.it/p_romanzo.aspx), dove si affrontavano sì alcune questioni attributive concernenti testi del *corpus* Solerti, ma ve-

* Università di Udine.

1. De Robertis (1961, p. 119).

2. Cfr. Cian in Solerti (1909, p. xxix).

dendo sempre il problema dalla parte degli altri rimatori trecentisti coinvolti (Petrarca era escluso dal repertorio). Questa prospettiva, lo confesso, per lo specifico problema ecdotico posto dalle disperse è tutt'altro che penalizzante, data la natura intrinsecamente composita del *corpus* di queste rime che già Solerti intelligentemente chiamò *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*.

Partirò proprio da qui, cioè dagli altri (altri da Petrarca). Grazie alle nuove indagini che hanno illuminato il Trecento lirico negli ultimi decenni siamo giunti, se non ad archiviare, almeno a considerare in un'ottica più problematica alcune formule sbrigative come quella di "Trecento senza Petrarca" che sono penetrate (non del tutto a torto), nei decenni passati, nei profili della nostra letteratura trecentesca. A mettere in discussione questa prospettiva storiografica è stata un'analisi serrata e capillare, necessariamente filologica, a cui sono stati sottoposti i testi di molti lirici minori del Trecento, che ora conosciamo decisamente meglio, anche nella loro tradizione, e possiamo meglio opporre, contrastivamente, al poeta del Canzoniere (e di alcune poesie extravaganti, ovviamente). Basti pensare, per misurare la strada percorsa nell'ultimo ventennio, a come l'importante introduzione di Vittore Branca alla ristampa dell'edizione Solerti finisse per concentrarsi, dopo poche pagine iniziali, sul rapporto Petrarca-Boccaccio³; riletta col senno di poi, quell'introduzione, cronologicamente non così remota (1997), appare figlia di una diversa stagione; a essa si possono accostare, per far emergere il cammino percorso, alcune pagine molto intelligenti, e non tra le più recenti, scritte da Daniele Piccini sulla prospettiva «inconsciamente aristocratica» degli studi sul Trecento lirico, poco propensi ad allargare il quadro ai minori⁴.

Si può dire che stia venendo meno, in questi anni di intenso lavoro sul Trecento lirico italiano, una delle difficoltà strutturali che rendevano nobilmente velleitaria l'iniziativa di Solerti e che hanno tenuto molti studiosi lontani dal problema, complesso ma decisivo, delle attribuzioni contese: quella, appunto, della mancanza di studi filologici adeguati sulla lirica minore del Trecento. Oggi, dunque, conosciamo molto meglio la lirica che cresceva intorno a Petrarca e che inevitabilmente veniva a convergere, con maggiore o minore frequenza, con la tradizione delle sue rime extracanoniche. Una buona notizia, dunque, per Roberto Leporatti e i suoi eroici

3. Cfr. Branca in Solerti (1997, pp. 1-30).

4. Piccini (2004, p. XXX).

collaboratori: purtroppo, non ne seguiranno molte altre in questa rapida disamina del complesso problema attributivo delle disperse.

Questo rinnovato affondo nella tradizione trecentesca della lirica sta indirizzando, per quanto si può dedurre dai risultati sin qui divulgati, il lavoro della squadra leporattiana: la via maestra da percorrere per decidere delle attribuzioni è, almeno in prima istanza, quella filologica, non del tutto presente a Solerti, almeno nelle sue applicazioni concrete e puntuali, e risolutamente imboccata, invece, nel preziosissimo aggiornamento bibliografico messo a punto da Paola Vecchi Galli nell'appendice alla già menzionata ristampa del volume di Solerti del 1997. Una strada che andrà comunque intrapresa, pur restando consapevoli delle difficoltà e della fatica e del lavoro e del tempo che si dovrà spendere in questa ricognizione: il che potrebbe (o dovrebbe) suonare scontato a chi pratica gli studi filologici, anche se si tratta di ingredienti che già un filologo come Michele Barbi più di un secolo fa si rendeva conto che erano divenuti di difficile reperimento, tanto da rendere gli addetti a imprese consimili quasi estranei al loro tempo:

Il volume che offro agli studiosi dell'antica nostra poesia è frutto di lunghe e pazienti indagini. Quando nell'ardore de' miei vent'anni osai volgere il pensiero a un'edizione critica del Canzoniere di Dante, tentata invano dal Witte, per tanto tempo inutilmente sospirata dal Carducci, posta dallo Scartazzini fra le cose che forse non si faranno mai, sapevo bene che mi accingevo a un'impresa molto ardua, ma non pensai affatto che potesse riuscire così lunga e disperata, e da potersi mal conciliare con le esigenze della vita moderna, la quale non consente di sprofondarsi per più lustri in una indagine sola, per quanto importante⁵.

Già Vittorio Cian, nella menzionata prefazione all'edizione postuma delle disperse, parlava della sfida solertiana come di «un'altra impresa, in apparenza, modesta, in effetto, però, importante ed irta di difficoltà gravi»⁶; con questa formulazione, a mio parere, si voleva sottolineare l'ardua insidia nascosta in una ricerca di questo tipo, più che sminuirne il

5. Barbi (1915, p. v).

6. «Le ultime energie della sua vita di studioso infaticabile egli dedicò ad un'altra impresa, in apparenza, modesta, in effetto, però, importante ed irta di difficoltà gravi, l'edizione delle *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, da lui già approntata per la stampa e che qui offro ai cultori dei buoni studi italiani, adempiendo la promessa che il povero amico, nelle ultime ore dell'agonia straziante, invocò da me in nome del nostro affetto fraterno» (Cian in Solerti, 1909, p. XIV).

cabotaggio con l'aggettivo «modesto». Si tratta comunque di un'impresa «importante» per la nostra conoscenza di Petrarca non meno che di quella del Trecento; meglio ancora: per la nostra conoscenza di Petrarca nel Trecento, a cui non si può arrivare se non attraverso le strade per le quali ci guida la trasmissione manoscritta.

Proverò ad accennare, nello spazio che mi è concesso, ad alcune tipologie ecdotiche con cui inevitabilmente ci si dovrà confrontare, che pongono problemi di ordine diverso, ma che sono in qualche misura “tipiche” della tradizione della lirica italiana medievale, soprattutto tre-quattrocentesca. Pescherò ovviamente nelle sezioni dell'edizione solertiana che vanno dalla terza alla sesta (si ricordi che le sezioni sono disposte secondo «una *climax* discendente di certezza»⁷): «rime attribuite a Petrarca da uno o più codici contenenti sillogi petrarchesche» (III); «rime attribuite a Petrarca da vari manoscritti» (IV); «Frottole attribuite a Petrarca» (V); «rime d'altri autori attribuite talvolta a Petrarca» (VI), ma alcuni interventi pubblicati in questi atti rivelano che anche in merito all'inserimento delle poesie nelle sezioni si possono muovere sensate obiezioni alle scelte di Solerti.

I

Attribuzioni contese: Petrarca e gli altri

Trascurando le rime extravaganti relativamente sicure, già ottimamente studiate e pubblicate in tempi recenti⁸, mi concentrerò in primo luogo sulle rime attribuite in modo non univoco, per le quali sussistono candidature alternative a quella di Petrarca.

Si tratta della parte probabilmente più complessa del lavoro (dove non si può applicare una soluzione globale come quella recentemente proposta da Leporatti, 2017, per la serie del Riccardiano 1103, in cui vige la mera alternanza tra Petrarca e il silenzio), perché riguarda un numero molto ampio di testi, largamente distribuiti nella tradizione, e perché comporta comunque la necessità di entrare nel merito della questione attributiva, che coinvolge spesso testi trasmessi da molte testimonianze,

7. Vecchi Galli (1997, pp. 328-9).

8. Sono quelle trasmesse da carte d'autore, come quelle presenti nel “codice degli abbozzi”, o copie di carte d'autore (le ballate e i sonetti traditi dal Casanatense 924), a cui si può affiancare «qualche altro componimento [...] attribuito a Petrarca da una tradizione lunga e affidabile» (cfr. Vecchi Galli, 2007, p. 10). Questo canone ristretto di rime extravaganti è accolto nell'edizione a cura di Laura Paolino (1996).

spesso restie a una sistemazione genealogica. Si tratta anche di un problema molto studiato, se la vasta bibliografia indicata da Paola Vecchi Galili (2007, pp. 11-3) può essere ulteriormente integrata con interventi più recenti. Il problema è, se non sempre complesso, comunque defatigante, anche per i non pochi testi caratterizzati da una vasta tradizione che reca attribuzioni a Petrarca solo saltuarie e per lo più poco credibili. Un conto, infatti, è accorgersi, già a una semplice lettura del testo, che non può trattarsi di Petrarca; un altro dimostrare con metodologia scientifica che quel testo non è di Petrarca, adducendo prove, non mere impressioni.

Penso – per fare un esempio in qualche misura tipico, ma una situazione analoga, anche se più semplice, è illustrata da Francesca Florimbii (2017) per *Dimme, cor mio*, non di Petrarca, ma nemmeno del Romanello – a un sonetto come *Sarà 'n Silla pietà, 'n Mario e Nerone*, inserito da Solerti nella sesta sezione⁹, di fatto non attribuibile per nessun motivo a Petrarca, a cui, tuttavia, lo assegnano diversi codici (come del resto a Dante, come ben vide De Robertis¹⁰). Ecco il testo nella versione del codice Holkham Hall 521, copiato da Felice Feliciano, che l'attribuisce a un Francesco Malpigli forse inesistente¹¹:

Missiva domini F. de' Malpiglis

Serà pietà in Scylla, Mario e Nerone,
e crudeltà serà spinta in Medea
e senza furia fia Panthasilea
et Hercule inimico ala ragione. 4

Viverà fuor de libertà Catone
et a Didon serà fidel Enea
et senza dolzeza serà Citharea
et infidel fia el buon Scipione. 8

Ardente fiamma agiacerà il valore
et animo gentil serà con sdigno
e possarà l'inferno senza romore. 11

9. Solerti (1909, p. 291).

10. De Robertis (2002, II**, pp. 1056-7).

11. «Il nome di Francesco Malpigli, del tutto sconosciuto – il solo Malpigli noto è il notaio e rimatore bolognese Nicolò – potrebbe infatti essere frutto di una congettura del Feliciano, copista del codice, trovatosi innanzi ad un abbreviato o malamente leggibile *Francesco Mal[ecarni]*» (Bentivogli, 1987, p. 54).

Al sol serà ribello ogni suo signo,
 e tutto 'l mondo sotto è sopra volto
 prima ch'io sia da' tuo begli occhi sciolto¹². 14

Questo sonetto era già approdato alla stampa nell'edizione incunabola, prodotta dal fiorentino Bonaccorsi intorno al 1490, delle *Rime di Cesare Torto e di altri*; in tempi recenti, prima della citata edizione a cura di Crimi, è stato pubblicato sotto il nome di Francesco Malecarni da Antonio Lanza¹³, che ha seguito l'indicazione di Francesco Flamini, a cui si deve il primo vasto censimento delle testimonianze che recano questo componimento¹⁴. Gli altri rimatori che si contendono la paternità del sonetto sono Francesco Accolti da Pontenano, Mariotto Davanzati, Antonio Cornazzano, Burchiello e Bernardo Ilicino: quasi tutti gli editori delle poesie di questi rimatori hanno rifiutato di assegnarla al poeta oggetto delle loro rispettive indagini, quindi è verosimile ipotizzare che essa resterà a Malecarni per esclusione (o per una sorta di "risarcimento" per il fatto che per il suo *corpus* non si dispone ancora di un'edizione critica); e non credo che muti la sostanza del problema attributivo, almeno finché non si esegua una collazione esaustiva delle testimonianze, il fatto che sia stato rintracciato un secondo codice che assegna a Malecarni il componimento (Oxford, Bodleian Library, A 12¹⁵). È difficile, dunque, per l'editore delle disperse petrarchesche sottrarsi con valide scuse all'analisi, che per forza di cose comporterà un non trascurabile dispendio di tempo e di energie, anche se in un'operazione filologica vasta e complessa come questa si può certo prevedere, almeno in una prima fase di lavoro, di escludere testi che hanno probabilità molto ridotte di entrare nel canone delle poesie attribuibili a Petrarca. La situazione di questo componimento ci fa capire come non sia facile adottare un

12. Traggio il sonetto da Crimi (2010, p. 245). Il testo pubblicato da Solerti, oltre alla disposizione dei vv. 11-13 nella sequenza, rispetto al testo sopra riportato, 13, 11, 12, reca le seguenti varianti significative: 1 *n Silla pietà, 'n Mario*; 5 *Fuori di libertà vivrà*; 7 *om. et*; 8 *e Proserpina fia tolta a Plutone*; 9 *Ardenti fiamme in ghiaccio aràn*; 10 *fia senza sdegno*; 11 *l'inferno poserà*; 12 *del ciel sarà*; 13 *sotto sopra volto*.

13. Lanza (1973-75, II, p. 33), dove non si forniscono indicazioni sui criteri utilizzati per costituire il testo (i codici segnalati sono il Riccardiano 1154, il Laurenziano Redi 184, i Magl. VII 1168 e 1171). Tra le varianti più significative rispetto al testo sopra riportato si segnalano l'inversione tra i vv. 11 e 13 e le seguenti lezioni: 7 *e fia senza dolcezza*; 8 *e ritolta Proserpina a Plutone*; 9 *in giaccio [sic] arà valore*; 10 *fia senza sdegno*; 11 (13) *l'inferno poserà*; 13 (11) *sotto sopra*.

14. Flamini (1891, pp. 685-6, 762).

15. Cfr. Bentivogli (1987, p. 54), che rinvia allo studio di Grayson (1957).

criterio di esclusione univoco e applicabile a situazioni tra loro molto diverse; d'altra parte, in assenza di elementi interni di perentoria evidenza, è antimetodico sostenere con certezza che il testo non è del Petrarca prima di aver esaurito la *recensio*, soprattutto in un'edizione coscientemente ispirata alla valorizzazione del dato della tradizione (anche perché sarebbe in ogni caso utile circoscrivere il luogo e il tempo in cui nacque l'attribuzione a Petrarca, ricostruendo un frammento forse non del tutto insignificante della fortuna dell'autore oggetto della ricerca).

Proprio dalla storia della tradizione, del resto, potrebbero venire indicazioni utili: ad esempio, il contributo di Maria Clotilde Camboni compreso in questi stessi atti, oltre a fornire un nuovo, aggiornato censimento delle copie superstiti di questo sonetto, svolge alcune osservazioni sulla sua fortuna cinquecentesca nell'ambiente del bolognese Ludovico Beccadelli e segnala che due testimoni sono riconducibili alla mano di Giovanni da Carpi; analoghe osservazioni si potrebbero fare a proposito del sopra citato Feliciano, che trascrisse anche un altro testimone del sonetto, il codice Ottelio 10 della Biblioteca Joppi di Udine. Conoscendo la tendenza di questo estroso personaggio a includere uno stesso pezzo in più antologie poetiche, sarebbe opportuno fare una verifica completa nei manufatti a lui riconducibili: che la strada sia promettente lo dimostra il fatto che essa conduce subito all'acquisizione di una nuova testimonianza, quella del codice Rossiano 1117 della Vaticana, altra antologia feliciana, dove il sonetto compare a f. 46^r¹⁶.

L'altra via che potrebbe consentire di mettere un po' d'ordine in questa affollata galassia di testimonianze è quella della stemmatica comparata: non pochi dei manoscritti individuati sono notoriamente collegati tra loro da rapporti genealogici solidi e si potrebbe assumere, almeno in via d'ipotesi e provvisoriamente, la loro congiunzione anche per questo testo (oltre ai rapporti indicati da Camboni, penso, ad esempio, alla coppia costituita da Magliabechiano VII.1171 e Chigiano M.IV.79).

Inoltre, bisognerebbe esaminare bene il contesto in cui il sonetto compare in ciascuna testimonianza, operazione sempre raccomandabile, ma soprattutto quando si ha a che fare con problemi attributivi¹⁷. Infatti, anche in questo caso, si è ricompensati: nel già menzionato codice di Holkham

16. Per questo codice e l'altro di Feliciano (conservato presso la Biblioteca Civica Joppi di Udine) cfr. da ultimo Florimbii (2019, pp. XXXVIII-XL), a cui si ricorrerà per l'ampia bibliografia progressa.

17. Per un caso abbastanza istruttivo cfr. Decaria (2006).

Hall il sonetto è seguito dalla *Risposta del'antedicto miser Baldessario* che comincia *Di fidelità Fabricio e Scipione*¹⁸:

Di fidelità Fabricio e Scipione
nudi seranno inver lor patria rea,
e Cocles che 'l ponte sol tenea
contra Toscana, e fia debil Sansone, 4

e muto diverà il tuo Cicerone,
in Paradiso ogni anima zudea,
e diverà pietoso il crudo Egea,
Massentio, Ascallonite e Pharaone. 8

In bataglia avrà Cesare timore
e Platone idiota e senza inzegno
e 'l ciel dale formiche arato e tolto. 11

Serà più bianco assai il corbo che 'l cigno
e la neve darà fiamma et ardore
prima che non adori el tuo bel volto. 14

Caso risolto, dunque? Che si vuole di meglio di una tenzone ricomposta, con tanto di risposta per le rime? Le cose, ancora una volta, non sono così semplici. La presenza di una risposta per le rime – che pure dà qualche conforto, anche per orientare la ricostruzione testuale, ad esempio riguardo all'inversione dei vv. 11 e 13 ben documentata nella tradizione – non consente di risolvere con un colpo di bacchetta magica la questione; nemmeno questa scorciatoia può valere, visto che non mancano le risposte composte a distanza di tempo e a volte perfino all'insaputa del proponente, che magari poteva non avere alcuna intenzione di essere tale¹⁹: e si noti che qui il primo testo non ha alcun tratto caratteristico della poesia di corrispondenza. D'altra parte, la grande diffusione, nel Quattrocento,

18. Anche questo testo lo riproduco dall'edizione a cura di Crimi (2010, pp. 246-7). Su Baldassarre ora si può vedere anche Canova (2017, pp. 137-42).

19. Un caso istruttivo è quello studiato da Nicoletta Marcelli per Domenico da Prato e Antonio di Meglio: cfr. Marcelli (2010, in particolare pp. 244-50) e Decaria (2008a, pp. 318-9). Lo stesso Petrarca non mancò di comporre una «responsio sera valde» al sonetto indirizzatogli da Giacomo Colonna (*Se le parti del corpo mio destrutte*, a f. 1r del Codice degli abbozzi): il responsivo *Mai non vedranno le mie luci asciutte* (Rvf 322) fu infatti composto dopo la morte del corrispondente, avvenuta nell'agosto del 1341.

di questo genere di testi strutturati per sequenze di *impossibilia* poteva favorire la nascita di risposte abusive e un sonetto fortunato come questo rappresentava un pretesto ideale per aderire a una tradizione ben nota e riconoscibile. Infatti, se osserviamo bene la serie in cui il sonetto di Silla s' inserisce nel codice Rossiano non è difficile riconoscere, nelle sue strette vicinanze, almeno un altro paio di testi di questa natura, la cui generale adespotia conferma la ragione della sequenza stessa²⁰. Senza contare, ai fini dell'attribuzione di *Sarà 'n Silla pietà*, che la fama di Feliciano – di cui sono documentati rapporti diretti con Baldassarre da Fossombrone – come rimaneggiatore di testi altrui è piuttosto solida²¹.

Siamo sconfinati, seguendo i fili della tradizione manoscritta, in pieno Quattrocento, tra oscuri rimatori, copisti di dubbia fama, componimenti scritti o disposti successivamente “in serie” e, soprattutto, vastissime tradizioni manoscritte. Davvero vale la pena, per giungere a Petrarca (o almeno nei suoi dintorni), sobbarcarci tutto questo lavoro? È questo il prezzo che si paga nell'affrontare la tradizione della lirica italiana dei primi secoli, gioiosamente priva di soluzioni di continuità cronologiche, restia a frapporre barriere geografiche, per sua natura poco o per nulla rispettosa dell'auto-rionalità dei testi.

Ovviamente, come si diceva, esistono necessità di lavoro che impongono di procedere per gradi e di definire delle priorità. E questo sonetto sicuramente non è una priorità, se si punta a Petrarca. Anche perché è molto probabile che in questo e in altri casi un'esaustiva *recensio*, insieme a un'adeguata ispezione linguistica e stilistica, non risolverà il problema con la perentorietà che si vorrebbe, e anche il confronto puntuale con i *corpora* sicuri dei vari contendenti, data la natura formulare e convenzionale di questa poesia, non basterà a dare alla questione una risposta risolutiva.

Il punto di metodo è delicato. È giusto e necessario appellarsi, in casi come questo, o magari anche in altri meno disperanti, al criterio della *lectio difficilior* (mai avulso, però, da una messa a fuoco dei rapporti fra i testimoni quanto più precisa possibile²²): della sua efficacia sono testimoni, fra gli altri, casi come quello del sonetto già incluso nella silloge solertiana *El lampeggiar degli occhi alteri e gravi*, brillantemente risolto da Daniele Piccini (2003) a favore di Matteo degli Albizi. Ma, vista la complessità di diversi dei casi offerti

20. Si vedano in particolare i sonetti *Vedrò prima ritornar nel cielo* (f. 45v) e *Più tosto il foco fia con l'acqua amico* (f. 47v).

21. Si veda al riguardo Bentivogli (1989, p. 119) e Florimbii (2019, p. XCIV).

22. Il ricorso alla ricostruzione del quadro stemmatico a fini attributivi è indicato come pratica comune in Contini (2014, pp. 63-4).

dalle disperse, bisognerà tenere sempre a mente il monito di Pasquali, che osservava che quello che per noi è difficile poteva essere facile e banale per gli antichi²³, e qui gli antichi, che pure sono meno antichi di quelli solitamente, ma tutt'altro che esclusivamente, frequentati da Pasquali, sono i compilatori di antologie poetiche tre-quattro-cinquecentesche; per conoscere loro, le loro raccolte e i criteri con cui vennero assemblate è necessario approfondire il contesto storico-geografico definito dalla tradizione (altro duro lavoro, che rischia di non riuscire debitamente retribuito, per l'incauto editore delle disperse). Si prenda il caso di un quattrocentista oggi sicuramente e giustamente ritenuto minore come Niccolò Cieco d'Arezzo, che vanta una tradizione quattrocentesca cospicua²⁴. Non è inverosimile pensare che in determinati contesti storici e geografici un'attribuzione a lui – che infatti si vede assegnare molte rime verosimilmente apocriefe – potesse apparire “più facile” di una a Petrarca; in altri ambiti, invece, il nome di Petrarca è da ritenersi talmente “facile” da consentire al filologo di ipotizzare che la sua ampia diffusione nella tradizione manoscritta possa addebitarsi a cause poligenetiche²⁵. Quindi serve un ulteriore sforzo di analisi della storia della tradizione: localizzazione dei codici, analisi delle serie, studio dei copisti²⁶; e in presenza di attribuzioni molteplici sarebbe sempre utile affiancare al criterio della *lectio difficilior*, che resta uno strumento fondamentale per le questioni attributive, altri principi

23. Pasquali (1952, pp. 122-3): «Anche il copista più scrupoloso [...] tende inconsciamente a sostituire la parola o il costrutto non noto con parola o costrutto noto, a trivialisare. Una lezione più difficile dà normalmente origine a una più facile, e non viceversa [...]. Questo criterio va adoperato con prudenza. In primo luogo, esso non deve mai venire a conflitto né con le ragioni della verisimiglianza né con l'altro dell'*usus scribendi*. Non posso attribuire a Demostene o a Cicerone una stranezza, solo perché il testo che glielo fa dire sarebbe parso, appunto perché stravagante, inconsueto e quindi difficile a scribi ed editori medievali. [...] La prudenza è qui figliuola della dottrina: facile e difficile non sono termini assoluti, e quel che è difficile, cioè inconsueto, per noi, può essere stato facile per uomini di altre età. Il giudizio sopra facilità o difficoltà di una lezione sarà tanto più sicuro, quanto meglio il giudice conoscerà le consuetudini di linguaggio e di pensiero delle età che l'hanno trasmesso, che possono averla coniata».

24. Per farsene un'idea, si può ricorrere ancora con profitto al censimento di Flamini (1891, pp. 700-7), che è da presumere ampiamente integrabile grazie ai numerosi studi e strumenti divenuti disponibili dopo la sua compilazione.

25. Leporatti (2017, p. 120).

26. Già insisteva su questi aspetti Pancheri (1993, p. 19): «La critica del testo dei singoli componimenti dovrà pertanto interagire con la ben più ampia storia della tradizione dell'opera (soprattutto) volgare petrarchesca, affinché le linee asettiche della rappresentazione stemmatica si traducano nella ricostruzione dei rapporti intercorsi tra individui in carne ed ossa, esponenti d'altrettanto concreti e tipici ambienti culturali; e viceversa, l'agnizione di quelle realtà individuali guidi all'accertamento della verità testuale».

ben noti a esso connessi, come quello che orienta la maasiana *selectio* fra due varianti concorrenti: se una delle due si spiega come errore che presuppone l'altra e il ragionamento non è reversibile, la lezione dell'archetipo risulta ricostruibile anche in condizioni di parità stemmatica. Non è detto, però, in base a quanto si è osservato sopra, che la ricostruzione che conduce da altri nomi a quello di Petrarca sia sempre quella più economica: senza un'adeguata analisi della tradizione l'intestazione al quattrocentista Filippo Scarlatti (di cui diremo fra poco) di alcune poesie petrarchesche non avrebbe i crismi di un'attribuzione *difficilior*?

Qualche ausilio potrà venire dai casi già risolti, che, già numerosi, si accresceranno col progredire del lavoro dell'équipe ginevrina: ci si riferisce ai testi giustamente esclusi secondo una procedura di analisi rigorosa, che quindi godono di un'edizione scientifica moderna che ha tolto a Petrarca e assegnato ad altri alcuni dei pezzi che a vario titolo erano stati compresi nella raccolta di Solerti. Occorrerà cioè studiare le ragioni che hanno consentito di approdare a quel responso e verificare se per caso un ragionamento analogo non si possa estendere ad altri testi: «alcune opere garantiscono per altre»²⁷.

Il risultato finale di questa defatigante disamina non s'immagina tanto diverso dal capitolo v della monumentale introduzione di Domenico De Robertis alle rime di Dante, che in 150 pagine pone la basi per impostare bene, e spesso per risolvere, i più disparati (e a volte disperati) casi attributivi: pagine che conducono spesso lontano da Dante, ma che rendono un servizio eccellente a tutti coloro che si occupano delle tradizioni di quegli autori – e, data la diffusione della «più superba collezione di extravaganti»²⁸, sono moltissimi – che vengono in qualche modo a intersecarsi, per via di tradizione, con le rime dell'Alighieri.

Resta da fare una breve postilla: una volta rifiutata l'attribuzione a Petrarca di quei testi d'improbabilissima paternità petrarchesca, ma per i quali è difficile (o quantomeno molto laborioso) pervenire a un'assegnazione alternativa, che se ne può fare?²⁹ Certamente essi non faranno parte della nuova edizione, il cui canone, per quanto si possa immaginare largo, non potrà abbracciare tutti i componimenti accolti da Solerti. Se, dunque, quei testi non si potranno leggere nella nuova edizione, sarebbe auspicabile che

27. De Robertis (2002, II**, p. 928), a proposito dell'attribuzione a Dante di certi testi.

28. La ben nota definizione, coniata da Contini, designa le rime dantesche escluse dalla *Vita nova* o a essa successive (Contini, 1939, p. VII).

29. Osservava correttamente Paola Vecchi Galli (1997, p. 331): «se nella maggior parte dei casi l'assegnazione al caposcuola viene fatta cadere senza troppi rimpianti, è arduo indicare un sostituto degno e verosimile».

essa venisse corredata di alcuni sussidi (la cui compilazione e la cui fruibilità sono molto favorite dall'allestimento di un database, che moltiplicherebbe i benefici già notevoli di un lavoro come quello di Vecchi Galli, 1997) che aiutino a non perderli di vista: la vasta ed eterogenea raccolta solertiana ebbe l'indubbio merito di dare diritto di cittadinanza a rime che comunque costituiscono documenti più o meno preziosi o interessanti della fortuna di Petrarca e della percezione del suo nome e del suo stile in determinati ambienti e momenti storici: documenti di quella "scuola" petrarchesca (o, con termine pasquiniano, "bottega") su cui ha opportunamente insistito Vittore Branca nell'introduzione alla ristampa dell'edizione di Solerti³⁰. Inoltre, lo studioso che fosse interessato a essi ha il diritto di trovare, nella più recente iniziativa scientifica concernente le disperse petrarchesche, tutti i dati aggiornati per proseguire la sua ricerca. Quindi servirà quantomeno un indice delle rime rifiutate (anche questo opportunamente incluso nella derobertisiana edizione delle *Rime* dantesche) che rinvii alle pagine dell'edizione in cui si discute dell'attribuzione di queste poesie e magari anche alle schede del database che dovrebbe contenere le indicizzazioni dei manoscritti che le trasmettono.

2

Rifacimenti e appropriazioni indebite

Oltre al problema delle attribuzioni concorrenti, ci si deve confrontare con quello delle tradizioni particolarmente attive, che generano dei veri e propri rifacimenti. Viene in mente, tra gli altri, il caso di Filippo Scarlatti, il cui ricchissimo codice (Acquisti e Doni 759 della Laurenziana), sfuggito al censimento solertiano, ma segnalato nell'aggiornamento di Paola Vecchi Galli³¹, contiene non poche poesie attribuite a Petrarca. Trattan-

30. Cfr. Branca in Solerti (1997, pp. 1-2), che utilizza nelle pagine seguenti anche il termine *officina*. L'altro riferimento è ovviamente a Pasquini (1991). Lo stesso merito di aver salvato da un probabile "naufragio" molte rime probabilmente non attribuibili a Boccaccio viene riconosciuto a Branca, che accluse corpose appendici di testi dubbii alle sue edizioni delle rime del Certaldese (cfr. Vecchi Galli, 1997, p. 342); e anche un lavoro come quello annunciato da Andrea Manzi sulle rime spurie dantesche, benché limitato, anche per questa appendice, al canone Barbi, avrà il merito di rimettere in circolazione testi che sono stati accostati al nome di Dante spesso per molto tempo e che poi sono scomparsi dalle edizioni moderne (cfr. intanto Manzi, 2014).

31. Vecchi Galli (1997, pp. 326-7 n. 4).

dosi di uno spudorato rifacitore di testi appartenenti ad altri autori (non solo Petrarca), è molto difficile dare credito alle assegnazioni testimoniate dal suo zibaldone. La cosa interessante è che, come ha mostrato Emilio Pasquini, questo rimaneggiatore sembra avere una sua etica (anche se attiva a intermittenza): se Filippo si auto-attribuisce testi altrui, ci troviamo davanti a dei veri e propri rifacimenti, che ovviamente procedono in modo desultorio e irregolare (nel testo restano anche dei versi conservati intatti), mentre dove mantiene l'attribuzione tradata la trascrizione è più fedele³². Inoltre, in alcuni casi abbiamo uno strumento di controllo prezioso come l'altrettanto ricco zibaldone trascritto dal fratello Giovanni Scarlatti (Ambr. C 35 sup.), che a volte conserva gli stessi testi in forma non rielaborata³³. Comunque, in presenza di codici di questa natura, il problema attributivo non si risolve escludendo il manoscritto dalla *recensio*³⁴, ma piuttosto affidandosi alla *recensio* e isolando "stemmaticamente" il testimone, eventualmente declassando il rifacimento, con la relativa attribuzione, a lezione singolare.

Diverso è il caso delle imitazioni evocative, che spesso ricalcano l'*incipit* di un testo preesistente ma poi prendono direzioni autonome. In questi casi, piuttosto diffusi nei primi secoli della poesia italiana, di solito c'è una paternità dichiarata per almeno uno dei due testi, e poi il contributo del testo secondario per la restituzione di quello originario è del tutto marginale, quindi la situazione ecdotica è più semplice. Anche se a volte la passività degli studi, che di solito non si spendono molto su questa minutaglia poetica, rende difficile districare una matassa che di per sé non sarebbe neanche troppo aggrovigliata. Le cose possono complicarsi quando i dati di partenza non sono così chiari e già la tradizione antica mostra qualche difficoltà nel distinguere l'originale dall'imitazione. Cito da un recentissimo saggio di Irene Tani il caso di un testo conteso tra Tommaso de' Bardi e Petrarca:

32. Pasquini (1964, pp. 369-72).

33. Un esempio è illustrato in Decaria (2008b, pp. 111-3). Su questo codice cfr. in particolare Piccini (2008, pp. 127-8), che osserva opportunamente: «mentre per contenuto gli zibaldoni dei due fratelli dilettanti di poesia si corrispondono, quanto a fenomenologia di copia sembrano invece porsi, pur all'interno di una medesima fattispecie libraria, a due estremità opposte»; e più avanti: «Copisti per passione entrambi, ma non egualmente disinvolti, dunque: non tutte le "botteghe di poesia" quattrocentesche sono, insomma, uguali» (ivi, p. 130).

34. Tale la scelta di Antonio Lanza, riguardo a questo e altri testimoni, per i sonetti del Burchiello: Lanza (2008, p. 260); cfr. inoltre Lanza (2010).

Ulteriori problemi riguardano la delimitazione del *corpus*, dato che vari componimenti sono contesi con altri autori. Così per esempio *Lasso! s' i' mi lamento io n' ho ben donde* è attribuito a Francesco Petrarca nella Raccolta Bartoliniana (c. 44r), nel codice 1289 della Biblioteca Universitaria di Bologna (c. 37r) e nel 1103 della Biblioteca Riccardiana (c. 78v), mentre si conserva adespoto in Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 1081 (c. 46v). [Nota 11: Nel codice 1103 è però trascritto tra due testi sicuramente attribuiti a Giovanni Boccaccio ed edito quindi da Vittore Branca tra le rime dubbie di questo autore [...] (Branca 1958, p. 183, n. 30). Sul sonetto vedi [...] (Leporatti 2017, pp. 176-8)] Questo sonetto è stato spesso confuso con *Lasso, che s'io mi doglio i' ho ben donde*, che è conservato fra le rime di Petrarca nel Vat. lat. 4784, nel 392 della Bibliothèqu Inguimbertaine di Carpentras, nel 2102 della Bibliothèqu Municipale di Tours e nel Bodmer 131 di Cologny, ma è assegnato a Tommaso Bardi nel Riccardiano 1100 (c. 64r) e nel codice II.IV.114 della Nazionale di Firenze (c. 65r), qui con *incipit Lasso chessio sospiro io ben donde*³⁵.

Qui il nome di Petrarca entra nella tradizione di entrambe le versioni e per entrambe servirà una confutazione. Per quella contenuta nel Riccardiano 1103 ha già provveduto Leporatti³⁶; per la seconda versione aveva fatto bene, in diversa sede, il medesimo studioso a fermarsi di fronte all'attribuzione a Bardi: tanto bastava, per le finalità della sua edizione, per escludere Boccaccio, privo di attribuzioni nella tradizione³⁷. Ma come escludere, nel caso della seconda versione, Petrarca, se nell'edizione delle disperse si assumeranno criteri piuttosto inclusivi, se non discutendo l'attribuzione a norma di stemma (sempre ammesso che, in questo e in altri casi consimili, uno stemma sia possibile tracciare)? La realtà, insomma, si dimostra sempre più complessa di come provano a rappresentarla le nostre schematizzazioni. Purtroppo non ci sono scorciatoie: bisogna passare per una *recensio* estensiva di questi testi e provare a risolvere i problemi caso per caso, consapevoli, come lo era già all'inizio degli anni Novanta Alessandro Pancheri, che «traguardando secondo questa mira i risultati provvisori delle ricerche in corso, certo non emergono speranze in successi agevoli e abbondanti»³⁸. Purtroppo, Pancheri si è rivelato un buon profeta.

35. Tani (2017, p. 323, con ulteriori rinvii bibliografici).

36. Leporatti (2017, p. 176).

37. Leporatti (2013, p. CCXXXIX).

38. Pancheri (1993, p. 10).

Attribuzioni incerte: Petrarca e nessun altro

Un caso diverso, appunto, è quello delle non poche rime per le quali al nome di Petrarca, documentato da una parte della tradizione, si contrappone solo il silenzio attributivo. Le osservazioni che seguiranno terranno conto anche della possibilità che il nuovo progetto di edizione – che verosimilmente produrrà una scelta piuttosto ampia di rime estravaganti che la tradizione ascrive, in modo più o meno contrastato, a Petrarca – domandi al commento la questione attributiva.

Posto che, almeno in certi codici, l'attribuzione a Petrarca ha valore neutro e non marcato (esemplare, anche in questo caso, la situazione del Riccardiano 1103), credo che anche la paternità petrarchesca, e non solo la non attribuibilità a Petrarca, debba essere dimostrata. Penso che tutto sommato possa valere, almeno nei casi in questione, un principio come quello proposto da Lino Leonardi per le numerose laude per cui la tradizione oppone al nome di Iacopone da Todi solo attestazioni adespoti³⁹: come in quel caso l'onere della prova deve spettare a chi vuole assegnare a Iacopone il testo, anche nel caso della tradizione petrarchesca, dove è frequentissima l'adespotia o l'attribuzione implicita entro *corpora* a dominante petrarchesca, è necessario corredare di prove l'attribuibilità a Petrarca. Come per Iacopone, infatti, il grande nome fa da catalizzatore (anche se non è propriamente l'unico grande nome possibile, come nella tradizione laudistica) e l'ampiezza dell'instabile *corpus* petrarchesco contribuisce ad attirare testi di ogni tipo, specie nelle permeabilissime appendici finali. Soprattutto in questi casi si spiega facilmente il passaggio dall'anonimato a Petrarca, come una sorta di estensione del principio di attribuzione implicita che governa queste raccolte vagamente "petrarchesche", mentre non riesce altrettanto giustificato il passaggio inverso (da Petrarca all'anonimato).

Ciò non vuol dire che in sede di edizione non si possa proporre una soluzione ecdotica come quella recentemente sperimentata da Leporatti negli "Studi di filologia italiana", in cui si raccolgano le rime che presentano il solo nome di Petrarca contro l'adespotia: il caso, del tutto particolare, del Riccardiano 1103 può richiedere una soluzione, appunto, particolare; e non c'è dubbio che le poesie estravaganti che la tradizione associa a Petrar-

39. Leonardi (2001, p. 186).

ca costituiscano per più ragioni una somma di casi particolari, per cui questa situazione potrebbe ripetersi: nessuno scandalo, quando si ammetta la «giusta idea che ogni testo ha il suo problema critico, ogni problema la sua soluzione, e che quindi le edizioni non si fanno su modello e, per così dire, a macchina» e che «non bisogna credere che tutto consista in apprendere norme fisse applicabili ad ogni testo»⁴⁰.

È ben vero che questo criterio, se esteso universalmente, potrebbe risultare pericoloso, perché nel *corpus* solertiano non mancano le situazioni in cui il nome di Petrarca non trova alternative nella tradizione, e preoccupano soprattutto quei casi in cui i manoscritti che assegnano il testo a Petrarca sono tardi e poco credibili, magari perché i loro compilatori (o quelli dei loro modelli) erano animati dall'ansia di recuperare, anche a costo di qualche forzatura nonché del vero, del verosimile, qualche particola di poesia petrarchesca sfuggita ai precedenti cultori. La soluzione che mi sembrerebbe più opportuna, valorizzando anche in questo caso un'intuizione di Solerti, è quella di creare delle sezioni distinte per gradi di credibilità e prossimità a Petrarca, magari con intitolazioni diverse da quelle usate dallo studioso otto-novecentesco, che facciano percepire subito e in modo nitido che quel vasto *corpus* è estremamente composito e articolato al suo interno, percorso da dubbi vari per intensità e natura. Come ottenere questo risultato è difficile dire senza conoscere in profondità la tradizione di tutti i testi che compongono la silloge; ma agli editori di rime, avvezzi a questi problemi, non sono mai mancati strumenti adatti a esprimere il dubbio e le sue molteplici sfumature: basti ricordare, per restare in ambiti affini per genere e cronologia, il «sagace asterisco» con cui Carducci contrassegnò i diversi gradi di attribuibilità delle rime al trecentista fiorentino Matteo Frescobaldi⁴¹, o le rime incluse nelle corpose appendici alle rime boccacciane istituite da Vittore Branca (1992), corredate di simboli consimili; oppure ci si può affidare alla semplice seriazione dei testi per significare il decrescente grado di attribuibilità, secondo un sistema sperimentato, nelle appendici riservate alle rime dubbie, dal Contini editore-commentatore delle rime dantesche (lo stesso criterio è stato poi adottato nell'edizione critica di De Robertis).

Far percepire a colpo d'occhio al lettore che il testo che legge ha di volta in volta un grado di prossimità a Petrarca differente è a mio parere

40. Barbi (1938, p. x).

41. Si veda Carducci (1866). La definizione riportata tra virgolette è di Debenedetti (1907, a p. 331).

un risultato che l'editore delle disperse deve legittimamente inseguire, pretendendo, altrettanto legittimamente, dal suo lettore – che non sarà, per forza di cose, un lettore digiuno di nozioni filologiche – uno sforzo supplementare, atto a renderlo consapevole che quello che legge non è, non può essere, allo stato attuale delle nostre conoscenze, semplicemente “Petrarca” o “non Petrarca”, ma è magari Petrarca al 70% o al 20%⁴². Rendere efficace questo nuovo patto tra editore e lettore costituirebbe un risultato di non poco conto, di molto superiore a quello ottenuto dalle pur meritorie edizioni di vulgate di *corpora* ibridi come quello dei *Sonetti del Burchiello*⁴³.

D'altro canto, si è già detto che c'è il rischio che questi testi, se non vengono in qualche modo aggregati al nome di Petrarca, si perdano di vista⁴⁴. Per il progetto *Lirio*, che aveva l'obiettivo di censire e pubblicare secondo la migliore edizione disponibile l'intera tradizione lirica italiana antica⁴⁵, un problema di questa natura fu risolto coniando l'etichetta di “pseudo-Dante” o “pseudo-Cino” per le poesie di attribuzione inverosimile, ma che erano state pubblicate, nell'ultima edizione o semplicemente nell'unica disponibile (spesso ottocentesca), sotto il nome dei due rimatori duecenteschi, come, del resto, fu accolta l'edizione Solerti per tutti i testi per i quali non si davano edizioni più recenti e scientificamente rigorose. Anche in quel caso, dovendo raccogliere un *corpus* testuale quanto più vasto possibile per le finalità lessicografiche che presiedevano all'operazione editoriale, ci si limitò in sostanza «a prendere atto dell'as-

42. Per le stesse ragioni di calibratura del lavoro ecdotico in base alla sede di destinazione sono del tutto condivisibili gli argomenti con cui Paola Vecchi Galli avalla la ristretta scelta operata da Paolino nel “Meridiano” del 1996: «soprattutto in opere che si propongono di raggiungere un pubblico più vasto di quello degli specialisti, è preferibile non lasciar margine a dubbi e, anche a prezzo di qualche imprevedibile assenza, affidarsi a soluzioni editoriali “minimalistiche” ma sicure» (Vecchi Galli, 1997, p. 346).

43. Zaccarello (2000).

44. Lo rilevava molto lucidamente Guglielmo Gorni, affrontando la questione dal punto di vista delle edizioni ottocentesche delle rime di Dante e di Cavalcanti: «Cade a questo proposito una questione di ordine più vasto. Dove vanno a finire i falsi accertati o i testi male attribuiti, una volta che siano stati gettati nelle tenebre esteriori dell'apocrifia? Nell'attuale legislazione filologica, rigorosa e impietosa, questi individui semplicemente spariscono alla vista, senza rimpianti e per sempre. Non solo: capita oggi di vedere edizioni critiche raffinatissime, che omettono però d'indicare come e perché certi testi, che magari per secoli sono corsi sotto il nome del tale autore, non figurano più tra le sue rime. Ci si rimette tacitamente ai predecessori, all'evidenza, al buon senso, “degnità” di cui purtroppo la memoria storica non fa gran conto» (Gorni, 1994, a p. 194).

45. *LIRIO* (2011; 2013).

senza di alternative»⁴⁶. E se in quel caso si trattava di chiudere un *corpus* testuale per consentire ai fruitori un'ampia prospettiva lessicografica, qui si tratta di costruire un'edizione di testi che statutariamente si definiscono per sottrazione, per essere altro dai *Rvf*, condannati a circolare nelle miscellanee poetiche che per loro stessa natura sono aperte e non sempre (o di rado) facilmente razionalizzabili. Più che nelle vicinanze di Petrarca (dove invece ci ha condotto, con una scelta ristretta ma rassicurante, l'edizione di Paolino 1996), qui siamo nell'ambito della fortuna di Petrarca, ma di quella fortuna che per chi leggeva quei testi in passato voleva dire Petrarca⁴⁷; e quindi sarà una fortuna che non sarebbe male documentare.

Dunque, in presenza di cospicui indizi stilistici e formali, ma anche di dati interni che smentiscano l'attribuzione a Petrarca, non avrei esitazioni a rifiutare l'inclusione di una qualche poesia nella nuova edizione (un procedimento di questo tipo è stato adottato da Paolino 1996 per escludere dalla sua edizione di *Extravaganti* tre testi trasmessi dalle membrane del Casanatense 924⁴⁸); ma l'esclusione andrà sempre provata e argomentata in modo rigoroso e convincente. Quella particolare sezione dell'edizione di Solerti (la v) dedicata alle frottole fornisce tre eccellenti esempi.

Per una delle tre frottole accolte nel volume di Solerti, *I' ho tanto tacuto*, Paola Vecchi Galli ha provveduto già da tempo a smentire l'unica attribuzione presente nella tradizione, quella del codice Ghinassi (Modena, Biblioteca Estense, γ.N.8.7.(9)), che l'assegna al poeta di Laura (in séguito è stato ritrovato un secondo testimone, adespoto⁴⁹); di fatto, si è approdati allo stesso esito per la seconda frottola, *Accorr' uomo ch'io muoio!*, che all'attribuzione a Petrarca della Raccolta Bartoliniana (Firenze, Accademia della Crusca, 53) oppone una ventina di testimonianze adespote, anche piuttosto antiche, più una strana intitolazione *Testamentum Zaffarini* nel codice II.VIII.23 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁵⁰.

Diverso invece il destino, ma non la situazione testimoniale, della terza frottola, di cui diremo più avanti, affrontando un'altra delle questioni cruciali per la futura edizione.

46. Leporatti (2017, p. 116).

47. Per questo argomento vedi anche Vecchi Galli (2007, pp. 10-2, 20-1).

48. Paolino (1996, pp. 629-30).

49. Si vedano rispettivamente Vecchi Galli (1977-78); Pancheri (1993, p. IX, n. 2).

50. Ivi, pp. IX-X.

Il commento

Qual è il ruolo che in un'edizione segnata da un'immanente questione attributiva deve avere il commento? Ci si può affidare al confronto intertestuale per dirimere le varie e diverse incertezze attributive, soprattutto quando queste toccano testi che, presentandosi come consapevolmente emulativi, portano con sé un grado elevato di standardizzazione linguistica e tematica?

Credo che le risultanze del confronto intertestuale non siano decisive a fini attributivi, anche perché sta ormai emergendo, da una serie di studi recenti, una schiera di rimatori assai precocemente informati delle novità petrarchesche, in Toscana e fuori; è ben vero che, a livello di imitazione profonda e consapevole, si resta per lo più lontani dallo stile di Petrarca, ma la presenza di schemi metrici congruenti, temi comuni, brevi tessere o interi sintagmi che si ritrovano in rimatori coevi, anche in forma esclusiva (e si trascuri pure il caso, tutto particolare, di Boccaccio), ci pone davanti la possibilità tutt'altro che teorica che siano esistite, già nel Trecento, precoci scuole petrarchesche, anche se non petrarchiste, presso le quali l'emulazione è spesso circoscritta e Petrarca costituisce soltanto uno dei numerosi ingredienti presenti⁵¹. Se dunque la superficialità e la desultorietà di queste convergenze con Petrarca può garantire una distanza – utile a chi è chiamato a operare delle distinzioni – dal Petrarca autentico, d'altra parte le rime stravaganti del Petrarca, anche quelle la cui attribuzione non è in questione, in quanto escluse dal Canzoniere, evidenziano a loro volta, con la loro mera esistenza, una distanza, tale almeno agli occhi dell'autore, rispetto a quelle che vi entrarono. Se le cose stanno così, è legittimo cercare le prove di una comune radice autoriale proprio nelle presunte analogie che le poesie disperse sembrano rivelare con quei testi rispetto ai quali siamo certi che sussistono delle divergenze (altrimenti sarebbero stati accolti nel libro)? Il principio di affinità come elemento dirimente, se applicato a entità costituzionalmente diverse, resta ancora valido?

D'altro canto, incentrare il discorso sulla qualità del testo sembra rischioso: ci sono alcuni componimenti petrarcheschi, anche tra le estrava-

51. Per uno stato della questione si rinvia per comodità al solo Decaria (2017, a pp. 83-8), ma ulteriori esempi si potrebbero agevolmente individuare in edizioni ancora più recenti: cfr. ad esempio Finazzi (2017) e Aldinucci (2019).

ganti di paternità più sicura, che presentano una “qualità” imbarazzante, come il sonetto *Si mi fan risentire all'aura sparsi* (n. XXXI Solerti, 11 Paolino), che poi fu smembrato e riutilizzato nei sonetti del ciclo dell'aura⁵²: davanti a prove come queste viene da pensare che Petrarca, come scrisse il suo biografo Ludovico Beccadelli, «ben si sa che non nacque maestro di far rime, e però, come persona di buon giudizio, fece la scelta di quelle che gli piacquero»⁵³; ed è difficile in questo caso non concordare con Cian che parlava anche per certo Petrarca di una «Musa sonnecciante»⁵⁴. Non c'è dubbio che quello del Petrarca stravagante sia «un corpus stilisticamente più inquieto dei *Fragmenta*, perché è più orientato al gusto dei contemporanei»⁵⁵; il problema nasce proprio dal fatto che a contendergli la paternità di molti dei componimenti dispersi sono appunto i contemporanei o i loro discendenti. Assumendo la sola qualità del testo come parametro attributivo si rischia quindi non solo di risolvere in modo arbitrario il problema⁵⁶, ma anche di sganciare ancora una volta le disperse dal loro contesto, che è quello della poesia trecentesca, confinandole di nuovo nell'angusto spazio che riservarono loro gli antichi, pur encomiabili, custodi della memoria di questo Petrarca minore: Vittore Branca ricordava il giudizio espresso da Aldo Manuzio nella prefazione alla sua edizione del 1514, che faceva posto a un certo numero di disperse: «in questo [...] vi seranno utili, che da qui potrà ognuno conoscere a che regola dirizzava il Petrarca le cose che per sue volea che si leggessero»⁵⁷, che è una posizione – storicamente preziosa e del tutto giustificabile, ovviamente – che richiama quelle di coloro che, prima della codificazione

52. Le ragioni dell'esclusione di questo testo sono illustrate da Vecchi Galli (2007, pp. 18-9).

53. Cfr. Ludovico Beccadelli, *Vita del Petrarca (seconda redazione)*, in Frasso (1983, a p. 66).

54. Cfr. Cian in Solerti (1909, p. XXXI).

55. Vecchi Galli (2007, p. 13).

56. A posizioni di questo genere intendeva reagire Domenico De Robertis (2001, a p. 159) quando osservava, per le rime dantesche d'incerta attribuzione: «Il criterio discriminativo è stato quello del responso, ossia dell'esame della tradizione: opposto a quello, invalso da quando si dà critica dantesca, della dignità, se cioè un testo sia o no degno di Dante. Si sente ancora dire, oggi: Dante è un'altra cosa: evidentemente perché si sa o si pretende di sapere che cosa è Dante; come, in tempi non da moltissimo trascorsi, si riteneva che Dante non avesse avuto che un solo amore, Beatrice, e si sono fissati i contorni, i confini della sua personalità poetica». Per una istruttiva panoramica sui metodi di attribuzione ottocenteschi e non solo cfr. Gorni (1994).

57. Cito da Branca in Solerti (1997, p. 6). Per un precoce riconoscimento dell'importanza di quella prefazione cfr. De Robertis (1954, pp. 29-30).

dei principi della filologia d'autore, riconoscevano nello studio dell'elaborazione autoriale del testo soprattutto una finalità pedagogica⁵⁸.

Dunque darei molto peso agli echi intertestuali a fini critici (ad esempio, per tracciare la storia della penetrazione di Petrarca nel Trecento, ma anche per riconsiderare quanto Petrarca possa aver preso dai poeti coevi), molto meno a fini attributivi. Semmai, giova interrogarsi su un problema di metodo generale, che travalica il caso petrarchesco (problemi analoghi sono emersi, ad esempio, per il *Fiore*, o per la *Nencia da Barberino*): quanto deve pesare la possibilità dell'attribuzione a Petrarca nel commentare questi testi? Nel chiosarli, si devono valorizzare, per confermare o confutare la potenziale attribuzione, soprattutto le convergenze intertestuali con Petrarca, oppure no? Il problema non è facile da risolvere, né la scelta è priva di conseguenze.

Notevole, anche da questo punto di vista, il caso della frottola *Di ridere ò gran voglia*, attribuita a Petrarca da Alessandro Pancheri, ma ritenuta apocrifia da Paolo Trovato, che, riconsiderando l'intera tradizione, propose un testo molto diverso e, datandola all'ultimo quarto del Trecento, la riferì a un anonimo fiorentino che propose di chiamare "Amico del Sacchetti" o "Frottolista di *Di ridere ò gran voglia*"⁵⁹. Che la frottola, la cui vasta tradizione oppone, in termini attributivi, il nome di Petrarca al silenzio, sia opera di un fiorentino non è in dubbio, se ai vv. 29-30 [20 Pancheri] si legge: «Bel fiumicello è l'Arno, / dov'io nacqui» (il che ovviamente non escluderebbe affatto un fiorentino "trascendentale" come Petrarca, visto che Pancheri ha gioco facile a rinviare a *Rvf* 366, 82: «Da poi ch'ì' nacqui in su la riva d'Arno»).

In questo caso, la questione attributiva non si risolve tramite le vie che in precedenza si sono indicate come potenzialmente produttive: la ricostruzione dello stemma (a cui entrambi gli editori approdano, anche se con significative differenze, che si riverberano potentemente sull'attribuzione⁶⁰),

58. Su questo aspetto, riguardato da un'ottica petrarchesca, cfr. da ultimo Italia (2018, in particolare pp. 397-8).

59. Cfr. rispettivamente Pancheri (1993); Trovato (1997-98), da cui si cita il testo.

60. «Basterà notare come, riguardo ai connotati stemmatici del problema, l'attribuzione della frottola a Francesco Petrarca sia espressa univocamente dall'intera tradizione con due soli casi di reale anonimata [...]; in ogni caso le caratteristiche dello stemma negano verisimiglianza all'ipotesi che proprio da casuali attribuzioni e *silenzio* di materiale originariamente anonimo possano essere scaturite le esplicite attribuzioni a Petrarca. L'unica via per negare la realtà di queste passerà dunque attraverso la denuncia d'una falsa attribuzione d'archetipo, del quale per altro l'analisi della tradizione non ha sinora consentito di formulare la necessità» (Pancheri, 1993, pp. 119-20); «Prima di concludere è forse opportuno ricordare, per chi ancora trovi attraente l'idea della paternità petrarchesca, che le

il ricorso al criterio della *lectio difficilior*, l'esame della storia della tradizione. La partita, anche in questo caso, si gioca soprattutto in termini di stile, per cui il commento finisce per rivestire un ruolo decisivo. Le due concorrenti ricostruzioni, infatti, propongono anche due differenti metodologie di commento: l'una, volta a sostenere l'attribuzione a Petrarca, valorizza i rintocchi interni al *corpus* petrarchesco (questa tendenza si constata in modo ancora più pronunciato nel saggio di Enrico Fenzi⁶¹, che si pone dichiaratamente in questa prospettiva), l'altra è aperta a un campionario di testi più vasto, puntando a soppesare contrastivamente l'effettiva incidenza delle convergenze petrarchesche ed evidenziando per questa via «l'estraneità di singoli vocaboli al lessico poetico petrarchesco e più in generale trecentesco e la convenzionalità di molte formule»⁶².

Quello che qui interessa mostrare è come il ricorso all'intertestualità si riveli utile per marcare rapporti e contestualizzare con maggiore precisione i testi, più che per risolvere questioni attributive. La cospicua mole di dati offerta dalla somma di questi due commenti consente infatti di demarcare con maggiore precisione l'area culturale entro cui s'inserisce questo componimento. Da questo punto di vista, alcuni nuovi riscontri intertestuali emersi da altre ricerche potrebbero portare un ulteriore contributo. È indubbio, infatti, che con *Di ridere ò gran voglia* ci si trovi nella Firenze del secondo Trecento, ma forse si potrebbe giungere a una datazione leggermente anteriore rispetto all'ultimo quarto del Trecento. Si arriva a questa ipotesi grazie alle significative convergenze che si riscontrano con una frottola inedita e anonima da me ritrovata (*incipit: Quanto più il mondo mira*), che andrà attribuita a un autore che sembra conoscere questo componimento e alcuni testi di Petrarca, specie quelli del "Petrarca colonnese"⁶³. L'imitazione del maestro che si individua in questa nuova frottola somiglia

ragioni stemmatiche invocate per avvalorarla non sopravvivono al riesame della tradizione. Al contrario, la recensione è "aperta" proprio riguardo all'attribuzione. [...] l'attribuzione a Petrarca e l'assenza di indicazioni sono stemmaticamente equivalenti» (Trovato, 1997-98, p. 423).

61. Fenzi (1998, in particolare pp. 183 ss).

62. Trovato (1997-98, p. 399). Non è forse superfluo richiamare l'assoluta necessità di uno spoglio di «campioni di controllo alternativi» all'ipotesi proposta da chi si fa carico di un'attribuzione, che sono sempre necessari per «fornire gli elementi utili per l'eventuale falsificazione, nel senso di Popper, delle sue prove» (ivi, p. 395).

63. Per questa designazione cfr. Santagata (1988). Della frottola suddetta ho accennato in Decaria (2017, pp. 77-80); un'edizione commentata si legge ora in Decaria (in stampa). In entrambi i contributi, ma soprattutto nel secondo, si evidenziano i contatti con i testi petrarcheschi e con *Di ridere ò gran voglia*.

a quella riscontrata in altri minori trecenteschi che precocemente recepiro-no Petrarca, ma, per così dire, “in piccole dosi”: che la direzione dello scambio possa essere quella inversa (da *Quanto più il mondo mira* a *Di ridere è gran voglia*) sembra meno probabile, alla luce anche delle numerose tracce di altri componimenti petrarcheschi disseminate per tutto il testo, che instaurano notevoli triangolazioni tra alcune rime antiche del Canzoniere, *Di ridere è gran voglia* e la frottola *Quanto più il mondo mira*. Mi limito a riportare qui pochi esempi, avendo allegato altrove una documentazione più ampia:

Quanto più, 3: «tanto più s'adolora – l'uon ch'è ssaggio».

Di ridere, 88-89: «rade volte è sicuro / l'uom ch'è saggio».

Quanto più, 38-41: «e 'l pibrate disperso / per tucte l'acque salze. / E quanto Roma valze / be·l dimostra Oriente».

Di ridere, 70-73: «Mille navi, ch'a Troia / coperson l'onde salse; / e quanto Roma valse, / quando fu ricca!».

Rvf 69, 7: «et che 'l notai là sopra l'acque salse».

Rvf 28, 31-32: «Chiunque alberga tra Garona e 'l monte / e 'ntra 'l Rodano e 'l Reno et l'onde salse».

Quanto più, 26-27: «e 'l bel sito regale – col bel terreno / che tra Rodano et Reno – si conserba».

Quanto più, 43-47: «Ov'è quella Cartagine? / ov'è Secta e Granata, / la marina honorata – a cui risponne / el stricto e lle colonne – di Marrocco? / Pensa, bastardo sciocco – e vil romano».

Di ridere, 13-14: «Deh che mal aggia il negro – di Morrocco! / Ed ancor son io sciocco – com'io soglio».

Rvf 50, 46-48: «Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde, / et lasci Hispana dietro a le sue spalle, / et Granata et Marroccho et le Colonne».

Se questa è la direzione dello scambio, da *Di ridere è gran voglia* a *Quanto più il mondo mira*, il *terminus ante quem* che vale per la nuova frottola (1366, morte di Orso dell'Anguillara, destinatario del testo: anche di questo importante elemento è inutile che sottolinei le implicazioni quanto alla vicinanza all'officina petrarchesca) deve valere anche per *Di ridere è gran voglia*, che quindi andrà collocata intorno ai decenni centrali del secolo.

Questi nuovi elementi, che giungono da un testo inedito e ignoto agli studi, se non si rivelano decisivi per risolvere il caso attributivo, consentono almeno di inquadrare in modo più preciso la frottola *Di ridere è gran voglia*,

venendo a integrare quello, pur ricchissimo, che lo stesso Trovato definiva «un avvio di commento continuo»⁶⁴. Se si accettasse la nuova collocazione cronologica di *Di ridere ò gran voglia*, le molteplici convergenze di questa frottola con autori comici fiorentini del tardo Trecento e del Quattrocento, segnalate da Trovato, potrebbero in qualche misura risentire di un elemento distorsivo insito nel *corpus* di riferimento, che è piuttosto ampio (comprendendo fra l'altro i testi richiamati, per le singole voci, dai maggiori dizionari storici e i *corpora* testuali della LIZ e del TLIO), ma è anche avaro, come, nel 1997, non poteva non essere, di testi lirici del secondo Trecento, soprattutto per le aree diverse dalla Toscana e per i testi anonimi, che nella lirica del Trecento e in particolare per il genere frottolesco rappresentano, come si è appena constatato, un sottoinsieme significativo.

Per commentare la nuova frottola, dunque, anche i dati raccolti da Pancheri risultano molto utili, trovando a loro volta un coerente completamento nei nuovi riscontri rivelati da *Quanto più il mondo mira*; quei dati, pur raccolti con la funzione di provare l'attribuibilità a Petrarca di *Di ridere ò gran voglia*, ci aiutano a contestualizzare meglio quel testo. Tanto con questa frottola quanto con *Quanto più il mondo mira* ci troviamo verosimilmente nell'ambito della prima scuola petrarchesca (o magari di più scuole petrarchesche, visto che la nuova frottola non si colloca né in area toscana, né in area veneta) e tocchiamo con mano l'immediata fortuna coeva della sua poesia.

La questione attributiva, ovviamente, resta aperta e non approda a un nome a cui assegnare *Di ridere ò gran voglia*. A mio parere, gli argomenti addotti da Trovato intaccano seriamente la possibilità di una paternità petrarchesca del testo, che pure può avvalersi di alcune «cartucce intertestuali di buona qualità»⁶⁵; ma quegli argomenti, soprattutto, costituiscono un monito sui limiti dell'uso dell'intertestualità a fini attributivi, soprattutto per un genere come quello della frottola, la cui congenita sentenziosità conduce necessariamente verso il proverbio e la massima vulgata, ostacolando il rinvenimento di contatti esclusivi (infatti sia Pancheri, sia Trovato additano parecchi riscontri con altre frottole, anche successive a quella esaminata, come ad esempio la spuria *Accorr'uomo ch'i' muoio*, o la trecentesca *Sarà che Dio vorrà*). È parso invece molto produttivo, anche in questo caso, approfondire il rapporto della dispersa con la poesia dei minori trecenteschi, finora relativamente trascurati, specie se anonimi. È dunque opportuno, anche da questo punto di vista, riportare Petrarca nel

64. Trovato (1997-98, p. 398).

65. Ivi (p. 394).

Trecento, anche il Petrarca meno sicuro delle disperse. Anche dove quello di Petrarca è l'unico nome offerto dalla tradizione non si può fare a meno di scavare un po' nei dintorni della sua poesia, approfondendo i rapporti, come già invitava a fare in un saggio mirabile Armando Balduino⁶⁶, con i contemporanei trecentisti. Per *Quanto più il mondo mira*, allo stato attuale delle nostre conoscenze, il problema attributivo non si pone, dato che la frottola andrà pubblicata non associata a un *corpus* d'autore, ma eventualmente insieme alle altre rime che l'accompagnano, in buona parte riferibili, per varie ragioni, a una produzione lirica medio-trecentesca di area laziale, zona che in quei decenni non offriva – e continua a non offrire, stante l'anonimato di queste rime – nomi di personalità poetiche riconoscibili o altrimenti documentate.

5

Conclusioni

Come promesso, non ho proposto soluzioni, ma posto problemi. L'analisi dei casi discussi sembra suggerire che se si studiano le disperse non si deve aver timore di perdersi nei meandri della tradizione, senza considerare la quale difficilmente si può arrivare a Petrarca o lontano da Petrarca. In ogni caso, se vogliamo metterci in cerca di qualche frammento di Petrarca confuso nelle a volte caotiche miscellanee che ospitano le disperse, non ci si deve né ci si può vergognare di sporcarsi le mani con i minori del Trecento e del Quattrocento, che sono coloro che hanno letto, assimilato e trasmesso le sue poesie. Credo anch'io, come Paola Vecchi Galli, che «l'«accanimento» critico *sia* l'unica via per fare chiarezza almeno sommaria nel terreno più controverso delle Estravaganti»⁶⁷. Dovunque conduca, il lavoro non sarà perduto, come non sono andate perdute le tremila pagine dell'edizione dantesca curata da Domenico De Robertis, che dopo quasi vent'anni non hanno ancora smesso di esercitare il loro benefico influsso, da cui non hanno tratto vantaggio solo i dantisti.

66. Balduino (1984, p. 48).

67. Vecchi Galli (2007, p. 20).

Questioni di autenticità e rime di corrispondenza

di *Daniele Piccini**

Da alcuni anni, riprendendo i dubbi manifestati in tempi più lontani (in particolare da Dante Bianchi, 1949), una parte dei materiali del carteggio poetico tra Antonio da Ferrara e Francesco Petrarca è stata messa seriamente in questione quanto all'autenticità del coinvolgimento petrarchesco. Vinicio Pacca, in particolare, ha evidenziato l'improbabilità dell'attribuzione a Petrarca, pur sostenuta in vari codici, del sonetto di risposta *Per util, per diletto o per onore*, in dialogo con un testo di per sé problematico come *Deh, dite 'l fonte donde nasce amore*¹. Il sonetto di proposta è problematico perché, come dimostrò Contini, esso non è altro che il ricalco, con l'aggiunta di un verso finale e di qualche variante², di un testo più antico, testimonia-

* Università per Stranieri di Perugia.

1. Pacca (2007). Del resto già Bianchi (1949, p. 116), annotava: «Penso cosa tutt'altro che facile assegnare e [*Deh, dite il fonte*] ad Antonio da Ferrara; e analogamente non trovo agevol cosa assegnare al Petrarca il sonetto 4 [*Per util, per diletto*], dato che si affacciano a contenderglielo rimatori di lui assai meno famosi» (e si leggano anche le conclusioni a p. 118). L'edizione di riferimento più recente dei due sonetti è quella commentata da Paolino (1996, pp. 706-11), da cui li si cita (questa edizione, d'altra parte, riproduce, salvo lievi varianti nella punteggiatura della risposta, l'edizione Bellucci 1972 delle rime del Beccari): «[Antonio Beccari] *Deh, dite 'l fonte donde nasce amore, / e qual cason el fa esser sì degno / e in che parte sta el so contegno, / se ven da li occhi o da valor de core; / e qual cason li dà tanto valore / che piglia ne li uman corpi retegno, / non sapendo veder per qual inzegno / né per che forza se faccia signore. / Ancor vorrei saper s'egli ha figura / o s'è per forma o simiglianza altrui, / e se la sua podèsta è dolce o dura. / Chi l'ha servito e serve, dir de lui / dovrebbe senza error la sua natura, / e io dimando vui com'om d'i sui, / ch' i' non ne son, né posso, né già fui*»; «*Per util, per diletto o per onore / amor, ch'è passìon, prende suo regno; / quel solo è da lodar che drizza il segno / verso l'onesto e gli altri lassa fuore. / Ma questa specie di carnal furore / entra per gli occhi al cor prima benegno, / poi cresce tanto, ch'el torna in disdegno, / spesse fiate, e fa sentir dolore. / Carnale amor non tiene in sé drittura: / piacer di forma il fa crescere in nui, / e, perch'è passìon, non ha misura. / Di me dirò, ch'io no 'l so dir di vui: / mio signor è per voglia e per natura, / per don già fatti a me, guardando altrui, / non dico un sol, ma più di ventidui*».

2. Si legga in proposito la successiva nota 4.

to senza nome d'autore nel Magliabechiano VII.25³: *Dimmi, o fonte, donde nasce Amore*, cui secondo Contini risponderebbe, col rispetto solo parziale delle rime, il sonetto attribuito anche a Dante (ma di dubbia paternità) *Molti volendo dir che fosse amore*⁴. Tra l'altro di recente la questione (già di suo intricata, considerato anche il rapporto di analogia e prossimità che lega il sonetto *Dimmi, o fonte* con quello di Guido Orlandi *Onde si move, e donde nasce Amore?*⁵) è stata arricchita con una rinnovata acquisizione: è

3. Su cui si veda almeno De Robertis (2002, I*, p. 232, con rimandi bibliografici).

4. Contini (1970). Sulla questione si veda quanto osserva, a partire dalla probabilità dell'attribuzione a Dante di *Molti volendo dir*, De Robertis (2002, II**, pp. 1043-4): «L'ipotesi Dante, nonostante la riduzione dei testimoni alle rispettive presumibili fonti, sembra prevalere, il silenzio, al livello di queste, è netto in un paio di coppie, sempre che questi raggruppamenti non siano apparenti; altre volte contende con la presenza di quel nome. Si torna a ricordare che anche qui non vi è nessun autore contrapposto, e d'altro canto, come osservava Contini (1970, pp. 98-9) postillando occasionalmente uno dei documenti, Mg⁴ [Magliabechiano VII.25], la questione è ancora in termini arcaici, come poteva porsi in età dantesca. Il fatto che i testimoni siano in genere più tardi, è caratteristico della tradizione delle rime di Dante; e, come osservava ancora Contini (1970, p. 101), ad altra età altra risposta, con *Per util, per diletto e per onore*, e conseguente aggiornamento della proposta, *Deb, dite o/il fonte donde nasce Amore*, che recherà un verso di coda, di chiunque sia ora lo scambio; come nel '400, e lungo lo stesso filone, la parodia, ormai, di Burchiello col caudato *Molti poeti han già descritto Amore*. Il silenzio è di fronte all'attribuzione a Dante, o è quello in cui viene alla penna il suo nome? La soluzione pratica è ancora la collocazione tra le rime d'incerta attribuzione a lui, con quel più di "verisimiglianza" che le considerazioni di Contini hanno insinuato» (cfr. inoltre per il testo e la sua discussione De Robertis, 2002, III, pp. 539-46). La verisimiglianza dell'attribuzione a Dante è ribadita poi in De Robertis (2005, pp. 556-7), ove il sonetto chiude la serie delle rime dubbie. Da parte sua Giunta (in Giunta, Gorni, Tavoni, 2011, p. 741), dopo aver citato la «complessa e non risolta questione relativa agli adespoti *Dimmi, o fonte* e *Per util*», annota riguardo al sonetto dubbiosamente attribuito a Dante: «*Molti volendo dir* non è un sonetto di corrispondenza, ma sin dal primo verso dichiara d'inserirsi in un dibattito che conta già *molti* interventi: attitudine al dialogo con una "comunità di parlanti" o di opinanti che si può ben considerare come un tratto caratteristico della *forma mentis* medievale».

5. Si tenga conto in primo luogo di Contini (1970, p. 232), e di Pollidori (1995, pp. 136-40, in particolare p. 136), dove la studiosa rileva: «Alla problematica definizione dei rapporti fra canzone [*Donna me prega*] e sonetto [*Onde si move, e donde nasce Amore?*] si affianca, ed è forse strettamente connessa, quella fra il sonetto orlandiano e la tenzone, ricostruita da Contini [...], fra l'anonimo *Dimmi, o fonte, donde nasce Amore*, e il probabilmente dantesco *Molti, volendo dir che fusse Amore* [...]. Ugualmente debitori alla tradizione per contenuti e lessico [...], questi due sonetti, e specificatamente quello di proposta, condividono con *Onde si move* così numerosi elementi da rendere improbabile una genesi indipendente. In *Dimmi, o fonte*, 3 rime su 4 coincidono con *Onde si move* (compresa la rima *-ui*, quella irrelata rispetto alla canzone), e ben 7 [...] sono le parole-rima comuni: *Amore, core, signore, figura, altrui, matura, lui* (nel sintagma *di lui*), delle

stato infatti riportato all'attenzione degli studiosi un testimone manoscritto Estense, del resto già noto indirettamente a Contini⁶, che contiene una curiosa serie⁷. Il manoscritto, segnato Lat. 228 (α.ϰ.2.11), è un composito formato da molte unità, che ai ff. 160r-162r secondo la numerazione moderna e complessiva contiene, di mano cinquecentesca, questa sequenza di sonetti intorno al tema della natura di Amore:

Magistri Antonij Beccarij de Ferrara *Deh dite, o fonte, donde nasce amore*
quid sit Amor

Risposta di Dante

Molti volendo dir chi fosse amore
(a margine si annota: «Non è risposta
a quel | sonetto: p(er)che Dante era |
gia morto»)

Risposta di Pietro da Siena

Non trouo chi me dica chi sia amore

Risposta del Petrarca

Per util, per diletto, et per honore

Risposta d'un altro

O tu che domandi, et uoi sapere

Qui sembra essere accaduta una curiosa confusione: il copista riporta a capo della serie di sonetti un testo non troppo distante da quello del Magliabechiano VII.25 (almeno strutturalmente: infatti il sonetto non ha la coda aggiunta di un verso, che sarebbe la firma dell'autore trecentesco, Antonio da Ferrara o altri, che avrebbe ripreso il più antico testo, riusandolo⁸: in maniera corrispondente *Per util, per diletto*

quali le prime cinque compaiono negli stessi versi e le ultime due invertite [...]. Nella risposta dantesca poi, vv. 9-10, la tesi della non-sostanzialità di Amore, "Io dico che Amor non è sustanza / né cosa corporal ch'abbia figura", coerente con le tesi di *Vita nuova* XXV e di *Donna me prega*, sembra rispondere all'interrogativo del v. 3 dell'*Orlandi* piuttosto che a quelli più letterari della sua proposta, suggerendo quasi la possibilità che il primo sia variazione del secondo (Contini)».

6. Contini (1970, p. 230), che traeva la notizia (senza precisa indicazione del codice Estense in questione, per il cui recupero si veda la nota seguente) da una pubblicazione per nozze, Cappelli (1873).

7. Lagomarsini, Marrani (2016).

8. È da rettificare in questo senso quanto affermato circa il testimone Estense (siglato Est⁹) in Lagomarsini, Marrani (2016, p. 82): «Cruciale è la proposta che apre la serie. *Deh dite, o fonte* (o talora: *il fonte*), *donde nasce Amore* è infatti probabile rifacimento, con aggiunta anche di un distico finale, del verosimilmente più arcaico e ad oggi anonimo *Dimmi, o fonte, donde nasce Amore* [...]. *Deh dite, o fonte (il fonte)* nell'assai diffusa versione caudata che è rappresentata anche in Est⁹ è associato assai di frequente, si è visto, proprio a *Per util, per diletto e per onore* a dar vita a un piccolo dibattito sull'Amore fra – così oggi si tende ad avvalorare – Antonio da Ferrara e Francesco Petrarca, anche se per la verità non mancano sparse proposte concorrenti». L'aggiunta

manca anch'esso qui e in altri testimoni della coda⁹); tuttavia al primo verso esso ha la forma del rifacimento trecentesco (con il *Deh* iniziale) e ha anche l'attribuzione corrente ad Antonio da Ferrara¹⁰. Insomma la proposta originaria anonima del Magliabechiano VII.25 è qui sostituita dal rifacimento trecentesco, in una delle forme in cui la tradizione ce lo testimonia. Ne segue per il copista, per ovvie ragioni cronologiche, la smentita dell'attribuzione a Dante del sonetto seguente – attribuzione che pure egli doveva trovare nel suo antigrafo – *Molti volendo dir che fosse amore*. Il copista cinquecentesco avrà trascritto la serie da un'unica fonte? O avrà tratto i sonetti da fonti diverse, per lo meno più di una, raccogliendoli? Non si può rispondere con sicurezza. Senz'altro i dati si fanno ancora più incerti. Teoricamente potrebbe anche tornare in auge, guardando a questo testimone, la tesi di Enrico Fenzi secondo cui i testi connessi a *Dimmi, o fonte*, compreso il sonetto attribuito a Petrarca (ma qui nella serie si aggregano altri componimenti di analogo tema, non per le rime: *Non trovo chi me dica* attribuito a Pietro da Siena e l'anonimo *O tu che domandi*), siano da considerarsi tutti come testi più antichi, tardo-duecenteschi¹¹. Tuttavia, bisogna dire che la serie nel suo complesso, come si presenta nel testimone Estense, porta anche a dubi-

del rimaneggiatore trecentesco a *Deh, dite* è costituita da un solo verso finale (v. 15); tale giunta non è tuttavia presente, come detto, nel testimone Estense.

9. Lo stesso assetto testuale di *Deh, dite* senza il verso finale è in diversi altri testimoni: cfr. Bellucci (1967, p. 189): tra i manoscritti considerati, gli unici a riportare il verso finale sono il Trivulziano 1058, il Riccardiano 1088 e il Conventi Soppressi 122 della Medicea Laurenziana di Firenze). *Per util, per diletto* è ugualmente tradito in vari testimoni senza il verso finale: così ad esempio nel Queriniano D.II.21, dove presenta anche varie mende (cfr. Gaffuri, 1976, a p. 81). Sull'importante testimone Queriniano, sulle mani che vi intervengono e sulla bibliografia pregressa a esso relativa si può vedere da ultimo la scheda approntata in Leporatti (2017, pp. 94-5).

10. Vi si riscontrano inoltre delle varianti rispetto al Magliabechiano, varianti in buona parte comuni agli altri testimoni della forma rivista e dunque da riferire al rimaneggiatore trecentesco: in particolare nei manoscritti che trasmettono la versione rivista (con o senza coda), c'è una rimodulazione nelle quartine: quello che nel Magliabechiano VII.25 è il verso 3 («che pigli nelli uman corpi ritegno», testo De Robertis) viene spostato al v. 6; viceversa il v. 6 del Magliabechiano («o in qual parte sta il suo contegno», testo De Robertis) viene anticipato al v. 3.

11. Fenzi (1999a, pp. 139-41, in particolare p. 141) da cui si cita (il discorso di Fenzi si sviluppa a partire dal sonetto attribuito a Guido Orlando *Onde si move, e donde nasce Amore?* e dalla sua inerenza a *Donna me prega*): «L'ipotesi più praticabile, ma interamente da verificare, è tuttavia che l'intera serie dei sonetti (compreso quello che passa per petrarchesco, che non può essere abbandonato al suo destino come fanno Contini e la Pollidorio) appartenga a un gruppo che doveva essere compatto e che non può essere troppo lontano da

tare, a uno sguardo più attento, dell'ipotesi di Fenzi. Almeno il sonetto *Non trovo chi me dica*, infatti, è una chiara variazione di un testo più antico, cioè il sonetto anonimo dallo stesso *incipit* attestato nel Vaticano latino 3793: *Non truovo chi mi dica chi sia Amore*¹². Nel caso di questo testo la variazione di chi lo riprende e riusa è ancora più significativa e corposa: infatti il sonetto attestato nel codice Estense, ma anche altrove¹³, presenta una vera e propria ristrutturazione formale rispetto al precedente duecentesco¹⁴. Mentre nell'esemplare del Vaticano latino 3793 le rime sono, come di consueto nei sonetti arcaici, a rime alterne nelle quartine (ABAB ABAB), nel testo attribuito a Pietro da Siena abbiamo rime incrociate (ABBA ABBA), ciò che comporta una revisione testuale rispetto al sonetto originario.

Ecco dunque il testo duecentesco del Vaticano latino 3793 secondo l'edizione critica e, a fronte, quello trecentesco attribuito a Pietro da Siena, qui riportato secondo la lezione del codice Estense (da cui lo traggo in trascrizione interpretativa¹⁵):

Donna me prega, perché dalla canzone, venga pure dopo di essa, non è facile credere che sia lontano quello dato all'Orlandi, *Onde si move*».

12. Per cui si veda da ultimo Di Girolamo (2008, pp. 1009-14, con bibliografia pressa).

13. Si consideri il Reginense latino 1793 della Biblioteca Apostolica Vaticana, da cui fu edito in Fiorini (1892, p. LIV), dove è anche la supposizione che il Pietro da Siena autore del sonetto sia tutt'uno con il canterino Pietro da Siena (si vedano sulla figura di quest'ultimo Contarino, 1983 e gli interventi recenti di Barbara Pagliari, in particolare Pagliari, 2012). Ecco il testo come pubblicato nell'opuscolo, con la rubrica attributiva del Reginense («*Petrus de senis quid sit Amor*»): «Non trouo chi me dica che sia Amore, / ove el dimora et di che cosa è nato: / Amor non è, se no' un nome usato, / quel che la zente appella per Signore. / Non so perché la zente stia in errore / né perché el sia da la zente dotato; / mostrar ne vole com' è adventurato / et in lui non è forza né vigore. / Tre cose sum in una concordancia / che redrizano il corpo il suo potere; / queste tre signorezano lo core: / veder, piacer di core et desianza. / De ste tre cose nasce uno volere / che dicono la zente essere Amore». Il testo del sonetto secondo la testimonianza del Reginense è da confrontare con quello, molto simile, testimoniato dal manoscritto Estense di cui qui si sta parlando (vedi subito oltre nel corpo dell'articolo).

14. Come già rilevava Contini (1970, p. 230).

15. Dunque senza interventi sulla sostanza e sulla grafia (eccetto la distinzione tra *u* e *v*), rispettando anche lezioni erronee (come ai vv. 7 e 10), casi di ipermetria (v. 7) e ipometria (v. 12). Il testo basato sul manoscritto Estense, che qui si pubblica sulla base di una consultazione diretta del codice, è da confrontare con quello tratto dal Reginense 1793 e riportato alla nota 13.

Vat. lat. 3793

adespoto

Non truovo chi mi dica chi sia Amore,
ove dimori o di che cosa è nato,
perché la gente il chiama per signore,
Amor nonn-è se non u-nome usato.

Però la gente n'è tutta 'n errore,
perch'ogn'omo per lüi è dontato,
i-llui nonn-è né forza né valore:
mostrar vi voglio come avete errato.

Tre cose sono in una concordanza,
che tegnono lo corpo i-lor podere,
le quali segnoreggiano lo core:

piacere e pensare e disianza;
d'este tre cose nasce uno volere,
laonde la gente dice che sia Amore.

Estense Lat. 228 (a.w.2.11)

«Pietro da Siena»

Non trovo chi me dica chi sia Amore,
ov'el dimora, et di cosa è nato:
Amor non è se non un nome usato,
quel che la gente appella per signore.

Non so perché la gente sia in errore,
né perché il sia dalla gente adorato:
mostrasi nel velo como aventurato,
en lui non è forza, né vigore.

Tre cose son in una concordanza,
che redrizando el corpo in suo podere,
le quale segnorezzano li core:

veder, piacer, et disianza;
d'este tre cose nasce un volere
che dicono la gente che sia Amore.

Se è vero che tale sonetto nella versione attribuita a Pietro da Siena è frutto di un rimaneggiamento trecentesco, l'analogia spinge a considerare anche il testo di *Deh, dite o fonte* non come una variante involontaria prodottasi nella tradizione manoscritta (così come sarebbe pure ipotizzabile), ma come una ripresa variata del sonetto più antico, quello presente nel Magliabechiano VII.25, da parte di qualche trecentista¹⁶ (mentre la presenza o assenza della coda, sicuramente aggiunta da un rimaneggiatore trecentesco, sarà un elemento suscettibile di interventi nella trasmissione del testo rimaneggiato). Anche rimanendo dunque per la datazione dello scambio (*Deh, dite o fonte e Per util, per diletto*) al Trecento, la possibilità di attribuire a Petrarca *Per util, per diletto* si pone come altamente improbabile: il sonetto è una *summa* di luoghi comuni sulla natura di Amore, di estrazione tradizionale, arcaizzanti se non arcaici, pressoché incompatibili con la penna di Francesco, per non parlare della lingua, con forme in rima non

16. Nel Quattrocento poi Niccolò Cieco sembra variare *Deh, dite, fonte* (o *Dimmi, o fonte*) nell'*incipit* di un suo sonetto pure di corrispondenza (ma che sviluppa tutt'altra questione: se sia più meritevole l'arte militare o la scienza). L'attacco del sonetto in questione, edito in Lanza (1973-75, II, p. 209), suona *O vivo fonte, onde procede onore*.

anafonetiche (come *benegno*) o probabilmente metafonetiche (come *nui* e *vui*). Insomma, come sostenuto da Pacca e da altri¹⁷ (si veda anche lo studio di Ilaria Tufano, 2003, sulla fonte cavalcantiana), pensare a Petrarca è fortemente anti-economico e tendenzialmente da escludere per una serie convergente di ragioni interne, che del resto già lo studio del 1949 di Bianchi aveva presenti¹⁸. D'altronde anche l'attribuzione nei codici è all'insegna della diffrazione, citandosi come possibili autori del sonetto di proposta pure Lancillotto Anguissola e addirittura Cino da Pistoia e come autore della risposta facendosi il nome dello stesso Antonio da Ferrara¹⁹.

Ugualmente da respingere sembra essere la paternità petrarchesca del sonetto *Perché non caggi ne l'oscure cave*, risposta per le rime a quello attribuito al Beccari *I' provai già quanto la soma è grave*. In questo caso la stessa tradizione manoscritta (ad esempio con il Riccardiano 1100, che sul conto di Lancillotto e di Antonio sembra attingere a fonte fededegna) ci propone un'alternativa secca, certo più credibile, alla attribuzione petrarchesca: il sonetto *Perché non caggi* è infatti tradito anche sotto il nome del piacentino Lancillotto Anguissola (come visto, indicato anche come possibile autore di *Deh, dite, il fonte* o *Deh, dite, o fonte*), attribuzione che ha un valore di *difficilior*²⁰ e che pare coerente con il tono della corrispondenza in oggetto. Infatti è noto uno scambio di sonetti tra Antonio da Ferrara e Lancillotto Anguissola sullo stesso tema, quello di un nuovo amore e dell'opportunità o meno di risottomettersi al giogo di Amore, ma a parti invertite (proposta di Lancillotto: *Natura dell'età gioiosa e bella*; risposta del Beccari: *La dolce passion che ve martella*²¹). Ciò non ha tuttavia evitato che fin qui la risposta al sonetto del Beccari

17. Mi permetto di rimandare, anche per quanto si dirà in seguito, a Piccini (2012a; 2012b).

18. Cfr. in proposito la nota 2.

19. Cfr. il quadro delle testimonianze tracciato prima in Solerti (1909, pp. 90-1), poi in Bianchi (1949, pp. 113-4), e poi in Bellucci (1967), con infine l'aggiunta dei due testimoni di *Deh, dite* citati da Balduino (1968, p. 542), vale a dire: Genova, Biblioteca Civica, D.1.3.15, f. 78v, e Mantova, Biblioteca Comunale, A.1.4, f. 25v.

20. Per l'uso di questa categoria in ambito attributivo si può ancora ricorrere all'affermazione di Ageno (1975, pp. 255-56): «Fra l'attribuzione a uno scrittore famoso, e quella a uno scrittore meno noto, ha ovviamente più probabilità di essere vera la seconda. Questo criterio è, nelle questioni di autenticità, il corrispettivo del criterio della *lectio difficilior* nella scelta delle lezioni».

21. Il testo dei due sonetti si legge in Bellucci (1967, pp. 135-7) e poi nella successiva edizione commentata (Bellucci, 1972, pp. 233-6). Si veda sullo scambio in questione, con il suggerimento di riconoscere nella risposta di Antonio la citazione di un madrigale che potrebbe essere stato composto in precedenza dall'Anguissola, Gallo (1976).

circolasse e fosse letta come petrarchesca. Già l'erudizione settecentesca si era del resto interessata a questi componimenti. È il caso di Muratori, il quale nel trattato *Della perfetta poesia italiana* (1706) cita da un manoscritto della Biblioteca Ambrosiana la proposta *Deh dite il fonte, donde nasce Amore* e la risposta a esso, riconosciuta, almeno in ipotesi, come del Petrarca *Per util, per diletto, e per onore*²².

Ora, mostrati come fortemente incerti se non proprio apocrifi, dal punto di vista petrarchesco, due dei sonetti in dialogo con Beccari, anche altri elementi del gruppetto di rime di corrispondenza che vanno sotto il nome dei due poeti potrebbero essere messi in crisi (con l'eccezione ovviamente della canzone di Ferrarese per la creduta morte di Petrarca *I' ho già letto el pianto d'i troiani*, che procurò la risposta di quest'ultimo costituita dal sonetto *Quelle pietose rime, in ch'io m'accorsi*, accolto nei *Rvf* al numero 120; ma d'altra parte anche lo scambio tra il sonetto attribuito ad Antonio *O novella Tarpea, in cui s'asconde* e la risposta petrarchesca *Ingegno usato a le question profonde* non si espone a gravi sospetti, pur con qualche problema in più, specie per la proposta²³). Lo notava già Pacca, che alla fine del suo intervento su *Per util, per diletto*, osservava: «potrebbe risultare proficuo riconsiderare con occhio non prevenuto l'intero carteggio poetico Petrarca – Beccari». E in nota: «I più forti sospetti, è inutile nasconderselo, cadono sulla tenzone *Antonio, cosa à fatto la tua terra – L'arco che in vui nota sita disserra* (Paolino 15-15a): unica prova dell'esistenza di un personaggio fantomatico della biografia petrarchesca quale la “bella ferrarese” e unico caso in cui sarebbe stato il più anziano e più illustre dei due a prendere l'iniziativa». Non si può che concordare, anche se le attribuzioni di questo scambio nei testimoni manoscritti sono pressoché unanimi, salvo alcuni casi di adespotismo. E anzi, a una lettura analitica e accorta del sonetto “ferrarese” assegnato a Petrarca, i dubbi si moltiplicano, dal lato stilistico come da quello contenutistico (il sonetto è tutto intessuto di stilemi tipici e for-

22. Muratori (1706, p. 22). Muratori tornò a citare questo e altri testi dispersi di Petrarca nella sua prefazione a Petrarca (1711, p. XIV). A proposito dell'interesse muratoriano per le disperse cfr. Bonfatti (2007).

23. Emerge infatti in alcune testimonianze il nome di Jacopo de' Caratori (o Caradori o Garatori) da Imola come autore (al posto del Beccari) del sonetto di proposta: cfr. Bianchi (1949, pp. 113 e 115; vi si dice che il Trivulziano 36 cita la risposta di Petrarca come indirizzata a Jacopo) e Cavedon (2007, pp. 228-9, dove si cita come latore del nome dell'imolese in quanto autore della proposta il Marciano It. IX.191 copiato da Antonio Isidoro Mezzabarba e si forniscono ulteriori rinvii bibliografici sul codice Marciano).

mulari, ben spiegabili in un imitatore meglio che nell'*auctor* Petrarca²⁴; il problema, naturalmente, rimane aperto).

Ma la corrispondenza con Beccari non è in fondo l'unico caso passibile di un almeno potenziale dubbio: basterà ricordare che nei suoi recenti interventi sulle disperse Paola Vecchi Galli ha fatto trapelare qualche incertezza anche riguardo ad altre rime di corrispondenza petrarchesche. Cito un esempio. Parlando del sonetto *Perché l'eterno moto sopra ditto*²⁵ facente parte di una celebre tenzone a più voci sui fenomeni celesti e il libero arbitrio, la studiosa dice: «C'è poi una serie di sonetti caudati "per le rime"»

24. Faccio qualche esempio, appoggiandomi in primo luogo al commento di Paolino. Partendo da testi inclusi nei *Rvf* (che cito dall'edizione Bettarini, 2005), si noterà che i vv. 8-9 di *Antonio, cosa* («[...] e 'l tempo non mi sfera, / anzi m'ancide [...]») sembrano una variazione di *Rvf* 134, 7: «et non m'ancide Amore, et non mi sfera» (citato già dalla Paolino nel suo commento). A proposito di *Rvf* 134, esso sembra anche aver suggerito al sonetto sulla ferrarese i rimanti della rima A delle quartine (*guerra : terra : serra : sfera* nel testo dei *Rvf*; *terra : serra : guerra : sfera* nella dispersa). A questo livello si può istituire una correlazione anche con l'estravagante petrarchesca (trasmessa dall'autografo Vaticano latino 3196) *Tal cavalier tutta una schiera atterra*, che ha in rima A questi rimanti: *atterra : serra : diserra : sfera* (e si noti che la clausola del v. 8 di *Tal cavalier* è «Amor mi sfera»). Si possono aggiungere altri rilievi: il v. 12 della dispersa («e come suol chi nuovo piacer sogna», in rima con «vergogna», v. 9) riecheggia *Rvf* 264, 88: «Ché 'n guisa d'uom che sogna» (pure in rima con «vergogna» del v. precedente); e si tenga anche presente *Rvf* 49, 8: «son imperfecte, et quasi d'uom che sogna», sempre con alle spalle il modello dantesco di *Purg.* XXXIII 33. Ancora, i vv. 13-14 della dispersa: «[...] così, solo, / torno a pensar [...]» può rimandare a *Rvf* 214, 5: «sola pensando, pargoletta et sciolta» (ma anche a *Rvf* 258, 6, come segnalato dalla Paolino: «qualor a quel dì torno, ripensando»). Ancora, il v. 3 («ella à le chiavi del mio cor sì mosse») si può confrontare con diversi luoghi dei *Rvf*, come rileva la Paolino, in particolare *Rvf* 72, 30 («quel core ond'anno i begli occhi la chiave»), specialmente in connessione con il v. 7 della dispersa («da duo begli occhi», che a loro volta rimandano a vari luoghi dei *Rvf*, come 38, 7; 61, 4; 203, 13; 260, 1; e anche 258, 1: «[...] de' duo bei lumi»). Del resto l'espressione complessiva dei vv. 6-7 della dispersa («[...] mi percosse / da duo begli occhi, sì che [...]») rinvia con forza, come notato da Paolino, a *Rvf* 75, 1: «I begli occhi ond' i' fui percosso in guisa». Il rimante in clausola nella dispersa («torno a pensar chi puote esser costei») può d'altra parte rinviare a *Rvf* 186, 3: «tutte lor forze in dar fama a costei» (in entrambi i casi «costei» è in rima con «miei»). Ancora più stringente è il confronto, notato da Paolino, tra il v. 11 della dispersa («né trovo con chi parta i pensier' miei») e *Rvf* 125, 58: «a partir teco i lor pensier' nascosti» (e anche con *Rvf* 353, 8: «a partir seco i dolorosi guai»). Infine un'osservazione può riguardare la rima B delle quartine della dispersa: *fosse : percose : osse* potrebbe al limite concordare con *Tr. Cup.* II 176-180: *mosse : osse : fosse* (laddove nei *Rvf* si ha per quattro volte *ossa* e per una sola *ossi*, mentre non è mai attestata la forma in *-e*: cfr. Vitale 1996, p. 157). Un intarsio di echi, suggestioni e rimanti petrarcheschi pare dunque costituire il sonetto, più facile da attribuire a uno scolaro di Petrarca che al maestro.

25. In precedenza considerato tra le disperse attribuibili a Petrarca dalla stessa studiosa (secondo un'opinione del resto invalsa): cfr. Vecchi Galli (2007, p. 24).

che vede Petrarca e Boccaccio impegnati con altri a ragionare sull'eclissi di sole del 17 settembre 1354: Petrarca, se davvero è lui, che rivendica la libertà dell'*intelletto umano* dall'influsso delle stelle; Boccaccio, se davvero è lui, portavoce di un'interpretazione teologica di quell'evento pauroso». E più oltre: «Due particolari meritano però attenzione. Anzitutto la “coda” dei due sonetti, indotta nella “proposta” di Cecco [di Meletto de' Rossi] ma assente nel Canzoniere e molto rara anche fra le rime di Boccaccio; poi le parole-rima *Egitto, martiri, dritto*, presenti nell'uno e nell'altro componimento: una ripresa, da parte di Boccaccio, delle derive linguistiche di Petrarca? oppure il segnale di un falso (per la violazione della regola di non ripetere nella risposta le stesse parole-rima della proposta), cioè di un ampliamento, a nome di due “maggiori”, di una tenzone poetica riservata ai minimi?»²⁶. In questo campo si potrebbe arrivare a ipotizzare, seguendo il ragionamento della studiosa, la fabbricazione di tenzoni fittizie (naturalmente tutte da dimostrare, come anche nel caso dello scambio con Beccari sulla donna ferrarese).

Il problema particolare costituito all'interno delle disperse dalle rime di corrispondenza²⁷ forse illumina questioni metodologiche generali, valide anche per il resto dei testi riferibili a Petrarca al di fuori del Canzoniere. L'attestazione dei manoscritti, in questioni attributive specialmente, andrà sempre vagliata con ragioni anche interne. Del resto, a proposito di una serie di disperse, ci troviamo di fronte, nella tradizione veneta²⁸, al caso di rime, in alcuni casi sicuramente spurie, incardinate all'interno della raccolta organica di testi petrarcheschi dei *Rvf*. Cito la tradizione veneta perché in una parte di essa troviamo, ad esempio, anche la tenzone pseudo-petrarchesca *Deb, dite 'l fonte* e *Per util, per diletto*²⁹. Ora, un'attribuzione diversa, anche minoritaria alla luce dello *stemma codicum*, ma *difficilior* rispetto a quella al grande nome, avrà sempre un valore preferenziale come è ovvio³⁰ (chiaro dunque che un contributo decisivo deve venire anche in termini attributivi dalla classificazione dei testimoni componimento per compo-

26. Vecchi Galli (2012, pp. 70 e 72). Naturalmente resta l'onere di provare una simile ipotesi, che per ora è solo evocata dalla studiosa.

27. Sui corrispondenti poetici in volgare di Petrarca si possono considerare i quadri d'insieme tracciati da Cremonini (2007) e Limongelli (2016a: sulla questione di *Deb, dite* e *Per util, per diletto*, si veda l'accenno, con i connessi riferimenti bibliografici, fatto a p. 141, n. 4).

28. Su cui cfr. gli interventi di Cavedon (1976; 1980; 1983a; 1987; 2005; 2007).

29. Cfr. almeno la situazione presentata da Cavedon (1976).

30. Il principio è chiaramente enunciato in Bianchi (1949, p. 118): «La sopravvivenza d'un nome modesto tra illustri, ha un valore quasi assoluto».

nimento, con costruzione dei vari stemmi, ove non sia possibile classificare per blocchi di testi). Ma persino in presenza di una eventuale concordia delle testimonianze, la critica interna dovrà interrogarsi in modo particolarmente vigile sulla proponibilità dell'attribuzione, sulla sua coerenza in termini culturali, linguistici, espressivi³¹.

In fondo questa alleanza stretta e ragionata, senza feticistica fiducia in nessuno dei due corni del metodo, tra critica delle fonti e critica interna non è forse ciò a cui il difficile, controverso problema delle disperse ci indirizza, ciò che esso ci suggerisce? Credo, per parte mia, che sia così.

31. Per alcune considerazioni in proposito si può rimandare ad esempio a Vecchi Galli (2005) e a Soldani (2007), con notevoli spunti metodologici, ad esempio alle pp. 162-3, da cui si cita: «Sicché il problema non è neanche che l'opera di discernimento obbliga a integrare vari piani d'analisi: lessico e morfofonologia, sintassi e retorica, metrica, modi argomentativi, strutture tematiche: un lavoro complesso, sì, ma che rientra nelle competenze dello storico delle forme. Di più c'è che ci si trova st[r]etti tra due opposti criteri di esclusione, uno per eccesso e l'altro per difetto: di modo che per venire accreditato al maestro un testo non deve essere né troppo né troppo poco petrarchesco, dovrebbe collocarsi in un punto mediano che è molto difficile da definire (e che probabilmente fatteremmo a individuare per parecchie poesie del Canzoniere). E allora, dovendo ripiegare su una pura valutazione personale, si finisce fatalmente col sottrarre invece che col restituire».

Gli “adespoti” del Canonici it. 66

di *Marco Berisso**

In questi miei veloci appunti vorrei provare a verificare su un caso che mi pare abbastanza esemplare una delle ipotesi di lavoro che sono state proposte in questo nostro workshop, ovvero il grado di probabilità con cui è possibile attribuire un testo “disperso” a Petrarca là dove a quest’ultimo esso sia esplicitamente dato oppure, il che è da ritenere equivalente, appaia all’interno di una più ampia sequenza di acclarata paternità petrarchesca (esemplarmente i *Rvf*). Rientra appunto in tale categoria l’oxoniense Canonici it. 66 (= Ox66¹), che include, entro un *corpus* tutto attribuito a Petrarca da una rubrica esplicitaria pure oggi solo sommariamente leggibile per lo stato davvero pessimo della pergamena² e formato dai *Rvf*, un totale di tredici presumibili disperse, cinque delle quali non altrimenti attestate³, alle quali è da aggiungere la extravagante *Donna mi vene*.

Il manoscritto presenta una versione quasi integrale dei *Rvf*: dico quasi perché mancano all’appello integralmente undici poesie⁴ e parzialmente altre tre⁵. Va però segnalato che sono cadute dalla compagine primitiva del co-

* Università di Genova.

1. Descrizione (con qualche imprecisione su cui tornerò più oltre) in Mann (1975, pp. 388-90): utilizzo per questo e per gli altri codici citati ove presente la sigla introdotta da Leporatti (2017), a cui senz’altro rinvio. Il codice, lo ricordo, non è tra quelli segnalati da Solerti (1909), che d’ora in avanti siglerò *RD*, edizione a cui faccio riferimento per comodità anche per il testo. Ha dedicato a Ox66 alcune pagine specifiche Cavedon (1983a, in particolare pp. 99-101; 2007, in particolare pp. 229-32).

2. *Expliciunt.... Francisci Petrarce de sua laura... mio* (?). Quello che segue e che Mann riporta nella sua descrizione del codice (*cercha 3075* e poi subito sotto *Amen*) è evidentemente di altra mano e posteriore.

3. In realtà le disperse sembrerebbero quattordici, ma una (f. 37r) è il sonetto dantesco *Era venuta nella mente mia* (bizzaramente confuso da Mann nella sua tavola con quello dal medesimo *incipit* ma di tutt’altro stile di Marchionne Arrighi) nella versione con il secondo cominciamento. Faccio notare che una mano più tarda ha segnato quasi tutte le disperse con un piccolo cerchio a sinistra del capoverso.

4. Si tratta di *Rvf* 17, 120, 141, 303, 328-331, 353 e 364-365.

5. Sono caduti i primi 36 vv. di *Rvf* 332, i vv. 4-14 di *Rvf* 363 e praticamente tutta *Rvf* 366 (rimangono solo i vv. 135-137).

dice anche quattro carte, gli originari ff. 42-43 e 48-49. Siccome ogni facciata contiene regolarmente due colonne di 44 righe ciascuna, possiamo agevolmente calcolare che in origine Ox66 aveva spazio sufficiente per contenere non solo quello che oggi manca ma, anzi, probabilmente presentava anche qualche altra dispersa o comunque altri testi estranei ai *Rvf*⁶. Che almeno i ff. 43v, 48r e 49v non fossero bianchi lo si capisce dal fatto che i testi che oggi li seguono o precedono sono incompleti: a questo punto non vedo ragioni per supporre che il rimanente di ciò che è andato perduto fosse rimasto inutilizzato.

Pur non essendo concentrate in un'unica zona, le disperse tendono ad agglutinarsi soprattutto nel blocco che va da f. 11r a f. 17v (se ne ritrovano lì undici su tredici), vale a dire nel secondo quinterno. In coincidenza con questo dato, proprio nelle carte in questione si verifica un evidente incremento nel disordine (già comunque presente) nella successione dei testi degli *Rvf*. È sufficiente in questo senso dare anche una veloce occhiata alla tavola suddividendola nei cinque fascicoli⁷:

Fascicolo I

1, 3, 2, 5, 7, 9-II, 13-16, 23, 22, 21, 24, 26-27, 29, 28, 30, 32-33, 35-39, 52, 40, 42-48, 51, 50, 53, 55, 54, 66, 56-60, 62-65, 67-68, 184, 160, 70-73 >

Fascicolo II

(>73) **34**, 104, 80, 74-75, 78-79, 81-83, 76, *Amor pia(n)to so alber intalora, Io son si gionto soctol rigimento*⁸, 209, 134, 269, 85, 108, 69, 181, *Bem potete cielarme elchiaro sguardo*⁹, 188, 86-93, 102, 8, 77, 163, 124, 20, 4, 140, 178, *In ira ay*

6. Le quattro carte mancanti potevano infatti contenere un totale di 704 righe di scrittura, mentre ciò che di Petrarca manca all'appello ammonta a un totale di 398 righe, sommando ai versi mancanti un rigo con la rubrica (o lasciato in bianco nel caso dei sonetti) per ciascuno dei tredici testi mancanti, in linea con la tipica modalità d'esecuzione del copista di Ox66. Noto incidentalmente che il modello di impaginazione «a due colonne, in verticale, con versi incolonnati» in coincidenza con il ricorso a scritture semigotiche pone a pieno titolo Ox66 in quel gruppo di codici tardotrecenteschi che Cursi (2014, in particolare pp. 242-4) individua come derivati, attraverso vari gradi di semplificazione, dall'originario progetto grafico petrarchesco (tra i codici citati da Cursi è avvicinabile a Ox66 nella struttura generale, seppure con ben altri risultati estetici, il Laurenziano XLI.2)

7. La tavola che segue corregge, come dicevo sopra, quella proposta da Mann. Segnalo con il simbolo > i testi a cavaliere tra due fascicoli consecutivi, con i puntini tra quadre le lacune meccaniche. In grassetto le presunte disperse, in grassetto sottolineato i due testi dei *Rvf* copiati due volte nel codice.

8. *RD* CLXVIII, pp. 227-8.

9. *RD* LII, pp. 147-8. Per il testo e l'apparato cfr. Esposito (2013, pp. 249-50).

*cieli almo(n)do ealagente*¹⁰, 19, 31, 133, *Ay lasso me chefui mal proueduto*¹¹, 265, *Folghor dal ciel nel tuo uile chor sibagnie*, 12, 6, 18, 41, 84, 179, 171, 242, 201, *Le uaghe lucie ch(e) cho(n)fortan el uiso*¹², *Ingenio usato alla question p(ro)fonde*¹³, 190, *Quella ghirlanda chella bella fronte*¹⁴, *Quei dolci crespì enanellati doro*, 208, 132, 49, 150, 229, 205, 114, 149, 202, *Delli dolci pinsieri lamor me(n)uia*, 174, 243, 218, 94-101, 103, 105-107, 109-113, 136-137, 34, 61, 158, 168, 191-193, 199-200, 115-118, *Donna mi uiene spesso nella me(n)te*¹⁵, 119

Fascicolo III

121, 203-204, 212-213, 215-216, 223, 225, 227-228, 230, 233, 235-236, 238, 220, *Ouenus pia che del tuo bel figlio*, 122-123, 125-131, 138-139, 135, 142-148, 151-159, 161, 162, 164-167, 169-170, 172-173, 175-177, 180, 182-183, 185-187, 189, 194-198, 206-207, 210-211, 214

Fascicolo IV

217, 219, 221, 224, 226, 232, 234, 237, 240, 239, 241, 244-264, 268, 266-267, 270-272, 274-275, 25, 282, 276-279, 305, 318, 273, *Era uenuta nella me(n)te mia*¹⁶, 344, 280-281, 283-310, 313-320, 322-323, *Lantiqui edolci pensier (con)uie(n) chio lasse*¹⁷, 338

Fascicolo V

325-327, 324, 311 [...] 332-337, 339, 342, 340, 351-352, 354, 350, 355, 359, 341, 343, 356, 345-349, 357, 231, 312, 321, 222, 358, 360-363 [...] 366

La sequenza presenta alcune zone in cui si fa più evidente la frattura e conseguente scompaginazione nella seriazione dei testi rispetto all'originale petrarchesco, seriazione che altrove non è perfetta ma, mi pare, generalmente piuttosto conseguente (non parlerei perciò, come fa Cavedon, di «ingarbugliata e arruffatissima matassa di liriche cavate dai *Fragments*»¹⁸). Particolarmente significativa, mi pare, la situazione che si verifica nel se-

10. *RD LXXXI*, p. 159. Cfr. Leporatti (2017, pp. 206-8), *Ox66* non è utilizzato in questo articolo a causa di un refuso di Mann che indica come numero «LXXXI» anziché «LXXI».

11. *RD LXXXV*, p. 167.

12. *RD LXXXVII*, p. 168. Per la tradizione cfr. Capovilla (1982, a p. 127).

13. *RD XIX*, p. 89. Sul sonetto vedi anche Cavedon (1983a, a p. 90 il testo, e alle pp. 104-5 la classificazione delle testimonianze).

14. *RD XXXII*, p. 113. Cfr. Leporatti (2017, pp. 179-82).

15. *RD I*, pp. 71-2. Il testo commentato da Laura Paolino (1996, pp. 729-32).

16. *Vita nova* 23. Mi riferisco alla numerazione dell'edizione curata da Stefano Carrai (Bur-Rizzoli, Milano 2009), identica a quella già introdotta da Guglielmo Gorni (Einaudi, Torino 1996): corrisponde al cap. xxxiv dell'edizione Barbi.

17. *RD LXIV*, pp. 154-5. Cfr. Leporatti (2017, pp. 194-7).

18. Cavedon (1983a, p. 99).

condo fascicolo nell'intero f. 121a-f. 12vb (aperto dalla "dispersa" *Amor pia(n)to so alber intalora* e chiusa da *Rvf* 188) e ancor più quella dei ff. 13va-171b: una serie che possiamo anche leggere unitariamente come deposito totalmente disordinato di singoli pezzi dei *Rvf* distinto in due sequenze discrete dalla serie ordinata *Rvf* 86-93. Qualcosa del genere accade poi, anche se in maniera molto più limitata, nel quarto fascicolo ai ff. 36vb-371a, prima e dopo l'inserimento del sonetto dantesco. In realtà però, come si vede, le perturbazioni non sono sempre strettamente legate alla presenza di testi extra-*Rvf*: si verificano anche tra il primo e il secondo fascicolo, nel finale sempre del secondo e poi, piuttosto massicciamente, nel quinto. Una minima increspatura di questo tipo si ha anche alla fine del quarto fascicolo con *Lantiqui dolci pensier (con)uie(n) chio lasse* seguita da 338. Fa invece un po' caso a sé, mi pare, la sequenza del terzo fascicolo che parte con 203 e si chiude con *O Venus pia*: serie che certo va a intercettare una successione ordinata ma che in sé si presenta come consequenziale e coerente (di quella consequenzialità e coerenza che naturalmente Ox66 ammette). Segnalo infine che la collocazione di *Donna mi viene* tra 118 e 119 risponde a quella «area of instability» di cui parlava Wilkins che vede di solito la ballata posta «between or near» 120 e 122 (Ox66 appartiene a quell'insieme in cui 121 «makes it appearance in or near this area»¹⁹).

È molto difficile, naturalmente, capire precisamente come si è formata questa raccolta, o meglio lo è per me. L'impressione (tutta da verificare, naturalmente) è che alcuni slittamenti di singoli numeri in avanti o indietro rispetto alla seriazione naturale possano anche essere attribuiti a un progetto di copia che è, per molti aspetti, di ambizioni modeste nella realizzazione ma comunque ben avvertibili. Sono rivelatrici in questo senso, oltre a una revisione della lezione base (che è a tratti di sconcertante scorrettezza) condotta in maniera piuttosto capillare, la presenza pressoché regolare di didascalie di tipo metrico per i testi estranei al sonetto (*chançone* per le sestine e le canzoni, *madrichale* per le ballate e i madrigali), l'indicazione *Finit* come marca di chiusura per i soli testi lunghi, l'apposizione di alcune rubriche in cui si segnalano i destinatari dei testi (e una, per *Rvf* 268, di tipo tematico: *Sonectus de morte*), l'uso, previsto anche se non realizzato, di capilettera incipitari rubricati per il sonetto iniziale e per le canzoni e, soprattutto, una gestione piuttosto attenta dello specchio destinato alla scrittura, quei 44 rigi per colonna di cui dicevo prima e che vengono rispettati rigorosamente, a costo di saltare

19. Wilkins (1951; tutte le citazioni da p. 238).

in qualche caso il rigo bianco che solitamente stacca le varie poesie o, in alternativa, di completare l'ultimo rigo della seconda colonna con cerchietti in sequenza pur di non lasciarlo in bianco. Per altro questa misura di 44 righe non è evidentemente casuale: corrisponde infatti a tre sonetti per colonna con un rigo bianco che li separa, come è evidente sin dalla prima carta. Talmente cogente, questa impostazione, che ho l'impressione (che pure andrà verificata e che comunque, lo premetto, non funziona sempre) che gli slittamenti siano guidati proprio dal tentativo di mantenere il più possibile una certa armonia nell'impianto prescelto – se non preservando proprio, dove possibile, la sequenza di sei sonetti per facciata o, almeno, quella di tre sonetti per colonna –, evitando almeno grossi squilibri tra testi lunghi e testi brevi.

Comunque sia, Ox66 deriva evidentemente da un antigrafo in cui il convergere di più fonti era già avvenuto. L'esistenza di almeno due di esse e tra loro distinte è dimostrata da quella presenza che prima segnalavo di una duplice copia per due delle poesie dei *fragmenta*, *Rvf* 34 e *Rvf* 158, che non a caso si situano di norma in prossimità di uno di quei punti critici evidenziati in precedenza (le copie di *Rvf* 34 sono entrambe trascinate, diciamo così, da queste serie eccentriche). La diversità dell'antigrafo è dimostrata da una divergenza di lezioni abbastanza sensibile. Per *Rvf* 34 la seconda redazione (f. 19r) si oppone alla prima (f. 11r) per un più alto numero di adiafore estranee al testo finale di Petrarca.

| | Redazione di f. 11r | Redazione di f. 19r |
|---|----------------------|----------------------------------|
| 1 | <i>elbel disio</i> | <i>el gran disio</i> |
| 3 | <i>chiome bionde</i> | <i>chiome e bionde</i> |
| 6 | <i>q(ua)nto tuo</i> | <i>finchel tuo</i> ²⁰ |

e per un paio di errori: 11 *di questa oppression* vs *diqueste i(m)pression*, 12 *Euedrai p(er)* vs *Se uedrem poy p(er)*²¹. Qualcosa di simile, anche se non con tale evidenza, accade anche per *Rvf* 158, dove la redazione di f. 19r si oppone a quella di 27v, più prossima quest'ultima al testo finale (fatta salva la lacu-

20. Il testo del Vaticano lat. 3195 ha *quanto 'l tuo*.

21. Per parte sua la redazione di f. 11r si stacca dal testo definitivo contro quella di f. 19r a 9 (*Perla uirtu vs Ep(er) uertu*) e 14 (*P(er) fare vs efar*). Un minimo errore comune si ha a 7 con l'omissione di *or* (11r *Difendi ynorata*, 19r *difende lonorata*).

na del v. 3 per probabile *saut du même au même*), per i due errori presenti a 1 ogni e 9 far megho²².

L'evidente stratificazione originaria di fonti recepita inercialmente, a quanto è dato vedere, da Ox66 è tale da minare dunque ogni possibile compattezza attributiva a Petrarca della raccolta integrale, per quanto essa, come si è detto, sia esplicita, e di conseguenza costringe a rimettere in discussione l'attribuibilità delle disperse che nel codice appaiono. E del resto è già evidente a primissimo impatto come Ox66 finisca con l'ospitare sotto la presunta paternità petrarchesca un ventaglio di testi che vanno dal massimo dell'affidabilità (la ballata *Donna mi viene*) alla totale inaffidabilità (il sonetto dantesco *Era venuta ne la mente mia*). La conformazione del contenitore, quindi, non può coonestare in alcun modo un'ipotesi attributiva certa sui testi relati e costringe a ricorrere, dove possibile, al raffronto con i testimoni concorrenti; altrimenti, come ovvio, alla *expertise* di tipo stilistico. Solo alla fine di un simile processo di analisi il quadro di insieme deducibile potrà dirci qualcosa di più sulla plausibilità del testimone (e quindi, diciamo così, il processo si farà per questa volta in senso inverso, dai testi al collettore che ce li restituisce).

Riprendendo daccapo il discorso, le disperse a cui si è accennato (tutti sonetti) sono queste che seguono, elencate nell'ordine di apparizione nel codice:

- f. 12ra *Amor pia(n)to so alber intalora*
Io son si gionto soctol rigimento
- f. 12vb *Bem potete cielarme elchiaro sguardo*
- f. 14rb *In ira ay cieli almo(n)do ealagente*
- f. 14vb *Ay lasso me chefui mal proueduto*
Folghor dal ciel nel tuo uile chor sibagnie
- f. 15vb *Le uaghe lucie ch(e) cho(n)fortan el uiso*
Ingenio usato alla question p(ro)fonde

22. Mende comuni alle due redazioni sono la rima B in *-igne/-egne* anziché *-inge*, con il conseguente errore *spegne* al v. 2, e *oltre ala uista* al v. 7.

- f. 16ra *Quella ghirlanda chella bella fronte*
Quei dolci crespi enanellati doro
- f. 16vb *Delli dolci pinsieri lamor me(n)uia*
- f. 22vb *Ouenus pia che del tuo bel figlio*
- f. 40vb *Lantiqui edolci pensier (con)uie(n) chio lasse*

Quattro di questi sonetti sono tràditi solo da Ox66:

1. *Amor pia(n)to so alber intalora*
2. *Folghor dal ciel nel tuo uile chor sibagnie*
3. *Quei dolci crespi enanellati doro*
4. *Delli dolci pinsieri lamor me(n)uia*

Apparentemente apparterebbe a questo gruppetto anche *O Venus pia, che del tuo bel figlio*, di cui possiamo liberarci rapidamente: il sonetto infatti non appare mai altrove col nome di (o tra rime di) Petrarca e va piuttosto dato a Tommaso de' Bardi, sotto la cui paternità lo troviamo in una tradizione ristretta ma molto significativa per le sue rime, formata dal codice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze II.IV.114, dal Chigiano L.IV.131 e dal Rediano 184 della Laurenziana (in quest'ultimo manoscritto all'interno di una sequenza compatta di testi tutti dati al Bardi e collocati ai ff. 123r-124r²³).

Sospendendo per un attimo la questione dei restanti quattro sonetti attestati solo in Ox66, gli altri otto hanno tutti una diffusione più o meno ampia (talvolta amplissima) e sono stampati in Solerti, così che, a torto o a ragione, sono finiti col confluire nella tradizione delle disperse petrarchesche:

1. *Io son si gionto soctol rigimento*
2. *Bem potete cielarme elchiaro sguardo*
3. *In ira ay cieli almo(n)do ealagente*
4. *Ay lasso me chefui mal proueduto*
5. *Le uaghe lucie ch(e) cho(n)fortan el uiso*
6. *Ingenio usato alla question p(ro)fonde*
7. *Quella ghirlanda chella bella fronte*
8. *Lantiqui edolci pensier (con)uie(n) chio lasse*

23. Cfr. Cavedon (1983a, p. 99). Su Tommaso de' Bardi e le sue rime cfr. adesso Tani (2017).

Rispetto ai due estremi che prima indicavo, quello della quasi certa paternità petrarchesca e quello della provata attribuibilità ad altri rimatori, questi testi si collocano volta per volta e con varia plausibilità verso l'uno o l'altro polo. Per *Io son si gionto soctol rigimento* Ox66 è affiancato dal Palatino 183 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (che però legge nell'incipit *vinto*). Dal raffronto dei due testimoni²⁴ Ox66 risulta preferibile al v. 9, dove *Anci sta fera* è sicuramente lezione originaria travisata da Pal183 in *Amista ferma*, con l'aggettivo corretto in seconda battuta sull'originario *fera* per evitare quello il copista giudicava evidentemente un ossimoro ingiustificato²⁵. Sempre i ripensamenti di Pal183 mi pare portino a preferire quanto relato di Ox66 anche nell'*incipit* e (conseguentemente) al v. 3 (dove *cha uoy richorro* si oppone a *ch'a morir corro* di Pal183): il codice fiorentino, infatti, interviene malamente cassando al v. 1 la sua prima lezione, *fascio anticho* (evidente memoria dell'celeberrimo avvio di *Ruf*81), e sostituendola con un incongruo *gimmento*. Sottolineo infine che Ox66 non cade mai in errori evidenti (tale non può dirsi, infatti, *del per nel* al v. 13) e quindi si dimostra, almeno per questo sonetto, altamente affidabile. Il sonetto è comunque attribuito a Petrarca anche da Pal183: non mi pare sia possibile dimostrare l'indipendenza dei due testimoni e quindi, a rigore, nulla impedisce che l'attribuzione sia stata trasmessa da un codice all'altro o al limite fosse nell'antigrafo comune. Resta il fatto che il sonetto in sé non appare così estraneo allo stile petrarchesco.

Per *Ben potete cielarme elchiaro sguardo* sono quattro i testimoni che si affiancano a Ox66. Tre di questi (666 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, Vaticano lat. 5166 e P.D. b 415/7.1 del Museo Civico Correr di Venezia) collocano il sonetto nel novero delle rime di Domizio Brocardo: attribuzione, non particolarmente decisiva dal punto di vista stemmatico se si tiene conto che essi formano famiglia in virtù dell'erroneo *di pregare* al v. 7 anziché il corretto *dispiegare*. Per contro, la collocazione fine-trecentesca di Ox66 (non incluso da Esposito nel testimoniale) rende del tutto improbabile che il poeta veneto (nato presumibilmente intorno al 1380) ne sia l'autore: saremo semmai di fronte a uno dei non infrequenti casi in cui Brocardo si impossessa (talvolta rimaneggiandoli, talaltra senza alcun ritocco) di testi petrarcheschi (o presunti tali²⁶).

24. Qui e altrove utilizzo le collazioni in funzione dell'edizione delle disperse fornitemi dall'amico Leporatti e dal gruppo ginevrino, che ringrazio di cuore.

25. Solerti, che appunto non conosce Ox66, cerca di rimediare ulteriormente alla situazione correggendo *Amista* in *In vista*.

26. Indicazioni circa questa pratica di recupero/appropriazione di materiali petrarcheschi da parte del padovano in Leporatti (2017, pp. 110 e 116), e si vedano ora i nuovi elementi presentati da lui *supra*.

Di *In ira ay cieli almo(n)do ealagente* già Solerti ricordava la candidatura alternativa di Federico di Geri d'Arezzo avanzata da V3213 e ribadita da una rubrica del codice conservato presso la Biblioteca di Cesare Portolani a San Piero in Bagno, candidatura ribadita da Paola Vecchi Galli²⁷ e adesso da Roberto Leporatti²⁸. La testimonianza di Ox66, a quel che ho potuto un po' velocemente vedere, mi pare si collochi a ridosso del raggruppamento formato da v (ossia la tradizione veneta) AD831 Bart Br5 Pr1081 Ross, con cui condivide *alla terra* al v. 2 (ma sostituendolo a *all'inferno*, così che il verso in Ox66 suona *allaterra allabisso*), l'inserzione di *gran* al v. 5 (seppure anche qui in un verso con lezioni complessivamente ben diverse da quelle del resto del raggruppamento), *menzogne al tutto* al v. 8, *tuo disio m'adeschi* al v. 9 ecc. La cosa potrebbe ovviamente essere approfondita, ma già così mi pare si capisca bene come Ox66, accostandosi pienamente a quel ramo della tradizione che propone implicitamente (perché entro serie) o esplicitamente il nome di Petrarca, non fornisca di fatto alcun contributo nuovo in merito alla paternità del sonetto.

Saranno invece da attribuire a Petrarca *Ay lasso me ch'fui mal proueduto* e *Le uaghe lucie ch(e) cho(n)fortan el uiso*, nonché l'attestatissima *Ingegno usato alle question profonde*, diretta ad Antonio da Ferrara (come non manca di registrare esplicitamente Ox66) in replica a *O novella Tarpea, in cui s'asconde*, e *Quella ghirlanda che la bella fronte*, ultimamente edita da Leporatti e che, indirizzata a Sennuccio, viene attribuita a Petrarca «in modo unanime»²⁹. Gli andrà invece tolta, stando sempre a quanto individuato da Leporatti, *Gli antichi e bei [Ox66 e dolci] pensier convien ch'io lassi* per cui la paternità di nuovo di Federigo di Geri d'Arezzo «si fonda sull'accordo di cinque dei testimoni indipendenti più autorevoli»³⁰.

In totale, insomma, abbiamo quattro sonetti sicuramente petrarcheschi, due forse (con varia probabilità) petrarcheschi, tre (incluso *O Venus pia*) sicuramente non petrarcheschi. La sovrapposizione delle fonti usufruite in Ox66, insomma, sembra aver offerto già dall'origine una pronunciata miscela di affidabilità e inaffidabilità.

Resta a questo punto da verificare l'attribuibilità dei quattro sonetti non altrimenti attestati, attribuibilità che potrà essere comprovata solo su riscontri di tipo stilistico. E proprio da questo punto di vista mi pare che la

27. Nelle sue annotazioni alla ristampa anastatica dell'ediz. Solerti (1997, p. 380).

28. Leporatti (2017, p. 207).

29. Ivi, p. 180.

30. Ivi, p. 196. Sui testi attribuiti dalla tradizione a Federico di Geri d'Arezzo cfr. il contributo di Anna Bettarini Bruni *infra*.

paternità di Petrarca sia assolutamente improbabile anche solo a un approccio superficiale. Sono intanto facilmente espungibili senza ulteriori indagini tanto *Amor piantò so alber in tal ora*, dove *disfice* al v. 6, garantito dalla rima in sede B (*radice : nudrice : felice*) colloca il testo in aree linguistiche sicuramente estranee a Petrarca, quanto *Quei dolci crespi e 'nanellati d'oro*, di nuovo per la serie rimica, in sede B (*capello : ceglio : meglio : bello*) (peraltro difficilmente razionalizzabile) e con *so* “sono” garantito metricamente al v. 2 («ov'io legato so in ogni capello») e improbabile, se non proprio impossibile (il grosso delle attestazioni dirige verso Siena e Umbria ma qualche occorrenza fiorentina non manca), e *Delli dolci pinsier' l'Amor m'envia* (goffo e non del tutto perspicuo esercizio tardostilnovista: lo stato della lezione, tra l'altro, è qui particolarmente deprecabile, a partire dallo stesso *incipit* in cui sospetto si debba leggere *Quelli dolci ecc.*), ancora per l'inaccettabile rima 10 *Rege : 13 lege* “legge”. Va detto che ci troviamo comunque di fronte a tentativi ben percepibili per quanto rudimentali di imitazione del dettato petrarchesco (un po' meno avveduto quello di *Amor piantò*).

Rimane dunque solo *Folgor dal ciel nel tuo vil cor si bagne*, sonetto di invettiva contro l'imperatore Carlo IV di cui si depreca, come da tradizione, l'avidità di denaro e l'atteggiamento remissivo nei confronti dei Visconti. Anche questo sonetto nel suo totale anonimato stilistico mi pare ben difficilmente riconducibile a Petrarca, così che il riecheggiamento evidente dell'*incipit* di *Rvf* 136 nell'attacco sarà da considerare ancora una volta come segnale un po' grossolano di emulazione e non ovviamente come marca di paternità.

Sono solo appunti molto veloci, come si vede, da integrare magari, se lo si vuole, con la lettura diretta dei testi in questione che qui fornisco in appendice: credo che nel complesso siano però sufficienti a confermare, come già aveva visto bene Cavedon³¹, l'assoluta improponibilità del nome di Petrarca. E dunque il contributo di Ox66 a un possibile ampliamento del numero delle disperse (e più in generale, come si è visto, alla loro storia testuale, fatta eccezione per *Io son sì gionto*) sarà da considerare del tutto inesistente.

31. «L'estensore della raccolta, in effetti, non è in grado di scerverare certa sonetteria recentescas di ispirazione amorosa e storico-politica dalla vera poesia petrarchesca, sicché nel suo manufatto, copiato per passione, accoglie [...] testi di oscuri rimatori, destinati a rimaner confinati, allo stato attuale delle mie ricerche, nel limbo dell'anonimato» (Cavedon, 1983a, pp. 99-100: precisando naturalmente che, come si è visto, la sovrapposizione di fonti e la conseguente immissione di materiali altrui è con tutta probabilità da attribuire all'antigrafo di Ox66 e che il codice ha ambizioni che vanno comunque oltre la copia «per passione»).

Appendice

Riporto qui i quattro sonetti attestati nel solo Ox66. Data la limitata funzione di questa appendice (quella di far toccare con mano al lettore quanto dicevo nelle ultime righe del contributo qui sopra circa l'attribuibilità o meno a Petrarca dei pezzi in questione), propongo una edizione "di servizio" molto approssimata, con rarissimi ritocchi di sostanza (ovviamente registrati in apparato) e introducendo la punteggiatura e gli usuali ammodernamenti grafici (distinzione di *u/v*, univerbazione secondo l'uso moderno, normalizzazione dei nessi *cho, cha, chu* e dei nessi *cie, gie, gnie* ecc. -*m* per -*n* che il copista usa spesso anche non di fronte a labiale). Segnalo con le cruces i lemmi o i passi che non mi sono chiari e non intervengo (limitandomi ad indicarle) sull'ipermetria di II 10 e sull'ipometria di IV 14.

I. (f. 12ra)

Amor piantò so alber in tal ora
nel mio teren, che barbò la radice
per modo ch'ell'è facta tal nudrice
che sempre a riverdir più sen va fuora. 4

E sun a morte e per mover ancora
sol[o] mia fronte no se ne d[i]sfice,
ma spero che diventi più felice
dove si par che qua giù ben labora. 8

E perché um ramo talor se ne spicchi,
per averse percosse o fiero vento,
pugnando forte un verde ne riface. 11

Cossì sta meco, e io con gli altri vecchi
iovene vivo pressoché con cento,
ridendo i danni e donandomi pace. 14

9 spieche ~ 13 Iduene ~ 14 idonandomi

II. (f. 14vb)

Folgor dal ciel nel tuo vil cor si bagne,
bogiardo, ingrato e di virtù inimico,
Karlo re di Boemia, che mendico
à facto il nome di Cesar magne. 4

Quant'ebbe Iob abbi tu pene e lagne
 poi ch'ài tradito ogni tuo servo e amico,
 vituperando el tuo bon sangue antico,
 facendo sopra lor falsi guadagni. 8

Tu per moneta tradit' ài la Chiesa,
 el marchese da Ferrara e 'l Paduano (+1)
 per la cui forza tu facisti impresa. 11

Quel da Regio à' deserto e 'l Mantuano,
 e ogni om che per te à fatta †gresat†
 fatt' ài chiamato il signor da Milano. 14

1 uile ~ 2 i(n) inimicho ~ 5 ebbi tu ~ 6 e ancho ~ 7 antiquo ~ 14 alsignor

III. (f. 16ra)

Quei dolci crespi e 'nanellati d'oro
 ov'io legato so in ogni capello,
 la bella boc[c]a, [i] bianchi denti e ['l] ceglio
 ch'adornan quelle stelle ov'io dimoro, 4

e 'l parlar dolce suo, per mio ristoro
 provide Dio, e 'l Ciel vertute meglio,
 che dallo Empireo mai un tanto bello
 angel discese dal celeste coro, 8

ed à tolto ad Amor l'arco e li strali.
 Questa à tolto ad Appollo il suo bel lume,
 ché vince il sol co-lo splendor del viso. 11

Quest'è riposo e pace di miei mali,
 quest'è sola intrar un paradiso,
 ch'adorna il mondo d'ogni bel costume. 14

9 amore ~ 11 sole

IV. (ff. 16vb-17ra)

Delli dolci pinsier' l'Amor m'envia
 di quella onde sì grande luce regna,

Maria, pianta di disio sì degna,
†chegli amor eposat† colla donna mia. 4

Beat' è dunque quel che ben disia
tanta salute, e 'l mio pensar se degna,
ch'Amor per gran çoco virtù insegna
a l'alma ove che suo riposo sia. 8

Egli la rende imprimo chiara e pura
e po' li va passar quel nostre Rege
con quella Donna in cui sua virtù mostra; 11

quanto à bel core tanto amor li dura
e tanto l'è piaçente la sua lege
quant'è virtù nella mente vostra. (- 1) 14

1 pinsieri ~ 8 oue chio ~ 12 choro ~ 13 te

Presenze modeste tra gli illustri

A margine di un articolo di Dante Bianchi su «Petrarca e i fratelli Beccari»

di *Anna Bettarini Bruni**

Voglio immediatamente precisare che il richiamo a Dante Bianchi e al suo lungo articolo non intende essere emulativo riguardo alle questioni lì affrontate per un numero non indifferente di testi, e nemmeno tornare sui problemi che restano aperti per alcuni sonetti ivi analizzati; circoscrivendo drasticamente il mio tema riconsidererò, attraverso un esercizio applicativo, il “principio” enunciato in quelle pagine a proposito dell’utilizzo dei dati della tradizione per la paternità dei componimenti. Il critico, dopo essersi misurato sui materiali che consentivano la formula “bipolare” (Petrarca o Cecco Angiolieri, Petrarca o Boccaccio), allargando poi il campo ai minori del Trecento¹, si trova ad affrontare la frammentazione attributiva della tradizione diffusa, e recupera, in caso di più attribuzioni, il criterio, già utilizzato nelle arti figurative, di opzione a favore dell’alternativa dei minori. Tale principio viene presentato in termini assiomatici: «se il medesimo componimento conserva il nome di un grande scrittore e quello d’un ignoto o quasi ignoto, nell’assegnazione si deve dare la preferenza a quest’ultimo»² e come tale ribadito «la sopravvivenza d’un nome modesto tra illustri, ha un valore quasi assoluto», ed è espresso con validità generale ma con l’intenzione rivolta allo specifico delle disperse, dove al poeta totalizzante si alternano autori di cui sono note poche rime al di fuori di quel contesto; i termini predittivi dell’enunciazione sono poi nella pratica mitigati dallo stesso Bianchi che riscontra ragioni differenti rispetto al da-

* Accademia della Crusca.

1. Gli studi di Dante Bianchi si distendono nel corso di vari decenni; quelli ai quali si fa qui specifico riferimento sono Bianchi (1945; 1949; 1952); l’ordine di pubblicazione degli ultimi due saggi risulta invertito rispetto alla loro composizione se Bianchi inizia così l’articolo del 1949: «Nel mio studio *Petrarca o Boccaccio?*, che presto o tardi o magari mai vedrà la luce...» rinviando a quelle pagine proprio per l’enunciazione del principio di cui qui si discute, del quale però non è traccia nel testo pubblicato.

2. Bianchi (1949, pp. 107 e 118).

to esterno³ dimostrando sul campo come l'attribuzionismo non tolleri la meccanicità delle regole né strumenti consolatori.

Il lavoro annoso di Bianchi e quello di chi, Cavedon e Vecchi Galli, ha in qualche modo raccolto il testimone pur con importanti risultati, si scontra con la particolarità del problema delle disperse, non tanto "coda" di componimenti dubbi o spuri, ma, per restare nel campo delle immagini, una nebulosa di testi che si muovono nell'orbita dell'opera, blindata questa dalla cura autoriale: un caso forse avvicicabile, per la forza centripeta che tiene unito il *corpus* composito, soltanto alla tradizione angiolierasca, constatando paradossalmente come l'effetto analogo derivi lì da una condizione opposta, quella di un nucleo identificativo ricostruito per addizioni e in partenza poco coeso.

Avevano previsto il lungo e complesso processo di definizione Ernesto Giacomo Parodi (1957) e Santorre Debenedetti (1910), reagendo a caldo in presenza dei risultati dell'edizione Solerti-Cian. Parodi dichiara che «lavoro anche più lungo ed aspro sarà il pesare sulla bilancia della critica filologica, i titoli di legittimità di quelle poesie che hanno almeno qualche titolo», e considera impossibile il raggiungimento di sempre sicuri risultati «per mancanza di prove», indicando come percorso analogamente impervio l'indagine sul Petrarca "estragante" ai prodromi della sua poesia, più aperto alla lezione dantesca poi metabolizzata; Debenedetti invita alla ricerca di nuovi manoscritti e rinvia all'utilizzo delle fonti e alla loro comparazione, con un richiamo segnato anche da una sottile vena polemica: «si verrà restringendo nei suoi giusti limiti l'opera della critica congetturale, la quale critica, non ho bisogno di dirlo, riesce sterile, o vana, quando non può giovare di tutti i mezzi storici, relativi ai problemi ch'essa deve affrontare».

Se la bibliografia successiva dimostra come la ricerca si sia svolta su ambedue i filoni indicati e come le applicazioni metodologiche possano utilmente integrarsi, è ancora attuale l'invito di Debenedetti a proseguire il censimento dei testimoni manoscritti e la loro valutazione critica. Tra i punti fermi di questa ricerca i risultati degli studi di Cavedon che hanno portato a individuare, in modo completo e criticamente impostato, le te-

3. Ivi, p. 115 a proposito del son. *O novella Tarpea in cui s'asconde*: «Invece la proposta non so davvero a chi attribuirlo: ad Antonio da Ferrara o a Jacopo de' Caratori da Imola? Se dovessi tener fede ad una mia radicata opinione già accennata, circa l'assegnazione dei componimenti attribuiti dai codici a scrittori ignoti o poco noti e famosi, l'ultimo dovrebbe essere il preferito, meno conosciuto di certo di Antonio da Ferrara. Ma una ragione stilistica che vedremo mette in forse la mia ipotesi».

stimonianze della silloge già indicata come famiglia “veneta” da Vittorio Cian, testimonianza della fortuna precoce (quella formazione sarebbe degli anni 1372-73) delle poesie non accolte nel Canzoniere e di un altrettanto precoce “inquinamento” con componimenti spuri. Gli studi, affiancati in seguito, di manoscritti indipendenti da tale tradizione ma latori comuni di alcuni testi, consentono di ricostruire il quadro della circolazione e di traguardare meglio, mediante la comparazione delle presenze e l’analisi testuale, il carattere delle diverse aggregazioni⁴.

Proprio nella serie di tradizione veneta, oltre a quelli di corrispondenza, ci sono alcuni sonetti che in altri testimoni presentano attribuzioni diverse da quella, più o meno esplicita, a Petrarca; è già stata verificata ad esempio come attendibile la rubrica del manoscritto Riccardiano 1100 nel caso del sonetto *Il lampeggiar degli occhi alteri e gravi*, “sottratto” all’autore maggiore a seguito dello studio di Daniele Piccini⁵, e sono ben tre i testi che testimonianze indipendenti assegnano a Federico di Geri d’Arezzo sui quali praticare il nostro esercizio, applicando quale ipotesi pregiudiziale ai risultati dell’analisi il criterio enunciato da Bianchi.

Francesco di Geri d’Arezzo non solo è un poeta il cui nome si radica pressoché unicamente nella tradizione petrarchesca dispersa⁶, ma acquista evidenza in quanto identificato, fin qui dubitosamente, col *Fredericus aretinus* cui sono indirizzate due *Seniles*, IV 5 e VIII 7⁷. Sulla storia personale

4. Si ricordano Cavedon (1976; 1980; 1983a; 2005; 2007). Il rapporto tra quei manoscritti è schematizzato da Cavedon (1980, p. 281). Per lo studio di altri testimoni di rime disperse lo studio di Leporatti (2017) e le osservazioni di Brambilla (2002).

5. Piccini (2003): a p. 95 lo stemma dei manoscritti della tradizione “veneta” conferma sostanzialmente quello di Cavedon.

6. Per la sua produzione poetica Federico d’Arezzo è ricordato da Crescimbeni (1730, vol. II, parte II, lib IV, p. 177); rientra negli autori registrati da Quadrio (1741, p. 189); Mazzuchelli (1753, vol. I, parte II, a p. 601 e 1024) avanza una possibile identificazione di Federico d’Arezzo con Federico dell’Ambra. Deriva da Crescimbeni l’edizione del sonetto *Gli antichi bei pensier* nelle antologie di Carducci (1907, col. 363; 1928, p. 432).

7. Rizzo, Berté (2006-2017, vol. I, pp. 310-43; vol. II: pp. 358-69); l’epistola IV, 5, *Ad Fredericum aretinum, de quibusdam fictionibus Virgilii*, è datata 23 agosto 1365 (?); l’epistola VIII, 7, *Ad Fredericum aretinum, de votorum modestia*, Venezia (?) post ottobre 1366. Sull’epistola IV, 5 cfr. almeno Feo (1988, pp. 72-4) e Fenzi (2003c); nell’edizione citata si rigetta l’ipotesi di Ugo Dotti che lo scambio alluso nella senile VIII, 7 possa essere fittizio. L’identificazione dubbia, mai però messa in discussione, risale a Fracassetti (1869-70). Mehus (1759, p. CCLI), sostiene che il Federico della nota a f. 4r del Vat. lat. 3196 (che Mehus leggeva nell’edizione di Ubaldini 1642) relativa a *Dal bel seren se le tranquille ciglia* (passato in *Rvf 160 Amor et io si pien’ di meraviglia*, con lo scambio delle quartine) «transcriptum habet d. Fridericius» sia lo stesso Federico d’Arezzo corrispondente del Petrarca («Petrarcae aequalis, idemque Poeta») e di Tancredi Vergiolesi (di

di Federico si conosce ben poco: non si sa soprattutto come sia entrato in contatto con Petrarca, il quale ignora del tutto il padre Geri che pure aveva dalla sua qualche carta nell'*intelligentia* aretina d'inizio Trecento; l'ipotesi che il tramite possa essere stato Donato Albanzani è attraente ma non fondata su carte⁸. Eppure questa tessera è numinosa in una biografia pressoché oscura e, per quanto se ne sa, ordinaria; va al referente principale il merito di attrarre all'alto livello d'interlocuzione, come avviene in particolare con la *Senile* IV, 5, nella quale, riprendendo l'argomento, già da lui trattato, dell'interpretazione allegorica dell'*Eneide*, Petrarca affronta un problema che da sempre e per sempre coinvolge la letteratura, cioè il rapporto con i diversi livelli di verità. Ora la funzione di Federico non è solo quella di porre di nuovo la domanda, ma anche di consentire all'interlocutore di misurarsi nella maturità col tema svolto nella risposta all'*invidus* Zoilo (Bruzio Visconti) nella *Metrica* II 10, risposta quella connotata come giovanile in analogia, stante il ventennio di distanza dallo scritto, con l'età dell'at-

cui si dirà in seguito), tale riconoscimento è contestato da Fracassetti ma non rifiutato da Paolino (2000, p. 128), che alle quattro «postille d'invio» (tra cui la nostra) presenti nelle carte collegate (ff. 3, 4, 5, 6, datati 1359-60) dà un'importanza significativa: «Queste annotazioni, sebbene limitate a un numero ristretto di componimenti, farebbero pensare ai quattro personaggi, menzionati sopra, come altrettanti privilegiati possessori di una copia del Canzoniere "Correggio"». L'ipotesi che il nostro Federico fosse uno dei lettori privilegiati da Petrarca (addirittura di una forma dell'opera *in fieri*) è attraente ma la prova, al di là della coincidenza del nome, è debole, nonostante che nel giro del poeta non ci siano contendenti; a rigore si deve notare che l'appellativo *d[ominus]* che accompagna il nome (è generico o si riferisce a cariche speciali?) non trova giustificazione, diciamo "di sostanza", nella biografia di Federico.

8. Su Geri consacrato quale precoce umanista dagli studi di Weiss (1948; 1949); la voce di Foà (2000), inoltre Monti (2004, p. 150); Cenni, Stoppacci (2010); cfr. inoltre la scheda di Stoppacci su Mirabile. Su Federico esiste una ridotta documentazione illustrata da De Propis (1995) riguardante il contesto familiare, la citazione della lettera del padre Geri in cui parla dei tre figli, e il coinvolgimento di Federico e dei fratelli negli anni delle guerre intestine nella città che li vedono schierati con la parte ghibellina, e per questo esiliati e poi riammessi (1351-53). Citando un protocollo dell'Archivio di Stato di Arezzo nel quale Federico di Geri è testimone (1349), Weiss lo dichiara, ma senza prove, notaio. Solo dalla *Senile* VIII 7 si deduce che Federico viveva in campagna ma si ignora se questa scelta fosse dovuta a eventuali incarichi. Non si conosce la data di morte che va comunque posticipata al 1366-67 cioè alla datazione della seconda lettera di Petrarca, dopo quella data per motivi interni che esporrò va forse collocato anche lo scambio con Tancredi Vergiolesi. Cfr. Frasso (2005-06, pp. 634-8), che osserva come il silenzio di Petrarca nei confronti di Geri non poteva escluderne la conoscenza da parte del concittadino e il riflesso dell'interesse ricade forse sul figlio «un giovane poeta – figlio di retore e poeta»; sull'eventuale tramite cfr. Monti (2015, p. 118 n. 12): «non è escluso che sia stato proprio Donato a mettere in contatto Federico con Petrarca».

tuale destinatario⁹. Dalla preparazione del quale non è certo condizionato lo svolgimento dell'epistola: la mossa finale «Hec de illo quod quesieras perstrinxerim. Tu, ut es ingenio agilis, in aliis poete locis similia cogitabis. Vale»¹⁰, con cui si rinvia la questione al proponente, vale non come un giudizio paritario sulle qualità di quest'ultimo, ma come suo necessario adeguamento di quota alla fine del volo. Certo che inserito in quel cono di luce Federico ne esce bene, e evidentemente resta nel giro del grande poeta se riceve di nuovo la sua attenzione con una *epistola parva* nella quale dal suo ritiro in una località non precisata dell'Appennino (ancora da un passaggio della lettera, par. 26 «que ut fugeres [*gli aspetti effimeri della vita cittadina*], non Appenninus modo, montium mitissimus, sed Atlas tibi vel Caucasus adeundus fuit») aveva trovato le parole giuste per descrivere, a misura della *mediocritas*, la sua vita solitaria, provocando l'amplificazione petrarchesca degli opposti, il contesto campagnolo e quello cittadino, dei quali risulta un modello lo stato dei due corrispondenti¹¹. Con esemplare commistione dei piani del discorso, ironico e insieme altamente finalizzato, viene promosso al livello simbolico anche il materialissimo strepito delle oche del quale Federico nella sua lettera si lagnava, artatamente svolto lo schiamazzo turbativo della quiete a strumento di sollecitudine in presenza dell'assalto delle tentazioni del quale l'assedio al Campidoglio è eletto a "figura"¹². Ci pare, come verrà illustrato più avanti, che il richiamo alle oche

9. «Hinc [dalla *Metrica* II 10] tibi post tantum tempus querendi materia orta est atque humiliter vestigandi... Dignus es, fateor, cui omnia patescant, dignus ego qui honesto desiderio manum dem. Quod mehercle, si quantum animi, tantum esset otii, libenter aggregeder iuvaretque de reliquiis iuvenilium studiorum meorum iuvenilem tuam industriam adiuvare» (Rizzo, Berté, 2006-2017, vol. I, p. 312, par. 4-6); e ancora «Ego autem, quando id rogas...dicam breviter non quod verissimum electissimumque esse contendam, sed quod *illa etate quam nunc degis*, cum eisdem quibus tu nunc curis ac studiis exercerer varieque, ut fert etas illa, modo huc opinionibus agerer modo illuc, nunc hoc nunc illud occurreret, cogitanti sepius occursabat quodque cum coevis meis, quantum non fatigande memorie presto est, sepius fabulabar. Accipe vero nunc in manus epistolam illam unde tibi hec scrutandi animus fuit, simul et quod ibi scriptum memini» (ivi, p. 314, par. 11).

10. Ivi, p. 342, par. 95.

11. «Ego superbos tumidosque de nichilo atque elatos cives atque advenas, tu humiles humo intentos cernis agricolas. Ego lites clamoresque furentium et tubas et timpana, tu mugitus boum labentisque rivi murmur et querelas volucrum audis Philomenam primus veris nuntiam auditurus. Ego in urbibus et, quo molestius nichil animo meo est, inter turbam et quadrigas premor, tu in silvis et collibus inter innocuos greges otiosus ac pro libito vagus erras et frondentes ramos et gemmantes palmites et prata ridentia reduci mox visurus Ariete» (ivi, p. 364, par. 31-33).

12. Per il risvolto morale della sollecitudine, anche col risveglio notturno, contro i vizi quasi giunta al *De remediis* [quod nuper, dum *De remediis* scriberem, casu fortasse ideo

abbia un riscontro nello scambio epistolare tra Federico di Geri e Tancredi Vergiolesi e possa essere argomento identificativo per il destinatario petrarchesco, neutralizzando così l'interrogativo più importante nella biografia letteraria del Nostro.

Per la sua attività poetica, indipendentemente dalla risicata produzione, Federico di Geri merita una nota a tutto tondo ben confezionata da Crescimbeni, che attinge al manoscritto Chigiano¹³, e una "sezione" pur limitata a due testi nel manoscritto di Lelli (Vat. lat. 3213); inoltre due sonetti vengono dati di seguito nel Laurenziano Redi 184 e il nome, pur collegato a una singola poesia, circola in diverse importanti sillogi. Questo per dire che l'identità del poeta ha un suo radicamento e l'operazione di verità che ci troviamo a compiere ripassa un profilo già riconosciuto. Non si aggiungono qui tessere nuove, ad eccezione di un dato dal citato Lauri¹⁸⁴ trascurato e non messo a fuoco, né si acquisiscono maggiori certezze, perché, come vedremo, la sicura paternità è sempre condizionata dalla dimostrazione: è certo solo il fatto che i cinque componimenti raccolti presentano motivazioni più o meno decise per essere associati al nome di Federico; la forza aggregativa del piccolo gruppo è modesta, ma si raggiunge il fine di far uscire alcuni titoli in modo definitivo dal novero delle disperse.

Due, *In ira* e *Gli antichi bei pensier*, sono i sonetti più accreditati nei manoscritti in quanto il riferimento al Nostro è l'unica alternativa a quello di Petrarca e l'indicazione è in più soggetti tra loro indipendenti: requisiti che consentono di sciogliere la riserva a favore del minore. L'analisi ecdottica in tutti e due i casi offre il riscontro prezioso del mantenimento di lezioni buone da parte dei testimoni rubricati col nome di Federico, i quali si dimostrano resistenti al processo entropico di modifica e alterazione. La concorrenza tra Marchionne Arrighi e il figlio di Geri (escluso Petrarca per motivi di stile e altamente ingiustificato il Marchionne Torrigiani del

pretermisum fuit], si invita il corrispondente a immaginare «non anserem sed angelicum tubicinem strepuisse credito quotiens nocturnus anser increpuit» giocando sull'equivalenza dei verbi *strepere* e *increpere* che fanno ponte tra la realtà e la figurazione (ivi, p. 367, parr. 45, 47).

13. «Rimatore non degli ultimi del secolo XIV per quello che manifesta il saggio cavato dalla Chisiana, ebbe uno stile dolcissimo, e facilissimo, col quale vesti pensieri, e concetti assai vaghi, e leggiadri; di maniera che apparendo nel dialetto, e nell'ortografia più moderno di Cino primo maestro di dolcezza nella nostra poesia, noi siamo del parere, che fiorisse dopo il Petrarca, o negli ultimi anni della vita di lui cioè intorno al 1370, che veramente da molti si professava con esatta diligenza la sua nobil maniera, e questo nostro parere vien confermato da una nota scritta a margine del Codice 3213 della Vaticana, ove si leggono alcune sue Rime, nella quale si dice: È da credere, che fiorisse in tempo del Petrarca».

Chigiano) per la paternità di *Solo, soletto*, pare risolversi a giudizio unanime per il secondo, essendo non contraddittorie le caratteristiche testuali con la prova esterna, questa più fragile non fosse che per la sua unicità. Per il sonetto *Se Silla in Roma* non si presenta alcun ostacolo per accantonare l'attribuzione al poeta più grande, mentre restano in campo gli autori minori, col Nostro il Soldanieri, rispetto ai quali vanno soppesati gli elementi di contenuto e di stile, tenendo conto che il discorso si articola su tessere ridottissime in numero e qualità. L'ultimo componimento, *Si come il poverel*, è fuori dall'ambito del Petrarca "disperso" e la sola rubrica esplicita si riferisce a Federico¹⁴: il dato rassicurante non esime dalla controprova da cui consegue almeno un'accettazione meno pacifica¹⁵.

Il manoscritto Laur. 90inf. 13, importante testimone per le lettere di Coluccio Salutati¹⁶, contiene la *metrica* di Federico e quella del suo corrispondente Tancredi Vergiolesi, d'importante famiglia pistoiese e cultore di alti studi a giudicare dagli argomenti sui quali viene coinvolto dallo stesso segretario fiorentino. Tenendo presenti le missive alle quali allude Petrarca probabilmente l'attività epistolare di Federico era più intensa rispetto a quanto conservato, impegnata anche nelle forme più sofisticate del genere come nel testo che ci è stato trasmesso.

I testi

Per l'edizione dei sonetti si fa riferimento ai seguenti manoscritti:

Bo177 Bologna, Biblioteca Universitaria, 177; **Bo**¹ Biblioteca Universitaria, 1289; **Bd** Colonia (Genève), Bibl. Bodmer, 131; **Bart** Firenze, Acca-

14. Già sottolineato da Barbi (1915, p. 488n): «Cosi il son. *Sicome il poverel va per le scale* è tolto a Federigo di messer Geri d'Arezzo, a cui l'ascrive il Red., f. 147^c, e dato a Domenico da Monticchiello, solamente perché in Chig. segue adespoto (p. 673) a un altro *S.^{no} di m. D. da monticchiello*».

15. Restano alcune attribuzioni false a Federico, che già De Propis contesta: quella di Solerti (1909, p. 151), il quale segnalava l'attribuzione di *Credeami star in parte omai dov'io* (disp. LVIII) che sarebbe stata fatta da Lami nel suo catalogo dei manoscritti Riccardiani, e di cui non c'è traccia alcuna, e quella di Carboni (1980, II, pp. 274-5) che mette di seguito nella serie incipitaria del Vat. lat. 3213 sotto il nome di Federico i componimenti che quel manoscritto assegna a Matteo Frescobaldi da ff. 500r a f. 509r; a queste dobbiamo aggiungere l'indebito riferimento a Federico di *Io maledico Amor di e notte ancora* (disp. LXXIV), fatto da Pasquini (1991, p. 345).

16. Il codice è descritto da Bandini (1774-78, t. V [1776], coll. 701-702) e da Feo (1991, pp. 334-41).

demia della Crusca, ms. 53; **AD**³ Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 831; **Gd** Biblioteca Medicea Laurenziana, Gaddi reliqui 198; **LR**² Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184; **Mr155** Bibl. Marucelliana, C 155; **Naz**³ Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.40; **Naz125** Biblioteca Nazionale Centrale, II.IX.125; **Mg140** Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXIII 140; **Mg**⁵ Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1041; **R88** Biblioteca Riccardiana, 1088; **R100** Biblioteca Riccardiana, 1100; **R103** Biblioteca Riccardiana, 1103; **R156** Biblioteca Riccardiana, 1156; **R1270** Biblioteca Riccardiana, 1270; **R939** Biblioteca Riccardiana, 1939; **Md10080** Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10080; **Br** Milano, Biblioteca Braidense, AG.XI.5; **T**¹¹ Biblioteca Trivulziana, 958¹⁷; **T**¹ Biblioteca Trivulziana, 1058; **Est**² Modena, Biblioteca Estense Universitaria, it. 262 (già *α* U. 7. 24); **Ox**⁶ Oxford, Bodleian Library, Canoniciano it. 65 (S.C. 20117); **Ox66**, Bodleian Library, Canoniciano it 66 (S.C. 20118); **Ox69** Bodleian Library, Canoniciano it. 69 (S.C. 20121); **Ox12**, Bodleian Library, Canoniciano it Additional A 12 (S.C. 24759); **Pr**¹ Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1081; **Port** San Piero in Bagno, Bibl. Di Cesare Portolani; **V**³ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3213; **V5187** Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5187; **Capp183** Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponi 183; **C**⁴ Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L. IV. 131; **Ross**¹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 18; **Mc**¹ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 191 (6754); **Mc283** Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 283 (6318); **Mc**² Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX. 364 (7617); **Vc1010** Museo Correr, Fondo Correr 1010; **Vc1494** Museo Correr, Fondo Correr 1494; **Vb359** Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, 359; **Wo** Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Aug. 2 85.9 (8691).

Per i manoscritti della cosiddetta tradizione veneta delle disperse si usa in apparato la sigla collettiva **v** e quelle dei sottogruppi **va** e **vb** con le ulteriori articolazioni **va1**, **va2**, **vb1** e **vb2**.

1. *Gli antichi bei pensier convien ch'io lassì*

Attribuiscono il sonetto a Federico di Geri C⁴ LR² Mg⁵ Mr155 R100. Questi testimoni, insieme a Ox12 che riporta la poesia adespota, si contrappongono a tutti gli altri per l'assenza nell'*incipit* della congiunzione *Gli anti-*

17. Si mette in elenco il manoscritto ma non verrà poi citato in relazione ai singoli testi in quanto *descriptus* da Est² Modena, Biblioteca Estense Universitaria, it. 262 (già *α* U. 7. 24), cfr. Petrella (2006, p. 45).

chi bei pensier vs *Gli antichi e bei pensier*; l'alternativa è solo in apparenza veniale in quanto implica il non riconoscimento di *bei pensier* come voce unitaria (che ha anche il suo opposto *mali /ma' pensieri*) presente come tale già in Petrarca (*Rvf* 11, 5 e 111, 2), ripresa anche in altre due disperse (4, 5 e 196, 4). Per la banalizzazione della maggioranza non si esclude l'eziologia poligenetica, ma resta valida la possibilità che si tratti di un intervento operato all'altezza di uno snodo della tradizione¹⁸, distinguendosi i suddetti manoscritti, oltre alla corretta lezione di v. 1, per il testo immune da modifiche di sostanza, salvo alcune minime devianze individuali; giusta quindi l'osservazione di Loporatti che rileva «un comportamento fondamentalmente omogeneo fra C⁴ LR² Mr155 R100 R103 e Mg⁵ contro l'incostanza di v e degli altri testimoni». Nell'elenco ci sono tutti i testimoni di cui sopra, si ignora però ancora Ox12, in più è presente R103, il quale in realtà è partecipe della menda di v. 1 e quindi appartarrebbe al gruppo da quella identificato (che per comodità segnaliamo come β), ma si posiziona comunque a un grado superiore, in quanto non coinvolto in altre innovazioni. In particolare è esente, insieme a Gd, dalla netta modifica operata dai restanti testimoni di β al v. 13: *mosse* (riferito a *lagrime* del verso precedente) *da quel signor ch'ancor* (Bd Md10080 Ox66 **va2 vb2**) / *che mai* (Capp183 Mg140 Naz125 **va1 vb1**) *non dorme*, riscrittura della locuzione riferita ad Amore (*quel ch'in cor gentil*) e in apparenza a essa adiafora, senonché il solecismo *ch'anchor* per *ch'in cor* di una delle due lezioni alternative, ma anche di R103 pur nel testo non adulterato, induce al sospetto che proprio la resa incongrua di quel grafema possa aver aperto a un progressivo e più radicale cambiamento. Pur nell'articolazione in sottogruppi si verifica la consistenza della famiglia v, compatta al v. 9 nella presenza del verbo *cercare / ricercare* invece di *seguir* nonostante gli esiti differenti tra **va2 vb** *el cercar ch'io facea* vs *el vago ricercare* di Capp183, e Mg140 Naz125 e, appunto, **va1**. Questo sottogruppo non si allinea col resto di v ai vv. 4 (*de dolci passi meno* Bo¹), 5 (*ove si spesso*), 10 (*punto* vs *pronto*), 11 (*e le sue forme*), ha proposte singolari ai vv. 7 e 14 (*quanto* vs *quando*; *imprender* vs *el sonar*), e al v. 10 dove usa "seguire" invece di "passare", in aggregazione confermata ai vv. 9 e 13, con Capp183 Mg140 Naz125, e, a ranghi scomposti, nell'uso del possessivo a v. 6 (*mia* Mg140 Naz 125, *mie* **va1**, *suoi* Capp183, ma anche Wo inizialmente *mei* corretto in *bei*), e a v. 7 (*si ridia* Mg140 Naz125, **va1** *me ridia*, *se ridia* legge pure Bo¹ per cui la *mouvance* potrebbe avere plurima origine), mentre la lezione *pensier(i)* vs *piaceri* non è in **va1** ma soltanto in Capp183 e

18. Per il valore ecdotico di micro varianti si veda la casistica di Andreose (2017).

Mg140 e Naz125. Manoscritti questi ultimi due, già riconosciuti collaterali in altre tradizioni¹⁹, che qui presentano alcune letture comuni (5 *dove solea starsi* Mg140 *dove soletta stassi* Naz125; 6 *e(s)soli*; 7 *commecho sola*; 12 *Le lagrime ch'anchora (i') sparsi* 14 *pruovando, el riso el pianto*) e individuali (10 *che seguitar pure in ciascheduno anto* Mg140, *che seguivan pure in ciascuno chanto* Naz125). Si delinea anche la vicinanza tra Gd Ox66 e Bd, più coesi Gd Ox66: 9 *el vago seguitar* Gd Ox66 *Et el vago seguitar* Bd (con l'omissione di *ch'i' solea* come **v** e più aderente per *vago* a **vaɪ** e affini); 10 *mi facean sempre pronto* Gd Ox66 *che mi facevan pronto* Bd; 12 *e lagrime e i sospiri ch'io sparsi* Ox66 *e le lagrime e sospir ch'io sparsi* Gd *e le lacrime ch'io ò sparte* Bd, omettendo tutti *ancor*. Di più difficile valutazione altri accoppiamenti, ad esempio quello di R939 e Md10080 per la variante a v. 5 *e la finestra ove or più non fassi* e la presenza meno significativa di *solo* vs *soletta* a v. 7.

I manoscritti che riportano l'attribuzione a Federico e Ox12 non presentano elementi che possano raggrupparli, con l'eccezione della nota parentela, ma qui senza ulteriori specifiche prove, tra LR² e C⁴, sicché il disegno abbozzato dall'analisi di cui sopra è aperto e la sua razionalizzazione decisamente parziale; tuttavia la pluralità che sostiene le singole lezioni consente di dare un testo fondato. La conferma plurima e indipendente del dato paratestuale consente di acquisire con sufficiente sicurezza la paternità del figlio di Geri, a sostegno della quale si rilevano un paio di fenomeni linguistici riferibili (anche) al dialetto aretino: i due imperfetti in -ia in rima ai vv. 6-7, «evoluzione» delle desinenze di 3^a sing. e plur. dei verbi di II e III classe «al tipo -ia ieno pressoché costanti nei testi del sec. XIV», e l'articolo *el* di v. 5²⁰. Le due forme non sono trasmesse da tutti i testimoni e, per il particolare interesse che rivestono, le variazioni sono registrate in apparato.

Il sonetto è costituito da un unico periodo che si svolge in coordinazioni di ampiezza variata, a partire dalla reggente dell'*incipit* e dallo stretto giro che abbraccia i vv. 2-4, al corso continuo della seconda quartina sviluppata in ipotassi fino al quarto grado, alla simmetria dei membri sui quali si articolano i terzetti. La dipendenza sintattica dal primo verso fa sì che la struttura sia più lineare, e senz'altro più ovvia, rispetto ai sonetti monoperiodali in *Ruf*, dove si ha al contrario uno svolgimento che tende al verso finale²¹. Il lessico lirico amoroso (*desio*

19. Già Leporatti (2017, p. 195) richiama per il rapporto dei due manoscritti il caso della corona di sonetti studiata da Jocca (2013).

20. Cfr. Serianni (1972, rispettivamente alle pp. 75, 137 e 128-9).

21. Sui sonetti continui si veda Renzi (1988). Il procedimento qui adottato è quello dell'*accumulatio* utilizzato anche nei sonetti petrarcheschi; ivi (pp. 202-7) prende in

/ speranza, usata...via, dolci passi, mille piacer; ragionar di lei, spargere lagrime) ha ampi riscontri, compreso Petrarca, ma i più specifici richiami fanno di quest'ultimo l'autorità fondamentale: la *finestra* come tramite amoroso, individuato in *Rvf* 100, 1 «Quella fenestra ove l'un sol si vede» che interessa anche per il metaforico *sol*; il v. 5 riprende un intero verso appena ritoccato, *Rvf* 264, 77 «e 'l lume de begli occhi che mi strugge»²²; poi l'autoreferenziale, *seco sorridia* è in *Rvf* 268, 72; infine il tema del sonno d'Amore, con la sua filiera che ha un capo nel libello dantesco²³, è qui raccolto da *Rvf* 108, 12, «ma se 'n cor valoroso Amor non dorme» con variazione, quasi esplicativa, nel nostro testo dell'aggettivo *valoroso* in *gentile* (lo stilema *cor gentile* di *Rvf* 67, 10; 158, 6; 332, 16).

Una nota di stile che ritroveremo nel sonetto *In ira al ciel...*: la ripetizione di una connotazione essenziale 4 *dolci passi* / 8 *dolci orme*, come là 10 *vaghi piacer* / 12 *vaghi segni* sostenuta nell'uno e nell'altro caso dall'analisi ecdotica.

Gli antichi bei pensier convien ch'io lassi,
e 'l gran disio e la speranza mia,
e quella usata e tanto bella via,
e 'l vago rimirar e i dolci passi, 4

e la finestra dove spesso fassi
el sol degli occhi bei che mi struggia
quando soletta seco sorridia,
con mille altri piacer che già ne trassi, 8

e 'l seguir ch' i' solea de le dolci orme
quando passava, pronto in ogni canto,
e 'l ragionar di lei e di sue forme, 11

e le lagrime ancor che io sparsi tanto
punto da quel ch' in cor gentil non dorme,
e 'l sonar per vaghezza e 'l giuoco e 'l canto. 14

Schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD

considerazione anche la "fortuna" della costruzione; Tonelli (1999, pp. 35-9) aggiunge ai sonetti monoperiali studiati da Renzi il son. 131. Un altro sonetto continuo estratto tra le rime «attribuibili» è *Perché l'eterno moto sopra ditto*, pubblicato da Vecchi Galli (2005, p. 124).

22. Riflesso, con memoria interna dello stesso autore primario, come in uno specchio deformante l'ordine 217, 8 «Che' belli, onde mi strugge, occhi mi cela».

23. Si veda la nota a 108, 12 di Bettarini (2005, pp. 509-10).

C⁴ *S.tto di m. Geri d'arezzo* f. 335r-v (pp. 671-2); Cappi83 f. 6r; Bd f. 98r-v; Gd ff. 67v-68v; LR² f. 147va *sonetto di federigo di messer geri darezo*; Md10080 f. 122r; Mgi40 f. 166ra; Mg⁵ f. 54r *Sonetto di Federigo di ser geri darezo*; Mr155 f. 52vb *S[onetto] di federigo di mess(er) gieri darezzo*; Naz. 125 f. 129v; Ox66 f. 40v; Ox12 f. 44v; Pr¹ f. 8v (vv. 1-5); R100 f. 67v *Sonetto di federigo di messe(r)e Gieri²⁴*; R103 f. 59v; R939 f. 102ra; v (**va**: **va1** Vc1010 f. 96v; Ox⁶ f. 96v; **va2**: Vc1494 f. 72r; Est² f. 92v; **vb**: **vb1** Wo f. 125r; Bo¹ f. 12r [60r]; Mc283 f. 116r-v, **vb2** Mc¹ f. 132v; Mc² f. 73r; Vb359 f. 121r-v).

Stampe: Crescimbeni (1730, vol. II, parte II, lib. iv, p. 177) [Federico d'Arezzo]; Lami (1756, p. 187) [Federigo di Geri d'Arezzo]; Sagredo (1852, p. 28); Ferrato (1874, p. 32); Pasqualigo (1874, p. 27); Carducci (1907, col. 363) [Federico d'Arezzo]; Carducci (1928, p. 432) [Federico d'Arezzo]; Solerti (1909, pp. 154-5) [LXIV]; Leporatti (2017, pp. 194-7).

1 Gli antichi] I antichi Vc1010; G I antichi Pr¹ – bei] e bei Cappi83 Bd Gd Md10080 Mgi40 Naz125 Ox66 Pr¹ R103 R939 v; e dolci Ox 66 – ch'io] che Mgi40 – lassi] lasci R100 R103; lasse Ox66 ~ 2 disio] <dis>dizio Pr¹ ~ 3 quella usata e tanto] quel tantusata e bella via Gd – e tanto] e tanta Wo Ox12 R100 R939; tanto Cappi83 Bd; tanta Mgi40 Naz125; tanto e Pr¹ ~ 4 e 'l] Il Gd – vago rimirar] lungho rimirare Mgi40 – e i dolci] del dolor(e) Mgi40 Naz125; de dolci **va2 vb** (-Bo¹); eilenti Md10080; si dolci Bo¹; e dolci Ox12 R100 R939 – passi] passe Ox 66 ~ 5 la fenestra] le fenestre R103 – dove spesso fassi] doue solea starsi Mgi40; oue soletta stassi Naz125 – dove spesso] che spesso R100; ove or piu no(n) Md10080 R939; houe si spesso **va2 vb** – fassi] farsi Wo Mc283 Vb359; fasse Ox66 ~ 6 *il verso è riportato sul margine inferiore* Est² – el sol] e(s)soli Mgi40 Naz125; Ilsl Mg⁵; il sol Bo¹ C⁴ Gd LR² Mc¹ Mc² Mg⁵ Mr155 R103 – degli occhi bei che mi struggia] ch(e) gliochi bellj ch(e) mucidia Md10080 – degli occhi bei] dibegli occhi Ox66 – bei] belli R939; mei (*corr. in* bei) Wo; mia (mie) Mgi40 Naz125; mei **va1**; suoi Cappi83 – struggia] strugiea (*con* e *cass*). R103; strugea Wo Cappi83 Vc1010 LR² Mc283 Mgi40 Mr155 Vb359, strugia *riscr. a marg.* Mc²; stringea R939 ~ 7 quando] quanto **va1** – quando...sorridia] quando con lei asol sol me vidia Bd – soletta seco] solo (con) secho R939; co(n) seco solo Md10080, commecho sola Mgi40 Naz125 – soletta] soletto Gd Mr155 R103 – seco] siccho Wo – sorridia] si sedea Cappi83; se ridia Bo¹; si ridia Mgi40 Naz125; me ridia **va1**; sobridea Ox66; sorridea *corr.* sorridia Est²; sorridea Wo C⁴ LR² Mr155 Ox66 R103 Vb359; sorridea R939; sorridia *riscr. a marg.* Mc² ~ 8 con] tra C⁴ – con mille altri] con altri piu Bd; con altri be Ox66; con moltaltri R103 – piacer] piaceri LR² M100080 Mg⁵ R939; pensier(i) Cappi83 Mgi40 Naz125 – che] chi R939 – trassi] trasse Ox66 ~ 9 e 'l] Il Mg⁵ – e 'l seguir] el seguitar Ox12; el seghir Mr155 – e 'l seguir ch'i' solea] El cerchar chio facea **va2 vb**;

24. Una nota marginale di mano tarda rinvia a un codice non identificato dove il sonetto è dato a Petrarca.

El vago ricercare Capp183 MGI40 Nazi125 **va1**; Et el vago seguitar Bd, el vago seguitar Gd Ox66; – solea] soleva Md10080 R939 – de le dolci o.] di suo o. Bd Gd; delle uaghe MGI40 – orme] ormi, Md10080; ombre Ox66; ombre *corr. in* orme R103 R939; <acque>(?) *cass.* horne Capp183 ~ 10 quando] quanto Bo' – quando passava...canto] che seguitare pure in ciascheduno anto MGI40; che seguiva(n) pure in ciascuno chanto Nazi125 – quando passava pronto] q. segura Capp183; q. seguiva p. **va'**; che mi facieuan pronto Bd; mi faceva sempre pronto Gd; me facean sempre porto Ox66 – passava] passaria R103; passavo R939 – pronto] punto **va**² **vb** (a punto Bo') ; p(r)ota Capp183; prompta Ox12 Mg⁵; p(ro)ito R100; pronta R103 ~ 11 e 'l ragionar] echagionar R103; a ragionar R939; *elo raggio vb*; *e(t) ragionar Bd Mg⁵ Mr155 Nazi125 va1 – ragionar] ragionare MGI40 – e di sue f.] ele sue f. va2 vb*; e di tutte sue f. MGI40; e di sua fronte Ox66 ~ 12 e] E Et con *la seconda E cass.* Capp183 – e le lagrime ancor che io s.] Elagrima e isospiri chio s.Ox66; e le lagrime e sospir chio s. Gd; e le lacrime chio o sparte Bd; Lelagrima chanchora s. MGI40; Le lagrime chanchora i s. Nazi125 – che io] che Bo' LR² Mc283 ~ 13 punto da quel ch' in cor gentil] mosse da quel signor che mai Capp183 MGI40 Nazi125 **va'** **vb'**; mosse (mossi Bd) da quel signor chanchor Bd Md10080 Ox66 **va**² **vb**²; che vien da quel signor chancor R939 – punto] pun R100 – quel] quella Mg⁵ – ch' in cor] chanchor R103 – gentil non dorme] gentili dorme MGI10141 ~ 14 e ' sonar... canto] E prender per uaghza el dolce pianto Capp183 – e 'l sonar] elsognar R100; e sonar Mr155; elandar Ox66; p(ro)vuando MGI40 Nazi125; imprendere **va'** – vaghezza] uxança Wo; [...]eça Ox66 – e 'l g.] il g. Est² – e 'l giuoco e 'l canto] el riso el canto Bd Ox66; el riso el pianto MGI40 Nazi125; e giuoco e canto R103 Vb359.

II. *In ira al cielo, al mondo e a la gente*

Nel secondo emistichio di v. 5, giustamente indicato da Leporatti come «il luogo più problematico del testo», i testimoni si presentano divisi in prima istanza in due gruppi, numericamente impari in quanto i manoscritti che hanno la lezione con *poi*, pur in diverse articolazioni (*poi fiamma* LR² Port R103 T¹, *poi la fiamma* Mg⁵, *poi gran fiamma* i mss. di v affiancati da AD³ Bart Br Pr¹ R939 Ross¹ V5187) si contrappongono ai due che hanno *piova* Naz³ R88, cui va comunque collegato il *prova* di V³. La frase si svolge tra due versi con forte inarcatura, e apparentemente non c'è da eccepire al portato della maggioranza dei testimoni potendosi risolvere il problema quantitativo di v. 5, nella formulazione semplificata (*poi fiamma ardente / veggia cader*), con la lettura dieretica *poi*, come proposto da Leporatti, ipotizzando le diverse integrazioni come compensative della misura; tuttavia la soluzione *piova*, che interpretata come verbo è parsa ai precedenti editori inconciliabile col successivo *veggia*, può essere riproposta, addirittura come *difficilior*, in qualità di sostantivo: *piov'a*

fiamma ardente, col valore modale della preposizione, tipo 'l *plover a cel messo* di Folgòre, *Di novembre*, 13, valido esempio anche se ci risulta unico di quella struttura nella banca dati dell'OVI, e col riscontro dello stilema della lingua d'uso «pioggia a catinelle». Si rovescia così il giudizio ecdotico: l'innovazione maggioritaria (*poi*), banalizzante ma di natura non poligenetica, si giustifica soltanto con un passaggio (*x*) comune a tutti i manoscritti eccetto i tre sopra indicati, i quali, in mancanza di riscontri che stabiliscano relazioni tra loro, hanno l'autorevolezza di testimonianze autonome. Queste si distinguono perché non accolgono altre innovazioni, con tasso d'erroneità talvolta ben mimetizzato, che coinvolgono una buona parte dei manoscritti in subordine allo snodo segnato, dei quali si arriva a stabilire la scalarità di posizione. Ai gradi più alti Port T¹ LR² Mg⁵, che pur dipendono da *x*, ma, dando conferma alla lezione di Naz³ R88 V³, non aderiscono alle variazioni degli altri ai vv. 2, 6, 8: al v. 2 *a la terra* vs *a l'inferno*, in contrasto col precedente *abisso*, complice, come vedremo più avanti, un richiamo a Petrarca, lettura che però interferisce con la scansione non casuale degli elementi superiori a v. 1 (*cielo, mondo, gente*) e di quelli inferiori al v. 2 (*abisso, inferno, animali*); al v. 6 si danno due realizzazioni alternative a *cader di sopra* introducendo *dal ciel*, una determinazione non necessaria: *dal ciel cader su* (v [-Mc¹] Br Ox66 Ross¹ V5187) e *cader dal ciel su* (AD³ Bart Pr¹ R103 R939 e Mc¹), in questo modo si palesa l'eco dell'incipit petrarchesco *Fiamma dal ciel su le tue trece piova*, altrimenti velato con più artificio; al v. 8 *menzogne* è vocabolo di senso negativo rispetto a *memorie*, apparentemente neutro ma di sostanza più netta, e costituisce un facile anticipo del contenuto delle terzine (con una lezione singolare si distingue R103, che con *saete* si rifà forse al verso precedente e ibrida anche l'elemento complementare *in tute* in questo affiancato da R939). Gli stessi manoscritti sono implicati nell'inversione delle voci verbali in punta di verso, rispettivamente a 9 e 11 (*adeschi* : *inveschi* vs *inveschi* : *adeschi*), operata in due aggregazioni diverse al v. 9: *al tuo visco m'adeschi* (v Br Ross¹ V5187) e *al tuo* (Pr¹ buon) *disio m'adeschi* (Ox66 Pr¹ R103), con qualche turbativa come nel caso di Bart che, accogliendo *nel tuo disio* ma senza lo scambio dei verbi, non si pone del tutto fuori dallo smottamento variantistico ma ne segnala la gradualità, ancor più leggibile questa nel *mio vischio m'inveschi* di R939; per l'eziologia dello spostamento si può sospettare che una sollecitazione sia derivata dalla clausola petrarchesca *el cor s'invesca* di Ruf² 11, 11, non è escluso nemmeno un richiamo all'ordine dei due verbi in rima in *Inf.* 13, 57:59. Anche ai vv. 10 e 12 la reazione in presenza dell'identico aggettivo "vago" (*vaghi piacer* / *vaghi segni*), vede

compatto il gruppo più numeroso di testimoni, compreso v insieme a Br Ox66 Pr¹ Ross¹ R103 V5187, che a v. 10 correggono *falsi piacer*, con la defezione di AD³ e R939 che lì mantengono *vaghi*, ma il primo ha *falsi segni* al v.12, facendo immaginare una mobile presenza dell'attributo alternativo, e il Riccardiano risolve in *molti segni*, come Bart che si muove in autonomia anche a v. 10 *vari piacer*. Questi scarti, che paiono sfuggire alla razionalizzazione, sono legittimati dalla spinta innovativa che progressivamente si afferma, e al massimo nella tradizione veneta, spinta che non esclude la resistenza individuale, ad esempio quella di Pr¹ e R103 i quali mantengono al v. 14 *ch'altri no, ma tu* di fronte all'alternativa formulazione adiafora *e so ben ch'altri no(n) che tu m'intendi*, mentre peggiora le cose R939 *ch'altri che ttu già non m'intendi*. A v e pochi fedelissimi (AD³ Br Ross¹ V5187) si imputa anche al v. 3 *possì vs poss'tu*; ancora si può scegliere tra *ch'io* e *che* al v. 13, non per ragioni di maggioranza ma considerando la variante col pronome meglio attestata nei testimoni più "autorevoli".

Tornando ai piani più alti sotto *x*, la scansione tra Port T¹ LR² Mg⁵ si può ulteriormente affinare: *crudo* nella serie di aggettivi al v. 4 è in Port T¹ e nei tre manoscritti (Naz³, R88, V³) da *x* indipendenti, e questo avvalora la variante rispetto all'adiafora *duro* che è lezione della maggioranza numerica (ma non stemmatica): il fatto che a concordare siano tutti testimoni che presentano l'attribuzione a Federico di Geri ripropone significativamente la corrispondenza tra il dato esterno e l'elemento testuale. Si scende così di un grado per LR² e Mg⁵ che riportano *duro*: i due manoscritti potrebbero considerarsi collaterali se si dà valore a *ovrar / oprar* invece di *parlar* (v. 9), mentre non sono soli nel singolare di *piacer* a v. 10.

Il sonetto-Invettiva contro Amore, identificato dagli accessori al v. 7, si presenta bipartito nell'articolazione della sintassi e del contenuto: le quartine, collegate da una decisa inarcatura, espongono in una serie di coordinate le forme dell'offensiva, mentre le ragioni dell'ostilità sono espresse nelle terzine, organizzate in un'unica causale scandita da *poi / poscia*, risolta con uno scarto paraprotattico nell'allocuzione del verso finale. Si gioca sul ritmo della scansione trimembre ai vv. 1 e 2, in ampio iperbatò che si conclude al primo emistichio del v. 3, e così l'effetto degli aggettivi tutti negativi al v. 4, due coppie giocate anche nell'alternanza del computo sillabico, ha ripercussione al v. 5 sull'interlocutore (*empio... sconoscente* «anche contro di te»), la costruzione con *a* si riconosce all'ultimo attributo), con forte pausa in cesura prima della ripresa di un fluido giro sintattico che supera il limite versale tra i vv. 6-7.

Quanto osservato rileva la struttura non corriva del sonetto, nel quale le tessere autorevoli utilizzate nella realizzazione non vengono dissimulate: elementi già seriatî in testi petrarcheschi nei due versi iniziali, *in cielo od in terra* (come tra i testimoni del sonetto) *od in abisso* di *Rvf* 145, 9 e *il mondo e gli animali* di 50, 50, ognuno dei quali, come si è già osservato, indica un livello, superiore / inferiore, con corrispondenza anche dei singoli termini *cielo / abisso* (quest'ultimo «l'inverso speculare del cielo», così Bettarini per 145, 9), *mondo / inferno*, con la specificazione *gente* come l'insieme delle creature umane viventi opposto ad *animali*. Viene volto in improprio il *topos* della potenza di Amore, *topos* presente in auto-elogio anche nel *Dialogo* di Geri: «Scis me celo, terris, infernisque regnatorem» e questo riscontro, pur trattato col dovuto tuziorismo, si presenta suggestivo riguardo la questione attributiva.

Il v. 14 applica il distinguo di *Rvf* 95, 14 «e so ch'altri che voi nessun m'intende» in «autocitazione» (Bettarini) da 71, 23 «altri che voi so ben che non m'intende», (nei due casi petrarcheschi *altri* è relativo agli occhi), accentuato qui dalla movenza correttiva *no ma*, movenza che ha di per sé una casistica abbastanza estesa nel Canzoniere (28, 85; 268, 80; 282, 11; 328, 14; 360, 150). Altri elementi si allineano nella medesima direzione: l'accusa *cagion di tanti mali* suona generica anche se ritrova una corrispondenza in «cagion m'è, lasso, d'infiniti mali» indirettamente rivolta ad Amore in *Rvf* 86, 6, e per completezza dei crediti petrarcheschi anche la *fiamma* ultrice di v. 5-6 in rapporto all'incipit di *Rvf* 136. La coppia dei verbi in rima *inveschi : adeschi* (9:11) rinvia, come si è detto sopra, a Dante (*Inf.* 13, 57 *col dolce dir m'adeschi : 59 a ragionar m'inveschi*), e tale autorità si conferma per l'accostamento del verbo *dicendi*; “invescare” ricorre più volte anche nel Canzoniere (mai invece “adescare”) collegato almeno in tre casi (83, 6; 165, 5; 211, 11) al cuore.

In ira al cielo, al mondo e a la gente,
a l'abisso, a l'inferno, a gli animali,
poss'tu venir, cagion di tanti mali,
empio, malvagio, crudo e sconoscente 4

e a te stesso: piov'a fiamma ardente
veggia cader di sopra le tue ali
ch'arda te, l'arco, la corda e gli strali,
e tue memorie tutte sieno spente; 8

poi che sì spesso al tuo parlar m'invieschi
 e con vaghi piacer mi legghi e prendi
 e poi di molto amaro il cor m'adeschi, 11

con vaghi segni mi ti mostri e rendi
 più volte, e poscia par ch'io ti rincreschi:
 e so ben ch'altri no, ma tu m'intendi. 14

Schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD

*Mss*²⁵: AD³ f. 23ra; Bart ff. 45v-46r²⁶; Br ff. 111v-112r; LR² f. 921b; Mg⁵ f. 56r; Naz³ f. 164v *Sone(tt)o di federigho di mess(er) geri darez(z)o*; Ox66 c. 14r; Port *Mess(er) giere darezzo*; Pr¹ f. 18v; R88 f. 66v *federigo dimess(er) geri dareçço*²⁷; R103; R939 f. 101va; Ross¹ ff. 380v-381r; T¹ f. 53r-v *federico de mes(er) geri da rezzo*²⁸; V³ f. 490r-v *Di federicho decto chontro Amore*²⁹; V5187 f. 10r; v (va: vai Vc1010 f. 69r; Ox⁶ f. 65r; va2 Vc1494 f. 50r; Est² f. 87r; Ox69 f. 100v; vb: vb1 Wo f. 18v; Bo¹ f. 31v (79v); Mc283 f. 18r; vb2 Mc¹ f. 137v; Vb359 f. 18v).

25. Non inserisco tra i testimoni il Marciano it. 142 che riporta a f. 29r un testo decisamente raffazzonato anche se mantiene alcuni versi del nostro sonetto (vv. 1, 2, 4, e alcune clausole *5 foco ardente*, *8 siano spente* e al v. *6 veza dal cielo cader*, con le lezioni "maggioritarie" *2 a la terra*, *4 duro* e come si vede a v. 6) per cui è possibile riconoscere l'appartenza originaria al gruppo più consistente sotto *x*. Pur nella precarietà del computo e del ritmo dei versi si mantiene uno schema per i quattordici versi: ABBA ABBA CDE CED. Do qui la trascrizione: «In ira al cielo al mondo et ala zente / al'abisso ala terra ali animalli / pos'tu veniri çaschuno de tanti malli / inpio malvaxio duro e sconoscete / e sopra del to corpo uno foco ardente / veza dal cielo cader cociento qualle / (et) io nelo 'nferno sono i più penalli / e le fiamme da te may non siano spente / maladeto si tu da dio e da santi / per dar ad altri et a mi penoxa vita / maladeto sia lo zorno che nasisti / tu in tristicia m'ay revolti i canti / tu tolto m'ay tutti i piaciir teresti / e nostra sallute se pieta no l'ayta». La fortuna del sonetto ha un'altra testimonianza limitata all'*incipit* del sonetto *In ira al cielo, al mondo et a l'inferno* di Nicolò Malpigli, trasmesso dal codice Bologna, Bibl. Un. 1739 (Isoldiano) f. 233v, pubblicato da Frati (1908, p. 27; 1913, pp. 122-3).

26. A f. 45v prima dell'*incipit* *Dun testo molto anticho*, sul verso dove prosegue la trascrizione sul margine superiore: *M(esser) francesco Petrarca*.

27. Una copia del sonetto da questo manoscritto nel ms. della Biblioteca Statale di Lucca, 1486 (Möucke 1), f. 32r, *Federigo di ms. Geri d'Arezzo*.

28. Sul margine inferiore di f. 53r una mano moderna scrive: «Stampato con qualche varietà nella Giunta al | Petrarca come componimento di lui. Vedi | l'ediz. Cominiana [si tratta dell'edizione stampata a Padova, presso Giuseppe Comino 1732] e V. anche il Catalogo de Ma|noscritti della Libreria Riccardi compilato dal Lami | p. 187».

29. A margine di mano del Lelli «Ad questo sonetto | è da credere costui | essere stato coetaneo del Petrarca | p(re)sso alcuni que|sto adscrivono | al Petrarca (et) | è stampato ne li | Petrarchi novi».

Stampe: Petrarca (1514, f. 199v); Petrarca (1522, p. 34); Lami (1756, p. 187) [Federigo di Geri d'Arezzo]; Petrarca (1722, p. 125); Solerti (1909, p. 159) [LXXI]; Leporatti (2017, pp. 206-9).

1 In ira] *in interlinea* rimiro LR² – al cielo] a(i)cieli (aiçielli Ox⁶) Br Ox66 V5187 v (-Wo Bo') – et a la] ealla *con* ll *corr. su altro* Port; ed all<e>a gent<i>e Pr¹ ~ 2 a l'abisso, a l'inferno] alla t(er)ra alabisso Ox66 – a l'inferno] a la terra AD³ Bart Br Pr¹ R103 R939 Ross¹ V5187 v ~ 3 Pos'tu] Possi AD³ Br Ross¹ V5187 v – venir] venire AD³ R939 – cagion] cagione R939 ~ 4 empio...sconoscente] Inpia r(e)a malvagia e s. Ox66 – malvagio] saluagio T¹ – crudo] ingrato AD³; sturo R939; duro Bart Br Pr¹ R103 Ross¹ V5187 v – e] *om.* AD³ R88 Vb359 ~ 5 et a te...ardente] Sopra te stessa una gran fiamma ardenti Ox66 – et a] ette R939 – piov'a f.] proua f. V³; poi f. LR² Port R103 T¹; poi la f. Mg⁵; poi gran f. AD³ Bart Br Pr¹ R939 Ross¹ V5187 v ~ 6 Veggia] I veggia LR²; Vegnia T¹ – Veggia cader di sopra] Vegg(i)a cader dal cielo su (in sulle tuo a. R939) AD³ Bart Mc¹ Pr¹ R103 R939; vegg(i) (vedi va¹ Mc283 Vb359) dal ciel cader su Br Ox66 Ross¹ V5187 v – di sopra le] di *om.* LR², soura delle Mg⁵ ~ 7 ch'arda te] et arder Bart; che tarda Ox66 R939; charda a te Br R103 Ross¹ V5187 v – l'archo] largho V³ – la corda] le corde AD³; e la c. Mc283 – e gli] e *om.* Naz³ R88; e i va¹ ~ 8 e tue memorie] *scritto e cassato in interlinea, poi il verso è regolarmente trascritto* Mg⁵ – e] le Ox66 – memorie tutte] menzogne al tutto AD³ Bart Br Ox66 Pr¹ R939 (in tutte) Ross¹ V5187 v; saete intute R103 – spente] spinte Wo, ispente R103 ~ 9 poi che] che *om.* T¹ – sì spesso] cosi Bart – al tuo] *corr. su altro* Port – al tuo parlar] al tuo ourar LR²; al tuo oprar Mg⁵; al tuo voler AD³; al buon disio Pr¹; al tuo disio Ox66 R103; nel (*corr. su al*) tuo desio Bart; al tuo rescio Vc1484; al tuo visco (vesco, vischio) Br Ross¹ V5187 R939 v – m'inveschi] no(n)uesschi Port; m'inueschj *con finale corr.su* -chia Bart; madesche AD³; madeschi Br Ox66 Pr¹ R103 Ross¹ V5187 v ~ 10 vaghi piacer] vagho piacere LR² Mg⁵; varii piacer' Bart; falso piacer Pr¹ R103; falsi piacer Br Ox66 Ross¹ V5187 v – piacer] piaceri Bo¹ Est² Port – prende AD³ Port ~ 11 e poi] poi che – molto amaro] molti amari Bart R939; m. male R103 – il] al LR² – m'adeschi] maesti V³ minueschi (*scritto a marg. di madeschi cass.*) Pr¹; me uesche AD³; mi meschi R939; minveschi Br Ox66 R103 Ross¹ V5187 v ~ 12 vaghi] falçi AD³; molti Bart R939 – segni] sogni LR² – e] el Naz³ ~ 13 volte] uolto Ox69 – et poscia] et *om.* Br Mc¹ Ross¹ V5187; (et) puoy AD³; Epoj sj Pr¹ – par] pur R939 – ch'io ti] che ti AD³ Bart Br LR² Pr¹ T¹ v; cha te Ox66 – rinchreschi] j *finale corr. su* a Pr¹, rinchesche AD³ ~ 14 ben] *om.* R939 – altri] altro T¹ – no...tu] chettu gia non R939 – no, ma] no mo Port; no(n) che AD³ Bart Br Ox66 Ross¹ V5187 v – m'intendi] me rendj (me rendj *sottol. con asterisco a marg.*) Bart; mincendi V5137.

III. *Solo, soletto ma non di pensieri*³⁰

La conferma di **v** si ha nella coincidenza di tutti i testimoni che afferiscono al gruppo nello scambio dell'ordine dei versi delle terzine: nel confronto con tutti gli altri manoscritti questi si presentano nel sestetto così: 12 10 11 13 9 14, con qualche affanno nel senso. In più casi si ripropongono invece i sottogruppi di secondo livello (in particolare s'individua in più occasioni **va**¹); si segnala un problema che coinvolge **v** al v. 11 (nella nostra edizione: «*che tenean verde in me 'l dolce disio*»), pur con esiti diversificati in differenti gradi di fraintendimento: **va**² ad esempio intuisce la voce *verde* ma adatta il resto a una forzosa coordinazione (*tenean verde me e 'l dolce desio*), più elaborata la lezione di **va**¹ e di **vb** nella scomposizione *ver di me (che tenea ver di me)*; ma circola sempre all'interno di **v** anche la forma risolutoria, come in Bo¹ (*tenean verde in me*), approssimata da Mc² (*che tenean verde il mio dolce d.*), e riportata a margine in Mc¹. Anche altri testimoni arrancano (come Pr¹ R939 Capp183) mentre non c'è difficoltà a ricostruire il verso in base alla concordia di Bo177, Bo¹ e, nella sostanza a parte la voce verbale *tenne*, di LR², col supporto della libera costruzione di C⁴ (*che verde tiene in me*). Al v. 5 **vb** si individua per la sostituzione della voce verbale *odo* con la congiunzione *e*, mentre i due sottogruppi reagiscono però diversamente per il sostantivo *augelletti / augelli*. Del resto in tutta la tradizione si avverte il problema della misura del verso: all'eccedenza ci si rassegna (LR² Pr¹) o si interviene sull'articolo (**va**) o, indipendentemente, sul rafforzativo dell'avverbio (Bo¹ R939 Capp183), si deve quindi pensare a un'instabilità poligenetica in presenza della soluzione, la forma "poetica" *uccei* sulla base di Bo177 e di C⁴. Non si danno altri apparentamenti di base: non è significativa la ripetizione della parola in rima *campagna* ai vv. 2 e 3 di Pr¹ e R939, corretta nel primo da mano più tarda, facile errore indipendente come dimostra l'iterazione contraria, quella di *montagna* al v.2, in C⁴ poi risolta dallo stesso copista. Al v. 13 non si riesce a dare una giustificazione che riporti *ad unum* le letture di Bo177 (*m. il viso dolce e i d'or capelli*), C⁴ (*m. il viso e suoi biondi capelli*) e R939 (*rimembrando il viso e d'oro i capelli*), tutte omissive di *gli atti*: non soddisfa, ma è quanto si presenta, congetturare una resistenza individuale alla dittologia *il viso e gli atti*, affermata (anche in

30. Il sonetto è stato pubblicato con ampio commento da Limongelli (2019, pp. 328-35). Lo studioso discute alla luce di verifiche documentarie le divergenze attributive tra il Chigiano e il Laurenziano (ivi, pp. 252-6), per quanto riguarda Federico di Geri ritiene «più probabile» la sua paternità di *Solo, soletto* anche per ragioni di affinità stilistica con gli altri due sonetti riferiti all'aretino.

Rvf 314,5) ma con diffusione seletta, oppure supporre un rimedio, chirurgico piuttosto che compensativo, all'effetto scazonte del verso come suona nella totalità degli altri testimoni *membrando il viso e gli atti e d'or capelli* (con deviazione di **va**1 e *lor capelli*) per l'asimmetrica mancanza dell'articolo all'ultimo membro dell'elenco, sanata (*motu proprio?*) da **Bo**177. La funzione attributiva di *d'or* è sostenuta da un verso petrarchesco *Rvf* 29, 3 *né d'or capelli in bionda treccia attorse*, dove però non è richiesta alcuna determinazione, invece necessaria nel nostro caso seriale, dove la presenza dell'articolo potrebbe al limite essere criptica a seguito di assimilazione: *e' d'or capelli*. Per le due varianti adiafore che si fronteggiano al v. 4 il discernimento dovrebbe essere affidato al criterio maggioritario, l'unico possibile ma decisamente grosso in una situazione ecdotica arruffata com'è quella del nostro testo. Le lezioni sono: **Bo**177 e **LR**² e **C**⁴ (questi si sanno collaterali riconosciuti) *coperto (coperti LR²) di (d'un C⁴ LR²) bel verde ogni sentieri vs d'erbe e di fior vestito ogni sentieri* degli altri manoscritti, che vuol dire **v** al completo ma anche gli "indipendenti" **Capp**183, **Pr**¹, **R**939. Non si può ignorare che qui si associano, come al v. 13 si accostavano, le testimonianze di **Bo**177 e di **C**⁴, ma non pare possibile stabilire una dialettica ecdotica tra i due casi; merita invece considerare le proposte: la soluzione "analitica" della seconda è normalizzata sui richiami petrarcheschi, nel ricorso frequente nei *Rvf* della coppia *erbe e fior*, presente anche il verbo "vestire", detto dell'erba a 127, 20 e 270, 67; per l'altra lezione un'immagine affine si ha in Fazio degli Uberti «e son coperti i poggi, ove ch'io guati, d'un verde [...]» (*I' guardo in fra l'erbett'e per li prati*, 5-6) ma si deve richiamare l'occorrenza "mediatrice" di Dante «[...] che riscalda i colli / e che li fa tornar di bianco in verde / perché li copre di fioretti e d'erba» (*Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, 10-12). Gli argomenti di vicinanza o di distinzione a/dal modello non sono determinanti per una scelta qualitativa, nemmeno i primi se per gli altri testi (in particolare *In ira al cielo...*) dove è stato possibile dare un disegno, o un abbozzo, dei rapporti stemmatici, si è visto come proprio l'attrattività del testo autorevole agisca come motore di innovazione. Certo che il testimoniale non è equipollente, ma in assenza di un quadro razionale dei rapporti tra i manoscritti si deve riconoscere all'alternativa di **Bo**177 e **LR**²**C**⁴ la rilevanza che deriva da soggetti indipendenti non relegandola quindi nell'apparato negativo, senza per questo inferire una qualifica di variante d'autore. Si può invece scegliere tra l'alternanza *la / una campagna*, l'opzione per *una* ha dalla sua la maggioranza, *la*, che è in **Bo**177 e in **va**, suona come *variatio* rispetto all'articolo del verso seguente, ma il motivo è comunque fragile: mi pare invece che, avendo il poeta in

traslucido *i campi* petrarcheschi, avvertisse nella voce *campagna*, utilizzata per distinguersi, un'indicazione spaziale troppo ampia, meglio definita da *una*, intendendo come "una precisa, solo quella".

La paternità di Federico, attestata da Bo177³¹, è contesa da quella di Marchionne di Matteo Arrighi di LR² e di Marchionne Torrigiani nel Chigiano (C⁴). A proposito di quest'ultima è netto il giudizio di Barbi che la pone tra le «attribuzioni false e strane» del codice³², nello specifico tentativo maldestro di completare l'indicazione isolata del nome Marchionne (in altra parte per un altro testo il nome in rubrica di C⁴ è *Marchionne Marchionni*). La testimonianza di LR² è invece fondamentale per i sonetti del figlio di Matteo Arrighi – undici ai ff. 138v-139v, più un testo isolato a f. 143v – per lo più di carattere comico sentenzioso³³; tra questi *Solo soletto*, quarto della serie, fa macchia per la materia amorosa e per lo stigma petrarchesco. Se è vero che un esercizio poetico su un esempio affermato non si può aprioristicamente rifiutare a nessuno, l'attribuzione a Federico di Geri, giustificata dal tema e non contraddittoria nello stile – di poco peso la diversità dello schema metrico ugualmente comune e fra l'altro petrarchesco e in particolare quello di *Rvf* 35 – si presenta quale alternativa possibile, per quanto con un inferiore grado di attendibilità rispetto alle due rime precedenti per la minore pregnanza documentaria dell'attribuzione unica e contraddetta.

Dopo i due versi incipitari che si rifanno esplicitamente *Rvf* 35, con la variazione nel primo per cui si smarca l'autore dal calco³⁴ che ci riserva invece col *vo misurando* di v. 2, il sonetto vira verso un altro modello affrontando il *topos* del tempo primaverile vissuto per contrasto da chi soffre di pena amorosa. Il richiamo diretto all'interno del Canzoniere è *Rvf* 310, *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena* di cui viene ripresa la formula di passag-

31. Ne deriva la citazione di Federico di Geri Barbieri (1790, p. 166), che cita i primi due versi del sonetto.

32. Barbi (1915, pp. 487-8); alle devianze del codice si aggiungono degli «eruditi poco esperti e faciloni che di quel ms. si servirono», e resta agli atti la "scomunica" del testimone «Si può dire che la testimonianza del codice Chigiano sia stata una delle cause più potenti a turbare la tradizione diplomatica delle antiche rime italiane, portando in essa nomi nuovi non rispondenti...», tuttavia il filologo sta parlando dell'ordinamento e delle rubriche non del portato testuale; sul ms. Chigiano cfr. la "riabilitazione" di Giunta (2007, pp. 366-7).

33. Per la valutazione delle rime di Marchionne rimando all'analisi di Limongelli (2016b, pp. 217-38), cui si rinvia anche per la bibliografia pregressa, e ora in Limongelli (2019, pp. 250-335).

34. Vecchi Galli (2005, pp. 118-9), prende in considerazione la fortuna dell'incipit di *Rvf* 35.

gio alle terzine *Ma per me, lasso*, anche se qui la semplificazione strutturale porta a distinguere nettamente le parti del sonetto: quella descrittiva alligata nelle quartine, e quella lirica nei terzetti. Gli elementi naturali sono ripartiti, in un pedantesco ritorno all'ordine, tra il mondo vegetale e l'animale, con il tema riguardo a quest'ultimo del risveglio all'amore al v. 7-8, come in *Rvf* 310, *ogni animal d'amar si riconsiglia*, in identica posizione alla fine delle quartine; così al v. 13 la parola *atti* rinvia a *atti soavi* in punta dello stesso verso di *Zephiro torna*. Al di là delle tessere lessicali e stilematiche (di riconoscimento immediato: *lume di quegli occhi belli, dolce desio, d'or detto dei capelli*, il verbo "inveschiare") l'autorità fornisce la formula per esprimere in modo non banale il nutrimento d'amore al v.11 *che tenean verde in me 'l dolce disio* rifatto su *Rvf* 270, 66 *tenea in me verde l'amorosa voglia* (ma *disiri* è presente in altro luogo petrarchesco dove è in uso la stessa metafora 158, 4 *per far sempre mai verdi i miei desiri* 158, 4). Non manca una citazione dantesca, assolutamente memorabile, da *Inf.* VI 59 *a lagrimar mi 'nvita*, ma più sottile il richiamo di *l'amorosa ragna a le ragne di Amor* al v. 23 di *Io son venuto al punto della rota*.

Si osserva anche qui la tolleranza o forse l'intenzionalità di una ripetizione, quella di *stagion* ai vv. 6 e 9. Per la lingua: *sentieri* ammesso in rima è un singolare (per qualcuno dei manoscritti ostico) come i tutti i nomi in *-ieri* nel toscano non fiorentino³⁵.

Solo, soletto, ma non di pensieri,
vo misurando spesso una campagna,
e veggio i prati, i boschi e la montagna
d'erbe e di fior vestito ogni sentieri; 4 **coperto d'un bel verde ogni sentieri**³⁶

odo gli uccel cantar sì volentieri
per la dolce stagion che li accompagna:
tutti animali a l'amorosa ragna
s'invescan vaghi, mansueti e ferì. 8

Ma per me, lasso, è la stagion fuggita,
privo del lume di quegli occhi belli
che tenean verde in me 'l dolce disio; 11

35. Cfr. Castellani (2000, p. 313); Serianni (1972, p. 127).

36. Affianco a seguito della discussione premessa al testo la variante alternativa, distinguendo in grassetto anche i riferimenti a questa nell'apparato.

e solo Amor a lagrimar me invita
 membrando il viso e gli atti e i d'or capelli
 che fortuna m'asconde e 'l destin mio.

14

Schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE

Mss: Bo177 ff. 230v-231r *Federico di M(esser) Geri*; C⁴ f. 367v *Sonetto del medes(imo)* [Marchionne Torrigiani]; Capp183 f. 2r; LR² f. 139r; *Sonetto di Marchion(n)e detto* [Marchionne di Matteo Arrighi], Pr¹ ff. 13v-14r; R939 f. 101v; v (va: va¹: Vc1010 f. 72r Ox⁶ f. 72r; va²: Vc1494 f. 52v Est² f. 90v Ox69 f. 106r; vb: vb¹: Wo f. 26r Bo¹ f. 75r Mc283 ff. 24v-25r; vb² Mc¹ f. 131v Mc² f. 72r Vb359 f. 28r).

Stampe: Crescimbeni (1730, vol. IV, lib. I, p. 57) [Marchionne Torrigiani]; Sagredo (1852, p. 29); Carducci (1928, p. 43) [Marchionne Torrigiani]; Ferrato (1874, p. 19); Pasqualigo (1874, p. 28); Sapegno (1952, p. 475); Solerti (1909, p. 204) [CXLIII]; Vecchi Galli (2005, p. 118); Limongelli (2019, pp. 328-35).

1 Solo] olo (*iniziale lasciata al miniatore*) Capp183 – ma non] pieno di Bo177 – di] dai Bo¹ ~ 2 vo] von Wo Mc283 Vb359 – misurando] vicitando R939 – una] la Bo177 va¹ Ox 69 – campagna] montagna *corr. a marg.* C⁴ ~ 3 E] I(o) Capp183 va¹, om. R939 – eggio] vedo va¹ vb – i prati, i boschi] i p. i poggi Bo177; i p. i colli C⁴ (e cholli) LR²; eboschi e prati Capp183 Pr¹; – i boschi] e b. R939, e j b. Mc283 – montagna] cha(m)pagna *corr. a marg. da mano più tarda* Pr¹ R939 ~ 4 vestito] vestitj Pr¹ va¹ – sentieri] i *finale corr. su o* Capp183 – coperto] coperti LR² – d'un] di Bo177 ~ 5 Odo gli uccel]; e gli augelletti vb¹ (auçeleti Wo; auzieleti Mc283); e gli augelli vb² (e de uzieli Vi 339); odo uccelli va (uceli Vc1010 uçelli Ox⁶ augelli Ox69); odo uccellecti Capp183; odo gli uccelli LR² Pr¹ (li u.) R939 (li u.) – si volentieri] volentieri Bo¹ (uolintieri) R939 Capp183 (sì eraso) ~ 6-7 invertiti Bo¹ Mc283 ~ 6 li accompagna] già a. R939, la compagna va¹ ~ 7 animali] gli a. R939 ~ 8 S' invescan] Senueschan *con la prima e corr. in i* Mc¹; sinveschi R939 – vaghi] lieti C⁴ – m. e f.] i mansueti e i fieri C⁴ ~ 9=12 v ~ 9 Ma] MMA *con seconda* M *cass.* Pr¹, Ne va¹ – per me] p(ri)ma R939 ~ è] a va¹ ~ 10 Privo del lume di quegli] Prima (*con forse ridotta a v*) dellume onde q. Capp183 – privo del] priua di R939 – privo] priua (*con finale corr. in interl.*) Pr¹ – del] dal LR² – di] e de va¹; (et) di va² ~ 11 tenean verde in me 'l dolce d.] verde tiene in me 'l dolce d. C⁴; tenea dolce et uerde el mio d. Capp183; t. verde il mio dolce d. Mc²; tenevan p(er)me ver me dolce d. Pr¹; t. verdi me dolcie d. R939; tenea ver di me il d. d. va¹ Mc283 (tenia); tenea(n) ver di me il dolce d. Wo vb² (*meno* Mc², *in* Mc¹ *a marg.* verde il mio); tenean verde me el dolce d. va¹ 'l dolce d.] l'alto d. Bo177 – tenean] ten(n)e LR² ~ 12=13 v ~ 12 E] Ma C⁴ LR² Pr¹ ~ 13 membrando...capelli] rimembrando iluiso e doro i capegli R939; m. il viso e suoi biondi c. C⁴; mirando il viso et gli occhi e doro c. Capp183 – membrando] mirando va¹ – 'l viso e gli atti] il viso dolce Bo177; il viso gli atti Bo¹ Mc¹ Mc² – e i d'or c.] et lor c. va¹; e dor c. va² vb (doro Mc283) Capp183 LR² Pr¹ R139 ~ 14 m'] *agg. in interl.* Capp183, mi *con i agg. in interl.* R939 ~ e 'l] il va¹ Bo¹

IV. *Se Silla in Roma sucitò rumore*

Un solo testimone dà questo sonetto a Petrarca, per la precisione nella forma abbreviata *Messer Francesco*; si tratta del Riccardiano 1156, miscellanea quattrocentesca di versi e prose, che propone una raccolta poco organica di rime, un ventaglio di testi in prevalenza trecenteschi (ma con qualche puntata nel secolo xv), che fa aggio su Dante, al quale si riferiscono diversi testi improbabili, e su Petrarca, con trentasei poesie del Canzoniere ma chiamandolo in causa in due tenzoni altrimenti note tra le disperse e in due componimenti di carattere politico, il nostro e quello dall'incipit *La italica vita ormai ch'è brutta e lorda*. La precarietà dell'attribuzionismo praticato dal manoscritto riccardiano è verificata in molti casi e per diversi autori, mentre sono relativamente pochi i sonetti che restano adespoti³⁷. Questi elementi di criticità del dato esterno non trovano alcun correttivo testuale e non meritano neppure un'analisi in negativo, il contenzioso transita quindi ai due nomi alternativi suggeriti rispettivamente da LR² (Niccolò Soldanieri) e V³ (Federico di Geri). Anche per questi la dialettica non va oltre l'attendibilità della fonte e le giustificazioni contenutistiche: il Laurenziano è il testimone che raccoglie e organizza il numero maggiore delle rime del Soldanieri, siano canzoni o sonetti, e che ha il merito di «aver riprodotto tutto unito, e compiutamente, il canzoniere di quell'autore»³⁸, per cui si deve tenere in qualche conto l'inserzione del nostro sonetto all'interno di quella silloge; quanto al Vaticano l'esigua sezione dedicata a Federico, risponde all'impianto organizzativo del manoscritto secondo il quale si cerca di delineare i profili di rimatori anche al minimo della rappresentazione, come qui col dittico *Se Silla in Roma e Gli antichi bei pensier*, tramite il collante giustificativo delle didascalie personalizzate³⁹. Si attribuisce qui al poeta aretino una particolare idiosincrasia per la politica di Firenze che potrebbe trovare qualche giustificazione nella biografia del figlio di Geri, avendo lui vissuto insieme ai fratelli sulle barricate, come dalla pur scarsa documentazione, gli scontri tra le fazioni cittadine rispetto ai quali Firenze non era certo estranea⁴⁰. Il salto di tema e di conseguenza di

37. Il sonetto non ha un'edizione nella raccolta di Solerti (1909); se ne parla, tra le altre rime attribuite da singoli testimoni a Petrarca, a p. 298.

38. Barbi (1915, p. 479).

39. Sul manoscritto Frasso (1988) e Graffigna (1988), di mano di Antonio Lelli «la didascalia e il capoverso del son. *Se Sylla in Roma di Federico di Geri*», così a p. 213.

40. Cfr. la nota a margine in V³ qui riportata in apparato. Il sonetto è pubblicato sotto il nome di Federico in Trucchi (1846, vol. II, pp. 252-3). Il Trucchi contesta «il titolo» del Vati-

C^{4a,b} f. 390r (665r) e f. 524r (965r); LR² c, 109v *Sonetto di Niccolò Soldanieri detto; Naz³ f. 164r; R88 f.65v; R156 f. 43r; R1270 f. 4r; V³ f. 490r Federico di Messer Geri di Arezzo. Di Fiorentini che gli pare sieno mala brigata.*

Stampe: Crescimbeni (1730, vol. I, lib. II, p. 164) [M. Annibale]⁴³; Trucchi (1846, II, p. 253) [Federico di Geri]; Corsi (1969, pp. 776-77) [Niccolò Soldanieri].

1 in Roma]il r. Naz 40 – rumore] (i)l r. Naz³ V³ ~ 4 in tenerla] di t. V³ – in sospetto] nspetto R1270 ~ 5 e se] se R1270 ~ 6 e tutto] en tutto R1270 – che e’] che V³; ch’egli C^{4a,b} ~ 7 triunfal] trionfale V³ ~ 8 donna e m.] donna m. C^{4b} ~ 9 e così... reo] e non istette senpre in stato reo V³ – ecosi] così C^{4b} ~ 11 in gran tranquillo] chen gran tronfo R2170 ~ 12 misera e m.] misera m. C^{4a,b} R1270 ~ 13 non è] non fu R156 – tempo giubileo] tempo o giubileo V³ ~ 14 con techo] ma techo V³ – è sempre] sempre R156; sempre è C^{4a,b} ~ 15-17 che spesso se in ruina / In modo tale tan domata la bocie / chesse chondotta al ventotto di crocie V³.

v. *Si come el poverel va per le scale*

L’unica attribuzione esplicita per il sonetto è quella di LR² a Federico di Geri, mentre la paternità di Domenico da Monticchiello, vulgata da Crescimbeni in poi col tramite dell’edizione di Guido Mazzoni⁴⁴, si fonda sulla contiguità della poesia, adespota, a un’altra regolarmente rubricata a favore di Domenico in C⁴; il caso era citato da Barbi per evidenziare l’utilizzo sciatto e distratto del Chigiano, già di per sé poco accurato⁴⁵. Nello specifico si vedrà come l’analisi induce almeno a dubitare dell’attendibilità dello stesso Laurenziano. Al di là del contenuto amoroso le referenze petrarchesche si riducono qui a reperti capziosi: ad esempio si può riconoscere nello stato esistenziale preso a riferimento nei primi versi un’analogia con l’incipit di *Rvf* 16, sottolineata dal riscontro della collocazione nell’endecasillabo, di *poverel e vecchierel*, nella medesima funzione identitaria dell’inquieto amante; il lessico petrarchesco si ritrova sì nelle immagini tra loro isolate dello “strale d’Amore” *Rvf* 87 II, 133 7, 241 4 e delle sue spine 214 23, ma la metafora qui procede per accumulo ai vv. 7-8 e trova una corrispondenza,

43. «d’un Annibale Poeta per quanto si può conoscere, del sec. XIV cavato dal ms. 580 della Chisiana»; dell’infondatezza di questa attribuzione ripresa addirittura da un’altra sezione del codice Chigiano (dato da Crescimbeni nell’antica segnatura) parla Barbi (1915, p. 488 e n. 1).

44. Mazzoni (1887). L’editore non conosce per il nostro sonetto la testimonianza di LR².

45. Il sonetto *Cresciuto à Giove con sua sottil arte* è a f. 393v rubricato *So(ne)tto di m(esser) Dom(en)ico da Monticchiello*.

pur semplificata, nel testo para-dantesco «De' tuoi begli occhi un molto acuto strale / m'è nel cor fitto...»⁴⁶, e al Dante petroso (*Così nel mio parlar*, 58: «questa scherana micidiale a latra») rimanda *micidiale*, qui arditamente ossimorico. La dissonanza rispetto alla “poetica” dell’autore indicato da LR² potrebbe essere tuttavia riassorbita con qualche forzatura in un diletantismo ambivalente, ma la chiara ascendenza ovidiana dell’espressione di v. 11 viene ancora a contrastare il dato paratestuale, addirittura riproponendo come possibile l’accantonata alternativa di Domenico da Monticchiello. A monte di *ché forza d'erba non mi può far prova* si riconosce *Heroides* V, 149: «me miseram, quod amor non est medicabilis herbis», dopo che Enone aveva esposto a Paride la sua scienza ricevuta direttamente da Febo; nel luogo il volgarizzamento del ms. Gaddi 71 della Biblioteca Laurenziana così restituisce il testo: «Lassa, a questo non mi può erba valere né forza di radice»⁴⁷; la traduzione del Ceffi è più stringata: «Ah lassa,...e non mi vale herba né radice che tu lealmente me ami»⁴⁸; su quest’ultimo testo è modellato quello in rima di Domenico da Monticchiello: «E non mi vale erba né radice / che ttu me voglia amar perfettamente» (dal ms. Riccardiano 1577 controllato sul Riccardiano 1582)⁴⁹. Il verso del sonetto si prende qualche libertà anche rispetto al testo del manoscritto Gaddi a cui pare più affine, ma *forza d'erba* si riscontra in un altro passo della traduzione ceffiana, Ep. 6^a Ipsifile a Giasone: «imperciò che vie meglio s’acquista il consolativo amore per piacevole bellezza che per *forza d'erbe*»⁵⁰. L’affermazione è topica e la ritroviamo anche nell’epistola metrica di Federico di Geri dove si dice che la ferita sanguinante (*crudum ulcus*) non è curabile (*quod nulla satis medicamina cure[n]t*), ma lo stilema identificato, del quale non risulta una grande affermazione (il passo è echeggiato da Franco Sacchetti, *Quanto più penso al tempo mio passato*, 63-64: «tanto che virtù d'erbe / né forza non mi può valer...»), costituisce un elemento interno di qualche rilievo in quanto presuppone la puntuale familiarità con la resa volgare del testo di Ovidio che va riconosciuta al versificatore della prosa di Filippo Ceffi. Argomento certo non decisivo, ma che consente di non rinnegare l’ordine del Chigiano, e che, insieme ai riferimenti interni, negativi per Federico alla luce dei pur ridotti elementi stilistici ricostruiti sui sonetti con qualche ragio-

46. Cfr. De Robertis (2002, vol. III, pp. 533-4) [d. 16].

47. Cfr. D’Agostino, Barbieri (2017, p. 430, parr. 70-71).

48. Cfr. Zaggia (2009, p. 470, par. 150).

49. Sul rifacimento in ottave di Domenico cfr. Bellorini (1900, pp. 41-56, 79-80); la tradizione manoscritta del testo è aggiornata da Zaggia (2009, p. 45 n. 162).

50. Zaggia (2009, p. 477, par. 94).

Epistole

Nel ms. Laurenziano pluteo 90inf.13⁵², f. 26r, la *metrica* di Federico d'Arezzo precede quella di Vergiolesi⁵³, ma la certificazione nella rubrica del deuteragonista Tancredi è messa in dubbio da un intervento successivo che interlinea il nome di Coluccio (si veda qui in apparato). La confusione ha una facile eziologia in quanto segue una lettera di Salutati e la responsiva dello stesso Tancredi, per cui con l'intento di discriminare l'alternanza dei nomi si è provocato l'imbroglio (verrebbe cioè quest'ordine pur acefalo: risposta di Coluccio, epistola di Salutati, responsiva di Tancredi). In realtà, senza tener conto della spuria rettifica, i due testi risultano congruenti: il primo non ha alcuna didascalia ma recupera nella copia con fedeltà (assai rara), le indicazioni di mittente e destinatario con la collocazione del documento originale: *A tergo* il destinatario Tancredi, *Intra* il mittente Federico, da cui la conseguente risposta⁵⁴. Questo l'assetto nel codice sul quale avremo modo di ritornare. Gli argomenti toccati sono tipici: dire del dolore e del proprio smarrimento per appellarsi all'espressione poetica, della

52. Vedi sopra nota 16. Dell'epistola *Si petis* esiste una trascrizione moderna (secolo XIX) da questo manoscritto in una raccolta di rime di poeti antichi aretini nel ms. 276 p. 133 della Biblioteca della Fraternita dei Laici di Arezzo di mano di O. Gamurrini: *IMBI*, VI, p. 223.

53. Tancredi Vergiolesi è corrispondente di Coluccio Salutati. Le lettere sono pubblicate da Novati (1891-1911, I, pp. 5-6, 130-4, 150-5); la risposta di Vergiolesi a Coluccio contenuta nel Laurenziano si trova nel vol. IV (Appendice prima – Epistole di varj a Coluccio Salutati), pp. 275-6. Le notizie su Tancredi fornite nelle note di Novati sono state verificate e integrate da Pacca (2001, pp. 167-9). Tancredi Vergiolesi di Gozzo di Tancredi viene esiliato da Pistoia con la sua famiglia di fede ghibellina nel 1332, poi reintegrata nella città come risulta da documenti del 1359; Tancredi ha incarichi pubblici a Pisa (1357), a Lucca (1360), poi di nuovo a Pisa (1363-80), risulta inoltre una nomina del Comune di Pistoia nel 1385. Nelle lettere del Salutati si manifesta una familiarità consolidata da interessi culturali, si attesta ad esempio lo scambio di libri (ivi, p. 134), e Coluccio fa partecipe l'amico della discussione sui due Seneca (ivi, pp. 150-5; a questa epistola, anni più tardi, Salutati farà riferimento riprendendo la questione con Ambrogio di Rocca, cfr. Novati 1891-1911, vol. III, pp. 155, 158).

54. L'editore dell'epistolario del Segretario fiorentino ha scarso interesse a riprendere il bandolo della minuta questione, e non accetta la correzione che attribuisce a Coluccio la risposta al primo testo, «certi versi anepigrafi che immediatamente precedono», non tenendo in conto l'individuazione nel manoscritto del mittente e del destinatario. Quando Novati torna alla carta 26r del pluteo 90 inf. 13 per pubblicare la risposta di Tancredi alla missiva di Coluccio ivi contenuta, mantiene la posizione negativa sul coinvolgimento colucciano nei testi che precedono, ripetendo gli argomenti confusi sulla paternità delle due *metricae*; decide comunque di trascrivere in nota il testo *Devius incertus studioque alienus ab omni* (Novati, 1891-1911, IV, pp. 275 n. 1).

quale i due corrispondenti si riconoscono reciprocamente capaci; *res fictae* insomma, e questa astrazione dal piano realistico consente di intrecciare amplificazione e ironia, distacco e rispecchiamento. E anche un gioco delle parti, Tancredi che presenta in modo essenziale il tormento del vivere e la richiesta della poesia salvifica, Federico che svolge in ambagi fatalistici l'insolubilità del dolore, facendo balenare una stoica soluzione. L'ordine di questa sintesi è intenzionale: mi pare infatti che dalla sollecitazione di Tancredi derivi il testo di Federico e non viceversa, altrimenti si dovrebbe attribuire al pistoiese una, quasi offensiva, sordità alle argomentazioni dell'aretino, per quanto capziose, e un'inutile iterazione della domanda. Do quindi una disposizione invertita. Pur nella modestia dell'esercizio epistolare e nella sua finalità entropica mi pare di riconoscere un punto d'incontro che trascende i due testi: consiste, se non travedo, nell'evocazione velata del nume tutelare della letteratura contemporanea col quale direttamente (Federico) o indirettamente per tramite familiari (Tancredi), hanno avuto qualche rapporto, e non solo per il genere scelto, le *metricae*, di cui Petrarca forniva certo il modello. Nella lettera di Tancredi, auspicando l'intervento poetico dell'amico, si invita l'oca a risvegliare il cigno d'Apollo (*Devius, incertus...*, 19): i due volatili sono insieme nell'egloga IX, 36 delle *Bucolica* virgiliane dove Lycida esprime la più che mediocre misura del suo canto (vv. 33-36): «...Et me fecere poetam / Pieride, sunt et mihi carmina, me quoque dicunt / vatem pastores; sed non ego credulus illis: / nam neque adhuc Vario videor nec dicere Cinna / digna, sed argutos inter strepere anser olores»; chi parla si paragona all'uccello cacofonico (*anser*), lo stesso il Vergiolesi, che va però oltre acquisendo in metafora il fastidioso animale e facendone strumento di sollecitazione alla poesia (appollineum nunc provocet anser olorem / carminibus...); e, sta a sua volta al gioco il suo referente, pronto a metamorfizzarsi nel cigno d'Apollo (olorque / dicar appollineus...). Il rinvio al testo classico è significativo ma non esaurisce la funzione attiva dell'oca "provocatrice", per la quale va richiamata la *Sen. VIII 7* dove Petrarca attribuisce figura di sentinelle morali a quegli uccelli che infastidiscono il suo corrispondente. Se, come ipotizzo, la citazione prescelta da Tancredi non è pura istanza testuale ma ha un buon margine di allusività, questa non può che riferirsi al condizionamento esistenziale di Federico, condizionamento che, appunto, trova la sua emblematica rappresentazione nel testo di Petrarca. Estremizzando la congettura, mi piace pensare che il tramite conoscitivo di Vergiolesi sia stata proprio la *Senile*, per uno di quei passaggi, nel caso una circolazione assicurata dal ricevente, che si possono presupporre nella tradizione delle epistole petrarchesche.

Resta il fatto di una singolare triangolazione tra i testi che non ha solo l'effetto di collegare l'*auctoritas* alle *metricae*, ma anche di sostenere, con l'aggiunta della prova interna, l'identificazione in un'unica persona del Federico destinatario delle due epistole, riducendo, se non annullando, la riserva che da sempre ha accompagnato il riconoscimento dell'interlocutore di Petrarca.

Ma c'è Petrarca anche nella risposta dello stesso Federico se, invece di considerarlo un appello convenzionale, nel personaggio "più ricco di anni e vigoroso nell'animo" (*Si petis assiduis...*, vv. 30-33) può riconoscersi l'autore che nel *De remediis* (opera richiamata dallo stesso Petrarca in *Sen.* VIII 7) ha dato piena rappresentazione delle vicende umane e insegnamenti per una dignitosa resistenza.

Quanto detto ha rilievo anche per la datazione della corrispondenza, post 1366; non interpreterei infatti alla lettera, ma come immagine di marginalità (anche Tancredi parla di *mundi exilium*), lo stato di *exul*, che avrebbe potuto adattarsi concretamente a Federico nella sua giovinezza e quindi spostare indietro nel tempo lo scambio.

[*Tancredi Vergiolesi a Federico di Geri*]

| | |
|---|----|
| Deviis, incertus, studioque alienus, ab omni, heu vagor hac illac rapiorque in vulnus, et hora mille invisa michi potuit nil durius, Hercle, quisquis agit mea fata deus dare plusque laboris: non animo requies, pedibus mora nulla locusque | 5 |
| sarcinulisque meis. Sic inreperabile tempus perditur usque michi cuius iactura profecto maxima paupertas, non me labor, undique mundi exiliumque etiam, et quicquid fortuna rebellis contulit, in tantum cruciant coguntque dolere | 10 |
| hec mea vita diu: sic tempestatibus actus per fluctus scopulosque feror per mille furores, nec michi portus adhuc nec spes tranquilla quietis imminet. Exoptem quid nescio, quid metuamve: sic volucres transire dies, sic ludere semper | 15 |
| fortunam video. Tu qui mulgere Camennas atque potes reserare sacre penetralia Cirre prome, precor, care, tua mulcentia curas carmina, appollineum nunc provocet anser olorem carminibus quod enim non fingitur ira venenum: | 20 |
| ac Superi placantur eis, mutantur et orni, | |

saxa fereque loco, celestia sid[e]ra celo
 deducit carmen, Herebi blanditur et umbris
 tristitiam luctumque levat mentemque reducit.
 Hec raptim dictata tibi calamoque genuque 25
 pulvereo librisque procul, lege, suscipe, amice,
 atque vale moremque geras, dilecte, precanti⁵⁵.

Smarrito, incerto e lontano da ogni impegno, ohimè, vago di qua e di là e sono trascinato nell'angoscia, e nell'ora del tutto avversa il dio, qualunque governa i miei fati, non poté operare niente di più duro contro di me, per Ercole, e accrescere il travaglio: nessuna pace all'animo, nessun riposo e meta per i miei piedi e per i miei fardelli. Così irreparabile si consuma di continuo il tempo per me, per la cui perdita certamente l'estrema povertà (non mi inganno riguardo a me stesso) e anche la lontananza assoluta dal mondo e qualunque cosa la faziosa fortuna riserva, a tal segno tormentano e costringono continuamente a soffrire di questa mia vita: così travolto dalle calamità sono trascinato per le onde e gli scogli attraverso mille travagli, né mi si presenta finora un porto né la speranza sicura di riposo. Non so che cosa desiderare né che cosa temere: così vedo passare i giorni fugaci e la fortuna prendersi gioco di me. Tu che puoi attingere alle Muse e puoi schiudere i penetrati della sacra Cirra, componi per me, ti prego o caro, i tuoi carmi che leniscono i dolori; ora l'oca risvegli il cigno apollineo con i carmi poiché infatti non si cura il veleno con l'ira; ed ecco che per mezzo di loro [i carmi] si placano gli dei, si spostano i frassini e i sassi e le fiere: il carme fa scendere le stelle dal cielo, attenua e allevia la tristezza dell'Erebo e il lutto ai morti, e rafforza la mente. Queste cose dettate al volo per te col calamo e col ginocchio polveroso, e lontano dai libri, leggi e ricevi, o amico, stai bene e, o diletto, asseconda la mia preghiera.

[Federico di Geri a Tancredi Vergiolesi]

Si petis assiduis socium, dilecte, querelis
 nil moror, accingar cupidus: feriamus acutis
 fata simul lingue iaculis, sic forsitam egris
 mentibus interea cedat dolor. Incipis an vis
 incipiam prior ipse? Meo sua tedia semper 5
 stant animo, quibus indignans iam sepe furensque
 vix credas quanti fuerim mihi causa laboris,
 sed letus sim sorte mea, liberrimus esse

55. *Alla fine del testo (tra quadre la correzione interlineare):* Responsiva Ser <Tancredi> [Colucci] ad epistolam superius positam.

18 tuo mulcentia

21 A<a>c.

cum cupiam placideque meis dare tempora curis
 pyerius quas subdit amor facilique parare 10
 posse michi studio que poscit vita; nec unde
 assequar hec videam simper, sed longius absim
 vel tenui famulans victu mendicus et exul.
 Affueris quanto iam iam quatiare cachinno
 verba simul vultumque notans gestusque loquentis 15
 quando ad fortunam querulus: «Hinc, pessima, quo me
 usque voles? Alios video si presseris olim
 iam melior iam blanda levas placidisque repensas
 tristia. Da, varias da, da, quibus omnia versa
 experiar, da, dura vices Rannusia: de te 20
 nil querar atque meis aderit patientia rebus
 et quovis olim referas michi seior uni
 semper eris, sortis faciem nec nosse licebit
 alterius». Tam plura sibi, tam plurima fatis,
 nature superisque simul convicia que mens 25
 exalat male sana libens ad sidera fundo;
 sed longum memorare. Tuis solamen, amice,
 cum poscas curamque malis magis ipse laborem
 quid credar laturus opis? Scis additus egro
 eger obest: alium potius qui ditior annis 30
 vique valens animi dederit mortalia pessum
 quatenus id posit, pulcra hec in tempora natus
 consulturus adi. Si quantum carmine pingis
 est dolor, incautum temptas fortasse vitamque
 ne pudeat proferre facis. Si qua ipsa priorum 35
 perlegi sunt visa tibi, te forte iuvabunt;
 at michi nil prosunt, fateor, namque intima crudum
 ulcus habet quod nulla satis medicamina cure[n]t,
 et (mirum!) tamen video nullamque salutis
 contendo reperire viam. Nunc adde Camenis, 40
 credule, me tanto dignum si ducis honore:
 nunc et Cirrei flamma penetralis olorque
 dicar Appollineus. Sed dum nil confero, quid te
 demoror? Melius tibi consule quodque fuisse
 noveris auxilio. Michi demum scribe valeque⁵⁶. 45

56. *Ms*: 1 sotium ~ 19 versas ~ 25 convitia ~ 30 dicitior ~ 33 quantam ~ 34 intamque ~ 38 habet; curet ~ 40 camenis <cr> ~ 41 al. dicis *a margine con richiamo su* ducis ~ 43 conferor ~ 44 demor(x)or

Sotto il testo: A tergo: Multe scientie ac eloquentie viro Tancredo de pistorio | Intra: Federigus tuus de Aretio.

Se, o caro, incalzi l'amico con insistenti lamentele, non frappongo indugio, corrisponderò con piacere: insieme infilziamo i fati con gli acuti strali della lingua magari in questo modo per un po' il dolore forse si allontana dalle menti sofferenti. Cominci tu, o vuoi che sia proprio io il primo? Ho sempre in animo le solite preoccupazioni, e a stento crederesti quanta fatica abbia speso nel contrastarle spesso con indignazione e con rabbia, ma allo stesso tempo [a stento crederesti] che io sia lieto della mia sorte, perché agogno di essere totalmente libero e di dedicare in tranquillità il tempo ai miei impegni, sui quali prevale l'amore delle Muse, e di poter provvedere con poco sforzo quello che la vita mi richiede; non che io veda sempre con chiarezza da dove ottenere questo risultato, ma sono sempre più lontano [dalle preoccupazioni], sebbene mi debba assoggettare, mendico ed esule, ad un modesto tenore di vita.

In quale sghignazzo sempre più sonoro tu esploderai prendendo atto delle parole ed insieme del volto e dei gesti di chi lamentoso si rivolge alla fortuna: «Fino a quando, o scellerata, mi vorrai in tuo potere? Se tu un tempo, vedo bene, hai perseguitato gli altri, ora più buona e disponibile li soccorri e compensi le tristezze con momenti di quiete. Orsù, dura Ramnusia, concedi alterne sorti grazie alle quali io possa sperimentare che tutte le cose mutano: non mi lamenterò di te e la pazienza guiderà le mie azioni, e dovunque tu in futuro ti ripresenterai, per me solo tu sarai sempre più ostile né mi sarà concesso di conoscere il volto di una sorte differente». Tanti sono i rimproveri a sé, tanti di più ai fati, alla natura e agli dei che una mente malsana indirizza senza sosta dal basso fino alle stelle; ma sarebbe troppo lungo ricordarli. O amico, quando chiedi che io m'impegni di più per procurare un sollievo e un rimedio ai tuoi mali, quale contributo credi io possa dare? Lo sai bene: un malato che si aggiunge ad un malato porta nocumento. Tu, nato in questi bei tempi, vai a consultare piuttosto un altro che, più ricco di anni e sostenuto dalla forza d'animo abbia affossato le cose mortali, per quanto sia possibile.

Se quanto tu descrivi con la poesia è il dolore, forse affronti l'imprevisto, e fai in modo che non ci sia vergogna a rappresentare la vita. Se alcune tra le cose dette prima ti paiono degne di essere prese in considerazione, forse a te porteranno giovamento, ma a me non sono utili per niente, lo confesso, infatti occupa la parte più interna dell'animo una ferita acerba che nessuna medicina è in grado di curare e, cosa sorprendente, nonostante la veda non cerco di trovare una via di salvezza. Ora, o fiducioso amico, aggiungimi alle Muse se mi ritieni degno di tanto onore, ora sarò chiamato fiamma del santuario di Cirra e cigno di Apollo. Ma dal momento che non sono in grado di proporre alcuna soluzione, perché ti trattengo? Provedi meglio a te stesso e capirai che cosa ti sia stato di aiuto. Scrivimi finalmente e stai bene⁵⁷.

*Sul verso: Al sapientissimo e eloquentissimo Tancredi da Pistoia
All'interno: Federigo tuo d'Arezzo*

57. Ringrazio Francesco Bausi, Concetta Bianca e Manila Soffici dei suggerimenti per la traduzione del testo di Federico.

Una nota per Menghino

di Paola Vecchi Galli*

La *schola* di Dante, il *nobil soddilizio* (così Antonio da Ferrara) formatosi a Ravenna nella sua memoria, ci porta a contatto con Petrarca per lo scambio di due sonetti che la tradizione vuole sia intercorso fra lui e il notaio ravennate Menghino Mezzani¹. La questione, pur minima, chiama però in causa la fondatezza dei nomi dei corrispondenti; sicché i due sonetti (= A e B) sono uno *specimen* delle rime disperse petrarchesche e in particolare di quelle, contestatissime ma non tutte da respingere, che riteniamo occasionali, la cui paternità è elemento *strutturale*, verrebbe quasi da dire *genetico*, del testo². In questa come in situazioni simili le domande da farsi sono diverse, e le esporrò sinteticamente a mo' di premessa. Può l'accordo dei rami di uno stemma garantire l'attribuzione o l'attribuibilità di un componimento? Possono certe affinità stilistiche fare lo stesso? Corrispondenze di questo genere, che presentano solo tracce molto labili di un interlocutore (qui in B 7: «*Teco m'accordo al bel ver, che disnodi*»), danno reale garanzia di un dialogo poetico? E come mai i testimoni a volte omettono di an-

* Commissione per i Testi di Lingua, Bologna.

1. La presunta corrispondenza fra Petrarca e Menghino si legge in Solerti (1909, pp. 106-7, n. XXVIII con la *Risposta*). Mi corre qui l'obbligo di citare anche il mio Vecchi Galli (1993), dove, a p. 627, ho ripubblicato il sonetto convenzionalmente attribuito a Menghino. A completare i lineamenti petrarcheschi della figura di Menghino, va detto che i biografisti moderni riferiscono che a lui Petrarca dedicò forse l'*Epystola* I 11 *Ad ignotum quendam amici moras increpantem*, un'enigmatica letterina composta di solo otto endecasillabi in data incerta (cfr. Schönberger, 2004, p. 35); e comunemente si identifica con Menghino il «*senem illum ravennatem*» di cui Petrarca parla a Boccaccio nella *Sen.* V 2, 32 (1365), discutendone il giudizio sulla poesia volgare. Entrambe le identificazioni sono però indiziarie, sicché i contatti di Petrarca con Menghino appaiono tutt'altro che certificati.

2. Le cosiddette rime disperse petrarchesche spesso reclamano modalità di accertamento non solo strettamente ecdotiche, come dimostrano gli esempi di Pacca (2007) e di Zanato (2014, pp. 145-74): in questi due casi un sonetto è stato tolto alle rime disperse di Petrarca; l'altro, dopo l'iniziale diniego di Fenzi (2007), è stato invece confermato.

notare la presenza di un interlocutore del calibro di Petrarca? Dobbiamo insomma confidare nei dati della tradizione o invece aderire a un dubbio metodico che finisce per rasentare lo scetticismo?

A Menghino Mezzani, sopravvissuto a Petrarca e Boccaccio e a suo tempo già testimone oculare di Dante – nato *ante* 1299, la sua data di morte è fissata fra l'8 e il 24 agosto 1376 –, si riconoscono poche rime volgari³, in parte indiziate di falso e dunque ancora bisognose di un sostanzioso supplemento d'indagine. Nel caso in esame materia del contendere è l'eventuale vicinanza dell'autore a una cerchia petrarchesca, ravennate e più latamente romagnola⁴, di cui anche Boccaccio fu animatore, con Donato Albanzani, Checco di Meletto de' Rossi, Antonio Beccari (o Antonio da Ferrara) e pochi altri:⁵ Menghino vi avrebbe appunto preso parte con una corrispondenza in rima con Petrarca.

I due sonetti della corrispondenza sono, secondo il testo vulgato, *Aman la madre e 'l padre il caro figlio* (= A), attribuito convenzionalmente a Petrarca, e *Io fui fatto da Dio a suo simiglio* (= B), questo secondo riferito per lo più a Menghino e accolto a suo tempo da Francesco Zambrini tra le *Rime antiche di autori ravignani che fiorirono nel secolo XIV*⁶. Zambrini

3. Pur dopo una prima decisiva messa a punto di Campana (1971), la voce del compianto Saverio Bellomo per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (Bellomo, 2010), quella di Andrea Mazzucchi (2011) per i *Commenti danteschi*, il medaglione filologico di Decaria (Mirabile *b*) e infine lo straordinario incremento di notizie reso disponibile da Albanese, Pontari (2018), restano poche poesie attribuite a Menghino, in parte ancora *sub iudice* (in tutto quattro sonetti scambiati con Antonio da Ferrara e due, incluso quello della sua presunta corrispondenza con Petrarca, meno sicuri). Le ultime acquisizioni sulla carriera notarile e la biografia letteraria di Mezzani sono di Albanese, Pontari (2015, in particolare pp. 375-88 e *passim*), e di Albanese, Pontari (2018), soprattutto per Albanese (2018). Le poesie volgari di Menghino sono fruibili in Ricci (1891, pp. 265-6 e 391-408); e, per i sonetti di corrispondenza con Antonio da Ferrara, in Bellucci (1972, pp. 178-80, 218-21, 223-8); mentre per le chiose alla *Commedia* che in passato gli sono state attribuite cfr., oltre a Mazzucchi (2011), Berardi (1989) e Bellomo (2004, pp. 330-8).

4. La prima intuizione di una scuola di seguaci di Petrarca, animata a Ravenna da Boccaccio, viene da Billanovich (1947, p. 186, n. 2).

5. Per Donato Albanzani il rinvio più pertinente è a Monti (2015). Per Checco (Francesco) di Meletto Rossi cfr. in particolare, con la voce di Mascanzoni (2017), Anselmi (2015) e Albanese (2015). Su Antonio Beccari, o Antonio da Ferrara, si vedano infine, in prospettiva generale, la voce di Marti (1970) e il medaglione di Pasquini (1986).

6. Zambrini (1846, pp. 21-2). Dopo Zambrini e prima di Solerti (1909), aveva pubblicato entrambi i sonetti anche Ricci (1891, pp. 406-7), che riportava in apparato le varianti dei codici a lui noti. A integrare alcuni dati sulla trafila delle stampe fra Sette e Novecento, aggiungo che Zambrini (1846, a p. 97) a sua volta aveva ricavato il secondo dei due sonetti dall'edizione della *Pietosa fonte* di Zenone da Pistoia curata da Lami (Zenone da Pistoia,

parteggia per Dante e poco intravede il Petrarca che sta alle spalle della sua antologia: ma di certo non ha torto ad annotare, a colpo d'occhio, i numerosi dantismi del sonetto assegnato a Menghino. Il merito della riscoperta e della (modesta) diffusione novecentesca delle due poesie spetta però indubbiamente ad Angelo Solerti, che le pubblicò tra le *Rime disperse di Francesco Petrarca* (n. XXVIII con la *Risposta*)⁷.

Mentre le stampe dal Settecento in poi appaiono in sostanza *descriptae* l'una dall'altra o derivate da codici oggi conosciuti (con l'eccezione di quella di Pietro Ginanni, che avrebbe ricavato il solo B da un non meglio identificato ms. di proprietà dell'erudito fiorentino Niccolò Bargiacchi e/o dal perduto "codice Boccoliniano": Ginanni 1739, p. 6 = **G**), la trasmissione dei due sonetti si fonda, se non ho visto male, su otto manoscritti: Bologna, Biblioteca Universitaria, 177³, seconda metà del secolo XVI, *Rime di varj* di mano di Giovan Maria Barbieri, cc. 23v-24v (A: rubriche *Menchino da Ravenna*; B: *Risp. del Petrarca*) = **BU** (un secondo manoscritto compilato da Giovan Maria Barbieri – Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, B 3467 VI B –, con la bella copia della sua *Arte del rimare*, riporta solo, a c. 52r, le rubriche dei due sonetti con i capoversi: *Menchino da Ravenna che disse*; *La Risposta* = **BA**)⁸; Firenze, Biblioteca Marucelliana, C. 155, prima metà del secolo XV, c. 62rb (solo A, adespoto) = **Ma**; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi soppressi 122, sec. XV in., c. 123v (solo A, adespoto: rubrica *Sonetto facie*) = **ML**; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II II 68 (già Magl. VI 158), secoli XIV-XV, c. 24or (solo A, attribuito a Francesco Petrarca; 13 vv., manca il v. 4: rubrica *Sonetto di Messer Francescho Petrarcha*) = **F**; Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1100 (già O.II.12),

1743): poemetto che ripubblicherà lo stesso Zambrini (1874), confrontandolo col testo del ms. Riccardiano 1100. Zambrini non tace un dato che ci tornerà utile in seguito, e cioè che lo studioso settecentesco Pietro Ginanni riteneva B indirizzato da Mezzani ad Antonio da Ferrara: «Fu amicissimo del famoso Poeta Antonio Beccari Ferrarese, onde quasi tutte le sue Rime o sono dirette al Medesimo, o responsive. Fiorì circa l'anno 1350, e da i codici Boccoliniano di Foligno, e Fiorentino del signor Bargiacchi si son levate quelle, che si trovano nella presente Raccolta»; subito sotto questa nota, B porta l'intestazione *Ad Magistrum Antonium de Ferraria* (Ginanni, 1739, p. 471; il testo di B a p. 6: *Io son fatto da Dio sì al suo somiglio*).

7. Solerti (1909, pp. 106-7). Va detto che Solerti reperì solo sei mss. dei due sonetti, cioè i nostri BU, F, Ma, ML, R, VM; inoltre, equivocando, affermò che Ma e ML contengono anche B, mentre in realtà tramandano solo A (ivi, p. 107).

8. A c. 51v un'altra rubrica di Barbieri annota: «Di alquanti si trovano sonetti scritti al Petrarca, da i quali, et dalle risposte, si può credere che fossero suoi amici, come di –». La descrizione del ms. in *IMBI*, 101, 1982, pp. 125-6.

Ha Dio verso il buon uomo amor di padre
 in consentirgli angoscia, affanno e pena,
 contrario tutto a l'amor de la madre, II

a ciò che 'l prenda vigorosa lena
 nei gran tormenti, per ben meritare
 ciò che s'acquista per ben militare. 14

B, di Menghino

Io fui fatto da Dio a suo simiglio
 e hammi legato in sì distretti nodi,
 che scioglier non si pòn, tanto son sodi;
 e per ciò che mi dà, contento il piglio. 4

Né io del suo operar mi maraviglio,
 che so che tutto 'l fa perché m'aprodi;
 teco m'accordo al bel ver, che disnodi,
 che più virtù s'acquista nel periglio. 8

Non mostra in sé nocchier virtù leggiadre
 per prosper corso di stella serena,
 ma per tempeste impetuose et adre. II

I' séguito una donna, che mi mena
 ben per aspro camino, e sa sì fare,
 che non mi stanco andando ov'a lei pare. 14

Come si è detto, attribuiscono A a Petrarca i mss. F (*Sonetto di messer Francesco Petrarcha*), R (*So d(omi)ni francescho petrachi misso a ser minghino mezanj derauenna*); VM (F.P.). R (che lo trascrive due volte, a cc. 17r e 65v) assegna B a Menghino (*Risponso dicti ser minghini ad eodem domino francesco .p.*), così come G (*Minghino Mezzano. 1350.*). Rovesciano invece l'attribuzione (A: *Menchino da Ravenna*; B: *Risp. del Petrarca*) i manoscritti BA-BU, entrambi di mano di Giovan Maria Barbieri¹². A è anonimo in Ma

12. In proposito ricavo da Decaria (Mirabile *b*) una sintesi che fa pensare: «La tradizione della presunta corrispondenza con Petrarca reca qualche oscillazione nell'assegnazione dei due pezzi: è probabile che la responsabilità dello scambio sia da attribuire a Bor77, che dovette rimanere ingannato dall'equivoca rubrica dell'antigrafo, probabilmente coincidente con quella trasmessa da R1100: «So(nettus) d(omi)ni francescho petrachi

(S), ML (*Sonetto fecie*), P, VU; B, che manca negli altri tre, lo è in VU. In una trasmissione di discreta entità, e quindi in una discreta ma disorganica circolazione antica, non sempre i due sonetti vengono tramandati in coppia. Ad esempio in R, rubricato da Solerti fra i *Manoscritti vari contenenti rime disperse* (dunque fra le rime meno affidabili del suo censimento), i due componimenti sono trascritti di seguito l'uno all'altro, ma B è replicato, con la medesima attribuzione a Mezzani, anche a decine di carte di distanza (17r e 65v); F, Ma, ML, P, VM tramandano solo il primo dei due, a confermare la non solidissima tenuta della coppia: in altri termini, i due sonetti sembrerebbero nati, è vero, l'uno per l'altro, ma la tradizione non sempre ne ha colta la reciproca interazione. Deve poi far riflettere che il nome di Petrarca non sia una costante della tradizione, così come quello di Menghino: per l'uno e per l'altro, ma soprattutto per il primo, colpisce che l'anonimato si alterni all'esplicita attribuzione, così da farla subito vacillare.

Il testo dei due sonetti si ricostruisce agevolmente sulla base delle testimonianze conosciute, anche se con qualche presa di distanza dal pur diligente Solerti (che mi pare l'abbia derivato da R, con restauri suoi propri). Accanto alle numerosissime varianti (o iniziative 'redazionali' dei singoli copisti), qualche menda è utile a chiarire, almeno sommariamente, i rapporti fra le copie. Ad esempio, dato che non possiamo considerare errore il verbo al singolare di A 1 – che sarà invece una franca ammissione di sintassi settentrionale (*Ama la madre e 'l padre*) –, presente in tutti i mss. e quindi da ripristinare a testo, così come, per maggioranza, il suo *c(h)ar(o)* (in BA-BU, F, Ma, ML, P, R, VU, in luogo di *lor caro* di VM), notiamo in A 6 l'isolato *uiem che safatichi et sudi* di VU (invece di *snodi* di tutti gli altri manoscritti, quest'ultimo senz'altro da promuovere anche per la consonanza etimologica con le parole-rima di B *nodi*: *disnodi*, vv. 2, 7); e ancora, in A 12, l'errore separativo *Accio che per la vigorosa lena* di VU. ML sembra il manoscritto più guasto, con una serie non piccola di errori distintivi: in A 2 la lezione semanticamente e metricamente inammissibile *ad un seme*

misso a s(er) minghino mezanj derauen(n)a», dove *misso a* significa "mandato a", come si ricava facilmente dall'esame di altre rubriche della sezione. L'identità del corrispondente a cui Menghino rispose con *Io fui fatto da Dio a suo simiglio*, del resto, è incerta: benché quattro codici assegnino la proposta al Petrarca, [...] tale attribuzione è ancora *sub iudice* (B. C. Cestaro, *Rimatori padovani del secolo XV*, Venezia, Callegari, 1913 [= Cestaro, 1913], p. 147, propone il nome di Domizio Brocardo)». Posso aggiungere che Cestaro riceve l'attribuzione a Brocardo dal nostro codice P (Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 541), che senza apparente motivo colloca appunto A, adespoto, fra le rime del quattrocentista poeta padovano. Su Giovan Maria Barbieri (1519-1574), estensore di BA-BU, è ancora imprescindibile la voce di Folena (1964).

ma; in A 7 *decenni* (invece di *digiuni*); in A 8 *sereno*, invece di *senno*; in A 9 manca *uom* (ma la lacuna è condivisa anche da P e VM: può trattarsi di una caduta per aplografia, data la presenza di *uom* anche al v. 8); in A 10 *consentir che* (e *A consentir che doglia anguossa e pena* è anche in P); in A 13 l'ipermetro *neli grandi tormenti per poter meritare*; ma è pur vero che in A 14 ML azzecca la corretta successione dei due verbi (*meritare* : *melitare*, quest'ultima forma antica per *militare*). C'è quanto basta per escludere che da ML sia dipeso uno degli altri testimoni: mentre le sue sporadiche consonanze con P e VM fanno pensare, a mio giudizio, a cause accidentali più che all'influenza di un interposito comune. Anche F è sconciato da una ricopiatura spesso indifferente al senso (e responsabile della caduta del v. 4): al v. 5 *prudo piglio*; al v. 7 *di sej anni e vegi per salire al delti* (†); al v. 8 *chaspetta luomo*; al v. 9 *buono che amare di padre*; al v. 12 *vivorosa* (sic) *lena*; al v. 13 *in gran tormenti bene meritare*; al v. 14 *achusta* (sic) *per bene mattare*. Per parte sua P manca degli ultimi due versi (come se la pseudocoda EE fosse elemento discrezionale della poesia) e, oltre agli errori già segnalati, presenta un minimo refuso in A 12: *vigororossa*. VM non si risparmia lezioni singolari e errori separativi: in A 5 *duro piglio*; in A 7 *i doni e vezzi* (dipendenti quindi da un transitivo *snodi*, come 'respinga, rinunci a'); in A 9 *Dio verso e el buono amor del padre*; in A 11 l'ipermetro *el contrario tutto*; in A 14, come si è detto, *per ben fatigare*. È condivisa da BU, F, Ma, R, VM, VU (P è privo degli ultimi due versi) la confusa distribuzione degli infiniti sostantivati in A 13 e 14, con scambio, alterazione o ripetizione delle parole-rima (*militare* : *meritare* BU, R; *meritare* : *mattare* F; *meritare* : *meritare* Ma; *più meritare* : *ben fatigare* VM; *militare* : *gran meritare* VU). Ma tutto considerato, data la somiglianza dei due vocaboli (quasi un bisticcio), di nuovo potrebbe trattarsi di guasti poligenetici: faccio mia ad ogni modo la congettura di Solerti che ripristina l'ordine logico delle due parole (v. 13: *ben meritare* / v. 14: *ben militare*). Complessivamente non si danno nella trasmissione di A altri guasti comuni, ma, al v. 3, una *varia lectio*: *dice la madre hor mangia hor dormi e godi* BU; *dicie la madre mancia e dormi e godi* F; *la madre dicie mangia e dormi et ghodi* Ma; *dicie la madre dormi mangia e ghodi* ML e VU (con varianti grafiche); *dice la madre manza dormi goddi* P; *dice la madre or mangia or dormi or godi* R; *la madre dice magna dormi et godi* VM. Ne ricaviamo la lezione *dice la madre: mangia, dormi e godi*, e forse il sospetto che il più tardo BU avesse sotto gli occhi R o un suo affine (a suggerirgli erroneamente anche lo scambio delle due attribuzioni); mentre altre corrispondenze sono a mio avviso da ignorare in quanto la sequenza dei verbi può avere causato meccanicamente le soluzioni diverse dei copisti.

Per altri versi si spiegano bene i contatti fra i due manoscritti di Barbieri, che probabilmente derivano da un medesimo antigrafo, se non è BA (portatore delle sole rubriche e dei capoversi di A e B) *descriptus* di BU; né si dimentichi l'antico *libro* di proprietà del Trissino che potrebbe essere l'antigrafo di entrambi (ma che non coincide, a quanto pare, con nessuno dei codici superstiti: a c. 11 di BU *un libro antiquissimo di Messer Gio. Georgio Trissino, che gli fu donato a Bologna da un libraro, il quale appena si poteva leggere per l'antiquità*). È perciò legittimo ridurre a una sola la duplice testimonianza (BA-BU), utile in special modo per la "singolarità" dell'attribuzione proposta.

Dai dati raccolti si fa strada l'ipotesi che le copie di A siano collaterali e sostanzialmente indipendenti l'una dall'altra, benché derivate alla lontana da uno stesso capostipite, probabilmente l'originale; né altro tipo di parentela può essere dimostrata. Il testo non sarà molto lontano da quello di Soltieri, anche se alcune lezioni vengono ora decise a norma di stemma. Si noti ad esempio, come si è detto, che il capoverso di A si attesta su una coloritura più spiccatamente settentrionale, con il verbo al singolare (*Ama*) riferito a soggetto doppio che è unanime nella tradizione manoscritta rispetto al plurale voluto dalle stampe; maggioritario invece (in BA-BU, F, Ma, ML, P, R, VU) l'aggettivo possessivo al singolare (*suo car*).

Al netto di una miriade di varianti formali (*el/ il/ 'l*; doppie o scempie incongrue, assibilazioni, allomorfi ecc.) – che, non avendo certezza della veste originale del sonetto, risolviamo pur dubbiosamente sulla base di R –; di non poche varianti sostanziali (che riportiamo in apparato) e di un numero più contenuto di errori significativi (ovviamente sanabili *ope codicum*), questo è il testo che si propone¹³:

A

Ama la madre e 'l padre el suo car figlio,
tutti ad un fin ma per diversi modi.
dice la madre: mangia, dormi e godi,
e pur di lusingarlo è 'l suo consiglio. 4

Il padre il guarda con un crudo piglio
e sempre vuol che s'affatichi e snodi,
digiuni e veghi per salire a lodi
che acquista l'uom col senno e con l'artiglio. 8

13. Sul quale pratico i consueti adeguamenti: separazione delle parole, modernizzazione dei grafemi, aggiustamento della punteggiatura.

Ha Dio verso il buon uom amor di padre
 in consentirgli angoscia, affanno e pena,
 contrario tutto a l'amor della madre, 11

a ciò che 'l prenda vigorosa lena
 nei gran tormenti, per ben meritare
 ciò che s'acquista per ben militare. 14

1 ellor car VM ~ 2 tutti ad un fine per diversi BA-BU; tutti ad un fin(e) ma per F, P, VM; tucta adun fine ma per Ma; tutti ad un seme ma per ML; tutti a un fine e per R; tucta dum fine e per VU ~ 3 dice la madre hor mangia hor dormi e godi BU, R (*con varianti grafiche*); dicie la madre mancia e dormi e godi F; la madre dicie mangia e dormi et ghodi Ma; dicie la madre dormi mangia e ghodi ML e VU (*con varianti grafiche*); dice la madre manza dormi goddi P; la madre dice magna dormi et godi VM ~ 5 crudel Ma ~ 6 uiem che safatichi et sudi VU ~ 7 ai lodi BU, P, R (*con varianti grafiche*); allodi VM ~ 8 chaspetta luomo F ~ 9 buono F, buon ML, P; amare di padre F; amor del padre VU ~ 10 anchora a fanno F, Ma ~ 11 chontradio F, Ma; contrarii tucti a lamor della madre VU ~ 13-14 militare : meritare BU, R; meritare : mattare F; meritare : meritare Ma; meritare : melitare ML; più meritare : ben fatigare VM; militare : gran meritare VU.

Quanto a B, la *restitutio textus* si fonda su un numero più ridotto di copie (quattro contro le otto di A): BA-BU (con attribuzione a Petrarca), Ra e Rb (con attribuzione a Menghino), VU (anonimo), G (di nuovo a Menghino). Il testo che ne risulta è abbastanza stabile, fatta salva qualche iniziativa isolata dei copisti e le solite varianti grafico-fonetiche delle fonti, che di nuovo risolviamo fondandoci su R (come *camin/cammin[o]*, *vertù/virtù* ecc.). Per qualche lezione sua propria si caratterizza in particolare VU: *Ne già del suo operar trama caviglio*, v. 5, una *lectio difficilior* nel significato di “cavillo, contesto la trama dell’operato di Dio”, che però si scontra con la maggioritaria *mi maraviglio* degli altri testimoni; e *tuctol so chel fa* al v. 6 (condivisa in sostanza anche da G). VU aggiunge di suo due errori di senso, al v. 6 (*m'acordi*) e al v. 14 (*ove mi pare*). E che il v. 14 abbia dato un po’ di filo da torcere ai copisti mostrano le discordanti lezioni di BU, Ra e Rb, VU (quest’ultima, *Chio... oue mi pare*, decisamente erronea) e di G. Quest’ultimo, a sua volta, presenta alcune lezioni singolari che riportiamo in apparato, sulla cui autenticità non riesco a pronunciarmi (erano nelle sue fonti? Sono invece concieri di G?). In assenza di errori comuni, la trasmissione di B si articola in copie collaterali, pur attestando una certa affinità da un lato

fra BU e R e fra VU e G dall'altro. Riportiamo le varianti sostanziali in apparato, promuovendo di nuovo a testo la veste formale di Ra e Rb.

B

Io fui fatto da Dio a suo simiglio
e hammi legato in sì distretti nodi
che scioglièr non si pon, tanto son sodi:
perciò ciò che mi dà, contento il piglio. 4

Né io del suo operar mi maraviglio,
che so che tutto 'l fa perché m'aprodi;
teco m'accordo al bel ver che disnodi,
che più virtù s'acquista nel periglio. 8

Non mostra in sé nocchier virtù legiadre
per prosper corso di stella serena
ma per tempeste impetuose e adre. 11

I' séguito una donna, che mi mena
ben per aspro camino, e ssa sì fare
ch'i non mi stanco andando o' vuolmi e pare. 14

1 son fatto G; daddio...assuo Rb; si al suo somiglio VU, G ~ 2 di si stretti VU ~ 2-3 E legommi a sé stretto con tai nodi / che omai non si pon solver si son sodi G ~ 3 puo VU ~ 4 perciò che mi da Rb; pero cio...contentol piglio VU, G (*con varianti grafiche*); contento piglio BU ~ 5 Ne gia...trama caviglio VU; Né in me del suo oprar mi maraviglio G ~ 6 tuctol so chel fa VU G (*con varianti grafiche*); tutto so che 'l fa G ~ 7 macordi albeluero VU ~ 8 si mostra G ~ 13 cammin BU, VU; cammin; ma sa G ~ 14 ouuolmi par(...) BU; oue mi pare VU; ch'io son contento andando ov'a lei pare G.

Stabilito il testo, resta da dire qualcosa sulla paternità dei due sonetti. In assenza di unanimità o di maggioranza dei testimoni, non c'è dubbio che il nome di Petrarca subisca un deciso ridimensionamento: solo tre manoscritti su otto tramandano per A questa attribuzione, e poco sposta questo dato l'inversione dei due nomi in BA-BU, che potrebbe dipendere da un'errata lettura della rubrica di R o di un suo affine¹⁴ e di conseguenza

14. Faccio mia, quindi, l'ipotesi avanzata sull'origine di questo scambio da Decaria (Mirabile *b*), qui riferita alla n. 12. Aggiungo che per questa via si confermerebbe una qualche prossimità fra R e BU, anche se è da escludere che il secondo ms. sia copia del primo,

portare a quattro le copie a favore di Petrarca. Per B, il nome di Menghino gode forse di qualche garanzia in più: si parla di un'esplicita conferma di paternità (Ra e Rb), della controversa riprova di BA-BU, della testimonianza "secondaria" di G, e di una trascrizione anonima.

Il testo dei due componimenti, anche se di non eminente densità concettuale, fornisce qualche altro elemento di riflessione. Il primo sonetto è un *excursus* pedagogico di severa impronta cristiana¹⁵: Dio Padre è simile al padre terreno di ogni uomo; a differenza della madre, desiderosa di appagarlo, mette il figlio – l'eterno Job / *buon uomo* della tradizione biblica – di fronte a dure prove per temperarlo, per indirizzarlo a *ben militare* e così a *ben meritare* nei cieli. Il secondo sonetto, per le rime, risponde sì e no a tono, rivelando semmai una decisa «estraneità tematica fra proposta e risposta»¹⁶: l'essere umano, creato a immagine e somiglianza di Dio, deve accettarne le vie, anche quelle meno prospere e più tormentose, perché «più virtù s'acquista nel periglio» (v. 8) e «per tempeste impetuose et adre» (v. 11); ma chi parla segue già una *donna* che lo guida al bene per *aspro camino* (Filosofia? Teologia? Gloria? Maria? La donna amata, come Beatrice? Palesi in ogni modo l'eco di *Inf.* X, 62-63: «colui ch'attende là, *per qui mi mena / forse cui Guido* vostro ebbe a disdegno»), così come la fitta ripresa di citazioni bibliche (l'uomo fatto a immagine e somiglianza di Dio, l'accettazione dei suoi voleri, la provvidenza del suo operare, la forza acquisita nei pericoli).

Sono sin troppo scoperti i legami – non solo semantici ma a volte intertestuali – dei due sonetti con Dante: si va dal maschile *lodi* di A 7, un raro dantismo (*Inf.* III, 36: *sanza lodo*) che vedrei male in bocca a Petrarca, all'*artiglio* di A 8, di nuovo ignoto a Petrarca ma non a Dante, alla *lena* di A 12, alle *tempeste impetuose et adre* di B 11 che ormeggia la memoria di *Inf.* XXIV, 147 («ma con tempesta impetuosa e agra»), al verbo *aprodare*, al motivo del *nodo* (nel significato di *impiccio, groviglio*), che determina le rime *snodi : nodi : disnodi*. Infine, se l'*aspro camin* fonde in un unico sintagma

dato che la fonte di BU, a sentire il copista Barbieri, è un *libro che appena si poteva leggere per l'antiquità* (cosa che non è del leggibilissimo R).

15. Cremonini (2007, p. 131, n. 29), osserva in proposito che la presunta corrispondenza con Menghino «sembra raccogliere le suggestioni provenienti dal magistero morale di Petrarca, in particolare dal *De remediis utriusque fortune*». Tuttavia, aggiunge, la consonanza con *De rem.* II 43 (*De duritie paterna*) fa pensare non tanto che Petrarca abbia anticipato i temi del trattato, quanto che un «precoce imitatore abbia sviluppato in versi quello spunto del *De remediis*».

16. Ivi, p. 127.

due vocaboli per eccellenza infernali (ma presenti anche in *Rvf*), *disnodi* di B 7 richiama uno dei luoghi più alti della *Commedia*, la preghiera a Beatrice di *Pd.* XXXI, 90. Viceversa il capoverso di A richiama molto da vicino *Rvf* 285, 1 (*Né mai pietosa madre al caro figlio*) recuperandone anche due parole rima (*figlio* : *consiglio*, vv. 1 e 4): ma proprio quell'incipit fa escludere che Petrarca ne sia l'autore, cioè il modesto contraffattore – o il plagiatario – di sé stesso. A sua volta l'impronta di *Rvf* 285 è presente nell'intera "corrispondenza dispersa" (in particolare B potrebbe essere saldato a Petrarca dall'immagine della donna-guida, «di doppia pietate ornata il ciglio» [*Rvf* 285, 8], che aggancia però anche i *patterns* della Beatrice dantesca); tanto da far persino sospettare che un solo seguace dei due caposcuola possa essersi cimentato sotto duplici mentite spoglie (impersonando la funzione "Dante-Petrarca" di cui parla Pasquini a proposito del secolo senza poesia)¹⁷. E allora, ma qui si entra nel campo delle mere ipotesi: chi avrebbe avuto vantaggio a diffondere il nome di Menghino, se non Menghino stesso? E se l'intera corrispondenza fosse opera sua, anche se per metà pronunciata a nome del grande maestro contemporaneo?

Riesce poi difficile convenire che, se di reale corrispondenza si tratta (e non, come pure sarebbe lecito sospettare, fittizia), sia stato Petrarca ad avviarla, rivolgendosi *motu proprio* a un modesto rimatore di provincia, per quanto (ma prima? poi?) promosso a giudice di poesia volgare: di solito il *magister* Petrarca "risponde" e così chiude con la sua paradigmatica autorevolezza la tenzone. E se invece volessimo attribuire a Menghino l'iniziativa dello scambio (quindi con inversione dell'attribuzione convenzionale e sulla dubbia scorta di BA-BU), persuade poco che sia il secondo sonetto da assegnare a Petrarca, per la mole di ritagli danteschi che vi confluiscono. In sintesi, qui, come in altre tenzoni, il nome del caposcuola appare solo un *passpartout* privo di fondatezza.

Nello scenario che ho descritto, c'è un ultimo dato su cui riflettere: nella ricca casistica di schemi di rime del Canzoniere, quello di A e B non viene mai praticato da Petrarca (ABBA ABBA; CDC DEE, simile ma non identico a *Rvf* 13, 94, 166, 326: ABBA ABBA; CDD DCC). Da Petrarca e Menghino, tramite questo indizio, minimo ma caratterizzante, potremmo quindi spostare le ricerche verso i corrispondenti comuni, i cosiddetti

17. Così come Pacca (2007, p. 75) sospetta possa essere accaduto per la coppia di sonetti "di corrispondenza" *Deh dite il fonte donde nasce amore / Per util, per diletto, per onore*, forse entrambi da assegnare ad Antonio da Ferrara, «non nuovo alle tenzoni fittizie».

Amici di Petrarca e del Beccari (Vinicio Pacca)¹⁸. Non Dante, non Petrarca né Boccaccio si servono di questo schema metrico, che è piuttosto raro, ma Antonio da Ferrara e Fazio degli Uberti sì¹⁹; e, va detto, forse anche lo stesso Menghino Mezzani²⁰. In particolare il “dantista” Antonio, portavoce di una poesia gnomica e moraleggiante, fa del distico finale del sonetto quasi un residuo – o una sintesi – della coda di due versi monorimi che è un suo tratto metrico distintivo. E anche il “romagnolo” Fazio degli Uberti si serve dello stesso intreccio di rime in corrispondenza con Antonio da Ferrara e con Luchino Visconti e in tre dei sonetti sui vizi capitali (ABBA ABBA; CDC DEE: *Gola, Ira, Accidia*)²¹. È pur vero che se si passa in rassegna la silloge delle *Rime disperse* di Angelo Solerti si trovano tracce di questa presenza anche nei sonetti XLII, LXXXIX, CXXVIII, CLXXXIII: ciò non fa però altro che corroborare l’ipotesi che A e B appartengano a una poesia di derivazione (o deriva) petrarchesca. Se mi è concessa un’ultima congettura, guarderei piuttosto al rimatore a cui forse spetta l’ideazione della prima silloge di estravaganti di Petrarca (la cosiddetta “raccolta veneta”²²) e che è il quasi esclusivo corrispondente di Menghino; cioè al “dantista”, e animatore del *soddilizio* ravennate di poesia volgare, Antonio da Ferrara (anch’egli a Ravenna e in Romagna fra il 1350 e il 1358 circa): un esponente di primo piano di quell’*artigianato in versi* che fonde in un’unica miscela l’imitazione di Dante e di Petrarca.

Tolto di mezzo Petrarca, lo scenario si aprirebbe allora a diverse possibilità, che espongo con tutte le cautele del caso: il sonetto A potrebbe spettare ad Antonio e B a Menghino²³; ma non mi sento neppure di escludere

18. Cfr. Pacca (2001, in particolare pp. 188-95), che annota tutti i contatti poetici occorsi fra Petrarca e Beccari.

19. Lo schema metrico è il medesimo (ABBA ABBA; CDC DEE) per Antonio, nei sonetti XLIV, *Se Dante pon che giustizia divina*; LXXIIIb (in risposta a Fazio degli Uberti, *Se già t’accese el petto quel furore*); per Fazio, nei sonetti XIV, XV, XXI, XXIV.5, XXIV.6, XXIV.7, secondo Lorenzi (2013).

20. In questo caso il sonetto è però di incerta paternità mezzaniana (*Stassi il tuo Nino, e va qua coi compagni*), e quindi è stato escluso da Laura Bellucci dalle *Rime* di corrispondenza di Antonio da Ferrara; ma noto che i sonetti di Antonio XLIX a e B in corrispondenza con Menghino (*Amico, i’ voglio pur che tu te vesti* e *Caro mio amico, i tua prieghi onesti*), pur caudati, presentano lo stesso intreccio dei primi quattordici versi (ABBA ABBA; CDC DEE).

21. Su Fazio e le sue rime rinvio, oltre che all’edizione critica qui cit. alla n. 19, alle ultime acquisizioni raccolte in Albonico, Limongelli, Pagliari (2014): in particolare Lorenzi (2014) e Belliato (2014).

22. Cfr. in primis Cavedon (1976, pp. 34-5); Vecchi Galli (1997, pp. 336-7).

23. Ricordo che questa ipotesi era già stata avanzata da Ginanni (1739): *supra*, n. 6.

che l'uno oppure l'altro rimatore abbiano composto una tenzone fittizia, né che i due sonetti debbano per ora rimanere anonimi, e A essere confinato fra le rime disperse di totale inattendibilità. Il mio è quindi solo un avvio di discorso su un terreno epigonico molto compromesso: ma non c'è dubbio che il nome del caposcuola, presente a chiare lettere in parte della tradizione, sia, in questo come in casi simili, un'etichetta di comodo, che promuove il Petrarca "morale" a maestro di virtù, l'elargitore per antonomasia di precetti cristiani e spirituali.

Se poi certe mie ipotesi venissero confermate da altre scoperte (la permanenza del nome di Menghino e la promozione di quello di Antonio), i due sonetti chiamerebbero in causa un esercizio poetico artigianale concepito in una terra (tra Ravenna e Ferrara) dove il culto di Dante, vivissimo, si aggiornava alla luce di Petrarca, anche nella scia di quella forma "Malatesta" del Canzoniere che a Rimini e nelle corti feltresco-romagnole stava turbando il sonno di molti poeti volgari. In questa prospettiva, mentre il *cenacolo* ravennate dantesco è uscito finalmente dall'ombra, la cronaca di quello petrarchesco sarebbe ancora tutta da scrivere.

Breve storia di *Splendida luce* (Solerti VI 46)*

di Michele Feo**

Per ripetute esperienze sappiamo come sia facile nella critica attribuzionistica lasciare le penne anche da parte di studiosi di provata competenza e bravura. Chi non ricorda come tutti i bei nomi della storia dell'arte italiana si coprissero di vergogna davanti ai falsi di Modigliani? Da alcuni anni imperversa la polemica su Artemidoro fra due scuole che si menano fendenti. In questo genere di critica il principio giuridico per cui, in caso di accuse infamanti, l'onore della prova spetta all'accusatore, ha scarsa validità. Può capitare infatti al povero filologo che venga a trovarsi faccia a faccia con testi che gridano vendetta e la cui auto-proclamata autenticità proprio non convince. Certo, il credulone se la passa meglio dello scettico, perché vive più tranquillo, ma la tranquillità non è una delle virtù del filologo.

Il nostro Petrarca, che non era uno di facili gusti, non una volta arricciò il naso davanti a opere che emanavano un odore diverso da quello che avrebbe dovuto essere loro proprio. La corrispondenza fra Seneca e Paolo, il trattatello per l'erudizione dei rustici di Martino da Braga attribuito a Seneca, e lo ps.-ovidiano De vetula, a non dire degli sfacciati privilegi austriaci di Cesare e Nerone, e il ritratto di s. Ambrogio, e i Remedia fortuitorum ad Gallionem, era tutta roba che odorava o puzzava di cristianesimo, cioè di medioevo. Petrarca non cascò quasi mai nella trappola, ma non era infallibile, e sembra che prendesse per buono il passo interpolato di Plinio con la lettera dell'avvoltoio.

Ma il rischioso cammino va visto anche nell'altro senso: dai falsari verso Petrarca. Sì perché, lo sappiamo bene, c'è tutto un rivolo o una fiumana luttulenta che intorbida la tradizione delle opere petrarchesche e nella corrente

* Dei Peruzzi e delle loro donchisciottesche avventure ho parlato più ampiamente a Firenze, nell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", il 18 maggio 2018. Per l'occasione fu anche allestita una piccola mostra nell'Archivio di Stato di Firenze. Nel relativo catalogo si possono leggere due brevi riassunti della mia relazione al convegno: Feo (2018a; 2018b), e ora il testo in Feo (2020).

** Università di Firenze.

infila pesci bastardi per la gioia e la disperazione di noi che, stando alla foce, pretendiamo da ognuno un attestato di identità. È un falso antico il De vera sapientia costruito su materiali di Niccolò Cusano, sono falsi moderni le lettere di mr. Holland autenticate da Foscolo, sono tutti falsi i codici della presunta biblioteca di Literno costruiti per turbare il mercato antiquario, è un falso penoso la lettera a Moggio della Biblioteca Civica di Trieste, è una simpatica leggenda la storia della gatta di Arquà ed è tutto un minestrone di erba dolce ed erba amara il Petrarca redivivus di Tomasini, né ispira fiducia il facsimile 1904 del codice Orsini-Da Costa. Magari, infatti, fosse tutto un mondo di falsi conclamati. Il punto dolente è che per ognuna di queste produzioni (i codici della biblioteca, postillati e no, le lettere, i carmi latini e le preghiere) abbiamo una zona di testi sicuramente autentici (acclarati come tali per autografia o per dichiarazione dell'autore, o per altre prove esterne inoppugnabili quali l'autorevolezza del contenente), una seconda zona di spudoratamente falsi o di puerili attribuzioni, e infine – qui la ferita duole – una terza zona grigia di incertezza, dove al filologo si chiede di mostrare la sua nobilitate.

La zona in cui i falsari più hanno mano libera è quella degli scritti dal poeta non controllati e non organizzati in sistemi compiuti, quindi i carmi latini non accolti nelle Epystole, le cosiddette Varie, cioè le lettere in prosa non confluite nelle tre grandi opere epistolari, le preghiere, e – quello che qui particolarmente interessa – le poesie volgari disperse (disperse rispetto ai Rerum vulgarium fragmenta), più brevemente le Disperse. Dirò subito, come vuole lingua toscana, a muso duro, che tutte le vie sono buone per arrivare alla verità o alla presunzione di verità, che il filologo trasformato in ispettore di polizia fa tutt'altro che scandalo, ma che le peggiori delle vie investigative sono quella psicologica e quella stilistica. Tutt'al più si può riconoscere loro valore incipitario (come spunto intuitivo di partenza) o azione militare di complemento. Decisamente più forti devono essere gli argomenti quantitativi e positivi (linguistici, metrici, storico-cronachistici, ideologici). Alla fine del percorso la soluzione positiva o negativa dovrebbe portare a una maggiore armonia o tenuta del "sistema Petrarca", con le sue interne corrispondenze e le sue contraddizioni.

Personalmente nell'arco della mia non breve militanza petrarchesca mi sono dovuto misurare più volte col problema. È stato, per esempio, quando (1991) ho organizzato il censimento dei codici latini nelle biblioteche fiorentine e mi son trovato fra le mani codici che attribuivano a Petrarca carmi anonimi sui venti, carmi di suoi allievi ed estimatori come Francesco da Fiano, epitafi per nobili cavalieri, e versi sfacciatamente medievali. Qualche anno prima mi era stato molto facile riconoscere come autentica l'epistola metrica extravagante a Rinaldo Cavalchini: Petrarca stesso infatti ne citava come suo

un verso nella Collatio laureationis. Più complessa fu l'opera di restituzione al poeta della lettera a Markwart scritta a nome dei Visconti e messa in forse da studiosi con argomenti speciosi, ma rivelatisi inconsistenti: erano in sostanza i rilievi che lingua e sintassi del testo erano così malferme da presentarsi come indegne dell'umanista, laddove le colpe venivano dimostrate come ascrivibili alla tradizione e sparivano nell'edizione critica. Nella mia qualità di presidente per 20 anni della Commissione nazionale per l'edizione critica delle opere di Francesco Petrarca ho tenuto d'occhio il problema, quando si dovevano pubblicare le preghiere a cura di Donatella Coppini, ogni volta che con Paola Vecchi Galli si discuteva sull'edizione delle Disperse e quando la stessa Paola insieme col suo maestro Emilio Pasquini allestì il fac-simile del codice Casanatense. E, restando in casa mia, schede, appunti e inventariazioni si accumulavano negli anni sui Carmina latina varia a me affidati e a tutt'oggi sospesi in un loro limbo.

Ma vengo finalmente all'ultimo aneddoto, quello di Splendida luce. Dichiaro subito che questa poesia non è del Petrarca e che ciò ormai non ha bisogno di dimostrazione. Quello che invece incuriosisce e in qualche modo può servire a darci una lezione è la storia che intorno ad essa è nata, è cresciuta e si è ingigantita fino oltre i limiti del decoro. La Verità è figlia del Tempo, ma nel nostro caso il treno della Verità ha fatto ritardo di ben due secoli. È ora dunque giunto il tempo giusto per tirare qualche mesta conclusione e, tarando polemiche, ire e piagnistei, dare a ciascuno il suo.

1. Il 22 settembre del 1752 il fiorentino Bindo Peruzzi, rampollo di nobile famiglia, rivelò all'Accademia della Crusca l'esistenza di presunti ritratti di Petrarca e di Laura fatti in marmo da Simone Martini, e accompagnò la notizia col dono all'Accademia di un «getto», cioè di un calco, del marmo. Il marmo misurava $\frac{1}{3}$ di braccio in altezza, e due palmi in larghezza, dunque cm 61 × 52. La dissertazione letta in Accademia in quell'occasione è conservata in due copie nell'Archivio di Stato di Firenze. È un discorso non certo eccelso, ma fortemente sentito, sul valore e il significato della figura intellettuale di Petrarca, e meriterebbe di essere pubblicato, come testimonianza di una temperie culturale. Ne ho già procurato una trascrizione critica, che qui risparmio.

Sostiene Bindo di essere proprietario di «uno intaglio in marmo che da tempi assai rimoti si trova nella mia casa». Raffigura messer Francesco di ser Petracco in abito civile e incoronato di alloro (qui Bindo fa subito

un passo falso, affidandosi per l'incoronazione a un racconto bugiardo attribuito a Sennuccio del Bene), e madonna Laura. Sul retro della figura di Petrarca si leggerebbe la firma dell'autore:

SIMION DE SENIS
ME FECIT . SVB
ANNO DOMINI
M. CCC.XLIIII.

Il marmo troverebbe riscontro nei due sonetti coi quali Petrarca ringrazia l'artista per aver fatto su sua committenza il ritratto di Laura; anzi è proprio Petrarca a rivelare che il ritratto fu fatto con lo stile; e qui Bindo cadde per seconda volta, quando affermò che lo stile altro non è che lo «scalpello, instrumento di ferro tagliente e appuntato come lo stile», «che non può mai per metafora adattarsi al pennello».

Fra le tante bizzarrie di questa storia c'è quella dei rapporti di Bindo col padre Bindo Simone. Già, perché ben 15 anni prima, nel 1738 Bindo Simone, tra i fondatori dell'Accademia "La Colombaria" e personalità di più solido spessore, aveva presentato il marmo alla sua Accademia accompagnandolo del dono di un calco, lo aveva difeso come autentico e aveva reso noto che dietro l'effigie di Laura erano incisi quattro versi in parte mutili. Ancora si conserva nella Colombaria il disegno del recto dei marmi (FIG. 1)¹; e gli Spogli del Domestico al IV anno dell'Accademia, p. 12, danno conto delle righe incise sul verso (FIG. 2);

.....LVCE IN CVI CHIARO SI VEDE
PVO MOSTRAR NEL MŌDO AMORE
VERO EXEMPLO DEL SOPRĀ VALORE
E D OGNI MERAVIGLIA INTIERA FEDE.

Quando Bindo prese la parola nella Crusca, il padre prudentemente tacque². Ma ormai Bindo riteneva, come dicono i tedeschi, di stringere il passero in mano. Pochi mesi dopo la dissertazione alla Crusca inviò una lettera sull'argomento «a' signori compilatori del Magazzino Toscano», ovvero

1. Ringrazio l'Accademia nel suo presidente prof. Sandro Rogari e nelle segretarie Claudia Tombini e Vaima Gelli per avermi fornito le foto dei due documenti e per avermi consentito di liberamente riprodurle nel presente lavoro.

2. In via cautelativa mi corre l'obbligo di esprimere il dubbio che possa essersi ingenerato qualche equivoco sulla paternità degli scritti dei due.

FIGURA 1

Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere “La Colombaria”, Disegno recto dei marmi Peruzzi. Collezione antichi disegni e stampe, inv. 78



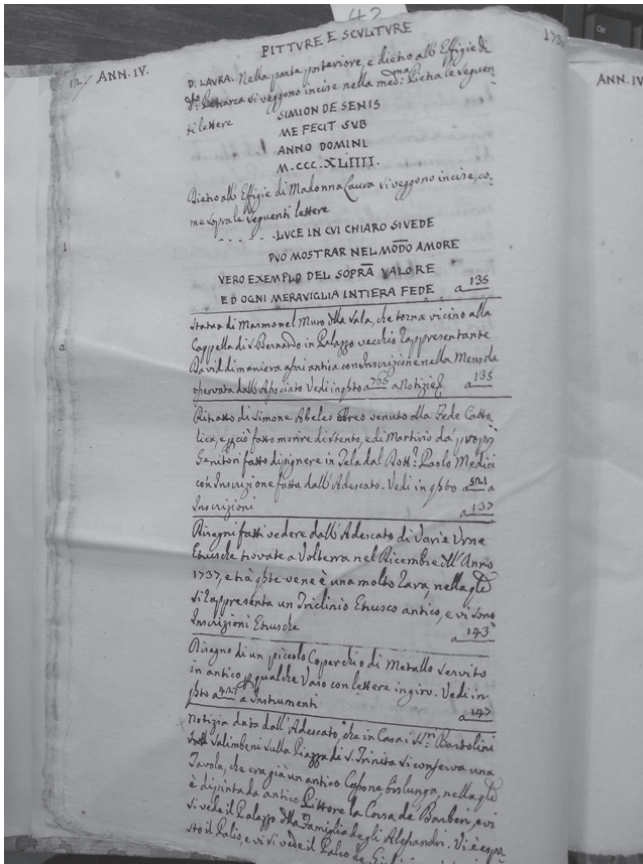
il giornale culturale di Livorno, che la pubblicò³, e – pare – anche ad altri giornali. Il mondo scientifico oggi griderebbe allo scandalo, e si farebbero processi mediatici; ma forse nel caso dei Peruzzi occorrerebbe collocare l'episodio entro una temperie culturale di relativa tolleranza nei confronti del falso, agevolata da un sistema discutibile di restauro e di mercato, contro il quale pure non mancavano voci autorevoli di critica e dissenso.

Nella lettera al “Magazzino” Bindo figlio sosteneva l'autenticità dell'opera con argomenti, alcuni ingenui, altri francamente infantili. L'unico aspetto della vicenda che rivela una certa generosità di lontana origine umanistica e un senso sociale della conoscenza è il dichiarato intento di voler procurare subito un'incisione in rame dell'immagine e «comunicarla ai Sigg. Letterati». Di fatto questo intento si restrinse poi alla concessione di immagini e testo agli allestitori dell'edizione veneziana

3. Peruzzi (1754).

FIGURA 2

Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere “La Colombaria”, Spogli del Domestico, Anno IV, p. 12



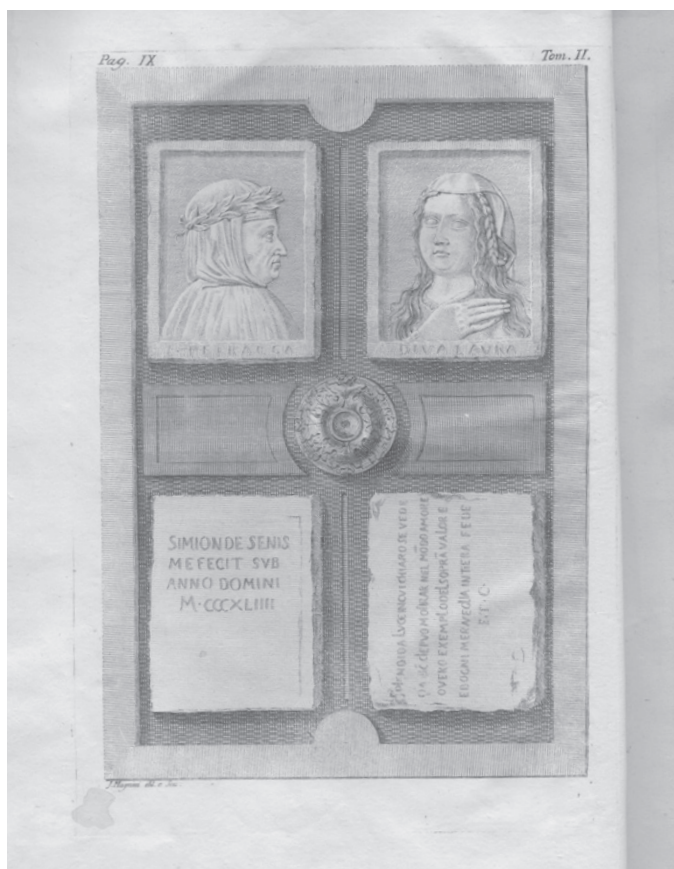
delle *Rime* del 1756⁴: qui il lettore poteva trovare finalmente esposto pienamente tutto l'argomento del contendere, i ritratti, la data e il nome di Simone Martini, la quartina (FIG. 3).

Potremmo e forse dovremmo fare un esame impietoso degli argomenti di Bindo, non certo per maramaldeggiare, ma per rivelare le vie logico-retori-

4. Petrarca (1756, II, pp. IX-XI; a fronte la tavola con il marmo, incisa da Giovanni Magnini).

FIGURA 3

Petrarca, *Le rime*, brevemente esposte per Lodovico Castelvetro, edizione corretta illustrata ed accresciuta, Venezia, Antonio Zatta, 1756, II, p. IX



che di convinzione attraverso le quali un'operazione come quella poté essere esposta alla repubblica delle lettere. Il primo argomento è l'iscrizione che sottostà ai due ritratti. Bindo crede ciecamente alla verità dell'epigrafe e deduce subito che fu proprio per questo marmo che Petrarca scrisse i due sonetti accoppiati *Per mirar Policleto a prova fiso* (*Rvf* 77) e *Quando giunse a Simon l'alto concetto* (*Rvf* 78). Ricordo brevemente che i due sonetti sono da Petrarca volti a ringraziare Simone per avergli fatto un ritratto su pergamena di Laura. Dice il poeta che Policleto e altri grandi artisti non sarebbero stati capaci di

cogliere un millesimo della bellezza che gli ha conquistato il cuore. Per certo Simone non la ritrasse quaggiù, in terra, ma andò in paradiso, dove solo tali cose si possono immaginare. Col secondo sonetto Petrarca gioca a confrontarsi con Pigmaliione che si innamorò della sua statua di donna bellissima. Ove Simone avesse dato vita alla figura di Laura, il poeta avrebbe smesso di respirare. Quello che Pigmaliione ottenne mille volte, riuscendo a dar vita alla sua statua, al poeta sarebbe bastato ottenere anche una sola volta.

Per Bindo il nuovo reperto monumentale arricchisce le nostre conoscenze artistiche, giacché ci dice che Martini fu non solo pittore, ma anche scultore; lo dimostra Petrarca quando dice che l'artista usò lo *stile*, che non vorrebbe dire pennello, bensì scalpello, e quando paragonò il senese, non a pittori antichi, ma a scultori quali furono Policlete e Pigmaliione. Ma qualcuno potrebbe obiettare, dice Bindo, che Simone «*la ritrasse in carte*, per prova che fu piuttosto pittura che scultura, perché ognuno sa che gli Scultori fanno il disegno *in carta* prima d'intraprendere a lavorare in marmo». E poi, aggiunge Bindo astutamente, non ha detto Petrarca che la disegnò in paradiso? Ecco, Simone non poteva fare una statua in paradiso, era troppo complicato portarsi blocchi di marmo fin lassù, si portò invece un pezzo di carta, li fece lo schizzo e, poi, tornato a casa, lavorò il marmo!

Insomma, Bindo ritiene di possedere in casa l'originale di quest'opera, che ci dà «l'effigie sicura del gentil Petrarca restauratore delle lettere in Italia, e della sua bella Laura». Il marmo sarebbe rimasto in casa del poeta finché lui fu in vita, poi sarebbe passato in proprietà di tal Francesco di Simone Peruzzi, anch'esso poeta contemporaneo del Petrarca, e dopo di lui sarebbe rimasto stabilmente presso i suoi discendenti.

Anche nella lettera come già nella dissertazione Bindo omette la trascrizione della quartina che chiude il marmo e che, letta correttamente, suona:

SPLENDIDA LVCE IN CVI CHIARO SE VEDE
 QVELBÈ CHE PVOMOSTRAR NEL MÔDO AMORE
 OVERO EXEMPLO DEL SOPRÀ VALORE
 EDOGNI MERAVEGLIA INTIERA FEDE.

La notizia dal "Magazzino" rimbalzò verso l'editore delle *Vite* vasariane, Giovanni Gaetano Bottari, il quale nel 1759 informò che le tavolette erano due, laddove sia Bindo Simone che Bindo avevano parlato di un'unica lastra (il marmo dovette essere nel frattempo segato), che copia in gesso era

in possesso di Domenico Maria Manni, il quale anche fece intagliare in rame il ritratto di Petrarca⁵.

2. La prima importante reazione fu quella dell'abate de Sade, l'autore dei *Mémoires pour la vie di François Pétrarque*, conoscitore per l'epoca davvero eroico dei minuti aspetti della vita di Petrarca e dei documenti che lo riguardano. In una lunghissima nota del I vol., 1764⁶, usando tutte le forme possibili di rispetto per la nobiltà del personaggio e la dignità dell'Accademia della Crusca, passò in affilata rassegna gli argomenti di Peruzzi, dicendo più volte di non volere contestare, ma solo porre dubbi e lasciando alla fine poche vie di fuga dall'accusa di falso. Il nostro abate cominciò, testi alla mano, con lo smantellare l'idea che Petrarca avesse potuto ritenere Simone Martini scultore, esibì il significato corretto di *stilo*, citando diabolicamente la definizione data dal vocabolario della Crusca, dimostrò che erano stati i sonetti a sollecitare il dipinto di Laura e non il contrario, che andava chiamato in causa anche un passo del *Secretum* dedicato al pittore, che il pittore non si chiamava Memmi (ma questo per la verità lo sapeva anche Bindo), che, essendo Martini morto ad Avignone nel 1344, la data di esecuzione del presunto ritratto andava anticipata di vari anni; e si lasciò pure andare, il dottissimo abate, a dare stiletate a questo e a quello, compresa gente del nome di Tomasini e Tassoni. Non risparmiò neppure Angelo Maria Bandini, il quale del resto si fece male da sé quando, interpellato per lettera dall'abate, per lettera rispose che, a dispetto di quanto ne dice il Vasari, nulla impediva che Simone da Siena potesse aver fatto anche qualche scultura, e fra queste le tavolette in marmo di Petrarca e Laura conservate presso Peruzzi (e di cui lui stesso possedeva copia in gesso). Il buon abate non doveva essere a conoscenza dei buoni rapporti di amicizia e collaborazione che intercorrevano fra il padre di Bindo e il canonico⁷. Essendo però dotato di buona creanza, non fiatò. A onore della perspicacia del Sade va sottolineato che egli mosse le sue critiche senza aver potuto vedere i marmi. Ma nel III vol., 1767, alla p. 1, volle prendersi il piacere, si sarebbe tentati di dire sadico, di aprire il libro IV coi famosi ritratti (FIG. 4) onde potersi permettere l'ironico *Avis sur la Vignette*: «Si Laure avoit été telle qu'elle est ici représentée, je doute qu'elle eût inspiré une si grande passion à Pétrarque,

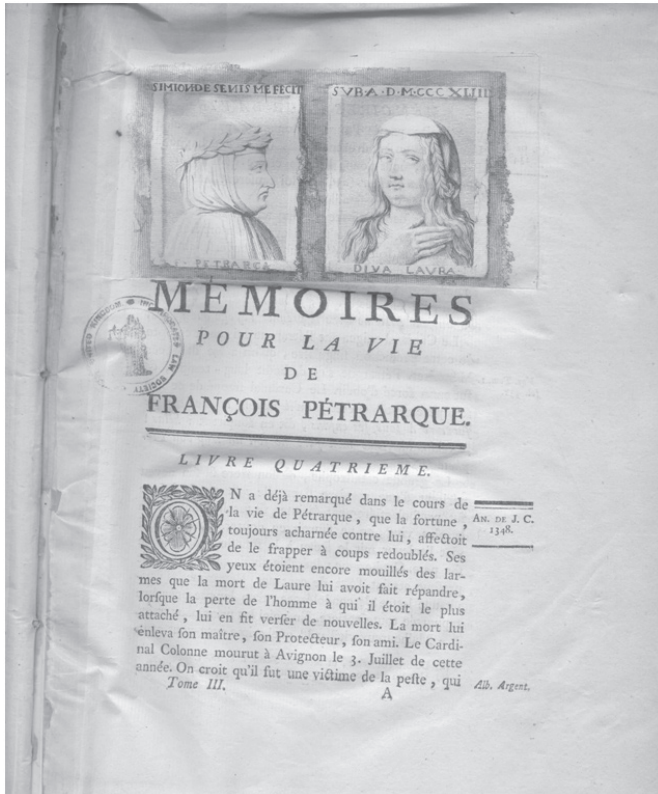
5. Vasari (1759-60, I, p. 106; 1791-95, II, p. 218 n. 1); Bettarini, Barocchi (1966, I/1, p. 540).

6. Sade (1764-67, I, Note, pp. 71-9).

7. Sulla figura di A. M. Bandini cfr. Bandini (1990) e Pinaudi (2002). Sui rapporti con Bindo Simone cfr. Paoli (2015). Alla morte di Bindo Simone, nel 1759, Bandini pronunciò un elogio funebre, che fu inserito negli "Annali" dell'Accademia, III, 1759, p. 645.

FIGURA 4

[J.F.P.A. De Sade], *Mémoires pour la vie de François Pétrarque tirés de ses oeuvres et des auteurs contemporaines*, Arskée & Mercus, Amsterdam, 1764-67, III (1767), p. 1



& qu'il l'eût menée avec lui à l'immortalité». Disse August Boeckh che la critica attribuzionistica è più alta della normale critica filologica⁸. Io mi permetto di affermare alla buona che la critica attribuzionistica ovvero, invertendo l'ordine dei fattori, dei falsi, più che l'esperienza tante volte rivendicata dell'occhio, esige nel critico una certa dose di tontoleria: occorre che, come il bambino della favola del re nudo, egli sia libero del fascino degli *idola* e non si vergogni di dire come ai suoi occhi appare la semplice realtà delle cose.

8. Boeckh (1987, pp. 255-6).

3. Qualche cauta adesione alle vanterie di Bindo non mancò. Ho fatto cenno a Manni, a Bottari e a Bandini, che del resto erano della cerchia fiorentina. Altri consensi vennero da Tiraboschi, da Della Valle, da Baldelli e da Lanzi. Un petrarchista francese, Jean Joseph T. Roman, andò a Firenze per vedere coi suoi occhi il marmo. Bindo figlio glielo mostrò, e il francese restò convinto della bontà dei versi, ma insoddisfatto della bellezza di Laura⁹. Si può ritenere che anche il petrarchista triestino Domenico Rossetti tacitamente consentisse, se dell'edizione del 1756 fece per la propria biblioteca una descrizione accurata senza batter ciglio sul marmo e sulla quartina¹⁰.

Non fu un successo strepitoso. Passano sessant'anni. Bindo e Bindo Simone sono entrambi morti e dimenticati. Ma qualcuno riapre le ostilità. È il grande autore della *Storia della scultura*, il ferrarese Leopoldo Cicognara. Ancora più ferrato e inflessibile dell'abate de Sade, Cicognara dedica alla questione un lungo capitolo¹¹, ripetendo a tratti alcuni degli argomenti di Sade, ma senza mai citarlo. Critica l'interpretazione secondo la quale Petrarca nei due sonetti tratta Simone come scultore in quanto lo mette a confronto con scultori antichi; conferma che per *stile* s'intende uno strumento che serve a delineare su qualunque superficie. Prende in esame le scritte incise sulla pietra: si accorge che i caratteri di SIMION DE SENIS ecc. sono più recenti di quelli della quartina e che anche i nomi di Petrarca e di Laura sono tutt'altro che antichi. Aggiunge che le opere note di Simone ce lo dicono un artista di grande valore, laddove la scultura di cui parliamo è «debolissima cosa»; e se si può sospettare che l'immagine di Petrarca sia stata tratta da qualche suo ritratto, non è altrettanto facile provare quale fosse l'immagine di Laura e da dove Simone avrebbe potuto ricavarla. Cicognara non si spinge a tacciare i proprietari del marmo di frode, e sposta indietro la fabbricazione del falso a più antica data. Ma l'accusa è inflessibile, «trattandosi di escludere da questo marmo ogni sorte di autenticità». Sorvolo sulla serrata argomentazione negativa che sembra tratta da una dimostrazione teologica di Tommaso d'Aquino. Ma informare devo che a essa segue una non meno interessante parte in cui Cicognara passa in rassegna le altre possibilità offerte dalla tradizione di riconoscere i ritratti dei due personaggi e si muove da gran maestro fra codici e tavole annidate in case patrizie. Ottiene il consenso di Antonio Marsand. Ma le acque erano tutt'altro che tranquille. E una serie di rivoli e rivoletti di polemiche si trascinarono sostanzialmente senza costrutto.

9. Roman (1778, pp. 450-3).

10. Giacomello, Nodari (2003, pp. 89-91).

11. Cicognara (1813, I, pp. 403-14; tavv. 41-3).

L'attacco di Cicognara provocò la reazione di Vincenzo Peruzzi, un figlio di Bindo, nipote di Bindo Simone. Costui nel 1821 uscì a Parigi con un opuscolo che, se non fossero passati ormai tanti anni, farebbe pena. Per amor di patria o di padre decise di imbarcarsi in una operazione tutta in perdita, quella di difendere l'autenticità dei marmi dello ps.-Simone da Siena. Dovette ripetere stancamente gli argomenti del padre, ma anche prendere fischi per fiaschi, come quando diede a credere che Sade era fra quelli che avevano approvato la tesi dell'autenticità o come quando si appellò all'*expertise* di tal Cosimo Menetoni socio, come pittore, della illustre sconosciuta Accademia Polimatica. Acquisì qualche tenue cenno di favore, ma si trovò contro altri studiosi, quali Antonio Marsand e Zefirino Re¹², il quale non esitò a paragonare la bellezza della Laura dei Peruzzi a quella della sua lavandaia.

Cicognara fu costretto a riprendere la parola. Lo fece con una lettera al "Giornale arcadico" dello stesso anno 1821¹³, nella quale confermò puntualmente a Peruzzi figlio tutte le critiche severe mosse a Peruzzi padre. Fece invece autocritica su qualche episodio pittorico: il che scatenò la reazione dell'abate Antonio Meneghelli e dell'incisore Niccolò Palmerini.

Nella seconda edizione (1823) della *Storia* Cicognara riprese per la terza volta la parola, introducendo nuovi argomenti nella sua disamina¹⁴. Ma è qui che finalmente il discorso affronta anche la quartina. Tutti hanno finora parlato e straparato, senza intervenire sulla quartina e così non mettendo in dubbio *ex silentio* la sua autenticità. Ma si capisce che Cicognara dava per scontata la non autenticità dei versi come semplice corollario della non autenticità dei marmi. Ora mette bocca direttamente anche sui versi. Qui commette anche lui il suo passo falso quando, impegnato sacrosantamente a liberare Petrarca dalla paternità della quartina, si attenta a dire che «Petrarca mai scrisse *exemplo* ma sempre *esempio*. [...] E similmente [...] non ha mai detto *soprano*, ma sovrano». Ora si dà il caso che l'autografo Vaticano Lat. 3195 legga proprio *exemplo*; quanto a *soprano*, il termine non occorre mai nei *Rvf*, ma si riscontra l'oscillazione *sopra / sovra*. Ai Meneghelli e Palmerini non si degnò di rispondere.

La sentenza di fatto non fu emessa, ma la pratica si poteva archiviare. Purtroppo, a riprova che la produzione di falsi non avrà mai fine, nel mentre si metteva una pietra tombale sui marmi Peruzzi insorgeva un'al-

12. Marsand (1819-20, I, pp. 348-53); Re (1857).

13. Cicognara (1821).

14. Cicognara (1823, III, pp. 307-29; alle pp. 313-4 la lettera di Bindo al "Magazzino").

tra, altrettanto se non più dolorosa, polemica petrarchesca, quella sui falsi Holland accreditati nientemeno che da Ugo Foscolo¹⁵.

I marmi Peruzzi entrarono in una zona d'ombra, persero sempre più credibilità e finirono per acquisire lo statuto di apocrifi. Personalmente non so se gli oggetti esistano ancora e dove. La vicenda è stata ripresa in anni a noi vicini entro una rassegna storica dei ritratti di Petrarca e Laura, che comunque non lascia spazio a un salvataggio dei falsi¹⁶. Ma qualcosa per altri studiosi resta come avvolto dal mistero in questo "giallo" per noi ormai definitivamente sciolto e chiuso. Si tratta di stranieri che hanno guardato con partecipazione mescolata a ingenuità critica alla storia d'amore del nostro poeta e di Laura, restando ignorati dai nostri connazionali: Alexander Frazer Tytler, Lord Woodhouselee, in un saggio storico-critico del 1810 su vita e carattere di Petrarca¹⁷; e la poetessa romantica Christina G. Rossetti, figlia di Gabriele e sorella di Dante Gabriele¹⁸. Quest'ultima, secondo la sua più recente studiosa, lungi dal risolvere le dispute biografiche, «leaves her reader with a potent picture of Petrarca as a wandering devotee, carrying a stony icon and one of his own devotional quatrains from place to place»¹⁹. Immagine che, a dire il vero, a noi pare, più che potente, comica: e lasciamo perdere l'evocazione di immagini sacre da venerare e la ricerca di agganci della quartina falsa a passi autentici dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Nell'articolo del 1974 di Giovanni Mardersteig sui ritratti di Petrarca²⁰, di Peruzzi non è fatto nemmeno il nome.

Ed è proprio nel 1974 che, dopo due secoli di ragionamenti sensati e di vaniloqui, di dubbi e di partigianerie, finalmente la Veritas fece cadere la sua spada di vincitrice sulla bilancia dei pro e dei contro. Nell'edizione delle *Rime* di Niccolò Tinucci, modesto poeta fiorentino, nato intorno al 1390, apparve finalmente nel pieno della gloria e della spudoratezza, non solo la quartina infamata, ma tutto il sonetto a cui appartiene²¹:

15. Meneghelli (1831); Levi (1909); Wilkins (1978); Zaccaria (1972-73) e la mia recensione a quest'ultimo in Feo (1989).

16. Bevilacqua (1979); cfr. Trapp (2001, pp. 131-4), Pierini (2003, scheda 31).

17. Tytler (1810, pp. 177 e 225-7); su quest'opera cfr. Bishop, Jennings (1974, p. 651). Anche Woodhouselee, come il francese Roman, più che davanti ai versi, restò perplesso davanti alle grazie della presunta Laura.

18. C[hristina] G. R[ossetti], in *IDUB*, III/2, p. 544. Cfr. Martinez (2003, pp. 112-4).

19. Ivi, p. 114.

20. Mardersteig (1974).

21. Mazzotta (1974, p. 4, n. 2).

Splendida luce, in cui chiaro si vede
 quel ben che può mostrar nel mondo Amore,
 o vero esemplo del sovran valore
 e d'ogni maraviglia intera fede, 4

da poi che d'alta gloria degno erede
 t'ha fatto il cielo, e posto in tanto onore,
 voglia gli occhi lucenti ornare il core
 di pietà, di dolcezza e di merzede, 8

e volgerli invèr me, che solo spero
 quanto ritraggo in tua vaga figura,
 sicch'ogni altro mirar mio almo sprezza. 11

Ardente amor mi fa tuo servo vero,
 onde ad atar mie fé semplice e pura
 pietà strigner ti debba e gentilezza. 14

L'editore, il compianto Clemente Mazzotta, ci avverte che i manoscritti che contengono il sonetto sono ben 15 e 4 le edizioni a stampa precedenti la sua. Allora, col senno di poi, possiamo andare a cercare l'*incipit* nelle riviste e nei repertori e lo troveremo: non molto frequentato, ma lo troveremo. Ma soprattutto lo troveremo, con nostra sorpresa, in un libro del 1718, pubblicato a Firenze. Sono le opere dei due Buonaccorso da Montemagno, cui si aggiungono i pochi versi di Tinucci, curati dall'arcade e cruscante Giovan Battista Casotti (1669-1737)²². Ed eccola la quartina pseudo-petrarchesca, sotto gli occhi nostri, ma già anche di quelli di tutti i fiorentini della Crusca e della Colombaria del Settecento. Come è possibile che i due Peruzzi, padre e figlio, abbiano dimenticato quel libro che probabilmente avevano in casa? Come è possibile che, nella furia delle polemiche, nessun accademico, nessun dotto si sia accorto che quei versi erano lì a dimostrare l'improntitudine del falso? Come è possibile che Domenico Maria Manni abbia stampato e distribuito l'immagine dei marmi e della quartina, lui che era figlio ed erede del Giuseppe che aveva stampato i due Buonaccorso? Miracoli e misteri della vita paesana di una città internazionale.

22. Buonaccorso da Montemagno (1718). Su Casotti cfr. Mutini (1978).

“Cose leggere e vaganti”: quando le disperse entrano nel Canzoniere

di *Alessandro Pancheri**

L'attributo “disperse”¹ ha sempre evocato – almeno per me – un'immagine: quella dell'estromissione autoriale da un'unità originaria per scrematura, decantazione o filtraggio, o per l'azione di una forza centrifuga più o meno intrinseca al testo; e poi la reietta diventa estravagante, se ne va in giro per il mondo per conto suo e, inevitabilmente, nel vasto mondo si perde: così che ce la ritroviamo sorprendentemente presente nei posti più vari, impensati e incongrui.

Non so quanto questo immaginario risulti condiviso; sta di fatto che però non corrisponde quasi mai a quanto ci è dato osservare nei casi, non moltissimi, per i quali abbiamo la garanzia che la nostra scheggia impazzita si origini dal posto giusto, cioè dallo scrittoio di Petrarca. Si prenda ad esempio la ballata *Donna mi vene spesso nella mente*: è difficile riconoscerne una circolazione effettivamente estravagante, indipendente dalle “forme” del Canzoniere alle quali risulta associata; e in termini diversi ma affini, il destino dei componimenti non accolti *in corpore iuris* attestati nel Codice degli abbozzi² non li vede affiorare nella tradizione in epoca anteriore alla riscoperta *culta* degli scartafacci, con poche notevoli eccezioni quali *Se Phebo al primo amor non è bugiardo* e *Quando talor, da giusta ira commosso* (E3a-D26 e E4-D8, entrambi

* Università di Chieti-Pescara.

1. In questo contributo mi servirò del termine subendone l'ambiguità, indicando con esso sia – come in questo caso – l'insieme ideale e ampiamente ignoto dei testi genuini rifiutati da Petrarca (secondo la prospettiva della genesi del loro *status*), sia quello reale di quanto storicamente risulta raccolto nel serbatoio della silloge solertiana. Con “estravaganti” cerco di limitarmi ai soli pezzi autentici, inquadrati nella prospettiva della loro circolazione (per l'opportunità di un'igiene terminologica cfr. ad esempio Vecchi Galli, 2005, p. 108, n. 1). Il rinvio sintetico all'edizione Solerti (*Dn.*) è preceduto, quando possibile, da quello relativo all'edizione curata da Laura Paolino (*En.*).

2. Nonostante si tratti per la quasi totalità di testi già in partenza e progettualmente votati a una circolazione estravagante, che si tratti delle ballate – *pro Confortino* – o dei sonetti (5 su 6 di corrispondenza).

presenti sul f. 10 del Vat. lat. 3196), trasmessi dal Ricc. 1103, e ora anche *Quella che l'giovenil e Più volte il di*, segnalate da Tommaso Salvatore proprio in questa occasione ginevrina³.

La prospettiva dalla quale intendo partire è però un'altra, che ci trasferisce dal piano autoriale a quello della ricezione: si danno infatti casi di movimento inverso, centripeto e non centrifugo, che vedono l'adozione nel Canzoniere di rampolli estranei alla sua compagine, accolti in base a strategie proto-editoriali nelle quali è difficile misurare il discrimine tra buona e malafede. Sono operazioni comunque interessanti e degne di nota, quantomeno perché la loro stessa realizzabilità – se non il loro successo commerciale – ci trasmette un'immagine neanche troppo riflessa dell'orizzonte d'attesa dei lettori, e insomma di quanto nel corso del xv secolo il gusto del pubblico fosse disponibile a riconoscere come petrarchesco.

Il più delle volte queste operazioni riguardano le aree di frontiera del macrotesto, come per la coppia *Poi ch'al Fattor de l'universo piacque – Stato foss'io quando la vidi prima* (D121 e D146) che una mano ulteriore trascrisse nel Laur. XLI 17 dopo l'ultimo *fragmentum* (nel caso, *Rvf* 360) e che ritroviamo accodati al Canzoniere in diversi testimoni “malatestiani” e “queriniani”⁴, da soli o in compagnia di altri, anche spartiti tra la fine della prima e quella della seconda parte. Ma gli innesti colpiscono di più quando sono attuati nel bel mezzo dello svolgimento della *fabula*, intervenendo dunque a ristrutturarne in qualche modo le dinamiche. A questa tipologia fanno capo i montaggi che si riscontrano nel codice di Carpentras (392) e nei suoi simili, tra i quali la terna Bodmer 131, Gambalunga D.II.19 e Vat. lat. 4784, che tra gli elementi inseriti annovera nientedimeno che la frottola dispersa *Di ridere ho gran voglia*, tra l'altro collocata a non troppa distanza dalla canzone-frottola *Rvf* 105, quasi a voler invitare a una lettura comparativa dei due testi. Il passo successivo si osserva negli ipertrofici collettori di disperse, dove l'ossatura dei *Fragmenta* si sgrana o si dissolve del tutto.

Niente è però paragonabile all'effetto dell'inserzione di un componimento isolato, soprattutto quando questo raggiunge con il contesto circostante un livello di mimetismo degno di un camaleonte o di una seppia. È il caso della dispersa *Quella ghirlanda che la bella fronte* (E12-D32, d'ora in poi anche *Qg*), che un'abbastanza numerosa (e dunque si suppone editorialmente fortunata) famiglia di manoscritti molto eleganti⁵ riporta tra le rime

3. Rispettivamente E1-D23 e E2-D16; cfr. *supra* il contributo dello studioso.

4. Cfr. Salvatore (2016, pp. 78-9 e p. 240).

5. Ne sono stati finora identificati 8, che Mann (1975, n° 109, n. 1) riconduce agli anni intorno al 1470 e alla mano di un medesimo scriba di stanza a Ferrara: Exeter College 187,

in vita, e precisamente così inserito nella serie: 1, 3, 2, 4-112, *Qg*, 113-120, 122, *Donna*, 123-129, 121, 130-263; e il fatto è ben degno di nota, dal momento che *a*) il v. 3 di *Qg* attacca con l’apostrofe «Sennuccio mio», *b*) gli *incipit* dei due *fragmenta* che in questi codici fiancheggiano la dispersa leggono rispettivamente «Sennuccio, i’ vo’ che sapi in qual maniera» e «Qui dove mezzo son, Sennuccio mio» (e *Sennuccio mio* rintocca pure al mezzo di 108.13) e infine *c*) che tutti e dodici i sonetti 107-118 «*possono* essere indirettamente associati a Sennuccio», come è stato persuasivamente proposto⁶.

Non c’è però spazio di manovra per prendere seriamente in considerazione l’ipotesi che ci si possa trovare di fronte a una genuina redazione alternativa del Canzoniere, o anche solo di questo suo intorno testuale: troppo marginale il gruppo ferrarese, e troppo legato agli accidenti della forma malatestiana per far supporre una variante macrotestuale d’autore (della quale altrove non sarebbe rimasta traccia alcuna); restano dunque da capire, se non il perché, il quando e il come dell’inserzione⁷, così come la fonte delle informazioni sull’originale, almeno in parte sorprendentemente aderenti al vero, che quei testimoni forniscono ai lettori in apertura della seconda parte, correttamente prima di *Rvf* 264: «Que sequuntur post mortem domine Lauree scripta sunt. Ita enim in proprio codice domini Francisci annotatum est. Et carte quatuor pretermisse vacue»⁸.

È certo invece che l’accoglimento di *Qg* in un contesto più che congruo, nel suo contesto “ideale” addirittura, viene a sottolineare lo stato in qualche modo privilegiato di questa rima, che infatti – oltre a manifestare la sua presenza nei grandi collettori di disperse – fin da un’epoca piuttosto alta si mostra tra quelle poche “elette” ad arricchire, in chiusa della prima parte, la serie dei *fragmenta* genuini, e che in ragione della sua unanime

Mann n° 265; Harley 3442, Mann n° 109 (dove manca *Rvf* 113); Can. It. 70, Mann n° 184; Can. It. 76, Mann n° 190; Quaritch, Cat. 933 n° 175 (venduto a un privato nel 1975), Mann n° 257; Ricc. 1445; BAV Regin. 1110; Padova, Biblioteca del Seminario CIX.

6. McMenamin (2011, p. 7).

7. Verrebbe da ipotizzare che in un antigrafo a monte del gruppo “ferrarese” il sonetto potesse presentarsi nel margine, accanto a *Rvf* 112-113, come *memento* critico-filologico, inteso a instaurare un confronto con i testi canonici; e di lì, frainteso e promosso al rango di integrazione, sia proditoriamente entrato nel corpo del *liber*.

8. Così la rubrica nel Regin. 1110. Nel Vat. lat. 3195 le 4 carte vuote ci sono o quasi (ff. 49-52, però f. 49r è tutto pieno), ma l’unica annotazione paratestuale – ovviamente non d’autore – che vi si trova (a f. 49v, quindi dopo *Rvf* 263, apposta da «una mano umanistica databile al terzo quarto del Quattrocento»: Zamponi 2004, p. 42) non coincide con quella dei ferraresi ma è semmai a essa complementare: «Francisci petrarce expliciunt soneta de Vita amaxie sue. Amen et deo gratias».

attribuzione e del suo accattivante richiamare personaggi e interpreti ben noti riconferma tale statuto speciale nella considerazione degli editori novecenteschi, risultando «accolta, oltre che nelle sillogi [Barber,] Sapegno, Muscetta-Ponchiroli e Bigi-Ponte anche nella parca selezione di estravaganti curata da Laura Paolino»⁹.

Ce n'è abbastanza insomma per invogliare a sfruttare questo privilegio di *Qg* anche per quella che forse è *la* questione cruciale delle disperse, quella stilistico-attributiva, sperando che un esame spassionato del testo possa aiutarci a capire qualcosa di più, se non altro riguardo agli orizzonti d'attesa dei lettori, antichi e moderni, nei confronti di queste proposte di addizione e integrazione ai portati sicuri dell'officina lirica volgare petrarchesca. Data questa prospettiva, orientata in buona misura a ragionare sul piano della ricezione, preferisco tenere come cavia il testo della vulgata solertiana, che oltretutto si mostra ben rappresentativo della tradizione a stampa di *Qg*¹⁰, e perdipiù agganciato ai livelli alti della tradizione manoscritta grazie alla sua parziale – e indiretta – dipendenza dal Trivulziano 1015¹¹. Resta inteso che quanto qui proporrò non è un commento, ma materiale grezzo (o al massi-

9. Leporatti (2017, pp. 180-1); per l'autenticità paiono propendere anche, nei loro commenti al Canzoniere, Santagata (2004) e Bettarini (2005).

10. I punti cruciali della fortuna del sonetto sono riconoscibili nel *Petrarcha* di Bernardo di Giunta, Firenze (Petraica, 1522a) e nell'edizione Comino di Padova (Petraica, 1722); questa riprende il testo della giunta, ma con un paio di aggiustamenti formali (v. 2 *Cingeva* non *Cignea*, v. 8 *D'ogni vile* non *Da ogni vil*) che si ritrovano nel Trivulziano 1015, il «Codice impareggiabile del P[adre Pier Caterino] Zeno» (p. LXXXI) citato anche in testa a *Qg* («Nel MS. del P. Zeno a c. 49. e nell'edizion Fiorentina, tra le cose rifiutate», p. 360. Il curatore della cominiana, Giannantonio Volpi, non osa però accogliere al v. 14 la sostanziosa variante del Trivulziano, *Non oso dimandar* vs *E non so dimandar*); tra la cominiana e Solerti è forse da considerare la mediazione di Carrer (1837), che introduce l'accento sulle 5 forme allocutive contratte (-*stù*). A monte della giunta si può sospettare, per l'identità sostanziale e la coincidenza fonomorfológica in *dolce parole*, v. 9, la presenza di Petrarca (1473b), ossia la *princeps* del sonetto nella stampa di Canzoniere e *Trionfi* composta a Venezia per Gabriele di Pietro (ISTC n° ip00375000), ma senza prove conclusive.

11. Ringrazio Tommaso Salvatore per la segnalazione della testimonianza. Il ms. è uno dei latori dell'«impaginazione che potremmo definire *nobile*, poiché aderente con piena fedeltà alla *mise-en-page* fissata dall'autore» (Cursi, 2014, p. 228, dove il codice è datato «XIV^{4/4}»), e riporta *Qg* alla fine della prima parte (ma distanziata da *Rvf* 263 dal vuoto di uno spazio utile per due sonetti, cfr. Brambilla, 2006, p. 9) seguita da D146 e da *Donna*, mentre D121 è in coda alla seconda parte, separata da uno spazio bianco dalla chiusa della Canzone alla Vergine (uguale nelle adiacenze delle disperse, ma lievemente diversa per via del disordine dei *Rvf* che le includono, la situazione di Mgl 842 e Hm 497 segnalata in Leporatti, 2017, pp. 94 e 97). Quanto il portato testuale del Trivulziano sia in grado di influenzare la costituzione del testo di *Qg* spetterà agli editori stabilirlo (e si sa, *antiquiores* – e tantomeno *pulchrioris* – *non potiores*); ma intanto la sua acquisizione è un buono spunto

mo semilavorato, e in ogni caso sovrabbondante) che spero comunque possa tornare utile, come spunto di discussione, per chi ne sa più di me. Ecco dunque il testo, quale è riportato da Paolino (1996, p. 698¹²):

Quella ghirlanda che la bella fronte
cingeva di color tra perle e grana,
Sennuccio mio, pàrveti cosa umana
o d'angeliche forme al mondo gionte? 4

Vedestù l'atto, e quelle chiome conte,
che spesso il cor mi morde e mi risana?
Vedestù quel piacer che m'allontana
d'ogni vile pensier ch'al cor mi monte? 8

Udistù 'l suon delle dolci parole?
Mirastù quell'andar leggiadro altero
dietro a chi ò disviati i pensier' miei? 11

Soffristù 'l sguardo invidioso al sole?
Or sai per ch'io ardo vivo e spero,
ma non so dimandar quel ch'io vorrei. 14

Sennuccio mio..., v. 3

Immaginiamo l'approccio a *Qg*, poco prima o poco dopo l'*Anno Domini* 1400, da parte di un lettore senza pregiudizi, ben disposto e ben ferrato in poesia volgare, e in particolare consapevolmente memore del Petrarca dei *Fragmenta*: credo sia fuor di dubbio che la prima e forte agnizione di lettura gli sopravvenga al v. 3, con l'apostrofe a Sennuccio. Come si è accennato, l'indirizzo *Sennuccio mio* è infatti presente tre volte nei *Rvf*: nel finale di 108 (v. 13: «prega, Sennuccio mio...») e con rilievo crescente negli *incipit* di 113 («Qui dove mezzo son, Sennuccio mio») e 207 («Sennuccio mio, benché doglioso et solo»); simmetricamente il solo vocativo *Sennuccio* a capo dell'ultima terzina di 144 (v. 12 «Sennuccio, i' 'l vidi ...») e della fronte di 112 («Sennuccio, i' vo' che sapi in qual maniera»). Fuori dalla dimen-

per porsi il problema su cosa sia venuto prima, per questa e per altre disperse, l'aggregazione al Canzoniere o l'inclusione in sillogi più vaste?

12. Le diverse soluzioni testuali dell'edizione critica in Leporatti (2017, pp. 180-2), saranno eventualmente richiamate nelle osservazioni ai luoghi corrispondenti.

sione canonica, oltre che in *Qg* troviamo un indirizzo al Benucci anche in chiusa del distico di coda-*envoy* di E10-D30 *Si come il padre del folle Fetonte* (v. 16 «io ti prego, Sennuccio, che mi desti»). Assolutamente inverosimile la possibilità di equivoci: Sennuccio del Bene rimane l'unico *Sennuccio/Sennuccio* attestato nel *corpus OVI*, e a lui sono dunque da riferirsi tutte le menzioni, in vita e in morte, da parte degli altri rimatori¹³.

Il gioco delle perle e della grana, vv. 1-2

Il riverbero di questa apostrofe è talmente forte che rischia di far passare in secondo piano il fatto che prima di quel verso si accampino connotazioni meno tipicamente da Canzoniere per tutti e quattro i *realia* che precedono, chiamati in causa vuoi come oggetti vuoi come termini di paragone. Procedendo per ordine si incontra anzitutto la *ghirlanda* (v. 1): non che nei *Rvf* simili oggetti non occorran, ma le due volte che si riferiscono a Laura sono al plurale, e non appaiono in primo piano ma anzi per sottrazione, entro visioni ricordi o fantasticherie di futuro invecchiamento o di presagio di morte (*Rvf* 12.3-6 «ch' i veggia ... | ... | ... i capei d'oro fin farsi d'argento, | et lassar le ghirlande e i verdi panni», 249 9-10 «Deposta avea l'usata leggiadria, | le perle et le ghirlande e i panni allegri»), dunque, a differenza di *Qg*, in proiezione *destruens*¹⁴. Ma di ghirlande amorose devotamente contemplate che in atto cingono il capo della Donna la tradizione due-trecentesca non è particolarmente avara, da quelle dantesche (la *ghirlandetta* delle rime¹⁵ e quella approntata dalle *belle mani* di Lia, *Purg.* 27.102) all'emblematica ghirlanda dei *Reggimenti* di Francesco da Barberi-

13. A partire dallo pseudodantesco *Sennuccio, la tua poca personuzza*, ma in questa sede è forse più significativa la persistenza del personaggio-Sennuccio nel ricordo dei più tardi: nel sonetto di Boccaccio in memoria di Petrarca (*Or sei salito*, v. 9 «Or con Sennuccio e con Cino e con Dante»), nei congedi delle canzoni di Agnolo Torini indirizzate al figlio del Nostro, Niccolò del Bene (*L'alma divota*, v. 175, «fa truovi il degno di Sennuccio erede» e *Deb, quando fia*, v. 74, «al mio Padre, del buon Sennuccio figlio») e nella rassegna di poeti di Giovanni Nadal (*Leandreide*, 7.34-35 «Piange cum voce dollorosa et ima | lo mperador Senuccio di Benuccio») senza dimenticare la menzione in *TC* 3.37 «Sennuccio e Franceschin, che fur sì umani».

14. L'altra occorrenza, al singolare e di tutt'altra pertinenza, in *Rvf* 119, dove la «donna sapienziale» (Bettarini) «dicendo: – Non temer ch' i' m'allontani – | di verde lauro una ghirlanda colse, | la qual co le sue mani | intorno intorno a le mie tempie avolse» (vv. 102-5).

15. Sopra la quale vola «un angiolel d'amore umile», v. 7.

no fino alle *ghirlande ghirlandelle e ghirlandette* boccacciane e delle poesie per musica toscovenete¹⁶.

Questo lieve sfasamento rispetto alle consuetudini dell'impiego petrarchesco riguarda anche la *fronte* (v. 1), che quando è di Laura non ammette mai la denotazione precisa e primaria di *Qg*, «La parte anteriore del capo dell'uomo compresa tra le sopracciglia e l'attaccatura dei capelli»¹⁷, la porzione anatomica insomma che risulterebbe effettivamente cinta da una ghirlanda¹⁸. La *fronte* di Laura nei *Rvf* è sempre il suo volto, e come tale non è mai semplicemente *bella*¹⁹ ma quasi obbligatoriamente *serena* (tre volte: *Rvf* 220.8, 284.11, 357.14) o senza aggettivi, al limite dell'ineffabile.

Passando agli altri due sostantivi “concreti”, che dovrebbero stare per altrettanti riferimenti cromatici, osserviamo che le *perle* (v. 2) nel Petrarca canonico si attivano in tal senso non per altri oggetti, ma per le chiome (in termini di accentuazione luministica, *Rvf* 126.47-49 «le treccie bionde, | ch'oro forbito et perle | eran quel dì, a vederle») o per l'incarnato (ma specificamente relativo ai *diti* o a Laura infante, *Rvf* 325.80) e soprattutto per i mai esplicitamente nominati denti (*Rvf* 157.12, 200.10, 220.5 e probabilmente 46.1), con la costante però che tutte queste parcellizzazioni corporee dell'amata non “hanno” colore di perla ma “sono” perle (o in termini retoricamente ancora più complessi per i *diti schietti et soavi* di *Rvf* 199.7 che “sono” non le cinque perle orientali della similitudine, e neanche “cinque colori di perla”, ma il *colore ... di cinque perle*). Altrimenti le perle sono perle, abbastanza esecrabili simboli di pregio (*Rvf* 263.10, 347.4) o ornamenti confacenti a Laura ormai matura (*Rvf* 196.7 «et le chiome or avvolte in perle e 'n gemme, | allora sciolte, et sovra òr terso bionde»), come si è

16. Ad esempio quella posta «'n su le trezze bionde» da Amore, che per la *vaga donna* confeziona anche una «vestita [‘veste’] | vermiglio e bianco di color partita»: cfr. il madrigale *Quando la stella presso l'alba spira* [GioFir 13], vv. 4-10. Degne di nota anche le presenze in un testo intriso di richiami petrarcheschi come D174 *L'ora ch'ogni animal perde disdegno* (vv. 9-11 e 29-30: «E la ghirlanda scesa per la fronte | di fior contesta gli belli occhi adombra»).

17. Cioè la definizione 1.1 della corrispondente voce del *TLIO*, redatta da Diego Dotto.

18. Come quella di Francesco nella stravagante E2-D16 *Più volte il dì* (dal 3196), che tuttavia nella sua realtà di entrata lessicale (*mi grava in giù la fronte*, v. 13) è trattata ancora una volta come sineddoche (per il viso o l'intero capo).

19. Oltre che in *Qg* ritrovo la iunctura *bella fronte* solo in Antonio da Ferrara, *Però che 'l bene e 'l mal morir dipende* 22-23 «Anco mi doglio, quando mi rimembra | de la sua bella fronte e sua chiarezza». Ma cfr. *infra* n. 31, la *fronte ... de bella guissa* tra le bellezze in odore di petrarchismo di Maria Egiziaca.

visto anche associate alle ghirlande, ma si direbbe non come loro costituenti (*Rvf* 249.10).

A chiudere la rassegna la *grana* (v. 2), assente dai *Fragmenta* e dai *Triumphs* come lessema, ma non come colore denotato. La “grana” è infatti il pigmento rosso vivo ricavato dalla cocciniglia *Kermes ilicis*²⁰, e attestato pure (come colore o pigmento o tintura per stoffe) come cocco, cremisi, carminio, scarlatto e vermiglio: con quest’ultimo e senz’altro più diffuso allotropo è presente nell’universo cromatico petrarchesco, anche in accostamento polare alle perle (*Rvf* 46.1 *L’oro et le perle e i fior vermigli e i bianchi*, 157.12 «perle et rose vermiglie ...») o ad altri biancori, di *candide rose* 127.71 o di *neve* 131.9, e ancora in giustapposizione assoluta (*Rvf* 310.4 «et primavera candida et vermiglia»). Nei testi poetici medievali “grana” pare mantenere (come il più raro “cocco”) un discreto spessore tecnicistico, da cui la connotazione di colore, oltreché d’effetto, di eccellenza e di pregio²¹: «sì come grana vince ogn’altro tinto», dice Bonagiunta²², e appaiono preziosamente “tinte in grana” o “di color di grana” le consuete bellezze parcellizzate del corpo femminile, l’incarnato (in accostamento o mistura con il bianco di neve, latte o avorio²³) o più specificamente e assolutamente le labbra (Boccaccio, *Teseida*, 12.59.1-3 «Ella aveva la bocca piccioletta, | tutta ridente e bella da basciare, | e era più che grana vermiglietta»). Entrambi i correlativi cromatici di *Qg* si ritrovano (ma a indicare l’eccellenza dei colori del pittore) nel sonetto *Il sommo antico mastro Policreto* di Pieraccio Tedaldi, v. 9: «El color vostro è ’n grana e ’n perla tratto».

20. Molto difficile che *grana* possa stare per la melagrana, mai esplicitata come referente dei rossori femminili (semmai il “fior di grana” di *Intelligenza* 7.6 e 11.7 e di *Mare amoroso* v. 121, sempre che quel *fior* abbia effettivo valore botanico, e non valga “il meglio di”). Completamente fuori bersaglio invece Barber (1991), «*Grana*: the color of grain», da cui la traduzione «a color between pearl and pale yellow» (interpretando però correttamente la designazione di un colore intermedio, cfr. *infra*).

21. Il prezzo della tintura, altissimo, era destinato a precipitare solo con l’estrazione del pigmento da un’altra cocciniglia, il *Dactylopius coccus*, parassita di alcune cactacee del Nuovo Mondo; non si dimentichi che tinto in grana, e non in porpora, è ad esempio lo stupendo mantello sericeo per l’incoronazione di Ruggero II d’Altavilla, *Rex Siciliae*, ammirabile in tutto il suo splendore al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

22. *Ben mi credea in tutto esser d’amore*, v. 12.

23. «Viso de neve colorato in grana» (Guinizzelli, *Vedut’ho la lucente stella diana*, v. 5); «e pareva pure una canestra di rose vermiglie mescolate co’ glii, ovvero avorio dipinto con grana» (Guido da Pisa, *Fatti di Enea*, cap. 52); «... sola eguana, | con quelle carni eburne over di setta | che paron latte con color di grana» (Francesco di Vannozzo, *Leone isnello con le creni sparte*, vv. 12-14).

Fin qui la proiezione dei costituenti, così estratti e atomizzati, entro un'ipotesi di genuinità petrarchesca non sembrerebbe particolarmente onerosa²⁴. Ghirlande incantevoli sulla bella fronte della donna vagheggiata, nel cromatismo delle quali entrano in gioco preziosi toni perlacei e granata, entro il Canzoniere si direbbero infatti possibilità virtuali: mai realizzate in questi termini ma per poco, e ben presenti nell'universo lirico dei contemporanei e in quello della tradizione appena scorsa²⁵; e di qui a considerarne innocua o addirittura prevedibile la presenza in un componimento estravagante (certo, al prezzo della perdita di un *quid* di coerenza tematico-funzionale²⁶) il passo si direbbe abbastanza breve, e agibile. Qualche difficoltà però interviene considerando non gli ingredienti in sé, ma il loro amalgama.

Sintassi e *ordo artificialis*, vv. 1-4 (con la *gionta* di 5-6)

Si può ripartire proprio dalla ghirlanda, e dal suo colore; o dai suoi colori? Perché è indubbio che *color*, forma confermata da tutti i testimoni, è passibile di essere interpretato al singolare come al plurale²⁷, conducen-

24. Va anche segnalato che nei *Rvf* non mancano casi in cui un paio dei referenti sopra esaminati si aggregano intorno a situazioni abbastanza avvicinabili a quelle di *Qg*, ad esempio in 200.5-14: «Lacci Amor mille, et nesun tende invano | fra quelle vaghe nove forme honeste | ch'adornan sì l'alto habito celeste | ch'aggiunger nol pò stil né 'ngegno humano: | li occhi sereni et le stellanti ciglia, | la bella bocca angelica, di perle | piena, et di rose, et di dolci parole | che fanno altrui tremar di meraviglia, | et la fronte et le chiome ch'a vederle | di state a mezzo dì vincono il sole».

25. Una ricombinazione per qualche verso affine si ritrova ad esempio in Cino Rinucini, *Quando nel primo grado*, vv. 7-12: «Ben rilucea tal donna più che l'oro | e sua bellezza faceva invidia al sole | rimischiando i vermigli e ' bianchi fiori | annodandogli tutti a verdi fronde | per rilegargli insieme con le perle | ed adornarsi sotto il manto bianco» (versione pre-Aragonese). Si osservi al v. 8 il tema dell'*invidia* del sole, tenendo anche presente che la donna della sestina, oltre a presentarsi «con cerchio di perle | composto con grande arte in lucente oro» (v. 5), ha pure *la fronte di perle* (v. 26).

26. Sulla questione della coerenza capiterà di tornare più volte, nella convinzione che si tratti di una qualità davvero caratteristica, e davvero difficilmente prescindibile, del componere petrarchesco, dove nessun elemento risulta casualmente e indiscriminatamente esornativo.

27. A disambiguare con decisione verso il plurale ci ha pensato eventualmente qualche esponente della tradizione, con la variante *de piu color* trasmessa dalla famiglia ferrarese (o, nel siglario di Leporatti) e da Mc539; come si è visto, per il singolare propendeva Barber, mentre per il plurale si opta sia nel commento di Laura Paolino («con i suoi colori bianco e rosso») sia nel testo critico di Leporatti (*color*).

do a due differenti orditure sintattiche, ed effetti stilistici: con il plurale l'immagine è più ricercata, dal momento che sarebbero i «colori tra perla e grana» a cingere effettivamente la *bella fronte*, con *di* a introdurre un complemento di mezzo (*la ghirlanda cingeva la bella fronte di [=mediante i suoi] colori tra perle e grana); con il singolare, invece, «di colore tra perla e grana» sarebbe un mero attributo qualitativo (*la ghirlanda, di [=dal] colore tra perle e grana, cingeva la bella fronte), dislocato piuttosto pesantemente in coda. Eppure, solo il singolare parrebbe accettabile nella determinazione coloristica in chiusa del v. 2: a quanto si evince dal *corpus OVI*, «colore tra (fra, infra, intra) *x* e *y*» nell'impiego due-trecentesco indica sempre, nei testi pratici come in quelli letterari, un solo colore determinato e – oggettivamente – intermedio tra i due estremi²⁸, e non la compresenza di questi: nessuno spazio dunque per la pluralità cromatica²⁹.

Si può rilevare che, in questi termini, la connotazione preziosa di *perla* e *grana* risulta in buona misura sprecata, ridotta com'è a denotare semplicemente che quell'oggetto, la ghirlanda, era rosa. E le perplessità sono destinate a riprodursi per gemmazione, dato che una ghirlanda rosa non rinvia ad alcun *tòpos*: delle 458 ghirlande presenti nel *corpus OVI* solo 5 risultano determinate cromaticamente, e nessuna di esse è rosa, rosea o rosata³⁰. Verrebbe voglia di attribuire il colore così ingegnosamente denotato a un referente più adatto, e la tentazione è veramente forte, trovandocelo a portata di mano: la *bella fronte* del v. 1.

28. Ad esempio nell'*Intelligenza*, 21.2: «La sesta pietra ha nome Calcedonio, | ch'è di color tra Giacinto e Berillo»; nella *Pratica della mercatura* del Pegolotti, p. 361: «Cannella, cioè cennamo, vuol essere la sua scorza sottile, e di colore intra rosso e nero chiaro come il colore tanè chiaro».

29. A conforto di ciò, forse va anche considerato che nella vita reale del Trecento la ghirlanda è più un gioiello che non un semplice serto di fronde e fiori, e che delle ghirlande trecentesche le perle sono un costituente usuale, come si evince dalle norme suntuarie (ad esempio quella ricordata nella *Cronica* di Giovanni Villani, 11.151 «che niuna donna non potesse portare nulla corona né ghirlanda né d'oro né d'ariento né di perle né di pietre né di vetro») e dai libri di conti (*Doc. fior.*, 1348-50: «una ghirlanda d'ariento sulla quale à perle e pietre novantasei»; *Libro segreto di Simone*, 1349-80: «Per oncie 9 di perle per la fregiatura e per la ghirlanda piccholla fior. 90»). Le perle rientrano dunque nell'orizzonte d'attesa della decodifica del lettore, che potrebbe però rimanere deluso apprendendo che una ghirlanda (con perle) ha colore di perla.

30. Quattro sono verdi (cioè di sole foglie e fronde), una vermiglia (*Tavola ritonda*, 81: essenza botanica non specificata); ghirlande di sole rose unicamente in Manetto da Filicaia son. 6.9, Boccaccio *Dec.* 4.6, *Pataffio* 5.116 (sempre senza indicazione di colore), Cicerchia *Risurrez.* 1.80.3 («vermiglie e bianche»).

Vale la pena controllare, e il risultato si rivela superiore a ogni più rosea speranza: il crivello trattiene infatti solo una rosea fronte³¹, ma questa è proprio dove e quale avremmo voluto trovarla:

Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora
co la fronte di rose et co' crin d'oro
Amor m'assale, ond'io mi discoloro
et dico sospirando: Ivi è Laura ora (*Rvf* 291.1-4).

Non si potrebbe desiderare di più, e di meglio: la denotazione del colore del volto dell'amata dà pienamente senso all'impiego delle sostanze preziose, *perle e grana*, che lo definiscono (come termine medio e insieme come evocazione delle componenti *candide e vermiglie*), e l'aggancio con il sonetto *de Aurora* fa di quel colore raro un vero e proprio e inedito *senhal* di Laura³²; e quanto alla costruzione, la sospensione dell'anastrofe si riduce a una dimensione meno oltranzista.

Allora, tutto risolto? Forse no, perché – a parte il dubbio che le idealizzazioni critiche stiano prendendo il sopravvento sulla realtà del testo – qualcosa si ostina a stridere. Non è tanto, o non solo, il passaggio alquanto *abrupto* tra le due accezioni lessicali, *fronte* = “fronte” (esplicito, per la ghirlanda) e *fronte* = “volto” (implicito, per l'Aurora): a dirlo si rischia di passare per pignoli grammatici alla Muratori, e poi si sa che Petrarca è un fanatico dello zeugma (anche se qui si andrebbe piuttosto oltre). I problemi grossi emergono da quello che segue, e dall'aggancio tra la prima e la seconda coppia di versi.

Perché, dopo la forte connotazione della *bella fronte ... di color tra perle e grana*, quella fronte da Aurora in anastrofe dovrebbe costituire il soggetto della prima domanda a Sennuccio («pàrveti cosa umana | o d'angeliche forme al mondo gionte?»), e fin qui tutto bene, anzi meglio: non era granché accettabile, infatti, che al primo posto nella serie delle stupefacenti realtà di Laura (si prosegue con *l'atto*, le *chiome*, il *piacer*, il *suon delle dolci parole*, e si chiude con lo *sguardo*) ci fosse un oggetto, bello finché si vuole ma pur sempre un manufatto, scomodando per giunta l'*angelica forma* di

31. Per la verità ci sarebbe anche la pavese *Leggenda di s. Maria Egiziaca* (1384), vv. 283-84: «la fronte soa de bella guissa | bianca et rosseta e un pocho çissa».

32. Sarebbero notevoli anche le forti implicazioni sennucciane di *Rvf* 291 (che una postilla del Vat. lat. 3196 presenta come complementare al sonetto «de morte Sennucii» *Rvf* 287), acutamente individuate da Laura Paolino nel commento a E10-D30 *Si come il padre del folle Fetonte*.

Rvf 90.10 per dichiararlo *made in heaven* o degno di essere indossato dagli angeli. Però, saltando dalla padella dell'incongruenza tematica nella brace di quella linguistica, la *fronte* che andrebbe recuperata come soggetto implicito dell'interrogativa se ne sta irrimediabilmente in fuorigioco, in quanto esplicito complemento oggetto della relativa ai vv. 1-2 («che [la quale ghirlanda] cingeva la bella fronte», impossibile ogni altra analisi). Parendo proprio da escludersi, in un caso e nell'altro, il guasto di tradizione, viene il forte sospetto che si tratti di vera e propria imperizia stilistica (vuoi riguardo all'*inventio* dei *loci*, vuoi nella gestione dell'*ordo artificialis*), difficile da attribuire a un Petrarca – sia pure quello stravagante – per quanto distratto e demotivato lo si possa immaginare.

In cauda venenum: perché proprio alla fine di questa prima quartina, già abbondantemente problematica, si presenta il tratto di *Qg* più difficile da accettare in prospettiva petrarchesca. Si tratta naturalmente della forma *gionte*, in rima al v. 4 (rima A, *fronte* : *gionte* : *conte* : *monte*), evento osservato da Barber³³ e da lui sdoganato come «Bolognese rhyme», suggestione poi ripresa da Santagata (e Paolino) in speculare rapporto giustificativo con *Rvf* 98.7, dove spiegherebbe *divolga* in rima con *volga* : *sciolga* : *tolga*.

Si dice «rima bolognese» e si pensa subito, giustamente, alla forma *lome* «lume» in rima con *come* in Cavalcanti e Dante³⁴; quasi altrettanto immediatamente si vede però che il caso dei *Fragmenta* e quello di *Qg* sono affatto differenti, e che per nessuno dei due è opportuno chiamare in causa Bologna. La «caratteristica ... apertura della *ū* in *o*» del bolognese, e in genere «dei parlari emiliano-romagnoli», si ha infatti, come in *lome*, «davanti a nasale» (Rohlf s § 38): in *divolga* la nasale non c'è e l'originaria *u* è breve, dunque nulla da segnalare se non che il concorrente *divulgo* di *Rvf* 360.119 è forma più *culta*³⁵. Tutta un'altra storia quella di *gionte*: qui all'origine c'è una *ū*, per cui l'esito spontaneo è proprio *o*, ma il fiorentino ha *u* (*giunte*) per anafonesi: e accettare una forma non anafonetica in Petrarca è quanto di linguisticamente più oneroso si possa pensare³⁶. Tanto più che l'indirizzo a Sennuccio si rivela

33. Barber (1982a, p. 31; 1991, *ad locum*).

34. In *Donna me prega*, vv. 16-17 (al mezzo) e in *Inf.* 10, vv. 67:69 (con *nome* v. 65).

35. E come «forma fiorentina» *divolga* è classificata in Vitale (1996, p. 56). È forse superfluo aggiungere che in latino si ha la compresenza di *vūlgu* e *vōlgu*.

36. L'anafonesi nei *Rvf* è «attestata senza eccezioni» (Manni, 2003, p. 195), e si veda anche Frosini (2004, p. 67), per la «mancata anafonesi» in *agionte* (*Rvf* 297.1) nella Tavola dei capoversi del Vat. lat. 3195, ulteriore prova dell'estraneità dell'indice al progetto sorvegliato dall'autore. Nella silloge solertiana si danno altri 3 casi di forme non anafonetiche in rima: D81 *L'alpestri selve* v. 6 (*ponti* «punti» con *fonti*, *monti*, *pronti*), D174 *L'ora ch'ogni*

qui un autogol: se pure fosse possibile, forzando all'estremo i margini di tolleranza offerti dall'idea di un Petrarca stravagante e poco o nulla invigilato, ammettere l'uso di una simile forma chiamando magari in causa fortunate esigenze responsive, questo credo diventi impensabile in un sonetto rivolto a un fiorentino DOC (nonché buon rimatore) come del Bene.

Ancora impegnati nella difficile digestione delle *gionte*, procedendo nella lettura e ritornando dalla fonetica alla sintassi ci tocca però un'altra gatta da pelare: ai vv. 5-6 due soggetti (*l'atto e quelle chiome*), il primo singolare e il secondo plurale, sono infatti irrimediabilmente sconcordati con due verbi al singolare (*mi morde e mi risana*). Trovare una spiegazione e dei paralleli entro le buone pratiche grammaticali toscane sarebbe già molto difficile per una coppia “*x e y*” collegata da congiunzione copulativa (altro il caso di “*x o y*”, “*né x né y*”, “*x con y*”) con entrambi i soggetti singolari, ma il caso di “*x e y*” con *y* = plur. non mi risulta mai contemplato. Nessuna difficoltà invece trasferendosi al nord, come ha già suggerito di fare Paola Vecchi Galli per un'altra dispersa affetta da analogo disturbo³⁷, D87 *Io son sì vago della bella Aurora*, vv. 3-4 «... coloro | che 'nver lui corre o vuol correr ancora»: a titolo esemplificativo si consideri il padovano di fine Trecento, dove è stato rilevato come ritrovare nei verbi la terza persona singolare per il plurale sia la regola, non l'eccezione³⁸. In aggiunta (dal momento che in nessun caso saremmo di fronte a un testo strettamente dialettale) potrebbe tornare utile quanto fa presente Rohlfs § 642 (*Soggetto e verbo*): «Non mancano esempi letterari di concordanze grammaticalmente errate. Nel Boccaccio ogni tanto si trovano casi in cui il verbo s'accorda nel numero, anziché col soggetto, coll'oggetto, quando questo preceda immediatamente il verbo, cfr. [...] *l'altezza della subita gloria nella qual messer Torel si vide alquanto le cose di Lombardia gli trassero* (anziché *trasse*) *dalla mente* (Decam. 10, 9)»: sulla scorta di ciò si potrebbe supporre una sorta di concorso di colpa diasistemico, con il substrato dialettale che favorisce il disinvolto accordo di *morde e risana* con *il cor* che immediatamente precede, in armonia dunque con l'analogo scambio di ruolo tra soggetto *ghirlanda* e oggetto *fronte* (antecedente più prossimo del verbo *parveti*) ipotizzato per i vv. 1-3.

animal v. 67 (*gionto con conto*) e nella frottola D212 *Accorr' uomo! ch'io muoio* v. 74 (*conionta con onta*).

37. Un' «ineliminabile sconcordanza sintattica [...] che, secondo l'uso settentrionale, affianca al verbo singolare il soggetto plurale»: Vecchi Galli (2005, p. 117).

38. «Die dritte Person der Einzahl steht in allen Fällen auch für die Mehrzahl» (Ineichen, 1957, p. 109).

Volendo tradurre in termini di cautela estrema quanto sin qui osservato, e mantenere ancora aperte le possibilità, possiamo dire che la bilancia dell'attribuzione inizia a compensare gli argomenti intertestuali *pro* (certi come l'apostrofe a *Sennuccio*, o criticamente ipotizzabili come l'allusione all'Aurora) con almeno altrettanto validi *sed contra* linguistici. Ma andiamo avanti come se nulla fosse³⁹, per vedere se il prosieguo del testo è in grado di frangere maggiormente l'equilibrio, e in che direzione.

vv. 5-12 (*Vedestù... Soffristù*)

Insieme all'apostrofe a *Sennuccio*, l'altro tratto che marca fortemente *Qg* entro il *corpus* delle disperse è senz'altro l'anafora⁴⁰ delle cinque «forme allocutive contratte»⁴¹ costruite con il perfetto di seconda persona. Rispetto all'indirizzo al “primo amico” del Canzoniere quello della ripercussione anaforica è sicuramente un tratto meno esclusivo, per quanto certo confrontabile con una ben rilevata attitudine petrarchesca, e dunque più sottilmente ambiguo nel poter essere letto come segnale di autenticità o di imitazione.

È forse il caso di partire con alcuni dati quantitativi, che potrebbero tornare utili anche per altri casi “dispersi”, magari estendendo la rilevazione a più fenomeni e a più *corpora* testuali: quanto qui si sottopone all'attenzione emerge unicamente dal confronto tra i sonetti dei *Rufe* e quelli compresi nell'edizione solertiana. In primo luogo, l'incidenza dell'anafora⁴², in tutte le sue forme: ne sono interessati il 17% dei so-

39. Anche se in realtà i dati linguistici appaiono, a mio avviso, già drasticamente dirimenti, a meno di non voler giocare il jolly del “peccato di gioventù”, tradizionalmente impiegato per giustificare ogni devianza (tanto si sa, son ragazzi...). Nel caso delle disperse però *l'atout* è molto difficile da gestire, dal momento che il Petrarca più giovane a noi noto (il trentenne delle carte 7-10 e 16 – con verosimilmente aggiunta di 11r e 15r – del Vat. lat. 3196) si mostra linguisticamente al di sopra di ogni sospetto e qualitativamente solido: è l'autore insomma di *Apollo, s'ancor vive il bel desio* e di *Solo e pensoso*, e quello che di getto compone *Se voi poteste per turbati segni*. Davvero poco spazio, cronologico e mentale, resterebbe per collocare un mendosissimo sonetto laurano-sennucciano.

40. Con «moderazione di uguaglianza riguardo a una parte del corpo della parola» (Lausberg, 1969, pp. 143-51).

41. Cfr. Zuliani (2007), per le puntualizzazioni sulla definizione di Rohlfs (§§ 452-53, «forme soggettive enclitiche») e per la correttezza dell'accentazione ossitona quantomeno in ambito toscano.

42. Sono state conteggiate solo le ricorrenze a inizio verso con identità fonica, totale o parziale (dunque *vedestù* | *udistù* ma non *vado* | *andrò*); nel caso di più serie anaforiche

netti del Canzoniere e il 42% di quelli delle *Rime disperse*. Qualcosa più del doppio, e il dato sembrerebbe passibile della solita doppia lettura: o per Petrarca la scansione anaforica è un oggetto di esercizio privilegiato, che però necessita di una drastica scrematura *post factum*, oppure quello stilema è precocemente recepito dai discepoli come fortemente caratteristico, e al tempo stesso come facile da imitare. Lo spazio dell'interpretazione “garantista” è però destinato a restringersi, sia perché – al solito usando le estravaganti del 3196 come *tester* – solo uno dei sei sonetti nel Codice degli abbozzi mostra ricorrenze anaforiche, per altro abbastanza leggere (*Quella che 'l giovenil*, D23: Né... né vv. 5-6, Et... Et vv. 12-13), ma soprattutto perché, aumentando il numero dei sintagmi in anafora, aumenta lo scarto nel rapporto tra *Fragmenta* e *Disperse*: considerando i sonetti con anafore di 4 o più elementi il rapporto (tra le percentuali) ce ne dà tre volte tanto nelle disperse, e quattro volte tanto restringendo l'esame a quelli con 5-6 o più; salendo ancora, a quattro disperse con sette o nove elementi i *Rvf* oppongono due pezzi, uno con 8 e uno con 9 (rispettivamente 312 *Nè per sereno ciel* e 161 *O passi sparsi*, entrambi modelli di smaccate imitazioni), e infine solo nelle disperse si ritrovano anafore di 11 (4×), 13 (1×), 14 (2×) e 16 (1×) elementi. Senza escludere che in mezzo ci possa essere qualcosa di buono, l'immagine risultante si direbbe proprio quella della solita tendenza a strafare degli epigoni.

Come si pone *Qg* entro questo scenario? In primo luogo, va detto che anche l'anafora, come cifra sennucciana, ci sta eccome: *Sennuccio, i' vo' che sapi in qual maniera* (*Rvf* 112) indubbiamente resta nella memoria per la scansione di sei *qui* ad attacco di verso, più altre quattro eco entro i versi⁴³, a evocare luoghi-ricordo e stati d'animo dell'innamoramento⁴⁴.

Come quella di *Rvf* 112, anche l'anafora di *Qg* inizia dalla seconda quartina (v. 5), scandendo quindi le successive partizioni interne (vv. 9 e 12⁴⁵) con due rincocchi al mezzo della quartina e della prima terzina (vv. 7 e 10). L'elemento anaforico ha però diverse caratteristiche straordinarie,

in uno stesso testo ciascuna di esse è stata considerata come pertinente a una distinta unità-sonetto: di qui la discrepanza con il computo di Vitale (1996, pp. 398-400).

43. Questa la partitura (il + indica le ripetizioni interne): 5⁺ 9⁺ 10⁺ 11 12⁺ 13. Nei vv. 6-8, privi del *qui*, prendono posto otto ripetizioni di *or*: 6⁺ 7⁺⁺⁺ 8⁺. Una bella analisi in Barber (1982a, pp. 31-2).

44. E il suono del *qui* come prima battuta del verso prosegue, sempre più smorzato, nei due sonetti successivi, all'attacco delle due quartine di *Rvf* 113 *Qui dove mezzo son, Sennuccio mio* e isolato al v. 5 di *Rvf* 114 *De l'empia Babilonia* (dove è anche una ripresa degli *or* di *Rvf* 112 e una nuova anafora con ripetizione interna di *né*, vv. 9-11).

45. Loporatti, però, al v. 9 mette a testo *Udisti* e non *Udistù*.

se confrontato con quelli utilizzati nei *Rvf* (ma anche nelle *Disperse* c'è poco di comparabile⁴⁶): una parola ossitona di tre sillabe, cioè un quadrisillabo troncato, con la sensazione di ricorrenza affidata non tanto al fatto semantico ma a quello grammaticale, e ancor più a quello fonico-metrico: sotto questo rispetto qualcosa dunque di sensibilmente “ingombrante”, con la stessa «moderazione di uguaglianza» (*Vedestù ... Vedestù ... Udistù ... Mirastù ... Soffristù*) che ne accentua il carattere di rima al mezzo (o al terzo), in posizione che tre volte su cinque (vv. 5, 9, 11) fa sentire l'*ictus* di quarta come un debole accento ribattuto. Qualche perplessità può destare anche la progressione semantica dei membri interessati, con passaggio finale dai tre verbi di percezione (*vedere* ×2, *udire*, *mirare*) a un verbo psicologico (*soffrire* “sopportare”), con improvvisa promozione di Sennuccio da testimone a *Doppelgänger* dell'Io lirico⁴⁷. L'articolazione semantica è dunque subordinata all'opzione fonico-sintattica per le strutture allocutive in *-stù*, riscontrabili sì nel Canzoniere, ma soltanto cinque volte⁴⁸, cioè tante quante le occorrenze in *Qg*; e merita forse di essere osservato che, sulla base del *corpus OVI*, la loro frequenza relativa nei testi di area veneta risulta circa tre volte maggiore rispetto a quella nei testi di area toscana.

Intertestualità

A proposito del v. 4 si è già chiamato in causa *Rvf* 90; credo valga la pena insistere su questo testo, ripartendo proprio dalle *angeliche forme*.

Come già rilevato da Cristiano Lorenzi, la *iunctura* risulta «affatto assente negli stilnovisti»⁴⁹, e la sua (parca) diffusione varrà quale segnale della speciale fortuna di *Erano i capei d'oro*, anche precoce: in Fazio degli Uberti, dunque *ante* 1362 (cz. *Amor, non so*, vv. 9-10 «Costei, crescendo in tempo, più s'infrigida; | non segue il nome suo né forma angelica») e nella

46. Per l'impatto fonico il termine più vicino è *D141 S'io pensai mai, che chi sa pensar pensi*, per la cui disattribuzione cfr. Pancheri (2001-02).

47. Con l'ennesima interrogazione retorica, ma dalla risposta non necessariamente scontata: un conto è assistere al miracolo, ma perché Sennuccio dovrebbe essere coinvolto emotivamente al pari di Francesco?

48. Per tre forme: *avestù* 125.69; *fostrù* 105.86, 136.12, 342.14; *vedestù* 330.7; in nessun caso ad attacco di verso.

49. Lorenzi (2013, p. 415).

Battaglia di Franco Sacchetti, del 1353 (II 52.1-2 «Come d’alto valore alta chiarezza | spirar si vede in angelica forma»⁵⁰).

Ritornando però di poco sui nostri passi, ci accorgiamo che questo fortissimo collegamento risulta in qualche modo preparato, nel verso precedente, da due accordi più sottotono: la *cosa umana* di *Qg* v. 3 (riferito alla *ghirlanda* o alla *fronte*) richiama infatti la *cosa mortale* (l’*andar* di Laura) di *Rvf* 90.9, intrecciata con l’aggettivo *humana* del v. 11; ma subito prima, sempre al v. 3 di *Qg*, già quel *parveti* lanciava un ponte con il *mi pareva* di *Rvf* 90.6. Allargando poi il campo d’osservazione all’intero testo si verifica che non si tratta di fenomeni isolati: i lessemi comuni si susseguono incalzanti⁵¹, con coincidenza formale (*color* v. 2 / v. 5, *cosa* v. 3 / v. 9, *umana* v. 3 / v. 11, *parole* v. 9 / v. 10, *andar* sost. v. 10 / v. 9, *sole* v. 12 / v. 12), in *iuncturae* identiche (*non so* v. 14 / v. 6) o con variazioni meno o più sensibili (*angeliche forme* v. 4 / *angelica forma* v. 11, *suon delle ... parole* v. 9 / *le parole sonavan* vv. 11-12), in rapporti inclusivi e derivativi (*risana* v. 6 / *sana* v. 14), paradigmatici (*parvete* v. 3 / *parea* v. 6, *vedestù* vv. 5, 7 / *vidi* v. 13, *suon* v. 9 / *sonavan* v. 12, *ardo* v. 13 / *ardea - arsi* vv. 3, 8, *vivo* verbo v. 13 / *vivo* agg. v. 12) o di affinità semantica (*cingeva* v. 2 / *avolgea* v. 2, *chiome* v. 5 / *capei* v. 1, *cuor* vv. 6, 8 / *petto* v. 7, *sguardo* v. 12 / *occhi* v. 4). A racchiudere il tutto due rime in comune, : *ana Qg* B = *Rvf* 90 E e : *ole Qg* C = *Rvf* 90 D, per ciascuna delle quali vale la condivisione di una coppia di rimanti, nel medesimo ordine: *umana* : (*ri*)*sana* e *parole* : *sole*. Un affine rapporto di ripresa esasperante si può riscontrare per quel che riguarda le rime interne (fuori schema): alla presenza dello strategico richiamo *andar* 9 *allentar* 14 che in *Rvf* 90 inquadra inizio e fine della sirma, *Qg* risponde per la rima (*andar* 10 *dimandar* 14) ma rincarando la dose con *color* 2 *cuor* 6, *piacer* 7 *pensier* 8, *sguardo* 12 *ardo* 13.

Non mancano certo, al di fuori di *Rvf* 90, altri contatti con le rime del Canzoniere. Di questi il più forte, per esclusività, è a mio avviso quello individuato da Paolino tra *Qg* 6 «che spesso il cor mi morde e mi risana» e *Rvf* 29.17 «fin che mi sani ’l cor colei che ’l morse»: perché mai nella tradizione il *topos* degli opposti effetti amorosi risulta attivato precisamente con questi due verbi, *mordere* e (*ri*)*sanare*. Per il resto diversi elementi “basici”,

50. Si aggiungano le due più tarde riprese d’ambiente veneto, in Francesco di Vanzo (son. 54 vv. 1-2 «Nuovamente una donna assai pietosa, | con atti begli e d’angelica forma») e nella ballata anonima (intonata da Francesco Landini) *Selvagia, fera di Diana serva* (vv. 17-18 «per non ben cerner di qual più si spoglia | quest’angelica forma [...]»).

51. Nelle esemplificazioni i *loci* di *Rvf* 90 seguono, dopo barra obliqua /, quelli relativi a *Qg*.

ben evidenziati dalla commentatrice delle *Estravaganti*, tra i quali vale la pena estrarre, con qualche aggiunta, quelli caratterizzati da un certo grado di vischiosità, lessicale o tematica⁵²:

Qg v. 3 *cosa umana* e *Rvf* 225.12 «Non cose humane, o vision mortale», e per *umana* vs *angeliche forme* *Rvf* 152.2 «che 'n vista humana e 'n forma d'angel vène»; *Qg* v. 5 *l'atto* e *Rvf* 165.9-14 «Et col 'andar et col soave sguardo | s'accordan le *dolcissime parole*, | et l'atto mansueto, humile et tardo. | Di tai quattro faville, et non già sole, | nasce 'l gran foco, di ch'io vivo et ardo, | che son fatto un augel notturno al sole», *Rvf* 37.100 «et gli atti suoi soavemente alteri»; *Qg* v. 7 *quel piacer* e *Rvf* 181.12-14 «Così caddi a la rete, et qui m'àn colto | gli atti vaghi et l'angeliche parole, | e 'l piacer e 'l desire et la speranza»; *Qg* v. 7 *m'allontana* e *Rvf* 72.7-9 «Questa è la vista ch'a ben far m'induce, | et che mi scorge al glorioso fine; | questa sola dal vulgo m'allontana [: humana]»; *Qg* v. 8 *ogni vile pensier* e *Rvf* 71.11-13 «...un habito gentile, | che con l'ale amorose | levando il parte d'ogni pensier vile», *Rvf* 351.8-10 «fior di vertù, fontana di beltate, | ch'ogni basso penser del cor m'avulse; | divino sguardo da far l'uom felice»; *Qg* v. 9 *il suon delle dolci parole* e *Rvf* 73.14 «anzi mi struggo al suon de le parole», *Rvf* 109.10 «L'aura soave che dal chiaro viso | move col suon de le parole accorte | per far dolce sereno ovunque spira», *Rvf* 270.51-53 «et facciamisi udir, sì come sòle, | col suon de le parole | ne le quali io imparai che cosa è amore», e la ballata DII-E8 *Nova bellezza*, vv. 7-9 «e 'l chiaro nome e 'l suon de le parole | de la mia donna, e 'l bel viso sereno | son le faville, Amor, di che 'l cor m'ardi»; per *Qg* v. 9 *dolci parole*⁵³ si consideri in particolare il cumulo di affinità lessicali e tematiche presenti in *Rvf* 200.10-14 «la bella bocca angelica, di perle | piena et di rose et di dolci parole, | che fanno altrui tremar di meraviglia, | et la fronte, et le chiome, ch'a vederle | di state, a mezzo di, vincono il sole»; *Qg* v. 10 *quell'andar* e *Rvf* 213.7 *l'andar celeste*; *Qg* v. 10 *leggiadro altero* e *Rvf* 119.8 «questa per mille strade | sempre inanzi mi fu leggiadra altera. | Solo per lei tornai da quel ch'i' era, | poi ch'i' soffersi gli occhi suoi da presso», *Rvf* 154.5-6 «L'opra è sì altera, sì leggiadra et nova | che mortal guardo in lei non s'assicura», *Rvf* 267.1-2 «Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo, | oimè il leggiadro portamento altero»; *Qg* v. 11 *disviati i pensier*' e *Rvf* 169.1-2 «Pien d'un vago penser che me desvia | da tutti gli altri, et fammi al mon-

52. Nei raffronti con i *Rvf* pongo in corsivo sia l'immediato termine di riscontro, sia quanto vischiosamente associabile ad altri punti di *Qg*.

53. *Iunctura* apparentemente banale, ma in realtà anche questo un *tic* pressoché esclusivo del Canzoniere, dove ricorre sei volte (158.12, 162.3, 200.11, 211.10, 220.6, 246.14).

do ir solo»⁵⁴, *Rvf* 264.103 «la ragione *sviata dietro* ai sensi», e anche *DI* 9.5-6 «Le rime mie son *desviate* altronde, | *dietro* a colei per cui mi discoloro», *DI* 73.6 «Uomini e donne *dietro* amor *sviati*»; *Qg* v. 12 *Soffristù 'l sguardo* e *Rvf* 111.9-11 «I' mi riscossi; et ella oltra, *parlando*, | passò, che la *parola* 'i non *soffersi*, | né 'l *dolce sfavillar degli occhi* suoi»; *Qg* v. 12 '*l sguardo invidioso al sole* e *Rvf* 37.81-83 «Le trecchie d'òr che devrien fare il *sole* | d' *invidia* molta ir pieno | e 'l bel guardo sereno», *Rvf* 156.5-6 «et vidi lagrimar que' duo bei lumi, | ch'àn fatto mille volte *invidia al sole*»; *Qg* v. 13 *ardo, vivo e spero* e *Rvf* 134.2 «e temo, *et spero; et ardo*, et son un ghiaccio».

A fronte di questa trama fittissima di ricombinazioni, non è da stupirsi se resta poco spazio per i probabili antecedenti esclusivi di *Qg*, quelli che cioè non siano già stati riconosciuti come possibili fonti dei corrispondenti *loci paralleli* del Canzoniere: non mi è riuscito di aggiungerne altri al solo significativo, in termini di potenzialità genetica, già segnalato da Laura Palolino, l'attacco del v. 7 del dantesco *Sè tu colui* «Vedestù pianger lei, se tu non pui | ... ?», ultima delle tre interrogative che strutturano la fronte del sonetto della *Vita nuova*. Specularmente, lo stesso si può dire delle ripercussioni nella più tarda produzione lirica protopetrarchista, dove anche i tratti affini a *Qg* possono essere spiegati, direi sempre, ricorrendo al denominatore comune.

Traguardato attraverso l'ipotesi dell'autenticità, l'insieme di questi dati si può contestualizzare entro due modelli alternativi. Estremizzandoli – i casi concreti sono ovviamente aperti a tutte le possibilità intermedie, ma qui importa focalizzare la dinamica prevalente – il primo, esplosivo, vedrebbe Petrarca autore di un originario sonetto sennucciano malfatto ma densissimo di brillanti invenzioni in termini di entrate lessicali, stilemi e temi caratteristici, sonetto che poi sarebbe stato rifiuto a produrre *Erano i capei d'oro*, utilizzando i residui come mattoncini nella costituzione di altri pezzi lirici. Il secondo, implosivo, immaginerebbe invece *Qg* prodotto, sempre per mano di Petrarca, come una sorta di riscrittura di *Rvf* 90 integrata e dissimilata mediante il riassetto di parole-chiave, *iuncturae* e moduli stilistico-tematici già utilizzati in più occasioni, anche importanti e strategiche, nella scrittura del *liber*.

L'accettabilità del primo orientamento direi che è resa problematica dalla sproporzione tra il totalizzante petrarchismo della lirica e la latitanza

54. Il sonetto in questione termina con «tanto gli ò a dir, che 'ncominciar non oso», in affinità alla variante *non oso dimandar...* (*Qg* v. 14) segnalata da Loporatti per Mc226 Ox66, ai quali è da aggiungere il ritrovato Trivulziano 1015.

di modelli “altri”, come si è visto non agevolmente individuabili, che farebbe del testo un prodotto singolarmente autoreferenziale, molto mal collocabile in una fase di apprendistato. Quanto al secondo, credo che coincida in buona parte con l’ipotesi avanzata da Laura Paolino, che si tratterebbe cioè di «un’esercitazione letteraria, estranea a qualsiasi accadimento concreto della biografia petrarchesca». Anche questa ricostruzione offre però il destro a contestazioni di fondo: un simile esercizio di stile, declinato come variazione (in tono minore) sul tema di *Erano i capei d’oro*, si direbbe inteso fin dall’impostazione come da non integrare nel corpo del macro-testo, integrazione che però sola giustificerebbe (sul modello dei primi libri delle *Familiars*) l’invenzione *ex novo* di mai trasmesse *nuge* epistolari. Ma se invece – a prescindere dall’estraneità agli accadimenti biografici – si mantiene come reale ed effettivo l’indirizzo a Sennuccio⁵⁵, resta ancora più difficile da spiegare la scarsa qualità e soprattutto la pesante macchia anti-fiorentina di quel *gionte*.

Pertanto, se si considera troppo onerosa l’ipotesi di un Petrarca *a*) petrarchista integrale, *b*) linguisticamente incerto e *c*) extrafiorentino, occorre ammettere che lingua, lessico e stile cospirano verso il modello sì dell’esercizio, ma con Petrarca quale causa materiale e non efficiente. Alla fisionomia del ricamo imparaticcio non osta nemmeno lo sviluppo delle situazioni tematiche, o meglio il loro secco giustapporsi, che sulla griglia della contemplazione (vv. 1-12) vede succedersi la poetica dell’oggetto (vv. 1-2), la transumanità dell’Amata (vv. 2-4), l’anfibologica effettualità d’amore, tra disforia ed euforia (v. 6), l’amore come nobilitazione dell’animo dell’Amante (vv. 7-8), l’amore-traviamento (v. 11) e la vittoria di Laura-Dafne nel certame contro il Sole-Apollo. Cioè tutto il Canzoniere “in vita” in compendio. E anche su questo piano “macrosemantico” occorre accettare una nuova esemplare perdita di coerenza, che investe (nei nuclei tematici a cavallo tra fronte e sirma) lo strano rapporto dell’io lirico con i propri pensieri: dapprima (vv. 7-8) la bellezza della donna (*quel piacer*) allontana Francesco da ogni pensiero basso che gli sale al cuore⁵⁶, e immediatamente dopo (vv. 10-11) i pensieri che vanno dietro a Laura (e che per contrasto si immaginerebbero “alti”) vengono presentati come (*de*)sviati⁵⁷.

55. Che sarebbe anche utile per giustificare la sopravvivenza stravagante del sonetto.

56. Dunque, una volta che i pensieri sono saliti al cuore, al poeta tocca allontanarsi da sé stesso?

57. A reggere questo *strange loop* il raddoppio della parola *pensier* (vv. 8 e 11), già in sé rarissimo nei sonetti dei *Rvf* (tre soli casi, *Rvf* 110, 274, 284, e tutti ben altrimenti sostanzianti).

Conclusioni (naturalmente interlocutorie) e prospettive

La scelta per l'una o l'altra ipotesi di lavoro, sonetto *made in Petrarch* o apocrifo, dipenderà in ultima analisi da quali e quanto intensi scarti (linguistici e qualitativi) si è disposti ad ammettere rispetto a quello che ci è dato riscontrare nei testi autentici. Quanto alle ricadute, accogliere l'idea che si tratti di un prodotto epigonale può averne senz'altro di immediate, entro i confini dello stesso *Qg*. Riguardo all'*interpretatio*, in primo luogo: penso ad esempio a quelle *chiome conte*, intese dall'ultima interprete e più recentemente dall'ultimo editore «nel senso di “ornate” (lat. *comptae*)»⁵⁸. In un testo petrarchesco postulare il prezioso latinismo risulterebbe probabilmente necessario, anche se il lemma e il sintagma risultanti qualche difficoltà la porrebbero: *conto* da *comptus* non risulta frequentato a connotare la qualità estetica di singoli elementi della *descriptio puellae*⁵⁹, ma soprattutto, se *chiome conte* dovesse davvero valere per “chiome ornate” (Paolino), nascerebbe una contraddizione con i memorabili capelli «a l'aura sparsi»⁶⁰, dunque piuttosto *incompti*, «della donna del primo incontro» (Bettarini, 2005, p. 436; le chiome ornate si direbbero più pertinenti a Laura *agée*, cfr. *Rvf* 196.7 «et le chiome or avolte in perle e 'n gemme | allora sciolte, et sovra òr terso bionde»).

Anche questa ennesima incoerenza risulta però senz'altro accettabile e neutralizzata in un contesto imitativo-epigonale, che in alternativa consentirebbe pure una diversa lettura: a una ridotta qualità testuale infatti non osterebbe nemmeno l'accezione *facilior* di *conte* = *cognitae* (“quelle chiome che tu sai”, se non “quelle chiome celebri e celebrate”), sul modello delle *fatezze conte* (*Rvf* 44.4) della testa mozzata di Pompeo (certo tutt'altro che *compta*).

Altri *fall-out* potrebbero poi riguardare la stessa costituzione del testo, dove sarà forse da allentare la diffidenza nei confronti sia delle spie linguistiche non toscane⁶¹, sia delle più intense macchie epigonali, come l'osses-

58. Così Laura Paolino, e Leporatti mette a testo «come *compte*», raccogliendo il suggerimento di alcuni esponenti della tradizione.

59. Cfr. la voce *conto* (2) *agg.* del *TLIO* (Valentina Gritti): l'accezione «Bello e ordinato, grazioso» pare valere soltanto per la figura umana (in particolare femminile) nel suo complesso. Per le cose (come le dantesche *saette conte* di *Purg.* 2.56) l'accezione è piuttosto quella di “idoneo”, “adatto allo scopo”.

60. Che sono poi un'ulteriore *Leitmotiv* sennucciano.

61. Ad esempio al v. 11 (vulgata *dietro a chi ò disviati i pensier' miei*, Leporatti *drieto a cui ho sviato...*), concedendo fiducia a quel *chi* per “cui” che in area settentrionale – veneta in particolare – risulta tutt'altro che implausibile.

sività meccanica e un po' aliena dell'anafora. Tenendo pure presente che, entro il modello di una tradizione considerevolmente attiva e "critica", e velleitariamente ottimistica, si possono tranquillamente prevedere nei testimoni restauri congetturali intesi a guadagnare frammentari dettagli della supposta genuinità petrarchesca, restauri che dunque potrebbero addirittura, con la massima cautela, essere promossi al rango di errori.

Infine, l'abdicazione verso l'apocrifia non costituirebbe affatto una sconfitta, o uno sbilanciamento del rapporto costi-benefici in termini di perdita secca, dato che alla negata possibilità di includere nel *corpus* autoriale un Petrarca che contempla o fa contemplare ghirlande angeliche e usa la parola *grana*, fa riscontro l'acquisizione di un dato storico letterario di straordinario interesse, ai limiti dello *scoop*, che va ben oltre le pur interessanti questioni di stilistica petrarchesca.

La negazione dell'autenticità non permette infatti di utilizzare il pezzo come strumento di misura dei gradi di escursione sostanziale e formale dell'autore, dei quali dunque ne sappiamo quanto ne sapevamo prima. Se però non si abbassa il livello medio atteso di un sonetto petrarchesco, si alzano in compenso i termini della sfida che ci propone la produzione dei *sectatores*: che si mostrerebbe notevolmente ferrata, e intraprendente al punto di non avere remore all'immettere nel proprio arsenale imitativo moduli caratterizzanti non solo il lessico, lo stile e i temi, ma la stessa biografia (poetica quantomeno) di Petrarca; in una parola, di non arretrare di fronte alla produzione del falso a tutti gli effetti, macro o microtestuale che sia, qualunque ne possa essere il movente.

Petrarca *à la source*

Commentare le rime disperse

di *Silvia Chessa**

In questa giornata di studi dedicata alle *Rime disperse di Petrarca* (RDP) accolgo, grata per l'invito, la proposta di discussione che corrisponde all'ultimo punto del programma: il commento. Gli interrogativi che si affacciano nella traccia progettuale sono numerosi e incalzanti, ed è subito chiaro che l'ultima posizione non si traduce in parabola discendente o in minore inquietudine rispetto ai problemi di definizione del *corpus* e di edizione: fino a che punto la presenza di elementi formali atipici (forme linguistiche non toscane, soluzioni rimiche o prosodiche non canoniche) inficia l'attribuibilità, in questi testi pur sempre rimasti esclusi dal libro di liriche? Quanto il confronto intertestuale è un criterio utile per valutare il quoziente di attribuibilità, in testi spesso volutamente emulativi, o comunque a un grado elevato di standardizzazione dei motivi e dei linguaggi?

I quesiti orientano verso la via larga della riflessione metodologica e il varco stretto del contributo probatorio, muovendo causa alle possibilità dello stesso strumento d'indagine, non sul piano ecdotico – in prospettiva rovesciata le istanze esegetiche precedono non solo seguono la restituzione del testo – ma su quello attributivo dei componimenti che saranno inclusi o esclusi dalla prossima edizione delle disperse. Deposta la presunzione di fornire alla fine dell'inchiesta una notizia attributiva perfetta del tutto congruente al messaggio veicolato (chi? a chi? dove? quando? perché? e, non ultimo, come? cioè quanti e quali intermediari? quali fonti? quale lingua?) si procede neutrali ma non scettici¹, apprezzando il dettaglio filologico e

* Università di Perugia. Ringrazio Roberto Loporatti per i suggerimenti, le indicazioni e i preziosi materiali che ha voluto generosamente mettere a disposizione di questo intervento. Desidero inoltre ringraziare Anna Bettarini Bruni, Giovanni Falaschi e Pär Larson per l'attenta lettura e i sempre solleciti consigli.

1. Pancheri (1993, pp. 3-22); Bettarini (2011, pp. XXIX-XXXVII, in particolare p. XXX) «L'allestimento di un *corpus* attendibile di rime disperse, con tutta la varietà di documentazione, di occasioni, di stili e di tempi, da leggere quindi come una costellazione di cellule

resistendo alla sua ipervalutazione, al rischio dell'errore di prospettiva, alla fretta dell'inferire, al demone dell'attribuzione. A parte rari e fondamentali contributi su questioni di autenticità e commento, paradigmatici per i risultati conseguiti, la costante di questa ricerca è infatti proprio l'insufficienza degli elementi sicuri: indizi, nei casi più fortunati una serie di indizi, qualche incerta traccia di sconfinamento fra Petrarca e il petrarchista che ha preso il suo posto, argomenti plausibili che non convincono fino in fondo e cui si reagisce con sincronici contro-argomenti, o ipotesi suggestive su cui, in attesa di future verifiche, sospendiamo il giudizio. Lo sforzo richiesto è ingente e non sempre dà frutto, a tal punto che all'editore appare «impresa quasi disperante sceverare i veri dai falsi corrispondenti, i veri dai falsi sonetti d'occasione: e non è da escludere che anche all'interno del gruppo più selezionato si annidi qualche poesia apocrifia»².

Presupposto generale per le disperse è la necessità d'indagare la tradizione delle rime nel suo complesso attraverso lo specifico dei singoli testi³, riesaminando con l'ausilio di bibliografia e repertori aggiornati le indicazioni attributive, specialmente le univoche, provando a chiudere qualche interstizio e a prospettare di nuovi, non accettando una pacificata subordinazione al poeta "minore" e non indulgendo alla categoria del "componimento brutto", che non significa escludere l'orecchio dell'interprete ma tenere l'occhio ben aperto su fonti intermedie e interferenti di non semplice individuazione in codici compositi e fattizi, corretti e postillati in ambiente molto vicino a Petrarca e a Bembo. Operazione che adotta come criterio di scelta quello della tradizione ma non intende strappare al critico i suoi strumenti, e al contrario s'avvantaggia di competenze e sensibilità diverse, evitando l'*apriori* finalistico nell'esame dei dati e soprattutto nel porli a sistema. Operazione d'*équipe* quindi, non di singoli.

Che lingua per il Petrarca disperso? L'attenzione si rivolge alle forme linguistiche non toscane e alle atipicità formali, alle soluzioni rimiche o prosodiche non canoniche o anticanoniche, cui si può aggiungere uno sguardo più attento al lessico, pur senza concedere troppo agli echi verbali, corredando l'edizione di un glossario o di un meno ambizioso indice lessicale del Petrarca disperso e dei suoi corrispondenti. Si valorizzano i rapporti macrotestuali, le incompatibilità di corrispondenza, le escursioni e gli scarti tonali del testo:

centrifughe, è tuttora uno dei temi più impegnativi ed affascinanti della filologia italiana: il criterio sarà quello d'una scientifica neutralità ma senza lo scetticismo che ha portato recentemente ad alcune preventive e inopportune esclusioni».

2. Vecchi Galli (2003, p. 165).

3. Cfr. Pancheri (1993, p. 13).

fin dove possibile, lì dove presenti, senza perdere di vista il fatto che Petrarca è un autore sperimentale, anticanonico e ad occasione antilirico e quasi metalinguistico⁴.

La ricerca delle fonti entra nel sistema attraverso il percorso d'individuazione o di verifica dei fatti di cultura e dell'acclaramento della lettera, meno strumentale e semplice di quanto possa apparire in astratto, perché anche l'esercizio interpretativo è esposto alle soluzioni facili e alle dinamiche talvolta impanianti dei riscontri paralleli. Il percorso è condotto all'interno di coordinate sempre più definite da strumenti e studi, non però ancora da un rimario diacronico che raccolga i rimari sparsi. La fonte assomma così in polisemia le direttive dell'indagine, l'asse editoriale e quello storico-critico: la tradizione manoscritta, l'edizione che diviene repertorio, l'intertestualità e, in certa misura, l'intratestualità, in una prospettiva che non gerarchizza, se non funzionalmente, il Petrarca memorizzato al Petrarca memorizzante: vale a dire Petrarca come fonte quanto le fonti di Petrarca.

Un caso fra i più complessi è il disperso *Savio ortolan, s'al tuo verde giardino*: un sonetto, la forma lirica più rappresentata, tradito entro la sola "silloge veneta", con attribuzione implicita generale a Petrarca. Tradizione autorevole e incontrastata, e tuttavia testo negletto sul piano critico ed ermeneutico. Un Petrarca senza alternativa per la tradizione, accolto nel *corpus* ma non sicuro né senza sospetto per l'editore: condizione che sappiamo si traduce in responsabilità improba in sede di commento perché oltre la volontà della tradizione, di cui si prende atto, la prospettiva critica senza il riscontro documentario può riaprire la questione a soluzioni altre, ma difficilmente offre un'incontrovertibile risoluzione del problema attributivo. E i guai aumentano nel caso delle sottrazioni a Petrarca, che richiedono una sede di verifica più comoda per spazio e per tempo da destinare alle singole inchieste.

Il sonetto è edito da Angelo Solerti nella terza sezione delle disperse, fra le *Rime attribuite* a Petrarca in testimoni di sillogi petrarchesche, e non compare nella lista di *attribuibili* che Paola Vecchi Galli si propone di pubblicare nell'edizione del Centenario⁵.

Savio ortolan, s'al tuo verde giardino
De la mia fonte povera acqua giri,
Non ti maravigliar, ch'ora i sospiri
Hanno a la voce mia chiuso il cammino.

4. Bettarini (2011, p. XXX).

5. Vecchi Galli (2007, pp. 23-4).

Ma veggendomi fatto peregrino
 Da lo stil che cantava alti desiri,
 Se dal primo tuo sangue non deliri,
 A mercè ti conduca il mio destino.

Io, omè! piango e dì e notte mi doglio,
 Lagrime verso, ov'io spargeva inchiostro,
 Sì mi son agri di tal vita gli anni.

Tu, che se' degno, prega il signor nostro
 Che pietà vinca il disdegnoso orgoglio,
 O morte mi soccorra in questi affanni.

Ai sette testimoni manoscritti indicati in calce da Solerti (fra i quali è compreso il *descriptus* di E, siglato T₃: Milano, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, 958) gli editori del progetto RDP, che ha passato al vaglio la bibliografia più recente, ne aggiungono di nuovi (Wo e Mc283⁶). Nell'aggiornamento relativo alle edizioni a stampa entra lo stesso Solerti, seguito a distanza temporale non breve da Joseph A. Barber⁷.

| | |
|---------------------------|--|
| Bo ¹ , f. 77v | Bologna, Biblioteca Universitaria, 1289 (= B ₂) |
| Est ² , f. 91r | Modena, Biblioteca Estense Universitaria, it. 262 (già <i>α</i> . U. 7. 24; III. D. 22; IX. A. 27) (= E) |
| Mc283, f. 113b | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 283 (6318, prov. Morelli 131) |
| Ox ⁶ , f. 95r | Oxford, Bodleian Library, Canoniciano it. 65 (S.C. 20117) (= Ox ₁) |
| Vb359, f. 117v-118r | Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, 359 (già G. 2. 9. 8; 223 ⁸ ; a. o, 287 l.o, 184) (= Vi) ⁹ |
| Vc1010, f. 95r | Venezia, Museo Correr, Fondo Correr 1010 (B.5.29, già Soranzo 985) (= C ₂) |
| Vc1494, f. 71r | Venezia, Museo Correr, Fondo Correr 1494 (B.5.7, già Soranzo 930) (= C ₁) |
| Wo, f. 121v | Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Aug. 2° 85.9 (8691) |

6. Cavedon (1980).

7. Solerti (1909, III 133) e Vecchi Galli (1997, p. 393); Barber (1991, 59).

8. *IMBI* (1887-in corso, 1892, II, pp. 52-3); Solerti (1909, p. 17); Bianchi (1945, p. 66).

9. Per la descrizione dei testimoni e la bibliografia relativa, si vedano Cavedon (1980), Piccini (2003), Leporatti (2013; 2017), *Mirabile e Nuova Biblioteca Manoscritta*.

Il componimento è incluso senza distinzioni fra le rime del Canzoniere e fra le disperse nel solo Bo¹⁰; è invece assente nel Canoniciano it. 69 [Ox69] – che intercala fra i *Rvf* la stessa sequenza A di disperse di Ox⁶ – e nei due Marciiani cinquecenteschi, l'It. IX 191 di Antonio Isidoro Mezzabarba [Mc¹] e l'affine It. IX 364 [Mc²]¹¹. Nella riverifica del poco Petrarca fra il molto materiale disperso, anche l'osservazione della serie, per quanto esaminata analiticamente, continua a non essere ovvia, per il numero degli elementi che possono legittimamente individuarla – e individuare una sequenza minore entro la maggiore – e per la possibilità che una serie anche minima si possa tradurre in indicazione significativa di un nucleo altro: sullo sfondo sta il problema più ampio delle fonti, antigrafati noti o ignoti ai collaterali, e le variabili implicate, fra cui l'omissione involontaria e la perdita materiale.

La tavola comparativa dei testimoni mostra, all'interno della serie maggiore, una minisequenza non priva d'interesse: uno sguardo più stretto isola infatti prima di *Savio ortolan* – posto ad apertura della sequenza B – un nesso testuale presente in Wo, Bo¹, Mc283, Vb359 (*vb*)¹² che appare indicativo anche in considerazione del disorganico ordinamento di Bo¹ e della relativa indipendenza di Vb359, testimone dell'altro sottogruppo di secondo grado (*vb*²) di cui, per il componimento che interessa, è l'unico rappresentante¹³. È un dittico costituito da *Prestommi Amore il benedetto strale* (Solerti, 1909, III 123) e *Se quelle usate rime* (ivi, VI 15).

Il secondo testo della miniserie è edito da Solerti fra le *Rime d'altri autori attribuite talvolta a Francesco Petrarca* e corredato dei riferimenti bibliografici d'ascrizione al Saviozzo: l'assegnazione è confermata da Emilio Pasquini (*Se l'usitate rime*¹⁴). Ma anche per *Prestommi Amore il benedetto strale* può costituire un buon termine di confronto un altro sonetto pubblicato fra le rime di Simone Sardini, *Liber credia dell'amoroso strale* che, pur nella diversa esecuzione tematica del componimento, presenta la medesima fonte (*Rvf* CCXLI) e fatti formali condivisi: il ritorno di parole in rima nella stessa posizione a cominciare da quella incipitaria con anteposto quadrisillabo *benedetto / amo-*

10. Cfr. Cavedon (1987, pp. 259-63).

11. Per la definizione di "sequenza A" e "sequenza B" si veda la descrizione dei manoscritti in Leporatti (2013, pp. CXI-CXV).

12. Cfr. inoltre Solerti (1909, p. 24).

13. Bianchi (1945, p. 68), Piccini (2003, p. 95), il contributo di Anna Bettarini Bruni *supra*, ma Pasquini (1965, p. CDX).

14. Ivi, LIV.

roso (1 *strale* A, 5 *quale* B, 9 *core* C), sempre in punta di verso lo stesso lemma in poliptoto (*Prestommi Amore* 11 *provato*, *Liber credia* 14 *prova*) e un bisillabo in paronomasia (*Prestommi Amore* 4 *vale*, *Liber credia* 8 *cale*); la perfetta corrispondenza di un intero verso (*Prestommi Amore* 12, *Liber credia* 13); infine qualche elemento di vischiosità (*Prestommi Amore* 9, 13, *Liber credia* 4, 6). Il sonetto *Liber credia* è tradito dal Laurenziano Conv. Soppr. 122 e dall'Estense it. 1155, in cui è preceduto da *Se l'usitate rime*.

| | |
|--|---|
| <p>Prestommi Amore il benedetto strale, Col qual passò già l'arme di Vulcano, Né solo un cor di tigre opponsi invano, Ma molti fra gli dèi, quel che più vale.</p> | <p>Liber credia dell' amoroso strale viver da poi che l'onorate chiome morte m'ascose e, s'è rimasto il nome, l'anima aperse le santissime ale.</p> |
|--|---|

| | |
|---|---|
| <p>Una (mia mente non sa come, o quale) Presi, che non parria già spirto umano: Se dal cielo è discesa, ancor m'è strano, Che venga a gli occhi miei cosa immortale.</p> | <p>Rimasi afflitto nel martire, quale la perdita speranza spesso prome; ma sciolto mi pensava esser sì come uom che d'altrui né di se stesso cale.</p> |
|---|---|

| | |
|---|--|
| <p>Questa immagine santa e gentil core Crea negli occhi miei tanto diletto, Quanto può immaginar chi l'ha provato.</p> | <p>Abandonai la terra ove il mio core sepolto insieme con quelle ossa giace, per riveder la patria antica e nova.</p> |
|---|--|

| | |
|---|--|
| <p>Or in un punto il traditor d'Amore M'ha tolto ogni speranza e quel concetto Col qual pensava al mondo esser beato.</p> | <p>Qui viver mi credia sicuro in pace; e or m'ha ponto il traditor di Amore, che nulla è il primo e or faronne prova¹⁵.</p> |
|---|--|

Il tempo non consente di allungare lo sguardo nella serie fra le incognite che permangono nell'aggregazione della silloge ma approfittando dell'occasione e del luogo (di prova e non di verifica, di spunti e non di conclusioni) confermo l'interesse di quell'ostico sonetto che resta tenacemente legato al gruppo, *Tu giugni afflizione*, e presento in rapida sinossi fra due estremi di certezze (un Serdini accertato e un Petrarca certo) un altro testo della sequenza significativo per l'impronta d'intertestualità che offre al lettore¹⁶.

15. Ivi, LXXXIX e la registrazione d'apparato «*punto il traditor damore x³*».

16. Cfr. *Tu giugni afflizione al triste afflitto* (Solerti, 1909, III 147), *S'io potessi cantar dolce e soave* (ivi, 142), *L'alpestri selve di candide spoglie* (ivi, 81; Sapegno, 1951, XXII; Muscetta, Ponchirolì, 1958, v; Bigi, Ponte, 1963, XXI; Bettarini, 2011, XXII), *O chiara luce mia dove se' gita?* (Solerti, 1909, III 103).

Se l'usitate rime, unde più volte
acceso ho il foco in mezzo a' freddi marmi,
 potesser per virtù lor aiutarmi
 dalle speranze mie smarrite e sciolte,

io benedirei più mille volte
 lo stile e la dolcezza, il tempo e i carmi;
 e se altre volte in mano avesse l'armi,
 non mi serian per negligenza tolte.

Io cantarei sì dolce e con tal cetra
 ch'io *strapparei* di man l'arco ad Amore,
 e fino al ciel se n'udiria le strida.

Ma elle han qui perduto ogni valore
 e nel bisogno diventate <en> petra:
 che maledetto sia chi in voi si fida!

S'io potessi cantar dolce e soave,
 Come talora Amor dentro mi stilla,
In cor di marmo accenderei favilla
E di lui volgeria pietà la chiave.

Ma poi ch'albore e vela a la mia **nave**,
 Che su l'onde d'Amore ancor vacilla,
 Ruppe fortuna, e **tra Cariddi e Scilla**¹⁷
 La pinse allor che quasi un porto l'ave,

Quel gran desio, quell'alto e bel pensiero
 Che mi faceva, parlando, alzar l'**ingegno**,
Perduto ho, lasso! e ritrovar non spero;

Perchè troppo son lungi dal bel segno,
 E 'l tempo è breve e stanco il mio nocchiero,
 Nè ad altro piacer mai più non m'avvegno¹⁸.

Quella che 'l giovenil meo core avinse
 nel primo tempo ch'io conobbi amore,
 del suo leggiadro albergo escendo fore
 con mio dolor d'un bel nodo mi scinse.

Né poi nova bellezza l'alma strinse
 né mai luce senti che fesse ardore,
 se non co la memoria del valore
 che per dolci durezza la sospinse.

Ben *volse* quei che co' begli occhi aprilla
con altra chiave riprovar suo **ingegno**,
 ma nova rete vecchio augei non prende.

Et pur fui in dubbio **fra Caribdi et Scilla**
 et passai le Sirene in sordo **legno**
 over come huom ch'ascolta e nulla intende¹⁹.

L'attacco della prima terzina di *Se l'usitate rime* è «Io cantarei sì dolce», degno di nota non per la modulazione sintagmatica delle dolci rime, che è pervasiva, ma per la prossimità all'interno della serie di *S'io potessi cantar dolce e soave* e per la comune fonte dantesca (*Inf.* XIII), che riemerge nell'espressivo *scerperei*, lezione Solerti scartata dal testo Pasquini: Bo¹ cercherebbe infatti di «interpretare, al v. 10, lo *streperei* di Vic² [Vb359] (per *strapparei*) sostituendolo con *scerperei*, che è qui lezione del tutto intrusa ed impropria»²⁰.

Eppure di questo *Inf.* XIII restano nell'orecchio, fra i vivi *sterpi* della poesia di Sardini, le *strida* (*Inf.* XIII 33 *gridò... 35 gridar...* (Sanguineti); 22 *guai... 41 geme*), la *man* (31, 38, 49), la *rima* (48), il *dolce dir* e il *sì soavi* (55, 60) lo smarrimento (24) e le implicazioni infelici della *fede* (62-63, 74): una somma di echi danteschi, e petrarcheschi, adesi al doppio patetico virgiliano di Orfeo e Polidoro²¹. Il luogo critico si aggiunge alla complessa dinamica dei rapporti fra i due codici²²: la lezione di Vb359 (e di Wo, Mc283) è *streperei* non per *strapparei* ma forma metatetica dal più difficile e più intenso *sterpare*²³, che potrebbe trovar

17. Si veda inoltre Pasquini (1965, LVII, LXIX 175-9, XXI 97-101).

18. Cfr. Cavedon (1987, pp. 287-8); Manetti (2014, p. 64).

19. Bettarini (2011, VI); Paolino (1996, EI).

20. Pasquini (1965, p. CL); per un riscontro di tono piano si veda inoltre *Qual possa sempiterna* (ivi, XLIII 13).

21. Cfr. Verg. *Georg.* IV 488, 492-495; Bettarini (1998, pp. 161-76: 166-71; 2005, pp. 1385-9, 1463-77, in particolare p. 1474); Trovato (1979, pp. 52, 85).

22. Cfr. *supra* n. 13; Cavedon (1980, pp. 260-61n; 1987, pp. 289-92); inoltre Pasquini (1965, p. CL) «Bo⁺ e Vic² [Bo⁺ e Vb359], testimoni per una sola poesia».

23. Cfr. *Corpus TLIO* (spec. *sterpare de /da le man*); *GDLI s.v. sterpare e stèrpere*.

riscontro fra i codici latori di *strapparei* nella scempia, in posizione però proto-nica, di Sir5 (Siena, Biblioteca Comunale, I.VII.15), mentre il dantesco *scerperei* (*Inf.* XIII 35 *scerpi*: 37 *sterpi*) della mano principale di Bo¹ s'insinua forse col favore dell'errore paleografico ma non pare del tutto intruso e improprio.

La più facile obiezione è l'eccesso di memoria dantesca. La forza impressiva del canto è però ineludibile nel macrotesto di Petrarca come in quello del Saviozzo che conclude *Non pensi tu* con «aver d'Amor le chiavi, ill'arco e regno!» (LXXIX 8), cioè ancora «Io son colui che tenni ambo le *chiavi* | del cor di Federigo, e che le *volsi*, | serrando e diserrando, sì *soavi*, | che dal secreto suo quasi ogn' uom tolsi» (*Inf.* XIII 58-61). Nella prima quartina di *S'io potessi cantar* rimano *soave* e *chiave* (1, 4) e il verbo *volgere* suggella il prelievo: «E di lui *volgeria* pietà la *chiave*».

Con un esordio eloquente, che fa torto allo sforzo di razionalizzazione compiuto, Dante Bianchi compendia la riflessione sul rapporto fra il codice Bertoliano e i due Marciani: «Creda chi vuole: per me W [Vb359] deriva per via collaterale dalla medesima fonte di V₉ [Mc²] a sua volta fonte di V₈ [Mc¹], ma da una fonte che si era allontanata notevolmente dalle origini, essendosi arricchita di altri materiali, come è fin troppo evidente»²⁴. Dal prezioso contributo di Bianchi emerge un Bertoliano d'interesse, avvalorato dagli studi più recenti, in cui si riconosce l'identità di mano in Vb359 e Mc283²⁵ e si segnala l'inventario manoscritto redatto da Andrea Capparozzo nell'ultimo quarto dell'Ottocento (*Biblioteca Bertoliana. Inventario della Camera G. Manoscritti e qualche stamp.^o prez.^o*). Informato da Pietro Bilancioni, Capparozzo dà notizia di attribuzioni alternative ed edizioni a stampa dei testi dispersi in Vb359: per il sonetto in questione, tuttavia, l'unico riferimento è alle *Rime inedite* di Carbone, in cui *Savio ortolan* è pubblicato con *Se io potessi cantar*²⁶, e per *Se l'usitate rime* il nota bene indica asciuttamente il Saviozzo.

Sotto osservazione, non solo per *Savio ortolan*, resta invece l'arruffato Bo¹ di Barbi²⁷. Come gli altri testimoni Bo¹ ha in rigo al v. 6 *altri*,

24. Bianchi (1945, p. 67).

25. Piccini (2003, pp. 77-8).

26. Carbone (1870, *Francesco Petrarca*, I-2); Bilancioni (1893, p. 495, nn. 167 e 169).

27. Barbi (1915, pp. 207-14; e 154-72; 176-9; 207-14; 288-301; 391-400; 419-30 tavola parziale, ff. 97-139; 193-202); cfr. Violi (1911); Frasso (1983, pp. 131-7); Cavedon (1987, pp. 256-7); Pancheri (1993, pp. 19, 77); De Robertis (2002, I*, pp. 48-53); Piccini (2003, pp. 57-8); Leporatti (2013, pp. XX-XXII); *Mirabile (Bologna, Biblioteca Universitaria, 1289)*; Camboni (2019). Per Antonio Giganti e l'allestimento del Bo¹ si vedano inoltre Carbone (1870, p. 64n) «Dal codice dell'Università di Bologna N.° 1289, che fu di Antonio Giganti, segretario di Monsignor Beccadelli, Arcivescovo di Ragusa, autore di una vita del Petrarca, e che tutte le cose ine-

che la mano del revisore (Ludovico Beccadelli) sottolinea e cui fa corrispondere nell'interlinea superiore *alti* preceduto da un asterisco. Stessa tipologia d'intervento al v. 3 *io* (**i* agg. interl. sup.) e al v. 4 *gia* con **mia* agg. interl. sup. e **hanno* agg. marg. sin. Sottolineatura anche per la forma *chioso*, ma assenza di richiamo interlineare (-*u*- agg. interl. sup.). Gli editori rivolgono l'attenzione a Bo': «ch'ora i sospiri | Hanno a la voce mia chiuso il cammino» (3-4)²⁸.

Per la prima quartina Cavedon parla di uno stravolgimento del senso conseguente alle correzioni apportate da Beccadelli sul testo di Bo' «Sauio ortolano, sal tuo uerde giardino | De la mia fonte, pouera acqua giri | Non ti marauigliar ch'or io sospiri | Ala uoce gia chioso il camino...» (mano principale), che sarebbe «da intendere e punteggiare ai vv. 3-4: "... non ti marauigliar, ch'or io sospiri / a la voce già, ch'io so il cammino..."».

I versi segnati da Ubaz [Bo'] andrebbero forse meglio rivisitati solo in un punto, al v. 3 (*ch'or io sospiri*) dove in linea con la tradizione «veneta» si dovrebbe mutare *ch'or* in *che*; le parti restanti tuttavia dovrebbero restare inalterate. Il Beccadelli al contrario interviene con più varianti, tratto soprattutto in inganno, io credo, da *chioso* (v. 4) frainteso nella sua vera natura composita (*ch'io so*) di congiunzione + pronome personale + verbo «sapere» e interpretato invece come aggettivo/participio (= *chioso*), nonché spinto dalla contraddizione temporale insita negli avverbi *or* (v. 3)... *gia* (v. 4) giustapposti tra loro. Sottolinea dunque la vocale interna *o* di *chioso* e sopra il rigo inserisce *u*; al tempo stesso nel margine sinistro premette all'intero quarto verso l'ausiliare *hanno*; quindi cambia *gia* (v. 4) in *mia* e *io* (v. 3) in *i*. Il testo che ne sorte vede come protagonista non più il poeta che si rivolge al *sauio ortolan* dell'abbrivo, ma *i sospiri* rimbalzati al rango di soggetto in una subordinata, a questo modo: «Sauio ortolan,... / non ti marauigliar, ch'or i sospiri hanno a la uoce mia chiuso il camino.», dove mi pare avvertire una qual certa banalizzazione di senso e caduta di tono, poco degna di fregiarsi di un'etichetta di ascendenza petrarchesca. Ritengo cioè che qui, come in altri casi, sia il criterio personale, dovuto al gusto o all'incomprensione del dettato poetico, a sollecitare l'intervento correttivo e a guidarlo nella distribuzione della 'semente' variantistica²⁹.

dite di lui faceva diligentemente raccogliere con animo di pubblicarle. Il che poi non fece», e Carbone (1874, p. 13) «I più de' sonetti furono tratti da un manoscritto della Biblioteca di Bologna, il quale, quantunque del secolo XVI è, per mio avviso, pregevolissimo, perchè tutto scritto di mano di Antonio Gigante da Fossombrone, che fu segretario ed amico di Monsignor Lodovico Beccadelli, Arcivescovo di Ragusa. Questi fu delle cose del Petrarca studiosissimo [...] e dettò una vita del Petrarca, che è fra le più riputate, indirizzata per l'appunto ad Antonio Gigante. Onde io congetturò che una tale raccolta facesse costui, quando stava a serviz del Beccadelli, con animo di pubblicare questi preziosi avanzi del Canzoniere».

28. Carbone (1870, *Francesco Petrarca*, 2; 1874, 18): 4 *Änno*; Ferrato (1874, VII); Solerti (1909, III 133); Barber (1991, 59).

29. Cavedon (1987, pp. 285-6).

Mentre la 'semente' *variantistica* conferma quanto sia difficile sottrarsi al gioco verbale ed evocativo indotto dal *Savio ortolan*, l'oscurità della quartina persiste e anzi si evidenzia nel dinamismo correttorio di Bo¹, di non meccanica restituzione ma forse troppo orientato da Cavedon all'arbitrio e, verrebbe da dire, al cattivo frutto dell'*ingenium* beccadelliano³⁰. Il verbo *hanno* è sul margine sinistro, lì dove sottolineatura e forcilla sono innecessari, ma è provvisto d'asterisco, solitamente riservato all'innesto nell'interlinea, ch'è però occupato da *mia*; pur entro un sistema che varia e declina in modo polifunzionale i suoi segni di rappresentazione, *gia* resta l'unico elemento sottolineato nel verso (a parte *chioso* con *-u-* agg. interl. sup.). Le lezioni di mano di Beccadelli, fissate nella comune soluzione editoriale, potrebbero essere però alternative e non estranee alla *ratio* di un compendio di nasale caduto o mal sciolto, ma certo trovano giustificazione nelle difficoltà di prosodia, senso, lingua e interpunzione (lettura in *enjambement* o con pausa) che in questi due versi fanno massa, cui si aggiunge per *mia* la pressione del possessivo (2 *mia fonte*, 8 *mio destino*; 11 *mia mente* Wo)³¹.

In termini di stretta economia d'intervento, si suggerisce una lettura con dialefe per risolvere l'ipotesi d'ipometria dell'archetipo al v. 4, che non resta però senz'ombre, per la capacità d'induzione del verso ad altre soluzioni prosodiche, ben attestate nei *Fragmenta*, e sul versante linguistico per la forma non anafonetica ricostruibile dalla *varia lectio*.

L'immagine di chiusura del cammino poggia sulla memoria dantesca della canzone *Le dolci rime* (5-8 «li atti disdegnosi e feri, | [...] m'han chiusa la via | de l'usato parlare»³²), ma la tensione anelante di vocalità attrae un sonetto petrarchesco secondo lo stesso schema (più 10 *camino* : 12 *destino*) in cui con parola evangelica e dantesca si dice di un rapporto non interrotto e di una somma liberalità: «Ma la sua voce anchor qua giù rimbomba: | O voi che travagliate, ecco 'l camino; | venite a me, se 'l passo altri non serra» (*Rvf* LXXXI 9-11). La voce è di Cristo e il verbo di liberazione è *dilivrare*³³, fonica-

30. Ivi, p. 302; l'edizione in corso (RdP) sarà occasione di confronti differenziali e di verifica del tasso di lezioni congetturali in Bo¹.

31. Una registrazione d'apparato, minimamente derogante all'economia della formalizzazione dei dati, potrebbe contribuire a rendere immediata l'eziologia dell'errore (*son magri...vs son agri...*) nel fitto tessuto di nasali di Wo (*Si me son magri de mia mente glianj*).

32. *Cv* IV, *Le dolci rime*; Ageno (1995). Cfr. *Rfv* LXXV 5, Trovato (1979, p. 130), Bettarini (2005, p. 389).

33. Per la figura del fratello Gherardo in *Rvf* LXXXI e XCI cfr. Bettarini (2005, pp. 410-3 e 440-2). Il sonetto XCI, ritrascritto fuori ordine, chiude in Ox⁶ la prima serie di rime del Canzoniere e precede la sequenza B.

mente allacciato a *delirare*, che Petrarca valorizza in sede interna nella forma aggettivale *delira*, in gioco allitterante e metaforico con *rade* (*Rvf* XXIX 12-13 «del cor mi rade | ogni delira ~ impresa»): «quasi un bisticcio per anagramma a cavallo dei due versi, con *delira* latinismo hapastico»³⁴. Il passo evangelico e l'incremento scritturale del riuso petrarchesco tornano fra le rime disperse: si tratta di *Benchè 'l cammin sia faticoso e stretto* (Solerti, 1909, III 51) e di *A faticosa via stanco corriero* risposta a *O di saver sovran tesauriero* (ivi, II 35)³⁵. Il «Voi sête in via» (*Benchè 'l cammin* 5) è parallelo se non calco di «Voi che siete in via» (*Rvf* LXXXVIII 9) e il «cammin [...] faticoso e stretto, | Che mena altrui ad essere immortale, | Con sollecita cura pur si sale» (1-3)³⁶ traduce l'«Intrate per angustam portam [...] angusta porta et arta via quae ducit ad vitam» (*Mt* VII 13-14; *Lc* XIII 24), la cui parte omessa, cioè «lata porta et spatiosa via quae ducit ad perditionem», riaffiora nel sonetto di corrispondenza con il padovano Giovanni Dondi, *Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio*: «al qual veggio sí larga et piana via» (*Rvf* CCXLIV 2)³⁷.

Nel fresco del *verde giardino* evidentemente prospera chi riceve, arido invece si dice chi dà: centrale nel secondo verso, *povera* raddoppia per posizione ed equivocità di lettura la dichiarazione di modestia («de la mia fonte povera acqua giri»), una finezza che si perde nella traduzione di Barber «O wise gardener, do not marvel if only a | little water flows from my fountain into | your green garden». La *fonte* è d'acqua e di sapienza, cui il verbo *giri* annette almeno l'azione degli occhi-fonte: *Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro* in cui *giro* rima con *sospiro* e in cui «Morte pò chiuder sola a' miei pensieri | l'amoroso camin che gli conduce» (*Rvf* XIV 1, 4, 5-6; *Savio ortolan*, 8 *conduca*). Petrarca risponde all'esonante interlocutore Stramazzo da Perugia «Cercate dunque fonte piú tranquillo, | ché 'l mio d'ogni liquor sostiene inopia, | salvo di quel che lagrimando stillo» (*Rvf* XXIV 12-14) e conclude il sonetto *Gli occhi di ch'io parlai sí caldamente* con «secca è la vena de l'usato ingegno, | et la cetera mia rivolta in pianto» (*Rvf* CCXCII 13-14)³⁸.

34. Bettarini (2005, pp. 159-60).

35. Cfr. Cavedon (2007, pp. 223, 227-8).

36. Cfr. Boccaccio, *Av* II «E s' tu non credi forse che a salute | questa via stretta m'en i, alza la testa: | ve' che dicono le lettere scolpate -. | Alzai allora il viso, e vidi: "Questa | piccola porta m'en a via di vita; | posto che paia nel salir molesta, | riposo eterno dà cotal salita"» (Branca, 1974).

37. Daniele (1990, IVa 2) «al qual i' veggio sí lata et piana via», per cui si segnala «la maggior vicinanza alla fonte latina: "Et patet in curas area lata mea" (Ovidio, *Heroid.*, I, 72)»; cfr. Bettarini (2005, pp. 1109, 430-2).

38. Cfr. *Rvf* CLXVI e Bettarini (2005, pp. 127-31, 783-6); inoltre Feo 2018c (pp. 637-47: 640 *Laurea si incinctos* 1-7).

In questo non provocatorio ma intenzionale movimento d'amplificazione intertestuale e decostruzione ecdotica, neppure *alti* pare indubbio: messo a testo da Carbone Ferrato Solerti e Barber³⁹ di contro ad *altri*, scartato per ragioni di gusto o per implicita individuazione di un errore d'archetipo, *alti* del solo Bo¹ potrebbe infatti essere (e non dico sia) un'innovazione. Vero è che più facilmente il desiderio fa puntare in *alto*, come anche lo stile, e che la memoria petrarchesca restituisce la stessa tessera «alti desiri» in rima con *sospiri, giri e martiri* nel sonetto *Io canterei d'amor* (*Rvf* CXXXI 3) il cui *incipit* è citato proprio da Ludovico Beccadelli, nella *Vita del Petrarca* e in Bo¹, come Risposta a *Messer Francesco, con amor sovente*, sonetto di corrispondenza attribuito a Geri Gianfigliuzzi dall'Ambrosiano O 110 sup.⁴⁰. A fronte dell'osservazione di Cavedon, che intravede nell'intervento di Beccadelli un possibile «incitamento bembiano» (Bembo su *Rvf* CXXXI 3 nel Vaticano lat. 3197) coerente con l'*usus scribendi* di Petrarca⁴¹, adduciamo un'ulteriore tessera dispersa e potenziale primitiva sottotraccia: l'*alto desire* di quel settenario petrarchesco che non sopravvive oltre la prima soluzione⁴².

E si potrebbe dire invece altro desiderio, altra donna, altro patrono *iubente* o committente ecc., quanto l'altro stile in cui il desiderio è cantato: «Le rime mie son desviate altronde | dietro a colei per cui mi discoloro» (*Ingegno usato* 5-6, 12 «desiato ben»); «Tanto son fatti i miei spiriti folli, | Ch'ad ogni altro disio volgon le spalle; | [...] | Nè trovo altro pensier mai che mi crolli» (*Per liti e selve* 5-8); «Statti qui meco e, prego, qui raffrena | Tuo disio di volar altro cammino», dove *altro* è attribuito di *cammino* ma prossimo al *disio* (*Novo augelletto, al mio fresco giardino* 7-8); «Sì che però mi vo seguendo altr'arte, | E novamente son fatto protervo | Drizzando li miei voli in altra parte, | Dilungato dal fonte Pegaseo» (*Quant'era amata* 9-12)⁴³.

A margine delle aporie di un testo che si fissa difficilmente, e che per i riscontri intertestuali richiederebbe lezioni sicure, registrerei per l'ultima terzina il *doloroso* di Bo¹ e Mc283 (13 vs *disdegnoso*) non inattivo sul piano critico

39. Carbone (1870, *Francesco Petrarca*, 2; e 1874, 18); Ferrato (1874, VII, n. 7) «Cod. Correr; e fu anche pubblicato dal Comm.^c D. Carbone nell'opuscolo: *Rime inedite d'ogni secolo*, Milano 1870»; cfr. invece n. 29); Solerti (1909, III 133); Barber (1991, 59).

40. Cfr. Frasso (1983, pp. 85-6), e Bo¹, f. 192v; Bettarini (2005, pp. 637-40).

41. Cavedon (1987, p. 286).

42. Cfr. Bettarini (2011, VII e p. XXXIII); Pancheri (1999).

43. Bettarini (2011, XIV), Sapegno (1951, XIV), Paolino (1996, E13a); Solerti (1909, III 118, III 101, IV 200), inoltre *De ign.* IV 147 (Fenzi, 1999b, pp. 459-60). Cfr. Pancheri (1993, p. 21n); Cavedon (1983a, pp. 89-90, 104-5; 2007, pp. 230-2).

testuale e, sul piano ermeneutico, indizio di una di lettura del testo in chiave elegiaco-spirituale più che amorosa. Il disdegno è invece ben sostenuto dalla fonte dantesca (*Le dolci rime* 5-8) e dalla tessitura fonica del componimento (12 *degnò*... 13 *disdegnosa* come 10 *lagrime*...11 *agri*)⁴⁴.

Il sonetto è su 5 rime (-ino -iri -oglio -ostro -anni), secondo lo schema ABBA ABBA CDE DCE. Le rime A e B hanno in comune la vocale tonica, sono omovocaliche B, C e D, assuonano C e D. La rima B è desinenziale con valore innalzato dalla preziosità di *deliri* (2 *giri* : 3 *sospiri* : 7 *deliri*, eccetto 6 *desiri* in chiasmo per l'occhio con 3 *sospiri*); rima quasi identica *desiri* : *deliri*.

Le parole in rima A compaiono nei *Rvf*, entro lo stesso schema, in LXXXI 10 *camino* : 12 *destino* e X 3 *camino*; B in XVII 2 *sospiri* : 3 *giri* : 6 *desiri* (cfr. inoltre CLXIII e CCLXVI); C in CXXXII 9 *doglio* (cfr. CLXXI); l'inclusiva *anni* : *affanni* E in LX I, 4, CCXCVIII I, 4, CCCXIV 4, 8. Nessuna rima in -ostro nello stesso schema all'interno dei *Rvf*, ma *inchiostro* è in CCCXLVII (1 *nostro* : 8 *'nchiostro*, in un verso di massima prossimità: «per ch'io tante versai lagrime e 'nchiostro»), nella canzone XXIII (99 *incostro* : 100 *vostro*) e nella dispersa *Quel c'ha nostra natura* (77 *nostro* : 78 *inchiostro*)⁴⁵. Il *giardino* non compare in rima nei *Rvf* ma nell'*incipit* di un altro sonetto disperso su 5 rime (ABBA ABBA CDE CDE 1 *giardino*: 5 *pellegrino* : 8 *cammino*; Solerti 1909, III 101). Di un ciclo di componimenti "al giardino" è autore Francesco di Vannozzo che, ancora sulla nota di *Inf.* XIII (59-60), risponde al sonetto di Giovanni Dondi *Quando 'l ciel con suo' stelle favoreza*: «La vostra oppinìon, c'oggi verdeggia, | nel verace giardin si *chiude* e *serra* | per tal, c'ogn'altra dal mio *cor diserra*» (1-3)⁴⁶.

Pur dedicando un'autonoma sezione alle *Rime di Vario Argomento*, Domenico Carbone include *Savio ortolan* nella sezione delle *Rime Amoroze* e attribuisce il sonetto a Petrarca con la stessa certezza che riserva al destinatario: «non si può dubitare che sia indirizzato a quel Raimondo Monet, che fu a un tempo servo, contadino e custode della libreria del Petrarca in Valchiusa, della cui morte avvenuta nel 1353 esso si duole coi Cardinali Tallerand Ve-

44. Carbone dichiara esplicitamente il ricorso a Bo' e il riscontro con «quelli della Bodlejana» [Ox⁶ e Ox69]: per il v. 14 registra infatti in calce la variante di Bo' (*doloroso*) e mette a testo *disdegnoso*; l'uso del plurale è invece corvivo (Ox69 non è latore del sonetto) ma comunque anomalo perché in tutti gli altri casi corrisponde al doppio riscontro (Ox⁶ e Ox69).

45. Bettarini (2011, XXIX). Cfr. Bettarini (2005, p. 1092): *Rvf* CCXXXIX 13-14.

46. Daniele (1990, XXXI, pp. 74-6); Manetti (1994, p. 65; 2014, pp. 61-2, 65, 72-81); Fola (1990, pp. 350-1).

scovo di Albano e Guido Vescovo di Porto con parole pietosissime e degne di essere riferite: “Quantunque rozzo agricoltore [...]”⁴⁷. Chi scrive è quindi Petrarca, l'*ortolan* è il giardiniere di Petrarca e il tema è quello amoroso: una sintesi che fa sorgere qualche dubbio, considerando in aggiunta la veste di modestia dello scrivente in rapporto al suo interlocutore e quel *savio* che, anche in un'interpretazione ampia di tipo spirituale, mal sembra conciliarsi con la descrizione che Petrarca fa del proprio giardiniere. Barber opta per un'espressione di cautela: «The addressee and the occasion of this sonnet are unknown, but the thematic content is typical in Petrarch's lyrics». Ma il 'tipico', posto in questi termini, neutralizza l'oscurità dei referenti e finisce per blindare l'incomprensione del testo. A uno specifico vaglio ermeneutico e alla riflessione metodologica, che anticipa le scelte di Solerti, non rinuncia invece Pio Rajna recensore di Carbone:

E tra i prudenti ed esperti tiene un luogo assai onorato il sig. Carbone, il quale però, nell'assennata *avvertenza* premessa al volumetto, previene i dubbi dei critici e divide in quattro categorie le rime della sua raccolta, a seconda della maggiore o minore probabilità che siano o non siano del cantore di Laura. Perfettamente d'accordo con lui nei principii, dissentirei forse in qualche particolare. Per esempio, non inclinerei a vedere alcun rapporto tra il sonetto: *Se l'aureo mondo in che già militaro*, e i saccenti averroisti che sentenziarono *uomo dabbene, ma ignorante*, il Petrarca. Neppure direi che nel *Savio ortolan* del son. 18 sia da ravvisare Raimondo Monet, «che fu a un tempo servo, contadino e custode della libreria del poeta in Valchiusa». Al Monet non mi pare si possano convenire le parole: *Se dal primo tuo sangue non deliri*. D'altronde *le acque della fonte* sono evidentemente allegoriche; e se sono allegoriche le acque, crederei doversene inferire che sia pure allegorico il giardino, e quindi anche il nome di ortolano. La conseguenza si è, che io non vorrei mettere i due sonetti tra quelli che si possono assegnare al Petrarca con coscienza tranquilla.

Ma in cose di questo genere è impossibile non si manifestino dissensi, che a volte si comporranno per la scoperta di fatti positivi, a volte dureranno in perpetuo⁴⁸.

L'*ortolano* è protagonista della linea erotico-amorosa cui appartengono il *Roman de la Rose* e in corona di sonetti *Il Fiore* (VI 13-14, CXCIX 10, XII 1, XIII 13) e il *Bel pome*, ma è anche polarmente figura cristica, secondo una lunga, varia e fortunatissima lettura (*Io* XX 14-17) che fra gli altri annovera Dante con il guittoniano *agricola* (*Par.* XII 70-72 «Domenico fu detto; e io ne parlo | sì come de l'agricola che Cristo | elesse a l'orto suo per aiutarlo») e «Le fronde onde s'infronda tutto l'orto | de l'ortolano eterno, am' io cotanto | quanto da lui a lor di bene è porto» (*Par.* XXVI

47. Carbone (1874, pp. 23-25: 23): *Fam.* XVI 1; Carbone (1870, p. 64n).

48. Rajna (1874).

64-66)⁴⁹. Di orti, più o meno chiusi, e di esecuzioni varianti fra orti e giardini non sono avari gli incipitari.

La prima difficoltà del componimento sta proprio nell'*incipit*, per le possibilità plurime offerte dal giardino dell'ortolano: interpretazione erotico-allegorica, mistico-religiosa o etico-dottrinarica, politico-encomiastica e naturalmente metaletteraria. Il sonetto si complica della presenza di un doppio referente: un *Savio ortolan* destinatario del sonetto e un *Signor nostro* nel primo verso dell'ultima terzina che, se non a pena di una perdita d'espressività, qualunque sia la chiave interpretativa (Amore *seignor dou vergier*⁵⁰, Madonna, Filosofia, un *Dominus* o Dio) e la resa dell'iniziale (maiuscola/minuscola)⁵¹, è da considerarsi un referente alto di comune elezione: la cifra del sonetto resta infatti, nella preghiera (8, 12-13), la massima deferenza al destinatario, cui si riconosce la dignità di un potere e ministero soggetto solo al *signor nostro*.

L'*incipit* del testo, di strofa e di congedo è inoltre luogo privilegiato dell'*interpretatio nominis*, d'indicazioni proprie o segrete, evocazioni pubbliche e private ad alto gradiente di comunicazione allusiva, realizzate con tessere o figurazioni condivise dagli interlocutori, talvolta criptate ma decriptabili: il caso scelto ci pone di fronte a un sintagma d'esordio che non è al riparo da esposizioni onomastiche e che potrebbe profilare figure diverse, in parte sovrapponibili al secondo referente. Anche il riconoscimento del *disdegnoso orgoglio* sta in questa articolata equivocità, nel sistema di un sonetto attratto al genere della lettera, indirizzato a un destinatario che corrisponde (1-2) ma non sembra chiamato a rispondere, almeno nell'emersione del testo, a una vera *quaestio* né a distinguere prosa e versi, conformemente alla fenomenologia del genere di cui gli esempi più rappresentativi sono in Serdini e Dondi⁵².

Giovanni Dondi è figura di primo piano nel Trecento veneto: astronomo insigne e realizzatore del capolavoro della meccanica medievale (*l'Astrarium*), medico pagatissimo, autore di opere scientifiche e letterarie. Il *corpus* di rime, costituito da una cinquantina di componimenti che sono per lo più sonetti in

49. Cfr. Cecchini (2004, O 43 6) «custos vel cultor orti»; *TLIO*, s.v. *ortolano e orto* (1); Chessa (2013); Rico (2016, pp. 40-7, 187n), per l'*ortulanus* Luchino Visconti *Fam.* VII 15, *Epyst.* II 11 e III 6; inoltre Delcorno (1985).

50. *Roman de la Rose* 1636; Langlois (1914-24).

51. Cfr. *Rvf* CXII 14 a Sennuccio e CLXXIX 14 a Geri; LIH 62, CCLXVI e la «Responso Sennucii nostri» *Oltra l'usato modo si rigira* 9.

52. Giunta (2002b, pp. 218, 223-5); cfr. Daniele (1990, XXV, v, XIII, XLIII).

corrispondenza, è tradito dallo zibaldone Marc. Lat. XIV 223, un testimone di straordinario significato per Dondi e un nesso imprescindibile fra la fortuna di Petrarca e la ricezione tre-quattrocentesca di Dante in Veneto⁵³.

È noto che il sonetto *Il mal mi preme*, entrato nei *Fragmenta* (CCXLIV), risponde a *Io non so ben* di Giovanni Dondi, meno nota è invece la terza voce in corrispondenza, quella del veronese Gaspare Scuaro de' Broaschini, copista al servizio di Petrarca, destinatario di alcune epistole petrarchesche, di una lettera (*Si nostrum exercentibus habitum*) e di due sonetti di Dondi: *Amico, ancora ignota la sentenza* e *Tacer è 'l melio*, in cui l'attacco della prima terzina è «In quel mio bel giardin»⁵⁴.

Io non so ben s'io vedo quel ch'io vegio,
s'io tocho quel ch'io palpo tuta via,
se quel ch'io odo oda, et sia busia
o vero et ciò che parlo et ciò ch'io legio.

Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio,
al qual veggio si larga et piana via,
ch'io son intrato in simil frenesia,
et con duro penser teco vaneggio;

Quando doi gran noachier prende ripreggio,
et se consilian per grand'agonia,
l'è pur chiar segno che nova albasia
vegian in l'aire adversa al suo pareggio.

Sí traviato son ch'io non mi reggio,
ni trovo loco ni so s'io mi sia,
e quanto volgo piú la fantasia
piú m'abarbalio, ni me ne coreggio.

né so se guerra o pace a Dio mi cheggio,
ché 'l danno è grave, et la vergogna è ria.
Ma perché piú languir? di noi pur fia
quel ch'ordinato è già nel sommo seggio.

Et non mi penso che per poco agreggio
franco cor tremi et perda vigoria;
però temo a la crisis, che vi svia,
che la non crolli il temo al suo charegio.

Una speranza, un consilio, un ritegno
tu sol me sei in sí alto stupore;
in te sta la salute e 'l mio confortio;

Bench'io non sia di quel grand'onor degno
che tu mi fai, ché te n'ingana Amore,
che spesso occhio ben san fa veder torto,

Et perch'io aviso vostro parlar pregno,
che ancor spaventa di danno mazore,
d'ambi du' voi l'amor, chi me ten pegno,

tu à' el saper, el poder e l'ingegno:
drizami [?], sí che tolta de l'erore
la vaga mia barcheta prenda porto.

pur d'alzar l'alma a quel celeste regno
è il mio consiglio, et di spronare il core:
perché 'l camin è lungo, e 'l tempo è corto.

mi fa consorte a ogni crudo terore,
et ch'ogni mal finisce oltra el prim'orto:
ma felice pocho è chi no è ben morto⁵⁵.

Ora in questo breve carteggio poetico, probabilmente anch'esso senile e dell'epoca delle lettere, i ruoli sembrano rovesciati, ed è Petrarca, sempre pronto contestatore della medicina ufficiale, a sorvegliare l'*incolumitas* dell'amico (esordio di *Sen. XIII 15* [16]) e

53. Folena (1990, pp. 173-91, 287-308, 337-52); Pesenti (1992a; 2006; 2007); Pelucani (2007a, pp. 72-94; 2007b; 2007c); Rausa (2002, pp. 286-93); Bettarini (2005, p. 1108); Daniele (2006). Chiudono il Marc. Lat. XIV 223 (ff. 69-78) i *Ruralium Commodorum* (Libri XI-XII) di Pietro Crescenzo in cui trovano accoglienza orti, prati, verzieri e giardini.

54. Daniele (1990, IVb, XVIII, II). Per un profilo biobibliografico di Broaschini cfr. Garibotto (1930-31); Billanovich (1947, p. 23n); Ragni (1972); Pancheri (1994, pp. 388-97); Pelucani (2007a, pp. 62-3); Soriani Innocenti (*Mirabile*) e la scheda Mirabile del ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XIV 127 (4332).

55. Bettarini (2005, pp. 1107-10): *Rvf* CCXLIV e Dondi, *Io non so ben*; Daniele (1990, IVb; ma l'inversione dei vv. 11 e 13, già indicata nel testimone con segni di richiamo, restituisce schema e senso): Broaschini, *Quando doi gran noachier*.

a prescrivere ricette salutifere per un *mal(e)* che va peggiorando (v. 1), fatto così medico a sua volta. Cosa sia questo male rimane petrarchescamente coperto, né il sonetto di proposta del Dondi autorizza a intendere, secondo il copione dei commentatori, che quello che il corrispondente chiama dottamente *frenesia* [...] sia il mal d'amore, opportunamente messo in dubbio da Folena e dal Daniele; per quest'ultimo l'occasione non erotica del male sarebbe la guerra territoriale tra Padova e Venezia tra l'inizio del 1372 e settembre 1373⁵⁶, con indicazione utile ad orientare su i tempi di composizione ma non adeguata a sciogliere gli oscuri *taedia* e i malcerti *languores* (*Sen.* XIII 15 [16]) del proponente; il quale chiede di essere strappato al suo malessere e sospinto verso il porto ancora lontano, probabilmente sul modello d'un passo del dialogo *De tranquillitate animi* (117), dove Seneca è il medico dell'anima della situazione rispetto a Sereno, non meno ondeggiante di Giovanni Dondi⁵⁷.

Petrarca indirizza a Dondi quattro lettere: le due lunghe *Seniles* che costituiscono l'intero libro XII (1 e 2, Arquà, 13 luglio e 17 novembre 1370) e le brevi XIII 15 e 16 (Arquà, 28 agosto e 30 ottobre 1371). Con *Debui nec ignoro, ingeniosissime hominum* (Padova, 24 ottobre 1370) Dondi risponde alla *Sen.* XII 1⁵⁸ e replica alla *Sen.* XIII 15 con *Zilius noster* (*post quem* 28 agosto e *ante quem* 30 ottobre 1371). Le due *Sen.* XIII 15 e 16 sono datate al 1371 «perché i cenni alla salute di Dondi e dei suoi familiari e alle notizie di giorno in giorno peggiori che vengono dalla città rimandano alla peste che si diffuse a Padova nel 1371». La pestilenza decima la popolazione e il 4 luglio 1371 Dondi fa testamento⁵⁹.

Nello scambio epistolare con Giovanni Dondi amicizia e stima non sono in discussione e i medici, protagonisti e comprimari, occupano la scena⁶⁰. Ma nella *Sen.* XII 1, fra medicina e patristica, è l'acqua a essere centrale, in abitudini, consigli e prescrizioni dietetiche⁶¹. Altro tema è l'astensione dai frutti, che dà avvio a una digressione agricola con menzione di *auctoritates* e l'evocazione di un amico comune impegnato nella ricerca di ogni genere di alberi da frutto per adornare i giardini propri e altrui: Galeaz-

56. Cfr. Daniele (1990, p. IX).

57. Bettarini (2005, pp. 1107-8); cfr. Daniele (1986; 1990, pp. VIII-IX); Berté, Rizzo (2006).

58. Casarsa (2011).

59. Rizzo, Berté (2006-2017, vol. IV, pp. 112-5; 113). Alla guerra fra Padova e Venezia fanno riferimento le *Sen.* XIII 17 e 18 a Gaspare Scuario de' Broaschini (Padova, 17 e 22 novembre 1372), cui sono indirizzate anche la *Sen.* XV 13 e la *Disp.* 56; cfr. Pancheri (1994). Per il testamento di Dondi cfr. Pesenti (1992a).

60. Cfr. Bausi (2008, pp. 51-3); il testo critico, le fonti e le note di commento in Rizzo, Berté (2006-2017, voll. III e IV), Berté, Rizzo (2006).

61. Gerolamo ad esempio, per il pane e l'«exigui vena fontis» che sostengono Antonio e Paolo (89, *Vita Pauli* 10-11). Cfr. Bausi (2008, pp. 266-67); Gentile (2006); Fiaschi (2012).

zo Visconti per Ugo Dotti o meglio un altro padovano, Lombardo della Seta, per Monica Berté e Silvia Rizzo (102-119)⁶². Nella *Sen.* XII 2 l'acqua riappare in interstizi citazionali di varia autorità, ma la scrittura insiste su un timbro medico-agricolo che culmina nel racconto della lite in Francia fra Petrarca e i medici del papa, un episodio lontano nel tempo eppure di viva attualità, un'*antiqua* e nota contesa evocata in altri luoghi, riproposta in questa lettera in chiave sapienziale e aumentata di un ulteriore sovrasenso attraverso l'iconizzazione della medicina nell'angolo sterile e spinoso di terreni più fertili⁶³.

Inquisito sulla propria arte, Petrarca risponde ai medici papali con un'arguzia di Paolino di Nola: «*artem me scire nullam, sed esse ortulanum*». Nella fonte (Gregorio, *Dialogi* III 1), il genero del re dei Vandali dà a Paolino, suo schiavo per volontario e cristico sacrificio, un orto da coltivare, ma Paolino è un uomo sapiente non un semplice ortolano: «*suumque hortolanum quaedam requireret, sapientem ualde esse hominem uideret [...] suo hortolano, sapiente scilicet uiro*». Il genero del re s'intrattiene con l'ortolano dilettrandosi dei suoi discorsi («*eius sermonibus delectari*») e l'ortolano omaggia la mensa del suo signore con «*uirentes herbas*» diventando voce eletta di colloqui familiari, segreti e profetici⁶⁴. Nella *Sen.* XII 2 le implicazioni della memoria patristica sono prima alleggerite in una modulazione ludica del tema («*ortulanus nanque sum totus et tu aduersus Pomonam deam peccas, qui ab insitionibus arborum et herbarum cultu hoc me distrahis sermone*») e poi tradotte sul piano filosofico, ma nel passaggio fra cristiano e classico il fuoco del ragionamento è sempre *sapientia*⁶⁵.

62. Rizzo, Berté (2006-2017, vol. III, p. 349n). Si veda inoltre Dondi, *Debui nec ignoro* 29, 36-38 «*Ast agricolis quid dicemus? Quid georgicis preceptoribus, quid amico? Delirare ne omnes fatebimur [...]*», 5 «*Consilium etiam meum ab illorum ortum seminibus retracturus non sum nisi ratione convictus, quam nondum uideo me uidisse*».

63. *Sen.* XII 2 121-125, 323-325; XII 1 104; inoltre V 3.

64. Vogüé (1978-80); cfr. *Sen.* XIII 15 5-6 e XIII 16 2; *Sen.* XVI 3 70 «*nam et confabulationibus meis et qualibuscunque scriptis incredibiliter delectatur*».

65. *Sen.* XII 2 121-124 «*cumque ego subridens dicerem me mirari quid ita, siquid a me lesi essent, in Virgilitium immeritum vindicarent – me enim, quanquam poeticis olim iuueniliter delectatum, iam longe aliis curis intendere – et illi ira fervidi percontarentur quenam michi ars esset, contra illam se esse dicturos, ut liquido appareret non veritatem illos querere sed vindictam, ego, recordatus Paulini nolani antistitis, respondi artem me scire nullam, sed esse ortulanum; quod nunquam verius dicere potui quam nunc possum; ortulanus nanque sum totus et tu aduersus Pomonam deam peccas, qui ab insitionibus arborum et herbarum cultu hoc me distrahis sermone. Et nunc omissis iocis, siquis serio ex me querat quid artificii habeam, respondebo non quidem*

La contestualizzazione dell'esempio di Paolino, proposto anche nel *De remediis* (II 7), è primaria in quell'ambiente veneto in cui Dondi è uno dei maggiori intermediari collettivi del culto petrarchesco⁶⁶. Neppure l'ambiente costituisce però garanzia di un'esatta informazione: per il sonetto *Il mal mi preme*, precocemente riconosciuto come *responsorio*, Vellutello e Gesualdo individuano il corrispondente petrarchesco in «Giovanni de Dondi da Pistoia» e Daniello in «un certo Giovanni de Dondi», ma a sorprendere è il padovano con interessi antiquari Marco Mantova Benavides, figlio del medico Giovan Pietro, quando annota «Bench'io non sia di quel grand'honor degno | Che tu mi fai» (9-10) con «extenuat se ipsum scrivendo a M. Giacomo Dondi amico suo, et a sua persona benevolum reddit auditorem, ut Socrates, cum dixit hoc unum: scio quod nihil scio»⁶⁷. Iacopo Dondi è «artium et medicine doctor» (*Aggregator*) e figura dal profilo eclettico come il figlio Giovanni, implicato quindi non a sorpresa nelle problematiche dell'attribuzione⁶⁸.

Su Petrarca, la medicina e Dondi abbiamo specialisti e bibliografia, mi limito perciò a qualche nota funzionalizzata a questa breve discussione. Nella *Sen. XII 2* la *scientia* di Dondi è di poco arricchita dalla sua arte, che è una di quelle altre arti che si professano in gioventù (*artes alias*), per cui il medico sarebbe quasi più grande e più ricco senza la medicina (324). L'affermazione ha un luogo parallelo sviluppato sul filo del paradosso in un'altra lettera che testimonia la complessa relazione fra le arti e la medicina, avocante a sé un'improprio ufficio filosofico: è la *Sen. XVI 3* al senese Francesco Casini, medico di Gian Galeazzo Visconti, archiatra pontificio per un quarantennio e parte interlocutoria di questo ambiente e dei suoi interessi d'idrologia⁶⁹. Nella lettera, in cui si ripresenta attra-

ut Pithagoras, qui similiter inquisitus, cum se sophon, idest sapientem dicere, quo cognomine primi illi septem usi erant, erubesceret, primus omnium nominis huius inventor, philosophum se respondit, hoc est nondum sapientem, sed sapientie amatorem; quod tunc nomen humillimum, brevi postea vehementer intumuit, nunc et tumidum et inane est, his qui illud profitentur non iam sapientiam, sed ostentationem et ventosas contentiones amantibus»; cfr. Rizzo, Berté (2006-2017, vol. III, pp. 388-91), Chessa (2013).

66. Cfr. Daniele (1990, XI e pp. IX-X); Bianca (1992-93); Berté, Rizzo (2006, p. 258); Perucchi (2018); inoltre Pesenti (2006); Petoletti (2016); Monti (2016); Brovia (2013).

67. Petrarca (1525; 1532; 1533, 1541b; 1541a, 1549; 1582), Mantova Benavides (1566), per cui si veda inoltre *De ign.* VI 204 «Socrates ait: "Hoc unum scio, quod nichil scio"»; Fenzi (1999b, p. 523).

68. Pesenti (1992a; 1992b).

69. *Sen. XVI 3* (Arquà, 1° maggio 1373 [Rizzo, Berté; 1372 Foresti Wilkins Dotti]), inoltre *Sen. XVI 2* (Padova, 22 marzo [1362]). Cfr. Uginet (1978); Berté, Rizzo (2006, p.

verso le Scritture un'altra occasione di confronto fra sapienza, medicina e agricoltura (50-51)⁷⁰, Petrarca accenna a un duello epistolare con Dondi, non nominato, e indica nella scienza medica il limite che trattiene un ingegno altrimenti capace di levarsi «ad sidera», alludendo forse all'*Astrarium* ancora non concluso⁷¹.

Gli epistolari non solo offrono preziose informazioni su autori e testi letti, riletti, o mai letti e cercati, ma permettono di individuare le dinamiche di ricezione e di riuso della fonte. Penso ad esempio, per restare a un Dondi *à sa proie attaché*, a un passo della *Sen.* XII 1 e a un altro sonetto, *Se la gran Babilonia fu superba*, in cui il Signore vince l'orgoglio della città-donna: «tute san già quant'ogno orgoglio doma | al fin Cholui che a sé vendeta serba»; in rubrica ha tema «Contra insolenciam Venetorum inferentium guerram domino Padue»⁷². Il testo, letto in chiave antiveneziana in rapporto con la frottola di Francesco di Vannozzo e con il sonetto *Poscia che Troia* di Antonio Beccari, giustifica la ripresa della guerra dopo il fallimento di un arbitrato di cui è protagonista negativo Giovanni Dondi, una guerra cui partecipa attivamente anche un altro amico di Petrarca e di Broaspinì, Niccolò Beccari, che presso i da Carrara si occupa dell'educazione di Francesco Novello⁷³.

265n); Chellini (2007); *Mirabile (Franciscus Bartholomei de Senis)*.

70. Cfr. Bausi (2008, pp. 30-1).

71. Il passo petrarchesco potrebbe costituire un *post quem* più avanzato per la realizzazione dell'opera e un ulteriore riscontro all'ipotesi di Emmanuelle Poulle: il 1365 non il termine ultimo ma il primo di un computo che porta a una data non anteriore al 1380 (Poulle, 2003; Pesenti, 1992a; Poulle, 1987); *Sen.* XVI 3, 60-62 «Est michi inter alios unus hic, nisi eum medicina detinuisset, iturus ad sidera, tam excelsi tamque capacis est ingenii; michi vero tam amicus ut vix ipse sim amicior. Hic me anno tertio febrientem cum iustis ex causis adire non posset, literis visitavit monuitque quid in eo statu michi esset agendum. Ego, cuius fervor annis tepuit, non refrixit, sciens quid michi scripturus esset, quippe qui medicorum consiliis plenus sum, antequam literas legerem calamum cepi; quibus lectis iugiter estuans respondi, et longa fuit altercatio sed amica; nempe primis congressibus non contenti, magnis iterum epistolis literali disputatione confliximus. Tandem ipse pervicaciam meam sentiens subticuit».

72. Daniele (1990, X e p. 30 per il rinvio intertestuale fra la *Sen.* XII 1 e il sonetto); Rizzo, Berté (2006-2017, vol. III, p. 337n).

73. Per dirimere una controversia sui confini tra Padova e Venezia durante la guerra del 1372-73, Giovanni Dondi usa nell'esercizio del suo arbitrato la carta topografica del territorio padovano realizzata dal padre Iacopo, con risultati opposti a quelli attesi e ricavandone una posizione d'imbarazzo di fronte a Francesco da Carrara il Vecchio che tuttavia lo accoglierà nella nuova consultazione dei cittadini più ragguardevoli; cfr. Pesenti (1992a; 1992b). Per Niccolò Beccari e Broaspinì cfr. Helbling (1964).

nonne vides ut Babilon illa vetus interiit, Troia corrui et Carthago? Quibus duabus non tam anni nocuere quam ignes et gladii et arietes. Chorintus et Siracuse et Capua et Aquilegia et Clusium et Tarentum parve sunt veterum urbium reliquie; Lacedemon et Athene nuda sunt nomina. Roma senio succumbit iamque succubisset et tota in cinerem versa esset, nisi eam clari nominis sustentaret autoritas (*Sen.* XII I, 50-53).

Se la gran Babilonia fu superba,
Troia, Cartago et la mirabel Roma,
che anchor si vede (quelle altre si noma,
ma dove steter pria stan selve et erba);

et se altra possa fu may tanto acerba
a metter sopra altruy gravosa soma,
tute san già quant'ogno orgoglio doma
al fin Cholui che a sé vendeta serba.

Però qualunque è magior signoria
dovrebbe rifrenar chon più misura
fra termen di justicia sua potenza,

viver con soy menor' consorte pia,
non arrogante, ingiuriosa et dura,
et temer sopra sé dal ciel sentenza.

Non osserviamo quindi da lontano un orizzonte indefinito di cultura coeva, ma permane la difficoltà di misurare la reale esposizione di fonti e venature tradizionali in un sistema lirico che implica un alto grado di fusione dei materiali culti. L'esercizio si complica nei casi in cui il critico affronta quel medio e tardo Trecento che ringrazia ancora l'impagabile Medin e accanto a fondamentali edizioni e studi di filologia e storia offre autori e testi in rari periodici e miscellanee erudite o in pur ottime tesi di dottorato.

Per un lineamento attributivo del sonetto in questione, il primo punto appare fissato da uno dei testimoni, il *Correr* 1494, datato al secolo xvⁱⁿ: un termine che permette di tagliare almeno la più recente riviviscenza dei giardini e i referenti più tardi di una generazione di poeti che accoglie fra l'erba la biscia viscontea e che incrocia la stagione del *Zardinum pavese*, mentre resiste il *Serapion* per Francesco Novello da Carrara (*Erbario Carrarese*)⁷⁴.

Gli elementi notabili non stanno nel formulario della corrispondenza ma in un sistema linguistico petrarchesco fortemente collaborante con

74. Cfr. Lazzarini (1901-02, riedito in Id., 1969, cfr. pp. 277-8, 283n, 276 e 282n); Incichen (1972); inoltre Lazzarini (1925, riedito in Id., 1969, cfr. pp. 266n, 268n).

quello dantesco, in tensione nel campo della scrittura in cui il sangue è *cruur* e *inchiostro* e nell'ostinata e suasoria simmetria dell'iterazione e del poliptoto: *Io ...* (9) || *Tu... nostro* (12); *Io... io* (9-10); *tuo* (1, 7), *ti* (3, 8); *mio/-a* (2, 4, 8), *mi* (9, 11, 14); *se...Se* (1, 7); *Non...non* (3, 7); *mercè...pietà* (8, 13). Doppia l'indicazione d'allontanamento, in *peregrino* e in *deliri* (5, 7), che misura la distanza dallo *stil* e dal *primo sangue* (6, 7)⁷⁵. Il verbo *delirare* rappresenta l'uscita dal solco (*lira*), *metaphorice* l'errare, il deviare dalla retta via e dalla norma e, in posizione di rima, guarda ancora in direzione del Dante comico e dei suoi commentatori (*Par.* I 100-102 *sospiro* : *deliro*; *Inf.* XI 76-7 «Ed elli a me “Perché tanto delira”, | disse, “lo 'ngegno tuo da quel che sòle?”»⁷⁶).

Pur non perfettamente perspicuo per l'ampio spettro polisemico in cui acquista rilievo la relazione con la trasmissione ereditaria e sacrale, l'inclinazione naturale e la teoria degli umori – un'inclinazione morale, non assoluta ma solo in parte permutabile (*Se... non deliri*) – *sangue* conferma l'impronta dantesca e plurilinguistica del sonetto⁷⁷. Un riscontro non obbligato che trama però discussione e lessico è la *quaestio* di Dondi sui *mores naturales* datata prima al 1356 e ora agli anni dell'amicizia con Petrarca⁷⁸.

È ancora quel tempo presente di infermità personali e collettive che richiede attraversamenti specifici storico-biografici e una speciale attenzione alle cro-

75. Cfr. *Purg.* IX 16-17 «peregrina | più da la carne e men da' pensier presa» (in tensione enjambante) e *Ruf* CCXLVI 3-4 «fa... | l'anime da' lor corpi pellegrine»; Francesco di Vannozzo, *Era tramegio* 37 «Qui peregrino son di gente orphea» (Manetti 2006); per lo *stile*, *Ruf* CLXXXVI 4, CLXXXVII 4, 7 (Bettarini, 2005, pp. 857, 861-2) e la *Fam.* X 3 59 al fratello Gherardo «non meo sed peregrino stilo ac prope monastico dictavi».

76. Si vedano *TLIO* e *GDLI* s.v. *delirare*; Giola (2011, pp. 201-2); Isidorus, *Etym.* X 78 «Delerus, mente defectus per aetatem, ἀπὸ τοῦ ληρέϊν, vel quod a recto ordine et quasi a lira aberret. Lira est enim arationis genus, cum agricolae facta semente dirigunt sulcos, in quos omnis seges decurrit» (Lindsay, 1911) e Bausi (2008, pp. 164-9); Leporatti (2013, CI, spec. CI' Checco di Meletto Rossi a Boccaccio 2) e da ultimo Feo, 2018c (nello stesso volume inoltre Petoletti, 2018). Cfr. Cecchini (2004, I 84 6-10) e per il lavoro di riorganizzazione alfabetica realizzato da Iacopo Dondi (*Expositio vocabulorum ex sententia Ugucionis*) si vedano Lazzarini (1925, riedito in Id., 1969, cfr. pp. 259, 266n); Pesenti (1992a); Pelucani (2001; 2003).

77. *Cv* IV XXVIII 16 «sangue, cioè la gioventute», *Par.* XV 28-30 «*O sanguis meus, o superinfusa | gratia Dei, sicut tibi cui | bis unquam celi ianua reclusa?*»; cfr. Daniele (1990, XVIII e p. 46) «son desioso che mi sia reclusa | quella alta tua virtù» e Inglese (2016, p. 201n); inoltre Cecchini (2004, S 210 8); Sopetto (1904, p. 64).

78. Pesenti (2007).

nache coeve⁷⁹. Anni in cui s'intensificano i rapporti con i medici e la cattiva salute impedisce a Petrarca di raggiungere ad Avignone il nuovo pontefice Gregorio XI e l'amico di gioventù Philippe de Cabasole, che muore nell'agosto del 1372⁸⁰. All'amico, dedicatario del *De vita solitaria*, lettore di Gregorio e autore del *Libellus hystorialis beatissime Mariae Magdalene*, Petrarca invia il carne per la prima testimone della voce e del corpo di Cristo risorto dalla morte (*Io XX 15 hortulanus*): «versiculos» composti nella grotta della Maddalena in Provenza, meta di pellegrinaggio e luogo di conferma della conversione di Gherardo (*Fam. X 4 21*)⁸¹.

In più, nella drammatica contingenza storica che agita il padovano, un sofferto trattato di pace attribuisce la piena responsabilità della guerra ai signori da Carrara costretti al pagamento d'ingenti indennità e a un atto d'omaggio e di perdono difronte alla signoria ducale per le offese arrecate da Padova a Venezia. Per contenere l'umiliazione Francesco da Carrara manda a Venezia il figlio Francesco Novello accompagnato da Petrarca, che pronuncia la sua seconda orazione veneziana, nella sala del Maggior Consiglio, il 2 ottobre del 1373. Di quest'orazione perduta resta la testimonianza della cronaca padovana in volgare attribuita a Nicoletto d'Alessio, protonotaio della cancelleria carrarese, in rapporto con Petrarca, Dondi e Pier Paolo Vergerio: antiveneziana ma critica, informata sui fatti e ben documentata sugli atti ufficiali cui il cronista attinge di prima mano⁸². Il discorso non deve persuadere, perché la pace è ormai fatta, ma sostenere il peso delle ragioni della guerra e rappresentare la dignità del committente: l'esordio è affidato a una citazione da Terenzio e alla teoria degli umori, declinata sul rapporto di sangue e d'animo in padre e figlio⁸³. A Petrarca, informa ancora la cronaca, «per la soa uechieça et per una infirmità la quale ello hauea habuda et de la qual ello no era ancora guarido, la uose ie tremò un pocho»⁸⁴.

79. Si veda *Sen. XIV 2 1* a Francesco I da Carrara («Affectum graviter et pene metheo rerum presentium consopitum una tua, vir inclite, et brevissima et simul doctissima, vox excivit»).

80. Cfr. Lazzarini (1925, riedito in Id., 1969, cfr. pp. 268n, 254, 257, 266n).

81. Monti, Villar (1997, in particolare pp. 231, 237, 254, 240-69); Saxer (1998, p. 200); *Dulcis amica Dei* 7-10 (*Sen. XV 15, 1, 9*, estate 1370-autunno 1371); *Sen. XV 14* (Padova, maggio 1371); Rizzo, Berté (2006-2017, vol. IV, pp. 288-303).

82. Cfr. Lazzarini (1907); Cessi (1965); Sambin (1960); Pelucani (2007a, pp. 52-4); Cecchinato (2012).

83. Lazzarini (1907, pp. 182-3; 182; cfr. Marc. Lat. X 381 (2802), ff. 42v-43r: 42v) «Jllustri et magnifici Signori; per la gran uarietà de i humori che naturalmente è producti in lo corpo [de l'] homo, ello aduien spesse fiade ch'el dicto corpo se altera per alguna sourabondantia di dicti humori. Et così per le desordenade passion che aduien fra 'l pare e 'l fiolo, i quali per dependencia de sangue è una carne, spesso nasse dissension d'animi»; cfr. Cessi (1965); inoltre Lazzarini (1925, riedito in Id., 1969, p. 266n); Pesenti (2007).

84. Lazzarini (1907, p. 183; Marc. Lat. X 381, f. 43r); Rico, Marcozzi (2016, p. 172).

Anche gli *agri anni* sono distanti da un sistema d'impianto puramente derivativo⁸⁵ e sono senza stretto riscontro persino nel congedo di *Non deb'io omai dolerme* di Domizio Brocardo (76-78), dove quasi tutto torna, non però *agri* ch'è invece *duri*, spogliato della ricchezza fonica di *la-grime...agri* (solo VC1010 ha *lacrime*) e di una più sfrangiata semanticità ('aspri, amari, dolorosi, crudeli, violenti').

Sì mi son agri di tal vita gli anni.

Tu, che se' degno, prega il signor nostro
Che pietà vinca il disdegnoso orgoglio,
O morte mi soccorra in questi affanni.

Canzon, i' debbio ben esser contento,
sì mi son duri di tal vita gli anni,
che **Morte mi soccorra in quisti affanni.**

La datazione alta di VC1494 e le attuali conoscenze sull'autore confermano, parallelamente ai sospetti di tardiva appropriazione, la tendenza all'assunzione robusta della fonte da parte di Brocardo, padovano e testimone della precocissima ricezione delle rime disperse in area settentrionale: due interi versi sono ripresi *ad litteram* nel congedo e per l'elemento variante si rinvia ad una tessera minima serdiniana⁸⁶.

A biblioteche chiuse consegno queste poche osservazioni: innervature e perplessità più che convincimenti, perché esiguo e discontinuo è il flusso di dati primitivi cui l'indagine è esposta. Il disperso *Savio ortolan* è un sonetto databile entro il XIV secolo, attribuito a Petrarca da una tradizione «veneta» concorde, sfiorata appena dall'adespotia di Bo'. Settrionali sono il sicuro esempio della fortuna del testo e la circolazione delle fonti, se non primarie almeno secondarie. Lo scavo intertestuale rivela un tessuto di soluzioni formali e congiunture culturali di singolare significato e inesaurito interesse in un sonetto accolto per 'tipicità', ma senza discussione, fra le rime amorose e in cui l'autore afferma, nella chiusura presente a l'*usato parlare* (tradotto dal Saviozzo nelle *usitate/usate rime*), un passato da poeta e il mutato stile (*Savio ortolan* 5-6; 4 voce vs 3 *sospiri*). In attesa quindi dei risultati dell'intenso lavoro d'*équipe* guidato da Roberto Leporatti e di nuovi dati sull'antefatto, sul fatto e sul fattore di questo componimento, che è solo uno degli elementi di un sistema

85. Cfr. *Rvf* CCCXXXII 19-24 e Bettarini (2005, pp. 1463-77, in particolare p. 1470 per *agro stile* e *alto sogetto*), inoltre *Rvf* CCLXIV 55 *pensier agro*.

86. Si veda Esposito (2013, XLIII e p. 33) per il testo critico, il rinvio intertestuale e il confronto con il Saviozzo (LXXI 101 *duri anni*; Pasquini, 1965); inoltre Esposito (2013, XCII); Cavedon (2006); Esposito (2012; 2017); Leporatti (2017, p. 110); all'ipotesi di rifacimenti di disperse da parte di Brocardo è dedicato l'intervento di Roberto Leporatti *supra*.

troppo fluido, concludo con una rapida segnalazione per il censimento in corso, anticipata nei tempi di lavoro ma forse non disutile in questa fase del progetto: il codice BNCF, Nuovi acquisti e accessioni 396, testimone della meno dispersa corrispondenza Beccari-Petrarca di *O novella Tarpea e Ingegno usato*.

La ricezione delle disperse nella tradizione esegetica: alcuni esempi dai commenti e dalle edizioni annotate di Cinque e Settecento

di *Laura Paolino**

Le poche osservazioni che intendo proporre quale spunto di riflessione e di ricerca sulle problematiche attributive poste dalle rime disperse riguardano quello che può senz'altro definirsi un "rimosso" della filologia petrarchesca delle origini. Questa categoria della psicoanalisi sembra utile per cogliere in scorcio l'atteggiamento di sostanziale indifferenza dei primi studiosi del poeta di Arquà per la questione dell'autenticità delle rime escluse dal Canzoniere, indifferenza che appare a tutta prima inspiegabile, se pensiamo che proprio nel Cinquecento, il secolo dei Bembo, dei Beccadelli, dei Daniello, dei Trifon Gabriele e dei Giulio Camillo – tanto per fare solo qualche nome –, ebbero il loro battesimo la filologia petrarchesca e la critica delle varianti.

La presenza di rime disperse ed estravaganti (secondo la distinzione terminologica invalsa negli studi degli ultimi vent'anni¹) all'interno dei codici dei *Fragmenta* tardo-trecenteschi e quattrocenteschi e poi nelle prime edizioni del Canzoniere è un dato che non sorprende affatto, in quanto riflette quella fluidità testuale dell'opera che caratterizza i primi decenni della sua trasmissione. I più importanti incunaboli dei *Fragmenta* ne danno limpida testimonianza: l'edizione veneziana di Vindelino da Spira del 1470 e la milanese di Antonio Zarotto del 1473 esibiscono la ballata *Donna mi vène spesso ne la mente*² al posto del madrigale *Or vedi, Amor, che giovenetta donna* (*Rvf* 121), con il quale Petrarca l'aveva sostituita; l'edizione veneziana, sempre del 1473, di Gabriele di Pietro, oltre a *Donna mi vène*, presenta, inframezzati agli altri *fragmenta*, *Quella ghirlanda che la bella fronte* (so-

* Università di Salerno.

1. Per questa distinzione si veda Vecchi Galli (1997, pp. 330-2).

2. Cfr. E18 in Paolino (1996, pp. 729-32).

netto di corrispondenza diretto a Sennuccio del Bene), *Stato foss'io quando la vidi prima* e *Poi ch'al Fattor de l'universo piacque*, sonetto quest'ultimo che nell'edizione veneziana di Domenico Siliprandi del 1477 precede la canzone 366 alla Vergine³. Nel secolo XVI, però, alcune operazioni editoriali di grande prestigio, come quella dell'aldina del 1501 curata da Pietro Bembo⁴, che vanta una diretta discendenza dall'originale petrarchesco, il ms. Vaticano latino 3195, per quanto non immuni da vivaci contestazioni (prima di tutte quelle del "riordinatore" Alessandro Vellutello, autore del celebre *Trattato de l'ordine de' sonetti et canzoni del Petrarca mutato*, premesso al suo commento al Canzoniere⁵), sembrano portare a una sostanziale "canonizzazione" dei testi della raccolta, nel senso che è sempre più difficile trovare rime disperse e/o estravaganti mescolate ai testi del Canzoniere (con qualche eccezione, come la ballata *Donna mi vene*). Contestualmente, però, l'interesse per queste rime, per così dire, epurate dal libro dà vita nelle edizioni del Cinquecento ad appendici più o meno consistenti di composizioni "rifiutate" dal poeta. La TAV. I presenta le tre tipologie di appendici (o *Giunte*, come si cominciò a chiamarle) di testi respinti che vengono ad arricchire le edizioni del Petrarca volgare.

L'allestimento di queste *Giunte* si spiega con una strategia di mercato sempre più competitiva, che spingeva gli editori, in accanita concorrenza tra di loro, a fornire prodotti librari di volta in volta più completi e dai contenuti incrementati⁶. Il dato più sorprendente, però, riguarda il fatto che quando queste edizioni erano provviste di commento (come le Stagnino del 1513 e del 1522, con le chiose dello Pseudo-Antonio Da Tempo, di Francesco Filelfo, di Girolamo Squarciafico e di Bernardo Illicino, o le Giolito del 1547 e del 1550 con il commento di Vellutello⁷), le *Giunte* ne rimanevano desolatamente prive. Il caso, forse, più eclatante è quello dell'edizione Bindoni-Pasini del 1532, che è la prima e unica edizione cinquecentesca del commento di Sebastiano Fausto da Longiano⁸. In questa edizione la *Giunta di composizioni rifiutate da Petrarca* comprende alcuni sonetti che fino a quel momento non erano mai stati pubblicati nelle appendici di estravaganti petrarchesche e la cui presenza in questa edizione era giustificata

3. Petrarca (1470; 1473a; 1473b; 1477).

4. Petrarca (1501).

5. Petrarca (1525).

6. Sul condizionamento esercitato dal mercato librario, che incoraggiava la stampa di inediti, è tornato anche Limongelli (2018, in particolare pp. 42-52).

7. Petrarca (1513; 1522b; 1547; 1550).

8. Petrarca (1532).

dal fatto che si trattava di testi «citati dallo ispositore», cioè di testi a cui Fausto da Longiano aveva fatto riferimento nelle note del suo commento al Canzoniere. La circostanza, come scrissi qualche anno fa, «non permette di dissociare l'operazione di selezione di questo materiale estravagante da quella dell'esegesi stessa. Ciò significa che, diversamente da quanto accade per altre edizioni commentate del Petrarca volgare, l'assetto stesso dell'edizione, con la scelta dei materiali del corredo testuale, è ascrivibile non all'editore, bensì all'autore del commento»⁹. Si tratta di un «dato di assoluto rilievo in quanto mostra come presso gli esegeti continui del Petrarca l'astensione dalla chiosa, per le Estravaganti, fosse una prassi consolidata che non contemplava eccezioni, neppure in presenza di una responsabilità diretta del commentatore nella pubblicazione di quei testi»¹⁰.

Un caso ancora più indicativo di questa dissociazione tra chiosa e testo delle estravaganti è rappresentato dalle due edizioni del commento di Bernardino Daniello, che, come si vede nella TAV. 2, presentano entrambe una *Giunta* di componimenti sostanzialmente coincidente con quelli dell'*Appendix* aldina. Com'è noto, Daniello inserì fin dalla sua prima edizione¹¹, incrementandolo notevolmente nella seconda, un apparato di varianti d'autore tratte dalle carte del codice degli abbozzi (il ms. Vaticano latino 3196) e da altri autografi andati perduti, senza tuttavia mostrare il minimo interesse per quelle, seppur poche, rime estravaganti trasmesse da quelle stesse carte. Tali rime, che, diversamente da altre, avrebbero potuto essere inserite nell'appendice dei testi rifiutati con piena autorevolezza, furono semplicemente ignorate.

Dopo quanto abbiamo rilevato, appare decisamente utopistico pensare che editori ed esegeti cinquecenteschi fossero disposti a invischiarsi in complesse quanto inestricabili discussioni attributive. Per queste rime «rifiutate» il viatico alla stampa, l'unica sottintesa patente di autenticità, o meglio, la sola forma di legittimazione all'*imprimatur* era costituita dal riferimento alle fonti da cui le avevano attinte gli editori. Ma si trattava, quando c'erano, sempre di indicazioni estremamente generiche. Girolamo (Gershom) Soncino, per esempio, per la canzone *Quel ch'à nostra natura in sé più degno*¹² dichiara di averla «trovata in un antico libro»¹³; al contrario, Manuzio a proposito della

9. Paolino (2007, p. 265).

10. *Ibid.*

11. Petrarca (1541a).

12. Cfr. E21 in Paolino (1996, pp. 739-54). Su questa canzone, cfr. Marchand (2007) e Monti (2017, pp. 45-9).

13. Si tratta, come è noto, di un manoscritto non identificato, appartenuto al maceratese Lorenzo Astemio Bevilacqua; cfr. Comboni (1997, pp. 115-6).

canzone e dei sette sonetti dell' *Appendix* scrive semplicemente che «vengono in mano vostre», senza indicarne la provenienza.

Ora, mentre l' *understatement* con il quale gli editori cinquecenteschi maneggiano la questione attributiva può trovare una giustificazione nel fatto che, con la sola eccezione di Aldo, nessuno di loro aveva formazione e scrupoli da letterato e filologo, più sorprendente appare il sostanziale permanere di questo atteggiamento nei pochi, pochissimi commentatori cinquecenteschi di rime estravaganti. Ho detto pochi, pochissimi, ma in verità ne conosco soltanto due, di entrambi i quali ho avuto occasione di occuparmi alcuni anni fa.

Il primo è il fiorentino Giovan Battista Gelli che proprio alla ballata *Donna mi vène* dedicò una *lectio* pronunciata all'Accademia fiorentina il 27 ottobre 1549 e poi edita nello stesso anno dallo stampatore ducale Lorenzo Torrentino¹⁴. Ora, tra le «cagioni» che avevano indotto Gelli a scegliere proprio questo testo per la sua lettura, vi era il fatto che esso non era «stato mai esposto da alcuno di coloro i quali hanno commentato le rime sue [cioè di Petrarca]»¹⁵. A questa constatazione Gelli aggiungeva quelle che, a suo vedere, erano le cause di questa lacuna dell'esegesi petrarchesca:

La qual cosa credo io che sia avvenuta, per non si ritrovare quello [cioè la ballata *Donna mi vène*] in testo alcuno, o in pochissimi, di quegli che sono stampati fuori di Firenze. Né so io di questo la cagione, ritrovandosi egli in tutti i migliori e i più antichi testi che noi abbiamo in Firenze, né essendo da dubitare in modo alcuno ch'egli non sia del Petrarca, per essere di sorte che altri ch'egli non l'arebbe già mai fatto tale¹⁶.

A ben guardare, non si può dire che qui Gelli eluda il problema attributivo; anzi, il ricorso congiunto, per avvalorare la paternità petrarchesca della ballata, all'autorevolezza della tradizione fiorentina, manoscritta e a stampa, e all'analisi stilistico-letteraria di *Donna mi vène* si prospetta come la più corretta prassi di valutazione dell'autenticità di un testo. È un fatto, però, che lo scrittore fiorentino non vada oltre questa affermazione, non conduca, cioè, una vera analisi comparativa del lessico e dello stile della ballata con quelli dei *fragmenta* di sicura attribuzione, né esplori in dettaglio il testimoniale antico di *Donna mi vène*.

L'altro caso è quello dello storico ravennate Vincenzo Carrari, che nel 1577 pubblicò un ampio commento alla canzone *Quel ch'è nostra natura*, scritta, com'è noto, in occasione della liberazione di Parma dalla tirannide di Alberto

14. Gelli (1549).

15. Si cita da Paolino (2007, p. 274).

16. Ivi, p. 275.

e Mastino Della Scala, per mano di Azzo da Correggio e dei suoi tre fratelli nel maggio del 1341¹⁷. Nel 1577 la canzone era stata pubblicata già molte volte tra le disperse di Petrarca; il suo contenuto storico e i documentati rapporti del poeta con uno degli eroi di questo testo, ossia Azzo, sembrano, dunque, dispensare totalmente l'esegeta dal dimostrarne l'autenticità. Carrari tuttavia avverte l'obbligo di fornire una spiegazione dei motivi per cui Petrarca aveva escluso la canzone dalla raccolta. Tali motivi, però, vengono individuati soltanto a livello contenutistico: la canzone celebra la concordia con la quale i fratelli da Correggio, dopo la cacciata degli Scaligeri, avevano governato la città, ma questa concordia era venuta meno quasi subito, nel 1344, rendendo dunque inattuale la canzone; inoltre, tra i molti tiranni di Romagna a cui allude *Quel ch'è nostra natura* (v. 76) potevano comprendersi anche i Malatesta, Signori di Rimini, con uno dei quali, Pandolfo II, Petrarca avrebbe intrattenuto in seguito importanti relazioni, destinandogli, peraltro, nel 1373 una copia del Canzoniere, la cosiddetta forma Malatesta: dunque, anche ragioni di opportunità politica avrebbero giustificato l'esclusione del testo dal *liber*¹⁸.

Tirando le fila del nostro discorso, possiamo affermare che la questione attributiva delle rime estravaganti non sembra attrarre più di tanto l'interesse dei commentatori e neanche quello degli editori del Petrarca volgare. Più che a una pesca oculata nel *mare magnum* delle rime assegnate a Petrarca, a questi intellettuali sembra interessare un incremento del *corpus* estravagante. O meglio: sembra interessare agli editori, che vogliono imporre sul mercato testi inediti, mentre gli esegeti si mostrano sostanzialmente indifferenti alla questione, perché lo *status* di rime rifiutate da Petrarca li dispensa autorevolmente dall'elargire cure interpretative a questi testi.

Nel corso del secolo XVII la situazione non cambia: le *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* di Alessandro Tassoni, edite nel 1609, unico prodotto esegetico di rilievo, eludono sostanzialmente queste composizioni¹⁹; mentre le edizioni che pubblicano *Giunte* di rime, come per esempio la Guerigli del 1651²⁰, riproducono con poche varianti le appendici cinquecentesche.

Come sappiamo, la vera novità seicentesca su questo versante è rappresentata dall'edizione diplomatica *avant lettre* del codice degli abbozzi, pubblicata da Federico Ubaldini nel 1642²¹. L'edizione portò all'attenzione degli studiosi

17. Paolino (2009). Sull'esposizione di Carrari, si veda anche Spaggiari (2008).

18. Paolino (2009, pp. LXVII-VIII).

19. Tassoni (1609).

20. Petrarca (1651).

21. Ubaldini (1642). Su questa edizione, di cui si attende l'imminente riproduzione anastatica per le cure di Andrea Comboni, si registra il recente intervento di Italia (2018).

di Petrarca, insieme al complesso dei materiali variantistici attestati dai concieri vaticani, anche varie disperse, trasmesse dal ms., di cui solo alcune già attestate dalla tradizione manoscritta²². Sappiamo anche, però, che la fortuna dell'edizione Ubaldini e dei materiali documentari da esso pubblicati (fortuna che portò a una ristampa della stessa nel 1750²³) è legata all'uso che di questo lavoro fece Lodovico Antonio Muratori nella sua edizione del Canzoniere, uscita a Modena nel 1711, eccellentemente studiata, per le disperse, da Rossella Bonfatti²⁴.

Ora, sembra senz'altro degna di nota (cfr. TAV. 2) la circostanza che Muratori, giustamente, dia la precedenza nell'appendice dell'edizione ai testi estravaganti estratti (insieme, peraltro, ad alcuni frammenti) dall'edizione Ubaldini²⁵, rispetto alle disperse veicolate da un'ormai consolidata tradizione editoriale, sulla quale il critico modenese non si pronuncia, come risulta dall'anodina rubrica che introduce questi testi: «Seguitano altri componimenti del Petrarca, già stampati, e che si dicono da lui rifiutati»²⁶. Se l'autografia delle estravaganti vaticane induce Muratori ad assegnare loro una posizione di preminenza nella sua edizione rispetto alle altre rime disperse, e dunque a riconoscere a queste composizioni, seppur *e silentio*, un grado di autenticità che per quelle di tradizione non autografa rimane *sub iudice*, è tuttavia soltanto nella *Prefazione* che lo studioso si misura esplicitamente con la questione attributiva. Muratori, infatti, fa qui cenno ad alcuni manoscritti della Biblioteca Ambrosiana, nei quali aveva trovato i sonetti responsivi, assegnati a Petrarca, *Per util, per diletto e per onore*²⁷ (attribuzione seriamente messa in crisi da Vinicio Pacca e, in tempi recenti, quasi negata da Daniele Piccini²⁸), *Conte Ricciardo, quanto più ripenso e Ingegno usato a le question profonde* con le relative proposte ricondotte a Antonio Beccari, Ricciardo (o Riccardo) da Battifolle e Pietro da Siena²⁹.

22. Cfr. i contributi di Salvatore e di Pancheri, *supra*; sulla circolazione di una prima stesura di E1 cfr. in particolare Paolino (1996, pp. 649-53).

23. Ubaldini (1750).

24. Petrarca (1711); Bonfatti (2007).

25. Petrarca (1711, pp. 707-11).

26. Ivi, pp. 711.

27. Cfr. E14a in Paolino (1996, pp. 708-11).

28. Pacca (2007); Piccini (2012a).

29. Cfr. E17a e E13a in Paolino (1996, pp. 726-8 e 703-5); Muratori in Petrarca (1711, pp. XIV-XV). Come lo stesso Muratori precisa, l'attribuzione a Pietro da Siena della proposta *O novella Tarpea, in cui s'asconde*, a cui risponde il petrarchesco *Ingegno usato*, è propria del ms. Ambrosiano da cui il Modenese l'attinge ed è concorrente a quella, più diffusa, che vuole il sonetto scritto da Antonio Beccari.

Ora, il primo sonetto era stato riportato da Muratori, ma solo nella sua prima quartina, nel *Della perfetta poesia italiana* (I III)³⁰, e nella stessa porzione testuale viene riproposto in questa *Prefazione* all'edizione del Petrarca volgare; il secondo, stampato quasi integralmente (dal v. 5 in poi) in *Della perfetta poesia italiana* (I III)³¹, è riprodotto interamente in questa sede, ma non nella *Giunta*, mentre il terzo, riferito solo nell'*incipit*, anzi nel primo emistichio (*Ingegno usato* ecc.), viene riprodotto per intero nella *Giunta*³². Un trattamento così diversificato, seppur non esplicitamente giustificato da Muratori, potrebbe esser rapportabile, per così dire, al grado di attendibilità, a giudizio del critico, dell'attribuzione a Petrarca dei diversi sonetti, grado minimo o nullo per il sonetto citato solo nei suoi primi quattro versi, più elevato per il sonetto stampato nella *Prefazione* (p. XIV, ma non nella *Giunta*), massimo per il sonetto contenuto nella *Giunta*. Sembrano confermare questa interpretazione le didascalie da cui questi testi sono introdotti: a proposito di *Per util, per diletto*, Muratori parla semplicemente di sonetto «attribuito» a Petrarca; per *Conte Riccardo* esprime qualche dubbio («Gli risponde così il Petrarca, se pur egli n'è l'Autore»³³), mentre nessun commento è fatto per *Ingegno usato*, detto soltanto «risposta del Petrarca la quale si leggerà dopo la Parte II delle Rime»³⁴. Nel seguito di questo passo della *Prefazione* Muratori cita un altro codice della Biblioteca Ambrosiana di «Rime di molti antichi Poeti Fiorentini», identificabile nel ms. Ambrosiano C 35 sup., dove si trovano assegnati a Petrarca due sonetti che pubblica per intero, *Quando, Donna, da prima io rimirai* e *Vostra beltà che al mondo appare un sole*³⁵. Il fatto che il critico modenese li stampi integralmente nella *Prefazione* (sebbene non li includa nella *Giunta*) sembra dimostrare che ritenesse abbastanza probabile la paternità petrarchesca dei due sonetti; tuttavia, se leggiamo le parole con le quali Muratori li introduce vediamo che lo studioso li giudica decisamente spuri e giustifica la loro riproduzione nella *Prefazione* con la circostanza che fino a quel momento non erano mai stati pubblicati:

30. Muratori (1706, p. 22).

31. Ivi, p. 23.

32. Petrarca (1711, p. 712).

33. Cfr. Muratori in Petrarca (1711, p. XIV); in Muratori (1706, p. 23) era espresso lo stesso dubbio: «la risposta del Petrarca (se pur è vero)».

34. Muratori in Petrarca (1711, p. XV).

35. Ivi, pp. XV-XVI. Ancora *sub iudice* la paternità di questi sonetti, entrambi nella tradizione manoscritta assegnati anche a Bernardo Pulci (1438-1488) e come tali pubblicati da Lanza (1973-1975, II, rispettivamente pp. 283-4 e p. 283).

In un altro codice scritto a penna della Biblioteca Ambrosiana fra le Rime di molti antichi Poeti Fiorentini ve n'ha alcune del Petrarca già pubblicate, e oltre ad esse due Sonetti a lui attribuiti, che non so d'aver veduto altrove stampati. Eccoli dunque, non già perch'io li creda, e molto meno perché io abbia pensiero di mantenerli per fatture di lui, ma perché i Lettori abbiano il gusto di cercar'ivi, e poscia di non vi trovar l'aria e la finezza dello Stil di Petrarca³⁶.

Se, dunque, nel secolo dell'erudizione sembra affermarsi un atteggiamento più vigile nella valutazione dell'effettiva paternità petrarchesca delle rime disperse, rime che Muratori, come abbiamo visto, accoglie nella sua edizione esercitando una seppur minima scrematura, è vero anche che ai commentatori e agli editori settecenteschi del Canzoniere continua a far gioco, sia per ragioni di mercato (proporre sempre qualche nuovo testo inedito), sia per un postulato ideologico e un proposito didattico (mostrare come Petrarca non era nato poeta, ma anche lui *aliquando dormitabat*), riprodurre rime di attribuzione incerta. È interessante notare, allora, come a surrogato di una corretta *recensio* della tradizione manoscritta, lo stesso Muratori dia l'abbrivio a una prassi, quella della collazione di codici e del rimando all'*auctoritas* di alcuni antichi manoscritti, che, seppur non estranea, come abbiamo visto, agli editori cinquecenteschi, diventa nel secolo XVIII un vero e proprio *modus operandi* editoriale. Ai manoscritti ambrosiani, usati dal letterato modenese, viene ad aggiungersi come fonte, oltre che di varianti dei *Fragmenta*, di interi componimenti esclusi dal Canzoniere, il famoso manoscritto ritenuto dell'età stessa di Petrarca, appartenuto a padre Pier Caterino Zeno, fratello di Apostolo, cioè il Trivulziano 1015, citato da Gaetano Volpi nelle sue due edizioni cominiane (1722 e 1732) del Canzoniere³⁷ e poi da Jacopo Morelli, custode della Marciana, nella sua edizione veronese del 1799 delle *Rime* del poeta³⁸.

Proprio questa edizione di fine secolo fornisce un esempio interessante di ricorso, per così dire, disinvolto alle fonti manoscritte per incrementare il *corpus* delle estravaganti. Nella *Giunta d'alcune composizioni del Petrarca che si dicono da lui rifiutate*³⁹ il bibliotecario della Marciana riproduce fedelmente,

36. Ivi, pp. xv. Come scrive giustamente Rossella Bonfatti, nella decisione di Muratori di includere nell'edizione testi ritenuti spuri si riconosce anche l'adesione ai «dettami di una critica che trasferisce al lettore la responsabilità della prova del *buon gusto*» e «si configura [...] un appello collaborativo (a fronte della occasionalità e della predeterminazione del giudizio), volto alla ricerca di un'opinione condivisa» (Bonfatti, 2007, p. 297).

37. Petrarca (1722; 1732). Per il ms. Trivulziano 1015, cfr. Petrella (2006, pp. 6-14).

38. Petrarca (1799).

39. Ivi, pp. 201-80.

fin nelle didascalie d'accompagnamento e nelle note, la ricchissima *Giunta* della fortunata seconda edizione cominiana di Volpi, discostandosene solo in pochi casi (cfr. TAV. 2): nella sostituzione della traduzione latina della canzone *Chiare et fresche et dolci acque* (Rvf 126) dell'umanista Marc'Antonio Flaminio (*O fons Melioli sacer*), posta nella chiusura dell'appendice cominiana, con l'ottava «ascritta al Petrarca» *Fondo le mie speranze in fragil vetro*; nella riproposizione del sonetto *Messer Francesco, con Amor sovente* (a cui risponderebbe il *fragmentum* 131 *Io canterei d'amor si novamente*), attribuito con scarsa verosimiglianza al notaio siciliano Jacopo da Lentini, attribuzione contestata da autorevoli studiosi, come ricorda lo stesso Morelli⁴⁰; nell'inserimento di uno scambio inedito di sonetti tra Stramazzone da Perugia e Petrarca. Ora, è curioso osservare la disparità delle giustificazioni critiche adottate da Morelli per queste "novità" della sua *Giunta*. Nel caso dell'ottava *Fondo le mie speranze*, presente nella tradizione cinquecentesca, soprattutto dei libri

40. Cfr. Muratori in Petrarca (1799, vol. I, p. XXI). Morelli si riferisce, in particolare, a quanto avevano scritto su questo sonetto Giovan Mario Crescimbeni e Francesco Saverio Quadrio, che avevano contestato l'attribuzione di *Messer Francesco* a Giacomo da Lentini, seppur con motivazioni differenti. Crescimbeni aveva negato la possibilità dello scambio di sonetti su base storico-cronologica: «Il Tassoni [1609, p. 206] fa sovente [...] menzione di questo poeta; e particolarmente dice che egli scrisse un sonetto al Petrarca, che incomincia *Messer Francesco, con Amor sovente*, al quale il Petrarca rispose con quello che incomincia *Io canterei d'amor si novamente*; e prima di lui la stessa storia narrò Gio[vanni] Andrea Gilio [1580, § I, f. 11r]. Ma noi temiamo forte che l'uno e l'altro non si sieno ingannati, perché [...] ci pare impossibile che Jacopo vivesse a' tempi del Petrarca: tanto più che Dante ne parla come di persona morta mettendolo in Purgatorio; e il Vellutello, il Daniello e altri comentatori del Petrarca da noi veduti non solamente ciò non dicono, ma né meno sanno a chi quel sonetto fosse indirizzato e dell'istesso nostro parere è anche il dottissimo Muratori [1706, lib. I, p. 16], il quale ribatte il Castelvetro, che esponendo quel sonetto del Petrarca, fu anch'esso dell'opinione del Tassoni e del Gilio» (Crescimbeni, 1730, pp. 43-4). Quadrio, invece, aveva messo in dubbio soltanto che *Messer Francesco* fosse la proposta a cui risponde *Io canterei d'amor*: «So [...] che il Dolci, a provar che sia lecito al poeta per mancamento di desinenza usare nella risposta alcune parole della proposta non usandone altre, apporta un tal sonetto del Notaio Jacopo da Lentino scritto al Petrarca, a cui inchina a credere che questi rispondesse con quello *Io canterei d'amor*, nel quale sono ripetute quattro parole della proposta, che sono *sovente, sospiri, desiri e avorio*. Ed io ben credo che il sonetto qui del Petrarca allegato sia risposta a un qualche sonetto di messer Jacopo da Lentino. Ma che la proposta sia quello *Messer Francesco con Amor sovente* io non mi so indurre a crederlo per due ragioni. La prima è che il Petrarca non ha mai praticato di usar le rime della proposta in verun'altra risposta che a noi certa sia. Adunque non dobbiamo credere che quel sonetto sia la proposta, se ciò prima non sia certo e sicuro. La seconda è che Jacopo da Lentino era bene notaio buono, ma poeta malo, come scrive il Tassoni, e quel sonetto non si dimostra in quel secolo nato, né di quel padre» (Quadrio, 1742, p. 50 [lib. II, Distinzione I, Capo I, Particella VII]).

musicali⁴¹, Morelli tace inspiegabilmente sulla fonte da cui l'ha prelevata e sulle ragioni del suo accorpamento alla *Giunta*. A proposito, invece, del sonetto *Messer Francesco, con Amor sovente*, screditato come testo indirizzato a Petrarca dall'insostenibile attribuzione al Notaio, Morelli legittima la sua cooptazione nell'appendice sulla base del fatto che esso è citato nel *Discorso sopra gli originali del Petrarca* accluso alla seconda redazione della biografia del poeta allestita da Ludovico Beccadelli e impressa per la prima volta proprio in questa edizione del 1799⁴².

Diversa, invece, e più articolata la spiegazione dell'ingresso nel *corpus* delle disperse dello scambio di sonetti con Stramazzo da Perugia:

Non lasciai di porre nella *Giunta* due sonetti reciprocamente scritti, che di Muzio Stramazzo da Perugia e del Petrarca portano il nome in un codice Vaticano, da cui Monsignore Fontanini gli aveva già trascritti in una miscellanea ora della Biblioteca di San Marco; e questi, sino dall'anno 1771 nel primo tomo della Biblioteca manoscritta Farsetti da me pubblicati, credo bene che nella *Giunta* possano aver luogo, quando altri a essi anche inferiori, sull'autorità niente più grave di altri codici, ve lo hanno trovato⁴³.

Il paradosso critico rilevabile in questa dichiarazione consiste nel fornire al lettore la precisa indicazione della fonte da cui sono tratti i testi (il «codice Vaticano», che è il ms. Vaticano latino 3213⁴⁴) senza però averne preso visione

41. Su questa ottava, certamente apocrifa, si veda Carrai (1987, pp. 193-5; e, soprattutto, 2007, pp. 459-62).

42. Cfr. Muratori in Petrarca (1799, vol. 1, p. XXI): «Così pure quel sonetto vi ho inserito che siccome scritto da Iacopo di Lentino Notaio al Petrarca nel commento del Castelvetro e in altri libri si trova; [...] né io come suo intendo di riprodurlo: ma soltanto questo faccio perché il Beccadelli, degli originali del Petrarca discorrendo lo usa, e con lezione più esatta lo riporta sotto il nome semplicemente di Jacopo Notaio; il quale potrebbe poi anche essere stato diverso da quello di Lentino, a cui vien fatta difficoltà di accordarlo». Per il testo del sonetto riportato da Beccadelli, cfr. L. Beccadelli, *Vita del Petrarca* (seconda redazione), in Frasso (1983, pp. 27-86, alla p. 86).

43. Muratori in Petrarca (1799, vol. 1, pp. XX-XXI).

44. In realtà, la segnatura completa del codice vaticano è fornita da Morelli nella prima stampa di questi sonetti, cioè in Farsetti (1771, p. 267): «Non vogliamo lasciare di scrivere intorno al Canzoniere del Petrarca senza far noto che in un codice manoscritto miscelaneo esistente nella Pubblica Libreria di San Marco, posseduto una volta da mons. Fontanini si trovano due sonetti scritti di mano di quel prelato; cioè l'uno di Muzio Stramazzo da Perugia in proposta al Petrarca e l'altro, di questo in risposta, allo Stramazzo. Il titolo che vi si vede è questo: *Due sonetti copiati in un manoscritto in foglio di Rime di poeti antichi nella Biblioteca Vaticana n. 3213, non stampati*. E veramente mai li abbiamo veduti a stampa [...]. Perciò ci diamo il piacere di pubblicarli in questo luogo, lasciando a chi più di

diretta. Morelli, infatti, riproduce i due sonetti da un codice appartenuto a Giusto Fontanini (il ms. Marciano latino XIV 47 [= 4705], ff. 330^{bis}v-331r⁴⁵), nel quale l'antiquario e bibliografo friulano aveva copiato i due testi appunto dal manoscritto vaticano. Il bibliotecario della Marciana aveva dato alle stampe i due sonetti per la prima volta nel 1771 nel catalogo dei volumi pervenuti alla biblioteca dal lascito di Tommaso Farsetti⁴⁶. Questo *iter* di trascrizioni è responsabile dell'errore di attribuzione di questi sonetti. Morelli, infatti, pubblica come proposta di Stramazzo *Io son sì traviato dal sentiero* [ed. *pensiero*] e come risposta di Petrarca *Poi che a la nave mia l'empio nocchiero* [ed. *Poiché la nave mia l'empio nocchiero*]. In realtà, com'è noto, entrambi i testi viaggiano nella tradizione manoscritta sotto il nome di Petrarca e appartengono alla sua corrispondenza con questo ancora sconosciuto poeta perugino: il primo risponde al sonetto *Però che 'l dolce canto di quel Piero* e il secondo al sonetto *Il ficto ben ci prende di leggiero*⁴⁷. Il manoscritto vaticano che riproduce i testi di Stramazzo in una sezione a parte, più avanti nel codice, rispetto a quelli di Petrarca indica, tuttavia, la corretta sequenza di proposta-risposta-replica-nuova risposta con due rubriche che introducono l'una *Io*

noi vede in somigliante materia il decidere se veramente appartengono a coloro de' quali portano il nome». Questa presentazione e il testo dei due sonetti che subito seguono (ivi, pp. 268-9) sono contenuti nella descrizione del trecentesco codice Manni, l'attuale Marciano italiano IX 50 (= 6451, n. 96 del catalogo Farsetti), pervenuto alla Marciana proprio con il lascito del patrizio veneto. Un'aggiornata descrizione di questo codice sarà presto disponibile nel censimento dei manoscritti petrarcheschi volgari della Biblioteca Marciana di Venezia, a cura di Laura Nuvoloni, in stampa presso la casa editrice Antenore. Per il ms. vaticano, collettore di rime italiane antiche allestito nella prima metà del secolo XVI da un gruppo di copisti coordinati e diretti dal romano Antonio Lelli, cfr. Frasso (1988) e Graffigna (1988).

45. Per la descrizione del ms. si veda Zorzanello (1980-85, vol. III, *ad locum*).

46. Farsetti (1771).

47. L'intera corrispondenza, che conta quattro ulteriori sonetti, *O di saver sovran teauriero* (Stramazzo), *A la faticosa via stanco corriero* (Petrarca), *Nel dir, non com' softista persevero* (Stramazzo), *Di finir questi assalti mi dispero* (Petrarca), si legge in Solerti (1909, pp. 114-21). Il Muzio Stramazzo del Vaticano latino 3213 è stato identificato da Joseph Barber con l'altrettanto fantomatica figura di Andrea Stramazzo da Perugia, autore del sonetto *La santa fama de la qual son prive*, a cui Petrarca rispose con *Se l'onorata fronde che prescrive* (Rvf 24), e di *Vo' mi negate la virtù che nunca*, responsivo a *S'i' fossi stato fermo a la spelunca* (Rvf 166). Cfr. Barber (1983), e *supra* gli interventi di Camboni e Biancalana, pp. 34-8 e 53-9. Propende per l'autenticità di una parte della tenzone Paola Vecchi Galli (1997, pp. 369-70), mentre Marco Santagata sembra escluderla per tutti i testi, salvo *La santa fama* (Santagata, 2004, pp. 125-6). Com'è noto, per qualche tempo si è pensato, con scarsa verosimiglianza, che questo rimatore fosse lo stesso Muzio da Perugia a cui la tradizione manoscritta attribuisce il sirventese *Più volte ne la mente so' esforzato*: cfr. Montefusco (2012, 2013, pp. 268-9).

son sì traviato e l'altra *Poi che a la nave* con rinvio alla carta del manoscritto dove si leggono le proposte di Stramazzo:

Risponde p(er) le rime ad Ser Muzio / Stramazzo Peroscino al .s(onetto). di q(ue)llo ch(e) incomincia .Pero che 'l dolce caldo de Piero. [sic] car(ta). 63o. [Vat. lat. 3213, f. 277r]

Risponde p(er) le rime al detto / Ser Muzio Stramazzo Perosci/no al .s(onetto). di q(ue)llo ch(e) in/comincia .Il fitto ben si [sic] / prende di leggiero. car(ta). 63o. [Vat. lat. 3213, f. 277v]

Nel manoscritto marciano, però, non troviamo nessuna delle due rubriche vaticane. A introdurre i sonetti sono altre annotazioni vergate, come i componimenti, dallo stesso Fontanini. In testa al f. 330^{bis}v, che trasmette *Io son sì traviato*, leggiamo una prima didascalia, riguardante entrambi i testi,

Due sonetti copiati in un MS. in f(olio). di / Rime di Poeti antichi nella Biblioteca Vaticana / n. 3213., non istampati.,

e una seconda annotazione che introduce il sonetto:

Di Muzio Stamazzo / A Messer Francesco Petrarca.

Infine, una terza rubrica, a c. 331r, presenta *Poi che a la nave mia*, lì trascritto, come «Risposta del Petrarca».

Possiamo ragionevolmente ipotizzare che a Fontanini sia sfuggita la prima rubrica vaticana, in quanto trascritta sulla pagina precedente (f. 277r) a quella che trasmette *Io son sì traviato* (f. 277v); è evidente, però, che lo studioso friulano peccò anche nella lettura della seconda rubrica del suo antigrafo, rubrica che fraintese del tutto, tanto da assegnare *Io son sì traviato* a Stramazzo, riconoscendovi la proposta a cui Petrarca avrebbe risposto con *Poi che a la nave mia*.

Per quanto a tutta prima comprensibile, l'errore di Fontanini appare grossolano, come pure la sua passiva riproduzione da parte di Morelli che, pago della corrispondenza delle rime, non si preoccupa di interpretare il presunto "dialogo" tra i due sonetti. A prescindere dai problemi interpretativi che la corrispondenza pone⁴⁸, alcune espressioni della

48. Cfr. Barber (1983, pp. 18-21), e ancora, *supra*, gli interventi di Camboni e Biancalana.

supposta proposta di Stramazzone e, soprattutto, i vv. 7-8 («rispondo, e il mio rispondere imperfecto / emendi chi più presso ha gli occhi al vero») avrebbero dovuto far riconoscere nel sonetto una risposta, appunto, più che una proposta.

La vicenda dell'ingresso di questi sonetti nella *Giunta* dell'edizione Morelli appare, sotto vari aspetti, esemplare della prassi critico-editoriale che fino a tutto il Settecento guida l'acquisizione di nuove *pièces* estravaganti. Come si evince dalle stesse parole di Morelli sopra riportate («credo bene che nella *Giunta* [questi sonetti] possano aver luogo, quando altri ad essi anche inferiori, sull'autorità niente più grave di altri codici, ve lo hanno trovato»), prima ancora della qualità estetica, in fondo non necessaria per testi "scartati" dal loro autore, a guidare l'editore è l'*auctoritas* della fonte manoscritta.

È curioso rilevare, però, come a questi manoscritti siano, in un certo senso, equiparate per autorevolezza alcune edizioni cinquecentesche, in primo luogo (per Volpi) la Soncino del 1503 e la Giunta del 1522, nonché alcune edizioni commentate, come la quarta del Vellutello (la Zanetti del 1538) e la seconda del Daniello (la Nicolini da Sabbio del 1549⁴⁹), ma anche (per Volpi e Morelli) l'edizione di *Rime antiche di diversi Toscani* allestita a Parigi nel 1595 dal fiorentino Jacopo Corbinelli in appendice alla stampa de *La bella mano* di Giusto de' Conti⁵⁰, o l'edizione veneziana del 1552 delle *Lettere* di Pietro Bembo, fonte della frottola *Di ridere ho gran voglia*⁵¹. È indubbio, però, che queste edizioni del Settecento, alle quali si può aggiungere la fiorentina del 1748 curata da Luigi Bandini⁵², che si serve (ma non per la *Giunta*) de «i più antichi e migliori codici» della Laurenziana e della Stroziana, oltre che del già citato codice appartenuto a Domenico Maria Manni⁵³, indicassero una direzione di ricerca, quella dell'esplorazione di singole tradizioni geografiche, che, come hanno già mostrato alcune moderne indagini, con opportuni correttivi può risultare ancora utile e produttiva ai giorni nostri.

49. Petrarca (1503; 1522a; 1538; 1549).

50. Giusto de' Conti (1595). L'edizione fu ristampata a Firenze nel 1715 ed ancora a Verona nel 1750 e nel 1753 con notizie biografiche su Giusto di Giovanni Maria Mazzucchelli: Giusto de' Conti (1715; 1750; 1753).

51. Bembo (1552, vol. I, lib. VI, pp. 174-80). Su questa dispersa è ancora obbligatorio il rinvio a Pancheri (1993). Cfr. anche Fenzi (2003b) e Trovato (1997-98).

52. Petrarca (1748).

53. Cfr. la nota 44.

TAVOLA I

Le appendici di rime disperse nelle cinquecentine del Canzoniere e dei *Trionfi*

1) Fano, **Soncino 1503** (*Quel ch'è nostra natura* e *Nova bellezza* + *Nel cor*, recuperato come primo capitolo del *TF*).

Edizioni che presentano gli stessi testi: Venezia, De Gregori 1508; Firenze, Giunti 1510; Venezia, Soardi, 1511; Venezia, Stagnino 1513 (*Da Tempo-Filelfo-Squaciacfico-Ilicino*); Venezia, Stagnino 1519 (*Da Tempo-Filelfo-Squaciacfico-Ilicino*); Venezia, Stagnino 1522 (*Da Tempo-Filelfo-Squaciacfico-Ilicino*).

2) Venezia, **Manuzio 1514**, seconda Aldina (*Appendix aldina*): 1 capitolo trionfale (*Nel cor*), 1 canzone (*Quel ch'è nostra natura*), 7 sonetti (*Anima, dove sei; Ingegno usato; Stato foss'io; In ira al cielo; Se sotto legge; Lasso, com'io fui; Quella che 'l giovenil*) + 4 sonetti di altri (*Messer Francesco, chi d'amor sospira* di Geri Gianfigliazzi; *Io non so ben* di Giovanni Dondi dall'Orologio; *Oltre l'usato modo* di Sennuccio del Bene; *Se le parti del corpo* di Giacomo Colonna: testi a cui Petrarca aveva risposto con *Rvf* 179, 244, 266, 322) + 3 canzoni di altri citati in *Rvf* 70 (*Donna mi priegha* di Cavalcanti; *Così nel mio parlar* di Dante; *La dolce vista* di Cino da Pistoia).

Edizioni che presentano gli stessi testi: Milano, Minuziano 1516; Firenze, Giunti 1515; Venezia, Paganino 1515; Bologna, Griffio 1516; Venezia, Manuzio 1521 (*terza Aldina*); Venezia, Zoppino 1521; Toscolano, Paganino 1521; Firenze, Giunti 1522; ed. del 1522 contraffazione di Venezia, Manuzio 1514 s.n.t.; riproduzione del 1523 di Firenze, Giunti 1522 s.n.t.; Venezia, De Gregori 1523 e 1526; Venezia, Zoppino 1526; Venezia, Sessa 1526; Venezia, Manuzio 1533 (*quarta Aldina*); Venezia, Manuzio 1546 (*quinta Aldina*); Venezia, Giolito 1557 e 1560 (*Camillo-Dolce*); Basilea, Sedabonis 1582 (*Castelvetro*).

3) Firenze, **Giunti 1522**: le 3 canzoni citate in *Rvf* 70 (Cavalcanti, Dante, Cino) + i 4 sonetti di corrispondenti (Geri, Dondi, Sennuccio, Colonna) + un fascicolo (da acquistare a parte) con *Quel ch'è nostra natura; Nova bellezza*; i 7 sonetti dell' *Appendix aldina* e (novità) *O novella Tarpea* di Antonio da Ferrara – attribuita, però, a Jacopo de' Caratori da Imola e a cui Petrarca aveva risposto con *Ingegno usato* –; *Il bell'occhio d'Apollo* di Ser Dietisalvi di Pietro da Siena con la risposta di Petrarca *Se Phebo al primo amor; Quella ghirlanda* (a Sennuccio). *Nel cor* e *Donna mi vene* nel *corpus* dei *Triumph* e dei *Rvf*.

TAVOLA 2

Giunte di componimenti dispersi e di testi di corrispondenti nelle principali edizioni commentate dei secoli XVI e XVIII*

Giolito 1547 e 1550 (*Alessandro Vellutello*) presentano due appendici: 1) tra Canzoniere e *Trionfi* i 4 sonetti di corrispondenti di Manuzio 1514 (con la sostituzione di *Oltra l'usato modo* di Sennuccio con *La santa fama* di Muzio Stramazzo da Perugia); 2) in calce ai *Trionfi* tutte le estravaganti di Manuzio 1514 + 5 componimenti (di Petrarca e di suoi corrispondenti) tutti già in Giunti 1522 (*Nova bellezza*; *O novella Tarpea* di Antonio da Ferrara; *Il bell'occhio d'Appollo* di Ser Diotisalvi di Pietro da Siena e la risposta di Petrarca *Se Phebo al primo amor*; *Quella ghirlanda*).

Bindoni-Pasini 1532 (*Sebastiano Fausto da Longiano*): *Quel ch'è nostra natura e Nova bellezza* (dopo le *Canzoni*) e «Sonetti di diversi al Petrarca» (Geri, Dondi, Sennuccio e Colonna) + un gruppo di 5 sonetti (*Lasso, com'io*; e **novità**: *Ahi lingua*; *Antonio, cosa ha fatto*; *Questa è l'ultima*; *Benché il cammin*) «citati dallo spositore» nel commento.

De Iovino-Cancer 1533 (*Silvano da Venafro*): *Appendix* aldina (senza le canzoni di Cavalcanti, Dante e Cino e senza *Nel cor*, messo però a testo come primo capitolo di *TF*) + *Nova bellezza*.

Nicolini da Sabbio 1533 (*Giovanni Andrea Gesualdo*): solo i sonetti dei corrispondenti (Muzio, Geri, Dondi, Sennuccio, Colonna).

Nicolini da Sabbio 1541 e 1549 (*Bernardino Daniello*): *Appendix* aldina, senza *Ingegno usato*.

Soliani 1711 (*Muratori*): dopo il Canzoniere due appendici: 1) Testi estravaganti tratti dal ms. Vat. lat. 3196, pubblicato da Ubaldini 1642: *Quella che 'l giovenil*; *Fin che la mia man destra* (fr.); *Più volte il di*; *El bell'occhio* (Diotisalvi); *Se Phebo al primo amor*; *Quando talor da giusta ira*; *Felice stato* (fr.); *Che le subite lagrime* (fr.); *Occhi dolenti*; *Gentil alto desire* (fr.); *Amor ch'en cielo* (le due versioni del ms. Vat. lat. 3196); *Tal cavalier*; *Quella che gli animal*; 2) Testi attribuiti a Petrarca e già editi («Seguitano altri componimenti del Petrarca, già stampati, e che si dicono da lui rifiutati»): *Anima, dove sei*; *Ingegno usato*; *Stato fuss'io*; *In ira a' cieli*; *Se sotto legge*; *Lasso, com'io fui*; *Quel ch'è nostra natura*; *Nel cor*. Dopo i *Trionfi*: il *TE* nella versione del ms. Vat. lat. 3196.

Comino 1722 e 1732 (*Gaetano Volpi*), **Giuliani 1799** (*Jacopo Morelli*): in calce a Canzoniere e *Triumph*: «Giunta d'alcune composizioni del Petrarca che si dicono da lui rifiutate [...]»: fr. trionfali *Quanti già nell'età* e *Nel cor* + canzone *Quel ch'è*

nostra natura + ballata *Donna mi vène spesso* (da: ms. Trivulziano 1015 – il ms. Zeno –, Giunti 1522, ed. Corbinelli 1595); ballata *Nova bellezza* (da: Giunti 1522) + i 7 sonetti dell' *Appendix* aldina, meno *Ingegno usato* (poi in Giunti 1522, ma qui senza indicazione di fonte; due di essi, *Stato foss'io* e *Quella che 'l giovenil*, si dichiarano collazionati, rispettivamente, con il ms. Zeno e con ed. Ubaldini 1642) + *Quella ghirlanda* (da: ms. Zeno e Giunti 1522) + *Poi ch'al Fattor* (da: ms. Zeno) + i sonetti *Quando, Donna e Vostra beltà* (da: ms. Ambrosiano C 35, ma attraverso *Prefazione* Muratori – Soliani 1711 –) + frottole *Di rider* (da: ed. Gualtiero Scoto 1552 delle *Lettere* di Bembo) +> [**Giuliani 1799**] *Io fui sì traviato* e *Poiché la nave mia l'empio nocchiero* (rispettivamente proposta attribuita a Muzio Stramazzone da Perugia – ma in realtà risposta di P. – e risposta di P. – ma non a questo sonetto, bensì ad un altro testo di Muzio –) < + *La santa fama* (Stramazzone) e l'incipit di *Rvf 24* (risposta di P.) + *Messer Francesco* (Geri) e l'incipit di *Rvf 179* (risposta di P.) + *Io non so ben* (Giovanni Dondi) e l'incipit di *Rvf 244* (risposta di P.) + *Oltra l'usato* (Sennuccio) e l'incipit di *Rvf 266* (risposta di P.) + *Si come il padre* (a Sennuccio; da ed. Corbinelli 1595) e *La bella aurora* (risposta di Sennuccio) + *Se le parti* (Giacomo Colonna) e l'incipit di *Rvf 266* (risposta di P.) +> [**Giuliani 1799**] *Messer Francesco* (Iacopo Notaro) e l'incipit di *Rvf 131* (risposta di P.) < + *O novella Tarpea* (Iacopo de' Garatori; da: Giunti 1522) + *O novella Tarpea* (Antonio da Ferrara; da: ed. Corbinelli 1595) e *Ingegno usato* (risposta di P.) + canzone *Io ho già letto* (Antonio da Ferrara; da ed. Corbinelli 1595) e l'incipit di *Rvf 120* (risposta di P.) + l'incipit di *Rvf 7* (risposta di P.) e *Tanto ciascuno a conquistar tesoro* (proposta assegnata a Giovanni Boccaccio) e *Io vorrei pur drizzar queste mie piume* (altra proposta attribuita a una dama di Fabriano o di Sassoferrato; le due proposte sono tratte da: Soliani 1711; una nota, assente in Comino 1722, riconduce la proposta di attribuzione alla Sassoferrato a Gilles Menage) + ultima terzina di *Benché ignorante sia* (proposta di Riccardo o Ricciardo da Battifolle) e *Conte Ricciardo* (risposta di P.; da: Muratori, *Della perfetta poesia italiana* I III e Soliani 1711, p. XIV) + il distico iniziale di *Deh dite il fonte* (Antonio da Ferrara) e la prima quartina di *Per util, per diletto* (risposta di P.; da: ms. Ambrosiano C 35, ma attraverso *Prefazione* Muratori – Soliani 1711 –) + testi della prima appendice di Soliani 1711 + le canzoni di Cavalcanti, Dante e Cino +> [**Comino 1732**] *O fons Melioli sacer* di Marc'Antonio Flaminio (traduzione latina di *Rvf 126*) < +> [**Giuliani 1799**] ottava ascritta a P. *Fondo le mie speranze in fragil vetro* <.

* Nel prospetto che riguarda le edizioni Comino 1722 e 1732 e Giuliani 1799 i testi peculiari delle singole edizioni sono inseriti in elenco tra i segni > <.

Bibliografia

- AGENO F. (1975), *L'edizione critica dei testi volgari*, Antenore, Padova.
- EAD. (a cura di) (1995), Dante Alighieri, *Convivio*, Le Lettere, Firenze.
- ALBANESE G. (2015), *Boccaccio bucolico e Dante: da Napoli a Forlì*, in Albanese, Pontari (2015), pp. 89-118.
- EAD. (2018), «*Familiaris et socius Dantis nostri*»: *Menghino Mezzani e il culto ravennate di Dante*, in Albanese, Pontari (2018), pp. 68-72.
- ALBANESE G., PONTARI P. (a cura di) (2015), *Boccaccio e la Romagna*, Atti del Convegno di studi (Forlì, 22-23 novembre 2013), Longo, Ravenna.
- IID. (a cura di) (2017), *Il cenacolo ravennate di Dante e le Egloge: Fiduccio de' Milotti, Dino Perini, Guido Vacchetta, Pietro Giardini, Menghino Mezzani*, in "Studi danteschi", LXXXII, pp. 311-427.
- IID. (a cura di) (2018), *L'ultimo Dante e il cenacolo ravennate*, catalogo della mostra (Ravenna, Biblioteca Classense, 9 settembre-28 ottobre 2018), Longo, Ravenna ("Classense", VI).
- ALBONICO S., LIMONGELLI M., PAGLIARI B. (a cura di) (2014), *Valorosa vipera gentile. Poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo Quattrocento*, Viella, Roma.
- ALDINUCCI B. (a cura di) (2019), Jacopo Cecchi, *Rime*, Salerno, Roma.
- ANDREOSE A. (2017), *Critica delle micro varianti nella tradizione della lirica italiana delle origini*, in "Filologia italiana", 14, pp. 11-27.
- ANSELMINI G. M. (2015), *Boccaccio e la cultura umanistica in Romagna*, in Albanese, Pontari (2015), pp. 33-46.
- APPEL C. (Hrsg.) (1901), *Die «Triumphe» Francesco Petrarca in kritischem Texte*, Niemeyer, Halle.
- BALDUINO A. (1968), recensione a Bellucci (1967), in "Lettere italiane", XX, pp. 526-42.
- ID. (1984), *Premesse ad una storia della poesia trecentesca*, in Id., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Olschki, Firenze, pp. 13-55.
- BALLISTRERI G. (1972), *Brocardo, Domizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/domizio-brocardo_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/domizio-brocardo_(Dizionario-Biografico)).
- BANDINI A. M. (1774-78), *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Medicae Laurentianae*, Florentiae.
- ID. (1990), *Dei principi e progressi della Real Biblioteca Mediceo Laurenziana (Ms. Laur. Acquisti e Doni 142)*, a cura di R. Pintaudi, M. Tesi, A. R. Fantoni, Gonnelli, Firenze.

- BARBER J. A. (1980), *A Canzone Falsely Attributed to Petrarch*, in "Romance notes", 21, pp. 103-10.
- ID. (1982a), *Il sonetto CXIII e gli altri sonetti a Sennuccio*, in "Lectura Petrarce", 11, pp. 21-39.
- ID. (1982b), «*Rime disperse*» *Attributed To Petrarch in the Codex Canonici Ital.* 65, in "Zeitschrift für Romanische Philologie", 98, pp. 129-50.
- ID. (1983), *Petrarch and Stramazzo da Perugia*, in "Yearbook of Italian Studies", v, pp. 1-21.
- ID. (ed.) (1991), F. Petrarca, *Rime disperse*, Garland, New York-London.
- BARBI M. (1915), *Studi sul Canzoniere di Dante*, Sansoni, Firenze.
- ID. (1938), *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Sansoni, Firenze.
- BARBIERI G. M. (1790), *Dell'origine della poesia rimata, pubblicata per la prima volta e con annotazioni illustrata dal Cav. Ab. Tiraboschi*, Società Tipografica, Modena.
- BARTOLETTI G. (2012), *Un primo contributo alla ricostruzione della libreria di Niccolò Bargiacchi (1682-1760)*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria", LXXVII, pp. 265-301.
- BAUSI F. (2008), *Petrarca antimoderno. Studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*, Cesati, Firenze.
- BELLIATO N. (2014), *I Visconti nel Dittamondo di Fazio degli Uberti*, in Albonico, Limongelli, Pagliari (2014), pp. 37-56.
- BELLOMO S. (2004), *Dizionario dei commentatori danteschi: l'esegesi della «Commedia» da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Olschki, Firenze.
- ID. (2010), *Mezzani, Menghino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/menghino-mezzani_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/menghino-mezzani_(Dizionario-Biografico)).
- BELLONI G. (2004), *Nota sulla storia del Vat. lat. 3195*, in Belloni et al. (2004), pp. 73-104.
- BELLONI G. et al. (a cura di) (2004), *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. Lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, Antenore, Roma-Padova.
- BELLORINI E. (1900), *Note sulle traduzioni italiane delle «Eroidi» d'Ovidio anteriori al Rinascimento*, Loescher, Torino.
- BELLUCCI L. (a cura di) (1967), Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari), *Rime*, edizione critica, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- EAD. (a cura di) (1972), *Le Rime di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari)*, Patron, Bologna.
- BEMBO P. (1552), *Delle lettere di m. Pietro Bembo*, Seconda impressione, Gualtiero Scoto, Venezia, 4 voll.
- BENTIVOGLI B. (1987), *Il manoscritto Silvestriano 289 dell'Accademia dei Concordi di Rovigo*, in "Studi e problemi di critica testuale", 35, pp. 27-90.
- ID. (1989), *Appunti sui sonetti di Giovanni Antonio Romanello*, in M. Santagata, A. Quondam (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Panini, Ferrara-Modena, pp. 117-22.
- ID. (2005), *Note su una raccolta quattrocentesca di rime morali adespote (ms. Marciano it. IX. 204)*, in G. M. Anselmi (a cura di), *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, Gedit, Bologna, pp. 287-306.
- ID. (2008), *Sospetti di falsificazione per un sonetto attribuito a Cecco Angiolieri*, in "Studi e Problemi di critica testuale", 77, pp. 9-37.

- BERARDI D. (1989), *Un notaio ravennate e la «Commedia»*, in *Romagna arte e storia*, IX, 25, pp. 5-10.
- BERNARDI M., BOLOGNA C., PULSONI C. (2007), *Per la biblioteca e la biografia di Angelo Colocci: il ms. Vat. lat. 4787 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in F. D. Marga, V. Moldovan (a cura di), *Studii de Romanistica, volum dedicat profesorului Lorenzo Renzi*, Feurdean, Cluj-Napoca, pp. 200-20.
- BERRA C., VECCHI GALLI P. (a cura di) (2007), *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2006), Cisalpino, Milano.
- BERTÉ M., FERA V., PESENTI T. (a cura di) (2006), *Petrarca e la medicina*, Atti del Convegno (Capo d'Orlando, 27-28 giugno 2003), Centro interdipartimentale di Studi umanistici, Messina.
- BERTÉ M., RIZZO S. (2006), *Le «Senili» mediche*, in Berté, Fera, Pesenti (2006), pp. 247-379.
- BERTELLI S. (a cura di) (2011), *I manoscritti della letteratura italiana delle origini: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze.
- BERTOLDI A. (1916), *Del sentimento religioso di Giovanni Boccaccio e dei canti di lui alla Vergine*, in "Giornale storico della letteratura italiana", LXVIII, pp. 82-107.
- BETTARINI R. (1998), *Lacrime e inchiostro nel canzoniere di Petrarca*, CLUEB, Bologna.
- EAD. (a cura di) (2005), F. Petrarca, *Canzoniere*, *Rerum vulgarium fragmenta*, Einaudi, Torino.
- EAD. (a cura di) (2011), F. Petrarca, *Canzoniere*, *Rerum vulgarium fragmenta*, *Frammenti, Rime disperse*, illustrazioni di M. Paladino, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
- BETTARINI R., BAROCCHI P. (a cura di) (1966), G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Sansoni, Firenze.
- BETTARINI BRUNI A., LEPORATTI R., DEBIANCO P. (a cura di) (2018), *Aldo Francesco Massera tra Scuola storica e Nuova filologia*, Giornate di studio (Università di Ginevra, 2-3 dicembre 2015; Rimini, Biblioteca Gambalunga, 16 aprile 2016), Pensa MultiMedia, Lecce-Rovato.
- BEVILACQUA A. (1979), *Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 68, pp. 107-50.
- BIANCA C. (1992-93), *Nascita del mito dell'umanista nei compianti in morte del Petrarca*, in AA.VV. *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo*, Atti del Convegno internazionale, Firenze 19-22 maggio 1991 ("Quaderni petrarcheschi", IX-X), pp. 293-313.
- BIANCHI D. (1945), *Intorno alle «Rime disperse» del Petrarca*, in "La Bibliofilia", XLVII, pp. 60-106.
- ID. (1949), *Intorno alle «Rime disperse» del Petrarca. Il Petrarca e i fratelli Beccari*, in "Studi petrarcheschi", II, pp. 107-35.
- ID. (1952), *Petrarca o Boccaccio?*, in "Studi petrarcheschi", V, pp. 13-84.
- BIGI E., PONTE G. (a cura di) (1963), *Opere di Francesco Petrarca*, Mursia, Milano.
- Bilancioni* (1893), *Indice delle carte di Pietro Bilancioni, contributo alla bibliografia delle rime volgari de' primi tre secoli di C. e L. Frati*, Tipografia Fava e Garagnani, Bologna.
- BILLANOVICH G. (1947), *Petrarca letterato*, vol. 1: *Lo scrittoio del Petrarca*, Edizioni di storia e letteratura, Roma.

- BISHOP M., JENNINGS L. (ed.) (1974), *Petrarch. Catalogue of the Petrarch Collection in Cornell University Library*, Kraus-Thomson, Millwood (NY).
- BOECKH A. (1987), *La filologia come scienza storica. Enciclopedia e metodologia delle scienze filologiche*, trad. it. di R. Masullo, a cura di A. Garzya, Guida, Napoli (ed. or. *Enzyklopädie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften*, hrsg. v. E. Bratuscheck, Teubner, Leipzig 1886, 2^a ed.).
- BONFATTI R. (2007), *Il Petrarca disperso del Muratori: un 'embrione costumato'*, in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 287-313.
- BRAMBILLA S. (2002), *I commenti a Petrarca nel codice Parmense 1081*, in Ead., *Itinerari nella Firenze di fine Trecento. Fra Giovanni delle Celle e Luigi Marsili*, CUSL, Milano, pp. 174-224.
- EAD. (2006), *I «Rerum vulgarium fragmenta» con impaginazione arcaica e i «Triumph» in un codice scritto da tre mani. Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 1015*, in Petrella (2006), pp. 6-14.
- BRANCA V. (a cura di) (1958), G. Boccaccio, *Rime. Caccia di Diana*, Liviana, Padova.
- ID. (dir.) (1974), G. Boccaccio, *Tutte le opere*, vol. III: *Amorosa visione, Ninfale fiesolano, Vita di Dante*, a cura di V. Branca, A. Balduino, P. G. Ricci, Mondadori, Milano.
- ID. (dir.) (1992), G. Boccaccio, *Tutte le opere*, vol. V/1: *Rime, Carmine, Epistole e lettere, Vite, De Canaria*, a cura di V. Branca, G. Velli, G. Auzzas, R. Fabbri, M. Pastore Stocchi, Mondadori, Milano.
- BROVIA R. (2013), *Itinerari del petrarchismo latino. Tradizione e ricezione del «De remediis utriusque fortune» in Francia e in Borgogna (secc. XIV-XVI)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- EAD. (2018), *I manoscritti petrarcheschi della Biblioteca Reale di Torino*, in "Carte romanze", VI/1, pp. 259-97.
- BRUGNOLO F., VERLATO Z. L. (a cura di) (2006), *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*, Atti del Convegno (Monselice-Padova, 7-8 maggio 2004), Il Poligrafo, Padova.
- BRUNI S., GELLI V., SPAGNESI E. (a cura di) (2018), *Bindo Simone Peruzzi: la Colombaria e la Firenze della Reggenza*, catalogo della mostra (Archivio di Stato di Firenze, 18-31 maggio 2018), La Colombaria, Firenze.
- BUONACCORSO DA MONTEMAGNO (1718), *Prose e rime de' due Buonaccorsi da Montemagno, con annotazioni ed alcune rime di Niccolò Tinucci*, Giuseppe Manni, Firenze.
- CAMBONI M. C. (2019), *Un sonetto di Giovanni Muzzarelli («Me freddo il petto e de nodi aspri e gravi»)*, il testo Beccadelli, e la Raccolta Bartoliniana, in "Italiq", XXII, pp. 235-57.
- CAMPANA A. (1971), *Mezzani, Menghino*, in *Enciclopedia dantesca*, III, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, http://www.treccani.it/enciclopedia/menghino-mezzani_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.
- CANNATA N. (2003), *La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento*, in "Critica del testo", VI/1 (*L'Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei «Rerum vulgarium fragmenta»*), pp. 155-76.
- CANOVA A. (2017), *Dispersioni. Cultura letteraria a Mantova tra Medio Evo e Rinascimento*, Officina Libraria, Milano.

- CAPOVILLA G. (1982), *Dante, Cino e Petrarca nel repertorio musicale profano del Trecento*, in C. Di Girolamo, I. Paccagnella (a cura di), *La parola ritrovata*, Sellerio, Palermo, pp. 118-36.
- CAPPELLI A. (1873), *Che cosa è amore? Sonetti tratti da un codice Estense del secolo XV*, Vincenzi, Modena (nozze Sighinolfi-Zoccoli Gambigliani).
- CARBONE D. (1870), *Rime inedite d'ogni secolo [...]*, pubblicate nelle faustissime nozze del prof. cav. G. Rizzi, colla sig.na C. Cella, Agnelli, Milano.
- ID. (1874), *Una Corona sulla Tomba d'Arquà. Rime di Francesco Petrarca colla vita del medesimo*, Luigi Beuf, Torino.
- CARBONI F. (1980), *Incipitario della lirica italiana dei secoli XIII e XIV*, 2. *Biblioteca Apostolica Vaticana: Fondo Vaticano latino*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
- CARDUCCI G. (a cura di) (1866), *Rime di Matteo di Dino Frescobaldi ora novamente raccolte e riscontrate su i codici*, Società Tipografica Pistoiese, Pistoia.
- ID. (1907), *Antica lirica italiana (Canzonette, canzoni, sonetti dei secoli XIII-XIV)*, Sansoni, Firenze.
- ID. (a cura di) (1928), *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, Barbèra, Firenze.
- ID. (1936), *Della varia fortuna di Dante*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*, vol. X: *Dante*, Zanichelli, Bologna.
- CARLINI A. (2009), *Broccardi (Domizio)*, in C. Saclon, C. Griggio, U. Ruozzo (a cura di), *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, vol. 2: *L'età veneta*, Forum, Udine, pp. 535-9.
- CARRAI S. (1987), recensione a Castagnola (1986), in "Rivista di letteratura italiana", V, pp. 181-99.
- ID. (2007), *Due apocrifi cinquecenteschi di Petrarca*, in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 453-62.
- CARRARA E. (1906), *Il sesto Centenario Petrarchesco: pubblicazioni dell'anno 1904*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XLVII, pp. 88-130.
- CARRER L. (a cura di) (1837), *Le rime di Francesco Petrarca, colle note letterali e critiche del Castelvetro, Tassoni, Muratori, Alfieri, Biagioli, Leopardi ed altri*, coi tipi della Minerva, Padova.
- CARUSO C., RUSSO E. (a cura di) (2018), *La filologia in Italia nel Rinascimento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- CASARSA L. (2011), *Giovanni Dondi e Francesco Petrarca: 'disputatio seu ludus'*, in Ead., «*Dignum laude virum*». *Studi di cultura classica e musica offerti a Franco Serpa*, a cura di F. Bottari, L. Cristante, M. Cernandelli (a cura di), Edizioni Università di Trieste, Trieste, pp. 169-92.
- CASTAGNOLA R. (a cura di) (1986), Lorenzo de' Medici, *Stanze*, Olschki, Firenze.
- CASTELLANI A. (2000), *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. 1: *Introduzione*, il Mulino, Bologna.
- CAVEDON A. (1976), *La tradizione 'veneta' delle «Rime estravaganti» del Petrarca*, in "Studi petrarcheschi", VIII, pp. 1-73.
- EAD. (1980), *Due nuovi codici della tradizione 'veneta' delle «Rime estravaganti» del Petrarca*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLVII, pp. 252-81.

- EAD. (1983a), *Intorno alle «Rime estravaganti» del Petrarca*, in “Revue des études italiennes”, XXIX, pp. 86-108.
- EAD. (1983b), *Un umanista-rimatore del secolo XV: Gian Nicola Salerno*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di V. Branca, Olschki*, Firenze, vol. III, pp. 205-19.
- EAD. (1987), *Indagini e accertamenti su una crestomazia cinquecentesca di ‘disperse’*, in “Studi petrarcheschi”, IV, pp. 255-311.
- EAD. (2005), *Note su alcune ‘disperse’*, in Daniele (2005), pp. 81-108.
- EAD. (2006), scheda del ms. Padova, Biblioteca Universitaria, 541, in Mantovani (2006), pp. 503-5.
- EAD. (2007), *Sillogi estravaganti*, in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 219-32.
- CECCHINATO A. (2012), *Osservazioni filologiche, storico-culturali, linguistiche e stilistiche sulla «Storia della guerra per i confini» di Nicoletto d’Alessio*, in A. Cecchinato, C. Schiavon (a cura di), «Una brigata di voci». *Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, CLEUP, Padova, pp. 157-81.
- CECCHINI E. (a cura di) (2004), Uguccione da Pisa, *Derivationes*, edizione critica, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- CENNI C., STOPPACCI P. (a cura di) (2010), Geri d’Arezzo, *Lettere e dialogo d’amore*, Pacini, Ospedaletto (Pisa).
- CESSI R. (a cura di) (1965), *Gesta Magnifica Domus Carrariensis*, Zanichelli, Bologna (*RIS*⁵, XVII I III).
- CESTARO B. C. (1913), *Rimatori padovani del secolo XV*, Callegari, Venezia.
- HELLINI R. (2007), *Il medico senese Francesco Casini e un codice medico del XV secolo*, in P. Viti (a cura di), *Segreti delle acque. Studi e immagini sui bagni, Secoli XIV-XIX*, Atti del Seminario (Firenze, 8 novembre 2005), Olschki, Firenze, pp. 33-54.
- CHESSA S. (2013), *Loci secreti in Petrarca e Gregorio*, in “Studi petrarcheschi”, XXVI, pp. 7-35.
- CHIÒRBOLI E. (a cura di) (1930), F. Petrarca, *Le rime sparse e i Trionfi*, Laterza, Roma-Bari.
- CICOGNARA L. (1813), *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d’Agincourt*, Piccotti, Venezia.
- ID. (1821), *Sul vero ritratto di Madonna Laura*, in “Giornale arcadico di scienze lettere ed arti”, 22, pp. 236-63 (estratto Salviucci, Roma).
- ID. (1823), *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova per servire di continuazione all’opere di Winckelmann e di d’Agincourt*, Giachetti, Prato (2^a ed.).
- COMBONI A. (1997), *Il «Petrarca» di Gershom Soncino*, in G. Tamani (a cura di), *L’attività editoriale di Gershom Soncino, 1502-1527*, Atti del Convegno (Soncino, 17 settembre 1995), Edizioni del Soncino, Soncino, pp. 111-25.
- COMBONI A., ZANATO T. (a cura di) (2017), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- COMIATI G. (in stampa), *Judging Petrarch in the Venetian Accademia della Fama: Celio Magno and his «Prefazione sopra il Petrarca» (c. 1558)*, in M. Favaro (a cura di), *Judging Petrarch*, Legenda, Oxford.

- CONTARINO R. (1983), *Corsellini, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-corsellini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-corsellini_(Dizionario-Biografico)).
- CONTINI G. (a cura di) (1939), Dante Alighieri, *Rime*, testo critico, Einaudi, Torino.
- ID. (1970), *Postilla dantesca*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino, pp. 225-33 (già in *Freundesgabe für Ernst Robert Curtius zum 14. April 1956*, Francke, Berna, 1956, pp. 95-102).
- ID. (2014), *Filologia*, a cura di L. Leonardi, il Mulino, Bologna.
- CORSI G. (a cura di) (1969), *Rimatori del Trecento*, UTET, Torino.
- COSTA E. (1888-89), *Il codice Parmense 1081*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XII, pp. 7-108; XIII, pp. 70-100; XIV, pp. 31-49.
- CREMONINI S. (2007), *Amici e corrispondenti*, in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 117-38.
- CRESCIMBENI G. M. (1730), *Commentarj intorno alla sua «Istoria della Volgare Poesia»*, vol. II, parte II, Lorenzo Basegio, Venezia.
- CRIMI G. (a cura di) (2010), Baldassarre da Fossombrone, *El Menzoniero overamente Bosadrello*, testo critico, Loffredo, Casoria.
- CURSI M. (2014), *Per la prima circolazione dei «Rerum vulgarium fragmenta»: i manoscritti antiquiores*, in D. Bianconi (a cura di), *Storia della scrittura e altre storie*, Accademia Nazionale dei Lincei-Scienze e Lettere, Roma, pp. 225-61.
- D'AGOSTINO A., BARBIERI L. (2017), *Istoriotta troiana con le Eroidi gaddiane glossate. Studio, edizione critica e glossario*, Ledizioni, Milano.
- DANIELE A. (1986), *Intorno al sonetto del Petrarca «Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio» («Rvf» CCXLIV)*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLXIII, pp. 44-62.
- ID. (a cura di) (1990), G. Dondi dall'Orologio, *Rime*, Neri Pozza, Vicenza.
- ID. (a cura di) (2005), *Le lingue del Petrarca*, Atti del Convegno (Udine, 27-28 maggio 2003), Forum, Udine.
- ID. (2006), *Del Dondi, del Petrarca e di altri. Qualche ipotesi attributiva*, in Brugnolo, Verlato (2006), pp. 381-401.
- DANZI M., LEPORATTI R. (a cura di) (2012), *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), Droz, Ginevra.
- DEBENEDETTI S. (1907), *Matteo Frescobaldi e la sua famiglia*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XLIX, pp. 314-42.
- ID. (1910), *Per le 'disperse' di Francesco Petrarca*, in "Giornale storico della letteratura italiana", LVI, pp. 98-106.
- DECARIA A. (2006), *Una tenzone quattrocentesca (quasi ricomposta)*, in "Letteratura Italiana Antica", VII, pp. 423-39.
- ID. (2008a), *I canzonieri di Domenico da Prato. Nota filologica*, in "Medioevo e Rinascimento", XIX, pp. 297-337.
- ID. (2008b), *Le canzoni di Mariotto Davanzati nel codice Vat. Lat. 3212. Edizione critica e commento*, in "Studi di filologia italiana", LXVI, pp. 75-180.
- ID. (2017), *I confini della lirica italiana del Trecento*, in A. Decaria, C. Lagomarsini (a cura di), *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, Edizioni del Galluzzo-FEF, Firenze, pp. 67-89.

- ID. (in stampa), *Commentare la poesia minore del Trecento: canone, tradizione, intertestualità*, in D. Brogi, T. De Rogatis, G. Marrani (a cura di), *La pratica del commento*, vol. 3: *Il canone: esclusioni ed inclusioni*, Atti del Convegno (Siena, 7-9 novembre 2018), Pacini, Pisa.
- ID. (Mirabile a), *Muzio Stramazzone da Perugia (MuSt)*, scheda del progetto *TRALIRO* nella piattaforma Mirabile, http://www.mirabileweb.it/author-rom/muzio-stramazzone-da-perugia-sec-xiv-author/TRALIRO_239006.
- ID. (Mirabile b), *Menghino Mezzani (MeMe)*, scheda del progetto *TRALIRO* nella piattaforma Mirabile, http://www.mirabileweb.it/author-rom/menghino-mezzani-n-ca-1299-m-1376-author/TRALIRO_239910.
- DELCORNO C. (1985), *Cadenze e figure della predicazione nel viaggio dantesco*, in "Lettere Italiane", XXXVII, pp. 299-320.
- DE PROPIS F. (1995), *Federigo di ser Geri d'Arezzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 45, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/Federigo-di-ser-Geri-d%E2%80%99Arezzo/>.
- DE ROBERTIS D. (1954), *L'Appendix Aldina e le più antiche stampe di rime dello stil novo*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXXXI, pp. 464-500 (poi in Id., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 27-49, da cui si cita).
- ID. (1961), *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in AA.VV., *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (Bologna, 7-9 aprile 1960), Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, pp. 119-38.
- ID. (1985), *Iohannes Carpensius / Giovanni Da Carpi*, in AA.VV., *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, Bulzoni, Roma, pp. 255-96.
- ID. (1994), *Semita germanica*, in G. Staccioli, I. Orsols-Wehden (Hrsg.), «*Come l'uomo s'eterna*», *Beiträge zur Literatur-Sprach – und Kunstgeschichte Italiens und der Romania, Festschrift für Erich Loos zum 80. Geburtstag*, Verlag Arno Spitz GmbH, Berlin, pp. 28-48.
- ID. (2001), *La tradizione delle Rime. Storia/non storia del testo*, in M. Picone (a cura di), *Dante: da Firenze all'Aldilà*, Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), Cesati, Firenze, pp. 149-60.
- ID. (a cura di) (2002), *Dante Alighieri, Rime*, Le Lettere, Firenze.
- ID. (a cura di) (2005), *Dante Alighieri, Rime*, Edizioni del Galluzzo-FEF, Firenze.
- DI DIO A. (2015), «*Per altrui sospira*»: *gelosia e tradimenti. Su un sonetto conteso tra Domizio Brocardo e Giorgio Musca*, in *Quaderno di italianistica 2015*, a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, ETS, Pisa, pp. 49-70.
- DI GIROLAMO C. (dir.) (2008), *I poeti della scuola siciliana*, vol. II: *Poeti della corte di Federico II*, Mondadori, Milano.
- ESPOSITO D. (2012), *I tre canzonieri di Domizio Brocardo*, in "Studi e problemi di critica testuale", 85, pp. 85-115.
- ID. (2013), *Edizione critica e commentata del canzoniere di Domizio Brocardo (circa 1380-circa 1457)*, tesi di dottorato in Studi filologici e letterari, tutor M. A. Cortini, Università di Cagliari.

- ID. (2016), *Le rime di Domizio Brocardo in edizione critica e commentata*, in G. Baldassarri et al. (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), ADI editore, Roma, http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776.
- ID. (2017), *Domizio Brocardo*, in Comboni, Zanato (2017), pp. 165-71.
- FALINI I. (2014), *Una canzone in doppia redazione di Lorenzo Moschi*, in “Per leggere”, XIV, 27, pp. 7-32.
- EAD. (2017), *Le rime di Lorenzo Moschi*, in “Bollettino dell’Opera del Vocabolario Italiano”, XXII, pp. 291-316.
- FARSETTI T. G. (1771), *Biblioteca manoscritta di Tommaso Giuseppe Farsetti patrizio veneto e bali del Sagr’Ordine Gerosolimitano*, nella stamperia Fenzo, Venezia.
- FAUSTO D. T. (1529-33), *Introduzione alla lingua volgare*, s. n. tip. [ma Bologna].
- FENZI E. (1999a), *La canzone d’amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Il Melangolo, Genova.
- ID. (a cura di) (1999b), F. Petrarca, *De sui ipsius et multorum ignorantia*, Mursia, Milano.
- ID. (2003a), *Saggi petrarcheschi*, Cadmo, Fiesole.
- ID. (2003b), *Per una dispersa attribuibile a Petrarca: la frottola «Di ridere ò gran voglia»*, in Fenzi (2003a), pp. 101-38 (già in “Filologia e critica”, XXIII, 1998, pp. 169-205).
- ID. (2003c), *L’ermeneutica petrarchesca tra libertà e verità (a proposito di Sen. IV 5)*, in Fenzi (2003a), pp. 553-88 (già in “Lettere italiane”, 54, 2002, pp. 170-209).
- ID. (2007), *Sulla presunta corrispondenza tra Tommaso Caloio e Francesco Petrarca*, in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 37-60.
- FEIO M. (1988), *Petrarca Francesco*, in *Enciclopedia virgiliana*, IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 53-78.
- ID. (1989), rec. a Zaccaria (1972-73), in “Quaderni petrarcheschi”, VI, pp. 266-8.
- ID. (a cura di) (1991), *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*, catalogo della mostra (19 maggio-30 giugno 1991), le Lettere, Firenze.
- ID. (2001), «*In vetustissimis cedulis*»: il testo del postscriptum della «*Senile*» XIII 11 γ e la ‘forma Malatesta’ dei «*Rerum vulgarium fragmenta*», in “Quaderni petrarcheschi”, XI, pp. 119-48.
- ID. (a cura di) (2003), *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere*, catalogo della mostra (Arezzo, Sottoc chiesa di San Francesco, 22 novembre 2003-27 gennaio 2004), Bandecchi & Vivaldi, Pontedera.
- ID. (2018a), *I ritratti di Petrarca e Laura attribuiti a Simone Martini*, in Bruni, Gelli, Spagnesi (2018), pp. 25-6.
- ID. (2018b), *Il dantista Bindo Simone Peruzzi (Prove di attrazione e di diffidenza)*, in Bruni, Gelli, Spagnesi (2018), pp. 27-8.
- ID. (2018c), *Augusto Campana biografo e continuatore degli studi di Massera*, in Bettarini Bruni, Leporatti, Debianco (2018), pp. 573-659.
- ID. (2020), *I ritratti di Petrarca e Laura attribuiti a Simone Martini*, in S. Bruni (a cura di), *Bindo Simone Peruzzi. La Colombaria e la Firenze della Reggenza*, Polistampa, Firenze.
- FERRATO P. (a cura di) (1874), *Raccolta di rime attribuite a Francesco Petrarca che non si leggono nel suo Canzoniere colla giunta di alcune fin qui inedite*, Proserpini, Padova.

- FIASCHI S. (2012), *L'acqua, il vino e la podagra: consigli di temperanza alimentare nell'Umanesimo, fra etica patristica e medicina*, in "Archivum mentis", 1, pp. 49-66.
- FINAZZI S. (a cura di) (2017), Gregorio d'Arezzo, *Rime*, edizione critica, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- FIORINI V. (1892), *La bella Camilla. Poemetto di Pietro da Siena*, Romagnoli Dall'Acqua, Bologna.
- FLAMINI F. (1891), *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Nistri, Pisa.
- FLORIMBII F. (2017), *Fra Petrarca e Romanello? Il sonetto 'disperso' «Dimme, cor mio, non mio ma di colei»*, in "Studi e problemi di critica testuale", 95, pp. 33-51.
- EAD. (a cura di) (2019), G. A. Romanello, *Amorosi versi (Rhytими vulgares)*, edizione critica, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- FOÀ S. (2000), *Geri d'Arezzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/geri-d-arezzo_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/geri-d-arezzo_(Dizionario-Biografico)).
- FOLENA G. (1964), *Barbieri, Giovanni Maria* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-maria-barbieri_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-maria-barbieri_(Dizionario-Biografico)).
- ID. (1990), *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Programma, Padova.
- FORESTI A. (1931), *Per il testo della seconda edizione del Canzoniere di Petrarca. Nota terza*, in "La Bibliofilia", xxxiii, pp. 433-58.
- FRACASSETTI G. (a cura di) (1869-70), *Lettere senili di Francesco Petrarca volgarizzate e dichiarate con note*, Le Monnier, Firenze.
- FRASSO G. (1983), *Studi sui «Rerum vulgarium fragmenta» e i «Triumphs»*, vol. I: *Francesco Petrarca e Ludovico Beccadelli*, Antenore, Padova.
- ID. (1988), *Per l'ordinatore' del Vaticano lat. 3213*, in "Studi petrarcheschi", v, pp. 155-95.
- ID. (1999-2000), *Una scheda per la storia dell'Originale dei «Ruf»*, in "Lectura Petrarce", xx, pp. 191-216.
- ID. (2005-06), *Memoria del luogo natale: Petrarca e alcuni suoi corrispondenti aretini*, in "Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", LXVII-LXVIII, pp. 625-43.
- FRATI L. (a cura di) (1908), *Rimatori bolognesi del Quattrocento*, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna.
- ID. (a cura di) (1913), *Le rime del codice Isoldiano (Bologn. Univ. 1739)*, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna.
- FROSINI G. (2004), *Nota linguistica sulla tavola dei capoversi*, in Belloni et al. (2004), p. 67.
- GAFFURI R. (1976), *Nuove indagini sul codice petrarchesco D.II.21 della Biblioteca Queriniana di Brescia*, in "Studi petrarcheschi", VIII, pp. 75-91.
- GALLO F. A. (1976), *Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco*, in "Studi e problemi di critica testuale", 12, pp. 40-5.
- GARIBOTTO C. (1930-31), *Un amico del Petrarca: Caspare Squaro de' Broaspini*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", s. 5, 7, pp. 169-85.
- GELLI G. B. (1549), *Il Gello sopra «Donna mi viene spesso nella mente» di F. Petrarca*, [Lorenzo Torrentino], Firenze.

- GENTILE S. (2006), *Petrarca e gli auctores di medicina*, in Berté, Fera, Pesenti (2006), pp. 163-77.
- GIACOMELLO A., NODARI F. (a cura di) (2003), *Le Rime del Petrarca: un'edizione illustrata del Settecento (Venezia, Antonio Zatta, 1756)*, Leg, Gorizia.
- GILIO G. A. (1580), *Topica poetica di m. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano [...]*, Oratio de' Gobbi, Venezia.
- GINANNI P. (1739), *Rime scelte de' poeti Ravennati antichi e moderni defunti, aggiuntevi nel fine le memorie istoriche spettanti alle loro vite ed opere poetiche*, per Antonmaria Landi, Ravenna.
- GIOLA M. (2011), *Dante e la lessicografia mediolatina. Le «Derivationes» di Ugucione da Pisa tra la «Commedia» e i suoi antichi commentatori: un esperimento di spoglio, in «Versants», 58, 2, pp. 189-213.*
- GIUNTA C. (2002a), *Due saggi sulla tenzone*, Antenore, Padova.
- ID. (2002b), *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, il Mulino, Bologna.
- ID. (2007), *Le rime di Alberto degli Albizi*, in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 363-70.
- GIUNTA C., GORNI G., TAVONI M. (a cura di) (2011), *Dante Alighieri, Opere*, vol. 1: *Rime. Vita nova. De vulgari eloquentia*, Mondadori, Milano.
- GIUSTO DE' CONTI (1595), *La bella mano, libro di Giusto de' Conti, per Jac(opo) de' Corbinnelli ristorato*, Mamerto Patisson, Paris.
- ID. (1715), *La bella mano di Giusto de' Conti [...] e una raccolta di rime antiche*, con prefazioni e annotazioni, Iacopo Guiducci e Santi Franchi, Firenze.
- ID. (1750), *La bella mano di Giusto de' Conti romano, con una raccolta di rime d'antichi Toscani*, Giannalberto Tumermani, Verona.
- ID. (1753), *La bella mano di Giusto de' Conti romano con una raccolta di rime antiche toscane, Nuova edizione accresciuta della vita dell'autore scritta dal signor conte Giammaria Mazzuchelli*, Giannalberto Tumermani, Verona.
- GORNI G. (1994), *Metodi vecchi e nuovi nell'attribuzione dei testi volgari italiani*, in O. Besomi, C. Caruso (a cura di), *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura*, Atti del Seminario (Ascona, 30 settembre-5 ottobre 1992), Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin, pp. 183-209.
- GRAFFIGNA D. (1988), *Il manoscritto Vat. lat. 3213*, in "Studi petrarcheschi", v, pp. 196-289.
- GRAYSON C. (1957), *Una miscellanea volgare del secolo XV*, in "La Bibliofilia", LIX, pp. 121-42.
- GROPPETTI SALAZZARI M. (1964), *Un sonetto di Domizio Brocardo falsamente attribuito al Boccaccio*, in "Studi sul Boccaccio", II, pp. 283-90.
- HELBLING H. (1964), *Le lettere di Nicolaus de Beccariis (Niccolò da Ferrara)*, in "Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano", 76, pp. 241-89.
- HUSS B., MEHLTRETTER F., REGN G. (2012), *Lyriktheorie(n) der Italienischen Renaissance*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- IDUB = *The Imperial Dictionary of Universal Biography: A Series of Original Memoirs of Distinguished Men, All of Ages and All Nations* (1863), W. Mackenzie, London.
- IMBI = *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia* (1887-in corso), Bordandini, Forlì, poi Olschki, Firenze.

- INEICHEN G. (1957), *Die paduanische Mundart am Ende des 14. Jahrhunderts*, in “Zeitschrift für romanische Philologie”, LXXIII, pp. 38-123.
- ID. (a cura di) (1962), *El libro agregà de Serapiom*, volgarizzamento di frater Jacobus Philip-pus de Padua, I, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma.
- INGLESE G. (a cura di) (2016), Dante Alighieri, *Commedia. Paradiso*, Roma, Carocci.
- ITALIA P. (2018), *Alle origini della filologia d'autore. L'edizione del 'Codice degli abbozzi' di Federico Ubaldini*, in Caruso, Russo (2018), pp. 379-98.
- JOCCA I. (2013), *I sonetti del Bel pome ovvero I sonetti dell'albero d'amore. Testo e commento di una breve corona trecentesca*, in “Filologia e critica”, XXXVIII, pp. 68-98.
- JOSSA S. (2005), *Lelio, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-lelio_](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-lelio_(Dizionario-Biografico)) (Dizionario-Biografico).
- LAGOMARSINI C., MARRANI G. (2016), «*Molti volendo dir che fosse Amore*»: *nuovi recuperi*, in “L'Alighieri”, 47, pp. 73-91.
- LAMI G. (1756), *Catalogus codicum manuscriptorum qui in Bibliotheca Riccardiana Florentiae adservantur*, ex typographio Antonii Sanctinii & sociorum, Liburni.
- LANGLOIS E. (éd.) (1914-24), *Le Roman de la Rose* par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, voll. I-II Firmin-Didot, Paris 1914-20; voll. III-V, Champion, Paris 1921-24.
- LANZA A. (a cura di) (1973-75), *Lirici toscani del Quattrocento*, 2 voll., Bulzoni, Roma.
- ID. (2008), *Per un'edizione del Burchiello autentico*, in “Letteratura italiana antica”, IX, pp. 251-355.
- ID. (a cura di) (2010), Domenico di Giovanni detto il Burchiello, *Le poesie autentiche*, Aracne, Roma.
- LAUSBERG H. (1969), *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna.
- LAZZARINI V. (1901-02), *Libri di Francesco Novello da Carrara*, in “Atti e memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova”, n.s., XVIII, pp. 25-36, poi in Lazzarini (1969), pp. 274-83.
- ID. (1907), *La seconda ambasceria di Francesco Petrarca a Venezia*, in A. Della Torre, P. L. Rambaldi (a cura di), *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, Tip. Galileiana, Firenze, vol. I, pp. 173-83.
- ID. (1925), *I libri, gli argenti, le vesti di Giovanni Dondi dall'Orologio*, in “Bollettino del Museo Civico di Padova”, I, pp. 11-36, poi in Lazzarini (1969), pp. 253-73.
- ID. (1930-31), *Di una carta di Jacopo Dondi e di altre carte del padovano nel Quattrocento*, in “Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova”, n.s., XLVII, pp. 275-81, poi in Lazzarini (1969), pp. 117-22.
- ID. (1969), *Scritti di paleografia e diplomatica*, Antenore, Padova (2ª ed.).
- LEONARDI L. (2001), *La tradizione manoscritta e il problema testuale del laudario di Iacopone*, in *Iacopone da Todi*, Atti del XXXVII Convegno storico internazionale (Todi, 8-11 ottobre 2000), Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 177-204.
- LEPORATTI R. (a cura di) (2013), G. Boccaccio, *Rime*, edizione critica, Edizioni del Gal-luzzo-FEF, Firenze.
- ID. (2017), *I sonetti attribuiti a Petrarca del codice Riccardiano 1103 per l'edizione delle rime 'disperse'*, in “Studi di filologia italiana”, LXXV, pp. 83-214.
- LEVI E. (1909), *I «Saggi sul Petrarca» di Ugo Foscolo*, in “La Bibliofilia”, XI, pp. 85-102.

- LIMONGELLI M. (2016a), «*I' son d'udirti sitibondo tanto*». *Convergenze tra corrispondenti del Petrarca*, in E. Tinelli (a cura di), *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, Atti del Convegno di Studi (Bari, 20-22 maggio 2015), Edizioni di Pagina, Bari, pp. 140-50.
- ID. (2016b), *Tenzoni comico-realistiche e quaestiones gnomiche inedite tra poeti viscontei: Marchionne Arrighi e Braccio Bracci*, in S. Albonico, S. Romano (a cura di), *Courts and Courty Cultures in Early Modern Italy and Europa: Models and Languages*, Viella, Roma, pp. 207-40.
- ID. (2018), «*La gente pare che molto corra a queste nuove aggiunte*». *Le 'disperse' petrarchesche dagli incunaboli alle nuove proposte editoriali*, in *Studi di lingua e letteratura offerti a Kei Amano*, Dipartimento di Italianistica, Kyoto, pp. 42-66.
- ID. (2019), *Poesie volgari del secondo Trecento attorno ai Visconti*, Viella, Roma.
- LINDSAY W. M. (ed.) (1911), *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano.
- LIRIO (2011), *LirIO. Corpus della lirica italiana delle Origini su cd-rom. 1: Dagli inizi al 1337*, a cura di L. Leonardi et al., Edizioni del Galluzzo-FEF, Firenze.
- ID. (2013), *LirIO. Corpus della lirica italiana delle Origini su cd-rom. 2: Dagli inizi al 1400*, a cura di L. Leonardi et al., Edizioni del Galluzzo-FEF, Firenze.
- LO MONACO F., ROSSI L. C., SCAFFAI N. (a cura di) (2006), *'Liber', 'fragmenta', 'libellus' prima e dopo Petrarca*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- LORENZI C. (a cura di) (2013) *Fazio degli Uberti, Rime*, edizione critica, ETS, Pisa.
- ID. (2014), *Fazio degli Uberti a Milano (con una nota sulla tradizione settentrionale di alcune rime)*, in Albonico, Limongelli, Pagliari (2014), pp. 23-36.
- ID. (2017), *Niccolò Tinucci*, in Comboni, Zanato (2017), pp. 701-4.
- MANETTI R. (1994), *Le rime di Francesco di Vannozzo*, tesi di dottorato in Filologia romana ed italiana (Retorica e poetica romanza ed italiana), tutor Furio Brugnolo, Università di Padova.
- EAD. (2006), *Per una nuova edizione delle rime di Francesco di Vannozzo (ovvero: Perché una nuova edizione delle rime di Francesco di Vannozzo)*, in Brugnolo, Verlato (2006), pp. 403-17.
- EAD. (2014), *Vannozzo e il Conte di Virtù: una relazione virtuale?*, in Albonico, Limongelli, Pagliari (2014), pp. 57-83.
- MANN N. (1975), *Petrarch Manuscripts in the British Isles*, Antenore, Padova.
- MANNI P. (2003), *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, il Mulino, Bologna.
- MANTOVA BENAVIDES M. (1566), *Annotazioni brevissime, sopra le Rime di M. F. P. le quali contengono molte cose a proposito di ragion civile [...]*, Lorenzo Pasquale, Padova.
- MANTOVANI G. (a cura di) (2006), *Petrarca e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, 8 maggio-31 luglio 2004), Skira, Milano.
- MANZI A. (2014), *Le rime spurie di Dante. Con un saggio di commento della canzone «Patria degna di trionfal fama»*, in "Rivista di studi danteschi", XIV, pp. 36-82.
- MARCELLI N. (2004), *Due note sulla «Deifira» di Leon Battista Alberti*, in "Interpres", XXIII, pp. 182-99.
- EAD. (2010), *Un reperto quattrocentesco: la «Cronichetta» di Neri degli Strinati e il capitolo «Eccelsa patria mia, però che amore» di Antonio di Matteo di Meglio*, in "Medioevo e

- Rinascimento”, XIX, 2008, pp. 339-74, poi in Ead., *Eros, politica e religione nel Quattrocento fiorentino*, Vecchiarelli, Manziana, pp. 223-50.
- MARCHAND J.-J. (2007), *L'extravagante politica* «*Quel ch'è nostra natura in sé più degno*», in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 25-35.
- MARDERSTEIG G. (1974), *I ritratti del Petrarca e dei suoi amici di Padova*, in “Italia medioevale e umanistica”, XVII, pp. 251-80.
- MARSAND A. (a cura di) (1819-20), *Le rime del Petrarca*, Tipografia del Seminario, Padova.
- MARTI M. (1970), *Beccari, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-beccari_res-876ec195-87e7-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-beccari_res-876ec195-87e7-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)).
- MARTINEZ M. (2003), *Christina Rossetti's Petrarca*, in A. Chapman (ed.), *Victorian Women Poets*, Brewer, Cambridge, pp. 99-121.
- MASCANZONI L. (2017), *Rossi, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-rossi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-rossi_(Dizionario-Biografico)).
- MASSÈRA A. F. (a cura di) (1914), *Rime di Giovanni Boccacci*, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna.
- MAZZONI G. (a cura di) (1887), *Rime di M. Domenico da Monticchiello*, Metastasio, Roma.
- MAZZOTTA C. (a cura di) (1974), N. Tinucci, *Rime*, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- MAZZUCHELLI G. (1753), *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche e critiche intorno alla vita, e agli scritti dei letterati italiani*, Bossini, Breascia.
- MAZZUCCHI A. (2011), *Menghino Mezzani*, in *Censimento dei commenti danteschi*, vol. I: *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Salerno, Roma, pp. 340-53.
- MCMENAMIN J. (2011), *Un anno nel Canzoniere di Petrarca*, in “Studi italiani”, XIII, pp. 5-21.
- MEHUS L. (a cura di) (1759), *Ambrosii Traversarii latinae Epistolae in libros XXV*, ex typographio Caesareo, Florentiae.
- MENEGHELLI A. (1824), *Sopra due lettere italiane attribuite al Petrarca*, Tipografia Crescini, Padova, poi in Id., *Opere dell'abate Antonio Meneghelli*, VI, Tipi della Minerva, Padova 1831, pp. 169-200.
- MIRABILE = *MirabileWeb. Archivio digitale della cultura medievale*, www.mirabileweb.it.
- MONTEFUSCO A. (2012), *Muzio da Perugia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 77, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/muzio-da-perugia_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/muzio-da-perugia_(Dizionario-Biografico)).
- ID. (2013), *Indagine su un fraticello al di sopra di ogni sospetto: il caso di Muzio da Perugia (con delle prime osservazioni su Tomasuccio, frate Stoppa e i fraticelli di Firenze)*, in I. Ravasini, I. Tomassetti (a cura di), «*Pueden alzarse las gentiles palabras*». *Per Emma Scoles*, Bagatto, Roma, pp. 259-80.
- MONTI C. M. (2004), *Petrarca e la cerchia aretina*, in R. Cardini, P. Viti (a cura di), *Petrarca e i Padri della Chiesa. Petrarca e Arezzo*, Pagliai Polistampa, Firenze.
- EAD. (2015), *Il 'ravennate' Donato Albanzani amico di Boccaccio e di Petrarca*, in M. Petolletti (a cura di) *Dante Alighieri e la sua eredità a Ravenna nel Trecento*, Longo, Ravenna, pp. 115-60.

- EAD. (2016), *L'epistola come strumento di propaganda politica nella cancelleria di Gian Galeazzo Visconti*, in "Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge", en ligne.
- EAD. (2017), *Gli esordi del pensiero politico signorile di Petrarca: i testi per Azzo da Correggio e Luchino Visconti*, in "Studi medievali e umanistici", xv, pp. 43-80.
- MONTI C. M., VILLAR M. (1997), *Per l'amico del Petrarca Philippe de Cabassole*, in *Petrarca, Verona e l'Europa*, Atti del Convegno (Verona, 19-23 settembre 1991), a cura di G. Billanovich, G. Frasso, Antenore, Padova, pp. 221-85.
- MORTARA A. (1864), *Catalogo dei manoscritti italiani che sotto la denominazione di codici canonici italici si conservano nella Biblioteca Bodleiana a Oxford*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano.
- MURATORI L. A. (1706), *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Bartolomeo Soliani, Modena.
- MUSCETTA C., PONCHIROLI D. (a cura di) (1958), F. Petrarca, *Canzoniere, Trionfi, Rime varie e una scelta di versi latini*, Einaudi, Torino.
- MUTINI C. (1978), *Casotti, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-casotti_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-casotti_(Dizionario-Biografico)).
- NOVATI F. (a cura di) (1891-1911), *Epistolario di Coluccio Salutati*, Forzani e C. Tipografia del Senato, Roma.
- PACCA V. (2001), *Un ignoto corrispondente di Petrarca: Francesco Vergiolesi*, in "Nuova Rivista di Letteratura Italiana", IV, pp. 151-206.
- ID. (2007), *Qualche dubbio su «Per util, per diletto o per onore»*, in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 61-77.
- PAGLIARI B. (2012), *Pietro da Siena: un canterino a servizio della repubblica*, in "Studi di erudizione e di filologia italiana", I, pp. 7-51.
- PANCHERI A. (1993), «*Col suon chiocciò*». *Per una frottola 'dispersa' attribuibile a Francesco Petrarca*, Antenore, Padova.
- ID. (a cura di) (1994), F. Petrarca, *Lettere disperse. Varie e miscellanee*, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, Parma.
- ID. (1999), «*Pro Confortino*», in C. Segre, *Le varianti e la storia. Il Canzoniere di Francesco Petrarca*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 49-59.
- ID. (2001-02), «*S'i' 'l dissì mai...*». *Variazioni in scala ridotta su un tema petrarchesco*, in "Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", LXIII-LXIV, pp. 113-30.
- ID. (2009), *Una prima testimonianza della fortuna del Codice degli Abbozzi*, in "Studi petrarcheschi", XII, pp. 161-73.
- PANTANI I. (2002), «*La fonte d'ogni eloquenzia*». *Il Canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Bulzoni, Roma.
- PAOLI M. P. (2015), *Peruzzi, Bindo Simone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/bindo-simone-peruzzi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/bindo-simone-peruzzi_(Dizionario-Biografico)).
- PAOLINO L. (a cura di) (1996), F. Petrarca, *Frammenti e Rime estravaganti. Il codice Vaticano latino 3196*, in L. Paolino, V. Pacca (a cura di), F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, Mondadori, Milano, pp. 627-889.

- EAD. (a cura di) (2000), F. Petrarca, *Il Codice degli Abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- EAD. (2007), *All'origine della tradizione esegetica delle disperse: il commento di Giovan Battista Gelli alla ballata «Donna mi vene spesso nella mente»*, in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 249-86.
- EAD. (a cura di) (2009), V. Carrari, *Esposizione sopra la canzone estravagante «Quel ch'è nostra natura in sé più degno» di Francesco Petrarca*, edizione critica, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- PARODI E. G. (1957), *Rime ignote o poco note di Francesco Petrarca*, in Id., *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, a cura di G. Folena, II pp. 453-61 (già in "Il Marzocco", XIV, 1909, p. 1).
- PASQUALI G. (1952), *Storia della tradizione e critica del testo*, ed. accresciuta, Le Monnier, Firenze.
- PASQUALIGO C. (a cura di) (1874), F. Petrarca, *I Trionfi [...] con appendice di varie lezioni al Canzoniere*, Grimaldi e C., Venezia.
- PASQUINI E. (1964), *Il codice di Filippo Scarlatti (Firenze, Biblioteca Venturi Ginori Lisci, 3)*, in "Studi di filologia italiana", XXII, pp. 363-580.
- ID. (cura di) (1965), S. Serdini da Siena detto Il Saviozzo, *Rime*, edizione critica, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- ID. (1986), *Antonio da Ferrara e la poesia cortigiana nel Trecento*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET, Torino (2ª ed.), vol. I, pp. 86-93.
- ID. (1991), *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, il Mulino, Bologna.
- PASQUINI E., VECCHI GALLI P. (2006), *Petrarca. Opere italiane. Ms. Casanatense 924*, Panini, Modena.
- PELEGRIN É. (1966), *Manuscripts de Pétrarque dans les bibliothèques de France*, Antenore, Padova.
- PELEGRINI P. (2017), *Ulisse Aleotti*, in Comboni, Zanato (2017), pp. 627-9.
- PELUCANI C. (2001), *Notizia d'un antico dizionario padovano*, in "Studi di filologia italiana", LIX, pp. 5-7.
- ID. (2003), *Le «Expositiones vocabulorum» di Iacopo Dondi dall'Orologio*, in "Studi di filologia italiana", LXI, pp. 15-38.
- ID. (2007a), *L'epistolario di Giovanni Dondi dall'Orologio. Le lettere ai medici*, tesi di dottorato in Storia e Tradizione dei testi nel Medioevo e nel Rinascimento (Filologia dantesca e dei testi italiani medievali), tutor Concetta Bianca, Università di Firenze.
- ID. (2007b), *Della presunta autografia del cod. Marc. Lat. XIV 223 (4340)*, in "Medioevo e Rinascimento", XXI, pp. 55-76.
- ID. (2007c), *Tra medici e umanisti: Guglielmo da Ravenna*, in "Studi di filologia italiana", LXV, pp. 285-302.
- PERUCCHI G. (2018), *Un'epistola di Giovanni Dondi a Arsendino Arsendi e Paganino da Sala*, in C. Mussini, S. Rocchi, G. Cascio (Hrsg.), *Storie di libri e tradizioni manoscritte dall'Antichità all'Umanesimo. In memoria di Alessandro Daneloni*, Utz, München, pp. 35-56.
- PERUZZI B. (1754), *Lettera Dell'Illustriss. Sig. Cav. Bindo Peruzzi a' Signori Compilatori del «Magazzino Toscano»*, in "Magazzino Toscano d'Instruzione e di Piacer", I, pp. 118-20.

- PESENTI T. (1992a), *Dondi dall'Orologio, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 41, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-dondi-dall-orologio_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-dondi-dall-orologio_(Dizionario-Biografico)).
- EAD. (1992b), *Dondi dall'Orologio, Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 41, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopodondi-dall-orologio_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopodondi-dall-orologio_(Dizionario-Biografico)).
- EAD. (2006), «*Patavi autem duo*». *Il secondo medico padovano del Petrarca*, in Berté, Fera, Pesenti (2006), pp. 229-45.
- EAD. (2007), *Giovanni Dondi e i 'mores naturales'*, in S. Negruzzo (a cura di), *Università, umanesimo, Europa*, Giornata di studio in ricordo di Agostino Sottili (Pavia, 18 novembre 2005), Cisalpino, Milano, pp. 43-55.
- PETOLETTI M. (2016), *Scrivere lettere dopo Petrarca: le epistole 'viscontee' di Giovanni Manzini*, in "Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge", <https://doi.org/10.4000/mefrm.2977>.
- ID. (2018), *Il lavoro di Massèra sulla poesia latina dei secoli XIV e XV*, in Bettarini Bruni, Leporatti, Debianco (2018), pp. 311-25.
- PETRARCA F. (1470), [*Canzoniere, Triumphi*], Videlinus, [Venezia].
- ID. (1473a), [*Canzoniere, Triumphi*], Antonio Zarotto, [Milano].
- ID. (1473b), [*Canzoniere*], [Gabriele di Pietro], Venezia.
- ID. (1477), *Sonetti canzone et Triumphi, [...] per il doctissimo jurista Misser Antonio da Tempo*, Domenico Siliprandi, Venezia.
- ID. (1501), *Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*, Aldo Manuzio, Venezia.
- ID. (1503), *Opere volgari di messer Francesco Petrarca*, Girolamo Soncino, Fano.
- ID. (1513), *Li Sonetti, Canzone et Triumphi del Petrarca con li soi commenti [...]*, Bernardo Stagnino, Venezia.
- ID. (1514), *Il Petrarca. Sonetti e canzoni in vita di madonna Laura*, nelle case di Aldo Romano, Venezia.
- ID. (1522a), *Il Petrarca*, per gli heredi di Filippo di Giunta, Firenze.
- ID. (1522b), *Petrarca con doi commenti sopra li Sonetti et Canzone [...]*, Bernardo Stagnino, Venezia.
- ID. (1525), *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca [...]*, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli, Venezia.
- ID. (1532), *Il Petrarca col commento di m. Sebastiano Fausto da Longiano, con rimario et epiteti in ordine d'alphabeto [...]*, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, Venezia.
- ID. (1533), *Il Petrarca colla spositione di misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli, Venezia.
- ID. (1538), *Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello e con più utili cose in diversi luoghi di quella novissimamente da lui aggiunte [...]*, Bartolomeo Zanetti, Venezia.
- ID. (1541a), *Sonetti, Canzoni, e Triomphi di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, Venezia.
- ID. (1541b), *Il Petrarca colla spositione di misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli, Venezia.
- ID. (1547), *Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello di novo ristampato [...]*, Giolito de' Ferrari, Venezia.

- ID. (1549), *Sonetti, Canzoni e Triomphi di m. Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca [...]*, Pietro e Giovanni Maria Nicolini da Sabbio, Venezia.
- ID. (1550), *Il Petrarcha con l'espositione d'Alessandro Vellutello di novo ristampato [...]*, Giolito de' Ferrari, Venezia.
- ID. (1582), *Le Rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Pietro de Seda-bonis, Basilea.
- ID. (1651), *Il Petrarca di bellissime figure intagliate in rame, adornato [...] con gli argomenti di Pietro Petraci*, Guerigli, Venezia.
- ID. (1711), *Le rime di Francesco Petrarca riscontrate coi testi a penna della Libreria Estense, e coi fragmenti dell'Originale d'esso Poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio, e le Osservazioni di Lodovico Antonio Muratori*, Bartolomeo Soliani, Modena.
- ID. (1722), *Le rime di m. Francesco Petrarca riscontrate con ottimi esemplari, e con uno anti-chissimo testo a penna*, Giuseppe Comino, Padova.
- ID. (1732), *Le rime di m. Francesco Petrarca riscontrate con ottimi esemplari, e con uno anti-chissimo testo a penna*, Giuseppe Comino, Padova.
- ID. (1748), *Le rime di messer Francesco Petrarca, riscontrate e corrette sopra ottimi testi a penna coll'aggiunta delle varie lezioni e d'una nuova vita dell'autore*, Stamperia all'Insegna d'Apollo, Firenze.
- ID. (1756), *Le rime brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*, edizione corretta, illustrata ed accresciuta, Antonio Zatta, Venezia.
- ID. (1799), *Le Rime di Francesco Petrarca tratte da' migliori esemplari con illustrazioni inedite di Lodovico Beccadelli*, Stamperia Giuliani, Verona, 2 voll.
- PETRELLA G. (a cura di) (2006), *Il fondo petrarchesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti ed edizioni a stampa (sec. XIV-XX)*, Vita e Pensiero, Milano.
- PETTERUTI PELLEGRINO P. (2013), *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica dei moderni*, Bulzoni, Roma.
- PICCINI D. (2003), *Una 'dispersa' da sottrarre a Petrarca: «Il lampeggiar degli occhi alteri e gravi» e le rime di Matteo di Landozzo degli Albizzi*, in "Studi petrarcheschi", XVI, pp. 49-129.
- ID. (2004), *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Antenore, Roma-Padova.
- ID. (2008), *Vicende di rime volgari nel codice C 35 sup.*, in M. Ballarini et al. (a cura di), *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*, Cisalpino, Milano, vol. I, pp. 127-44.
- ID. (2012a), «Perché non caggi ne l'oscure cave» e i sonetti di corrispondenza tra Petrarca e Maestro Antonio da Ferrara, in "Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova. Memorie della Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti", CXXIV, pp. 251-75.
- ID. (2012b), *Ancora sulla corrispondenza in versi tra Petrarca e Antonio da Ferrara*, in "Studi petrarcheschi", XXV, pp. 41-60.
- PIERINI M. (2003), *Une Iris en l'aire. Il ritratto di Laura*, tesi di dottorato, tutor A. Olivetti, Università di Siena.

- PINTAUDI R. (a cura di) (2002), *Un erudito del Settecento. Angelo Maria Bandini*, Sicania, Messina.
- POLLIDORI V. (1995), *Le rime di Guido Orlandi (edizione critica)*, in “Studi di filologia italiana”, LIII, pp. 55-202.
- POULLE E. (éd.) (1987), *Johannis de Dondis Paduani civis Astrarium*, Edizioni 1 + 1, Padova - Les Belles Lettres, Paris.
- ID. (éd.) (2003), *G. Dondi dall’Orologio, Tractatus Astrarii*, Droz, Genève.
- PRALORAN M. (2013), *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di A. Soldani, Antenore, Padova.
- PROTO E. (1909), recensione a Solerti (1909), in “Rassegna critica della letteratura italiana”, XIV, pp. 22-38.
- QUADRIO F. S. (1742), *Della storia e della ragione d’ogni Poesia. Del volume secondo libro secondo nel quale i melici componimenti, e metri in particolare sono trattati*, Francesco Agnelli, Milano.
- RABBONI R. (2013a), *Generi e contaminazioni. Studi sui cantari, l’egloga volgare e la lirica d’imitazione petrarchesca*, Aracne, Roma.
- ID. (2013b), *Per Giovanni Musca e l’egloga volgare*, in Rabboni (2013a), pp. 441-72 (già in “Studi e problemi di critica testuale”, 54, 1997, pp. 45-66).
- ID. (2013c), *Il Canzoniere di Giovanni Nogarola*, in Rabboni (2013a), pp. 507-53 (già in A. Daniele, a cura di, *Antichi testi veneti*, Esedra, Padova, 2002, pp. 105-36).
- RAGNI E. (1972), *Broaspirini, Gasparo Scuario de’ (Gaspero di Verona)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/gasparo-scuario-de-broaspirini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gasparo-scuario-de-broaspirini_(Dizionario-Biografico)).
- RAIMONDI E. (1950), *Francesco Filelfo interprete del Canzoniere*, in “Studi petrarcheschi”, III, pp. 143-64.
- RAJNA P. (1874), recensione a *Rime di Francesco Petrarca colla Vita del medesimo*, per cura di D. Carbone, Torino, Beuf, 1874, in “Rivista italiana di scienze, lettere ed arti”, II, pp. 98-99.
- RAUSA E. (2002), *Petrarca e i medici. La corrispondenza con Giovanni Dondi e Tommaso Del Garbo*, tesi di Dottorato in Italianistica (Letteratura umanistica), tutor Giuseppe Frasso, Università Cattolica di Milano.
- RE Z. (1857), *I ritratti di M. Laura*, Ciferri, Fermo.
- REGN G. (Hrsg.) (2004), *Questo leggiadrissimo poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, LIT, Münster.
- RENZI L. (1988), *La sintassi continua. I sonetti d’un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCI*, in “Lectura Petrarce”, VIII, pp. 187-220.
- RICCI C. (1891), *L’ultimo rifugio di Dante Alighieri*, Hoepli, Milano.
- RICHARDSON B. (1994), *Print Culture in Renaissance Italy: The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RICO F. (2016), *I venerdì del Petrarca*, seguito da *Profilo biografico del Petrarca*, in collaborazione con L. Marcozzi, Adelphi, Milano.
- RICO F., MARCOZZI L. (2016), *Profilo biografico del Petrarca*, in Rico (2016), pp. 67-176.
- RIZZO S., BERTÉ M. (a cura di) (2006-2017), *F. Petrarca, Res seniles*, vol. I: *Libri I-IV*, 2006; vol. II: *Libri V-VIII*, 2009; vol. III: *Libri IX-XII*, 2014; vol. IV: *Libri XIII-XVII*, 2017, Le Lettere, Firenze.

- ROHLFS G. (1966-69), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 3 voll.
- ROMAN J. J. T. (1778), *Le génie de Pétrarque ou imitation en vers françois de ses plus belles poésies*, Guichard, Parme-Avignon.
- ROSSI M. (a cura di) (2018), F. Filelfo, *Commento a «Rerum vulgarium fragmenta» 1-136*, Antilia, Treviso (ed. anast. dell'incunabolo Annibale Malpigli, Bologna, 1476).
- ROSSI V. (1889), *Un rimatore padovano del sec. XV*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XIII, pp. 441-5
- ID. (1893), recensione a G. Castelli (1892), *La vita e le opere di Cecco d'Ascoli*, Zanichelli, Bologna, in "Giornale storico della letteratura italiana", XXI, pp. 385-99.
- ID. (1909), *Il Petrarca minore e il falso Petrarca*, in "Fanfulla della domenica", 14 febbraio, p. 1.
- RUPOLO D'ALPAOS M., PRATELLI RONCHESE C. (1993-94), *Per la biografia di Domizio Brocardo, rimatore padovano del Quattrocento. Spigolature archivistiche*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti", CVI, pp. 69-77.
- SACCHINI L. (2016), *Identità, lettere e virtù. Le lezioni accademiche degli Insensati di Perugia (1561-1608)*, I libri di Emil, Bologna.
- SADÉ J. F. P. A. DE (1764-67), *Mémoires pour la vie de François Pétrarque tirés de ses œuvres et des auteurs contemporaines*, Arskée&Mercus, Amsterdam.
- SAGREDO A. (a cura di) (1852), *Sonetti inediti tratti da due antichi codici del Petrarca esistenti nel civico Museo Correr di Venezia*, Gaspari, Venezia (nozze Mocenigo Soranzo-De Soresina Vidoni).
- SALVATORE T. (2014), *Sondaggi sulla tradizione della 'forma Chigi' (con incursioni pre-chigiane)*, in "Studi petrarcheschi", XXVII, pp. 47-105.
- ID. (2016), *La 'forma Malatesta' e la 'forma Queriniana' dei «Rerum vulgarium fragmenta»*. Studio della tradizione manoscritta, tesi di Dottorato in Italianistica, tutor L. Palolino, Università di Salerno.
- ID. (2020), *Un nuovo testimone delle rime disperse*, in F. Florimbii, S. Cremonini (a cura di), *Il colloquio circolare: i libri, gli allievi, gli amici. In onore di Paola Vecchi Galli*, Pàtron, Bologna, pp. 507-14.
- SALVATORE T., VECCHI GALLI P. (2018), «*Ex originali libro*». *Schede sul Canzoniere Casanatense*, in Caruso, Russo (2018), pp. 133-65.
- SAMBIN P. (1958), *Libri del Petrarca presso i suoi discendenti*, in "Italia medioevale e umanistica", I, pp. 359-69.
- ID. (1960), *Alessio, Nicoletto d'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/nicoletto-d-alessio_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/nicoletto-d-alessio_(Dizionario-Biografico)).
- SANTAGATA M. (1988), *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di «Ruf» 7, 10, 28 e 40*, Fazzi, Lucca.
- ID. (a cura di) (1996), F. Petrarca, *Canzoniere*, Mondadori, Milano.
- ID. (a cura di) (2004), F. Petrarca, *Canzoniere*, Mondadori, Milano (2a ed.).
- SAPEGNO N. (a cura di) (1951), *Frammenti, Rime disperse*, in F. Petrarca, *Rime, Trionfi e poesie latine*, a cura di F. Neri et al., Ricciardi, Milano-Napoli, pp. 591-624.
- ID. (a cura di) (1952), *Poeti minori del Trecento*, Ricciardi, Milano-Napoli.

- SAXER V. (1998), *Philippe Cabassole et son «Libellus hystorialis Marie beatissime Magdalene»*. *Préliminaires à une édition du «Libellus»*, in *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle*, Actes du colloque international (Rome-Naples, 7-11 novembre 1995), Ecole française de Rome - Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma, pp. 193-204.
- SBERLATI F. (2020), *Nuda filologia. Il codice riminese dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in F. Florimbi, S. Cremonini (a cura di), *Il colloquio circolare: i libri, gli allievi, gli amici. In onore di Paola Vecchi Galli*, Pàtron, Bologna, pp. 515-29.
- SCHÖNBERGER E. (Hrsg.) (2004), F. Petrarca, *Epistulae metricae. Briefe in Versen*, Königshausen&Neumann, Würzburg.
- SEGARIZZI A. (1906), *Ulisse Aleotti rimatore veneziano del sec. XV*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XLVII, pp. 41-66.
- SERIANNI L. (1972), *Ricerche sul dialetto aretino nei secoli XIII e XIV*, in "Studi di Filologia italiana", XXX, pp. 59-191.
- SICARDI E. (1904), *Il Petrarca e Cecco d'Ascoli*, Artero, Roma.
- SOLDANI A. (2007), *Metrica e sintassi tra Estravaganti e Disperse*, in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 139-63.
- SOLERTI A. (a cura di) (1909), *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, Sansoni, Firenze.
- ID. (a cura di) (1997), *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, introduzione di V. Branca, postfazione di P. Vecchi Galli, Le Lettere, Firenze (rist. anast. di Solerti 1909).
- SOPETTO A. (1904), *Le satire edite ed inedite di Antonio Vinciguerra. Studio espositivo-critico*, Capella, Cirié.
- SORANZO M. (2002), *Felice Feliciano e il canzoniere per Pelegrina da Campo. Una bottega della poesia nella Verona del secondo Quattrocento*, in "La parola del testo", 6, pp. 289-308.
- SORIANI INNOCENTI M. (Mirabile), *Gaspar Scuaris de Braspinis*, scheda del progetto CALMA sulla piattaforma Mirabile, <http://www.mirabileweb.it/calma/gaspar-scuarius-de-broaspinis-m-1382-ca-/2797>.
- SPAGGIARI W. (2008), *Giosuè Carducci: Commento a Petrarca, Rime estravaganti 21*, in W. Spaggiari, C. Caruso (a cura di), *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, pp. 561-70.
- STOPPACCI P. (Mirabile), *Gerius Federici de Aretio*, scheda del progetto CALMA nella piattaforma Mirabile, <http://www.mirabileweb.it/calma/gerius-federici-de-aretio-n-1270-ca-m-ante-1339/3066>.
- TANI I. (2017), *Un nuovo testimone di «Amor, da-cch' egli è spenta quella luce» di Tommaso de' Bardi*, in "Studi di filologia italiana", LXXV, pp. 321-33.
- TASSONI A. (1609), *Considerazioni sopra le rime del Petrarca d'Alessandro Tassoni [...] Aggiuntavi nel fine una scelta dell'Annotazioni del Muzio ristrette e parte esaminate*, Giulian Cassiani, Modena.
- TOMASI F. (2012), *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Antenore, Padova.
- TONELLI N. (1999), *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Olschki, Firenze.

- TRAPP J. B. (2001), *Petrarch's Laura: The Portraiture of an Imagery Beloved*, in "Journals of the Warburg and Courtauld Institutes", LXIV, pp. 55-192.
- TROVATO P. (1979), *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Olschki, Firenze.
- ID. (1991), *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*, il Mulino, Bologna.
- ID. (1997-98), *Sull'attribuzione di «Di ridere ò gran voglia» (Disperse CXCIII). Con una nuova edizione del testo*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti", CX, pp. 371-423.
- TRUCCHI F. (a cura di) (1846), *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimo settimo*, Ranieri Guasti, Prato.
- TUFANO I. (2003), *Cavalcanti in una tenzone trecentesca*, in "La parola del testo", VII, pp. 251-65.
- TYTLER A. F. (1810), *An Historical and Critical Essay on the Life and Character of Petrarch*, Ballantyne, Edinburgh-Murray, London.
- UBALDINI F. (a cura di) (1642), *Le Rime di M. Francesco Petrarca estratte da un suo originale. Il Trattato delle virtù morali di Roberto re di Gerusalemme. Il Tesoretto di ser Brunetto Latini, con quattro canzoni di Bindo Bonichi da Siena*, Grigniani, Roma.
- ID. (a cura di) (1750), *Il Trattato delle virtù morali di Roberto re di Gerusalemme, il Tesoretto di ser Brunetto Latini, Quattro canzoni di Bindo Bonichi da Siena, con alcune Rime di M. Francesco Petrarca estratte da un suo originale [...]*, Stamperia Reale, Torino.
- UGINET F.-C. (1978), *Casini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-casini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-casini_(Dizionario-Biografico)).
- VANIN B. (2013), *I manoscritti medievali in lingua volgare della Biblioteca del Museo Correr*, Antenore, Padova.
- VASARI G. (1759-60), *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, a cura di G. G. Bottari, Pagliarini, Roma.
- ID. (1791-95), *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, con giunte e correzioni di G. Della Valle, Pazzini Carli, Siena.
- VATTASSO M. (1908), *I codici petrarcheschi della Biblioteca Vaticana*, Tipografia Vaticana, Roma.
- VECCHI GALLI P. (1977-78), *Una frottola attribuita a Petrarca*, in "Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze morali. Rendiconti", LXVI-LXVII, pp. 259-73.
- EAD. (1993), *Cultura di 'corte' e poesia volgare a Ravenna fra Due e Quattrocento*, in AA.VV., *Storia di Ravenna*, vol. III: *Dal Mille alla fine della signoria polentana*, a cura di A. Vasina, Marsilio, Venezia, pp. 621-39.
- EAD. (1997), *Postfazione*, in Solerti (1997), pp. 323-425.
- EAD. (2003), *Corrispondenti e destinatari delle Disperse*, in Feo (2003), pp. 164-65.
- EAD. (2005), *Per una stilistica delle 'disperse'*, in Daniele (2005), pp. 109-27.
- EAD. (2007), *Voci della dispersione*, in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 1-24.
- EAD. (2012), *Padri. Boccaccio e Petrarca nella poesia del Trecento*, Antenore, Padova.
- VIOLI C. (1911), *Antonio Giganti da Fossombrone*, Ferraguti, Modena.

- VITALE M. (1996), *La lingua del Canzoniere («Rerum vulgarium fragmenta»)* di Francesco Petrarca, Antenore, Padova.
- VITI P., CARDINI R. (a cura di) (2004), *Petrarca e i Padri della Chiesa. Petrarca e Arezzo*, catalogo della mostra (Arezzo, 2004-2005), Pagliai Polistampa, Firenze.
- VOGÜÉ A. DE (éd.) (1978-1980), Grégoire le Grand, *Dialogues*, trad. par P. Antin, Les Éditions du Cerf, Paris.
- WALTER I. (1964), *Barrili, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-barrili_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-barrili_(Dizionario-Biografico)).
- WEISS R. (1948), *Lineamenti per una storia del primo Umanesimo fiorentino*, in “Rivista storica italiana”, LX, pp. 349-66.
- ID. (1949), *Il primo secolo dell’Umanesimo. Studi e testi*, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- ID. (2004), *Geri d’Arezzo*, in Viti, Cardini (2004), pp. 104-32.
- WILKINS E. H. (1951), *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- ID. (1978), *Foscolo and Lord Holland’s «Letters of Petrarch»*, in Id., *Studies on Petrarch and Boccaccio*, Antenore, Padova, pp. 114-28 (già in “Publications of the Modern Language Association of America”, LXXIV, 1959, pp. 184-90).
- ZACCARELLO M. (a cura di) (2000), *I Sonetti del Burchiello*, edizione critica, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- ZACCARIA V. (1972-73), *L’abate Antonio Meneghelli e una polemica col Foscolo*, in “Atti e Memorie dell’Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti”, LXXXV, pp. 146-65.
- ZAGGIA M. (a cura di) (2009), Ovidio, *Heroides. Volgarezzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, vol. I: *Introduzione, Testo secondo l’autografo e glossario*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- ZAMBRINI F. (a cura di) (1846), *Rime antiche di autori ravennati che fiorirono nel secolo XIV*, Galeati, Imola.
- ID. (a cura di) (1874), Zenone da Pistoia, *La Pietosa fonte. Poema in morte di messer Francesco Petrarca*, Romagnoli, Bologna.
- ZAMPONI S. (2004), *Il libro del Canzoniere: modelli, strutture, funzioni*, in Belloni et al. (2004), pp. 13-72.
- ZANATO T. (2013-14), Loci a persona: «Rvf» 4 e 5, in “Atti e Memorie dell’Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova. Memorie della Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti”, CXXVI, pp. 519-32.
- ID. (2014), *Ancora sulla corrispondenza in versi fra Tommaso da Messina e Francesco Petrarca*, in “Studi petrarcheschi”, XXVII, pp. 145-74.
- ZENONE DA PISTOIA (1743), *Pietosa fonte. Poema in morte di messer Francesco Petrarca composto nel 1374*, Stamperia della Santissima Nonziata, Firenze.
- ZORZANELLO P. (1980-85), *Catalogo dei codici latini della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia non compresi nel catalogo di G. Valentinelli*, Etimar, Trezzano sul Naviglio, 3 voll.
- ZULIANI L. (2007), «Vedestu» o «vedestù»? *L’accentazione delle forme allocutive contratte nel toscano antico*, in “Lingua e stile”, XLII, pp. 3-12.

Indici

a cura di *Dario Panno-Pecoraro*

Indice dei manoscritti*

Arezzo, Biblioteca Città di Arezzo

162: 31

276: 217n

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Hamilton 495: 31n

Hamilton 497: 111-2, 254n

Hamilton 500: 29n, 106

Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio

A341: 86-90, 116

B5467 VI: 225, 226n, 227, 228 e n, 229-34

Bologna, Biblioteca Universitaria

177: 195, 207-9, 211, 225, 226n, 227-8 e nn,
229-31, 232-3 e nn, 234

401': 32

1289: 19n, 23n, 24, 26-7, 30-2, 57, 58n, 62, 77
e n, 79 e n, 80n, 81, 91, 150, 195, 197, 200,
205, 207, 211, 276-7, 279-82 e nn, 284 e n,
285n, 296n

1739 (codice Isoldiano): 29, 32 e n, 55, 205n

2617: 103

2646: 30n, 106

2845: 27

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana

D.II.21: 30, 107 e n, 108, 166n

Carpentras, Bibliothèqu Inguimbertine

392: 21n, 30n, 57, 58n, 99 e n, 102, 150, 252

393: 28, 58n

394: 103

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Barb. lat. 3936: 77n, 78, 80 e n

Barb. lat. 3943: 103

Barb. lat. 3954: 103

Barb. lat. 4035: 25

Cappon. 183: 66n, 196-7, 200, 207-8, 211

Chig.L.IV.115: 43

Chig. L.IV.116: 79n

Chig. L.IV.131: 33n, 181, 194-5 e nn, 196-8,
200, 207-8, 209 e n, 211, 214-6

Chig. L.V.170: 42

Chig. L.V.176: 42 e n

Chig. M.IV.79: 31n, 33n, 55-6, 143

Reg. lat. 1100: 109, 191, 200, 253n

Reg. lat. 1793: 167n

Ross. 18: 88, 183, 196, 201-3, 205

Ross. 1117: 62n, 143, 145

Urb. lat. 687: 226 e n, 228-32

Vat. lat. 3195: 29, 38 e n, 95n, 179n, 248, 253n,
262n, 300

Vat. lat. 3196: 15n, 48-9, 87, 88, 144n, 171n,
191n, 251-2, 257n, 261n, 264n, 301

Vat. lat. 3197: 284

Vat. lat. 3212: 19n

Vat. lat. 3213: 33n, 34, 35n, 38-9, 53, 57, 58n,
183, 194 e n, 195n, 196, 201-3, 205, 212 e n,
213-4, 308, 309n, 310

Vat. lat. 3793: 167-8

Vat. lat. 4823: 51n, 52n

Vat. lat. 4784: 21n, 29, 30n, 43n, 44, 57, 58n,
99 e n, 150, 252

Vat. lat. 4787: 38n, 95n

Vat. lat. 4830: 77n, 78, 80 e n

* L'indice non tiene conto dei manoscritti citati negli apparati delle edizioni.

Vat. lat. 5166: 68, 75, 76-7 e nn, 182

Vat. lat. 5187: 196, 201-3, 205

Vat. lat. 8914: 31n, 55

Cognoy, Bibliothèque Bodmer

131: 21n, 30n, 39, 40n, 44 e n, 59n, 99, 102, 114, 150, 195, 197-8, 200, 252

Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca

53 (Raccolta Bartoliniana): 27, 30, 32, 150, 154, 183, 195-6, 201-3, 205

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana

40.43: 55

41.2: 104, 105 e n, 176n

41.10: 38n

41.12: 109, 111

41.14: 42

41.17: 42, 103-4, 105 e n, 107, 114, 252

89 inf. 44: 32n, 33n

90 inf. 1: 68, 77-8 e nn, 80-1 e nn, 112-4

90 inf. 13: 195, 217 e n

90 inf. 44: 31n

Acquisti e doni 356: 30n, 43n, 99, 102

Acquisti e doni 759: 148

Acquisti e doni 831: 19n, 183, 196, 201-3, 205

Ashburnham 478: 103

Ashburnham 1058: 103, 114, 166n

Ashburnham 1263: 103

Ashburnham 1378: 21n, 23n, 31n, 77n, 79

Conv. Soppr. 122: 35, 36n, 46n, 166n, 225, 226n, 228-30, 278

Gaddi 71: 215

Gaddi 88: 28n

Gaddi 198: 22, 30, 196-8, 200

Redi 184: 19n, 25, 31n, 32n, 33n, 79n, 81, 116, 142n, 181, 194, 195n, 196, 198, 200, 201-3, 205, 207-9, 211-2, 214 e n, 215-6

Strozzi 178: 28-30

Firenze, Biblioteca Marucelliana

C 155: 196-7, 200, 225, 228-30

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

II.I.60: 27

II.II.68: 225, 226n, 227-30

II.II.40: 33n, 196, 201-3, 205, 214

II.IV.114: 150, 181

II.VIII.23: 154

II.VIII.28: 30n, 106

II.IX.108: 32n

II.IX.125: 19n, 46n, 196-8, 200

Conv. Soppr. B.2.1267: 31n

Magl. VII.25: 31n, 164 e n, 165, 166 e n, 168

Magl. VII.721: 31n

Magl. VII.842: 111, 254n

Magl. VII.1041: 42n, 196-7, 200-3, 205

Magl. VII.1145: 19n, 33n

Magl. VII.1168: 31n, 32n, 142n

Magl. VII.1171: 31n, 32n, 142n, 143

Magl. VIII.54: 36n

Magl. XXIII.140: 19n, 196-8, 200

Nuove accessioni 396: 297

Pal. 183: 182

Pal. 185: 77n, 78 e n, 80n, 81, 112

Pal. 359: 26

Firenze, Biblioteca Riccardiana

1088: 33n, 166n, 196, 201-3, 205, 213n, 214, 216

1091: 32n

1097: 24, 103, 114

1100: 19n, 46n, 150, 169, 196-7, 225-7 e nn, 228-31, 232-3 e nn

1103: 17n, 19, 21n, 22, 26, 30, 36 e n, 40, 45, 46 e n, 48-50, 51 e n, 53 e n, 54, 55-6 e nn, 57, 58-9 e nn, 60, 66n, 67-9, 79n, 81, 88, 140, 150-1, 196-7, 200-3, 205, 252

1142: 32n

1145: 109

1153: 59n

1154: 31n, 32n, 142n

1156: 33n, 196, 212, 214

1270: 33n, 196, 214

1445: 253n

1577: 215

1582: 215

1939: 19n, 22, 32n, 63 e n, 64n, 196, 198, 200-3, 205, 207-8, 211

2823: 55, 56 e n

Firenze, Collezione di Niccolò Bargiacchi

Codice Bargiacchi: 225 e n

Foligno, Collezione di Giovan Battista Boccolini

Codice boccoliniano: 225 e n

Genova, Biblioteca Civica "Berio"

D.I.3.15: 169n

Holkham Hall, Library of the Earl of Leicester

519: 19n, 68, 70-2 e nn, 81

521: 61n, 62n, 65, 66n, 141, 143-4

Ithaca (NY), Cornell University Library

Archives 4648 Bd. Ms. 22 (manoscritto Mazzatosta): 34-8 e nn, 51n, 52-3, 54 e n, 115n

London, British Library

Additional 31843: 29n, 106

Harley 3442: 109, 253n

Harley 3555: 103, 114

Harley 3990: 103

London, Quaritch Collection

Cat. 933 n° 175: 253n

Los Angeles (CA), UCLA "Charles Young" Research Library

170/547: 109, 111

Lucca, Biblioteca Statale

1486: 205n, 216n

1493: 216n

Madrid, Biblioteca Nacional de España

10080: 196-8, 200

Mantova, Archivio di Stato

Castiglioni di Mantova, Compendio, busta 4: 28, 33n

Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana

A.I.4: 169n

Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

Triv. 36: 170n

Triv. 958: 196, 276

Triv. 973: 55-6

Triv. 1015: 42, 111, 114, 254 e n, 269n, 306 e n

Triv. 1018: 19n, 65 e n, 72, 77n

Triv. 1058: 166, 196, 201-3, 205

Milano, Biblioteca Ambrosiana

C 35 sup.: 149, 304

H 24 inf.: 59n

I 88 sup.: 107 e n

O 63 sup.: 21n

O 110 sup.: 284

Milano, Biblioteca Braidense

AG.XI.5: 88, 183, 196, 201-2, 205

Modena, Biblioteca Estense UniversitariaCampori App. 38 (γ .N.8.7.(9)) (codice Ghinassi): 154Campori App. 220 (γ .P.5.11): 30n, 97-8

Deposito del Collegio San Carlo 5: 31

it. 262 (α .U.7.24): 29, 41n, 63n, 65, 77n, 79, 80 e n, 94-5, 98, 196 e n, 200, 205, 211, 276it. 288 (α .T.5.19): 77n, 78 e n, 80n, 113it. 427 (α .G.5.15): 65, 77n, 78n, 79, 80 e nit. 1155 (α .N.7.28): 61n, 278lat. 228 (α .W.2.11): 165-7 e nn, 168**Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III"**

V.H.274: 58

XIII.C.34: 109, 111

New York (NY), Pierpont Morgan Library

M.427 (codice Orsini-da Costa): 238

Oxford, Bodleian Library

Additional A 12: 142, 196-8, 200

Canon. ital. 65: 17-9, 67, 68 e n, 69, 70-2 e nn, 76, 91, 196, 200, 205, 211, 276-7, 282n, 285n

Canon. ital. 66: 68, 75, 76 e n, 81, 175-7 e nn, 178-181, 182 e n, 183, 184 e n, 185, 196-8, 200, 202-3, 205, 269n

Canon. ital. 69: 91, 196, 205, 211, 277, 285n

Canon. ital. 70: 109, 253n

Canon. ital. 76: 106, 253n

Oxford, Exeter College

187: 23, 109, 252

Padova, Biblioteca Universitaria

541: 19n, 65n, 67-8 e nn, 226, 228 e n, 229-30

Padova, Biblioteca del Seminario

109: 253n

Paris, Bibliothèque Nationale de France

It. 550: III-2

It. 551: 38n, 42

It. 1019: 103

It. 1084: 19n, 65 e n, 72, 77n

Parma, Biblioteca Palatina

Parmense 1081: 17, 19-21 e nn, 22, 55, 57, 58n,

67-9, 75, 76 e n, 150, 183, 196, 200-3, 205,

207-8, 211

Pesaro, Biblioteca Oliveriana

666: 19n, 65 e n, 67-8, 70n, 71 e n, 72, 75-6,

77n, 80, 182

Piacenza, Biblioteca "Passerini-Landi"

Landi 242: III

Pistoia, Biblioteca Comunale Fortegueriana

Acquisti e doni 2: III

Ravenna, Biblioteca Classense

I8: 109, III

Rimini, Biblioteca Civica "A. Gambalunga"

SC-MS 93 (D.II.19): 43n, 44n, 99, 102n, 252

Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Biblioteca (Biblioteca Corsianiana)

34.E.20: 59n

34.E.24: 59n

43.B.30: 31

Roma, Biblioteca Casanatense

326: 77n, 78, 80n, 113

924: 15n, 38n, 42n, 140n, 154, 239

Roma, Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II"

Varia 3: 77n, 79, 80 e n, 114

Rovigo, Biblioteca Comunale (Biblioteca dell'Accademia dei Concordi)

Silvestriano 289: 31n, 55

San Piero in Bagno (Forlì-Cesena), Collezione privata di Cesare Portolani

Codice Portolani: 183, 196, 201-3, 205

Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati

I.VII.15: 19n, 65 e n, 72, 77n, 280

I.VIII.36: 33n

Torino, Biblioteca Reale

Varia 100: 112

Varia 104: 112

Trieste, Biblioteca Civica "Attilio Hortis". Museo Petrarcesco Piccolomineo

Petr. I 5: 62n

Petr. I 12: III-2

Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares

104-4: 107

Tours, Bibliothèque Municipale

2102: 21n, 30n, 59n, 99, 150

Udine, Biblioteca Civica "Vincenzo Joppi"

10 (codice Ottelio): 31n, 62n, 66n, 77n, 78n,

80 e n, 143 e n

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

It. IX.50 (6451) (codice Manni): 309n

It. IX.142 (6280): 205n

It. IX.191 (6754) (codice Mezzabarba): 30,

35-6 e nn, 38-9, 42n, 53, 57, 58n, 63n, 88,

91, 115n, 170n, 196, 200, 202, 205, 207,

277, 280

It. IX.204 (6879): 226 e n, 227-9

It. IX.226 (6758): 111, 269n

It. IX.257 (6758): 62n

It. IX.283 (7617): 92, 196, 200, 205, 211, 276-

7, 279-80, 284

It. IX.350 (6485): 32n

It. IX.364 (7167): 63 e n, 91, 196, 200, 207,

277, 280

It. IX.539 (10639): 109, 111, 259n

Lat. X.381 (2802): 295n

Lat. XIV.47 (4705): 59n, 309

Lat. XIV.127 (4332): 288n

Lat. XIV.223 (4340): 288 e n

Venezia, Museo Civico Correr

Correr 1010: 92, 196, 200, 205, 211, 276

Correr 1494: 63n, 92, 95, 114, 196, 200, 205,
211, 276, 293, 296
P.D. b 415/7.1: 68, 75-6 e nn, 182

**Vicenza, Biblioteca Comunale (Civica)
Bertoliana**

114: 31n
359: 28 e n, 63n, 92, 196, 205, 211, 276-7, 279
e n, 280

Volterra, Biblioteca Comunale Guarnacci
LXIII.2.15 (inv. 5031): 31n

**Wellesley (MA), Wellesley College, Mar-
garet Clapp Library**
Plimpton P485: 29n, 106

Wien, Österreichische Nationalbibliothek
2634: 103

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
Aug. 2° 85.9: 92, 196-7, 200, 205, 211, 276-7,
279, 282

Indice dei *loci* petrarcheschi*

DE REMEDIIS UTRIVSQUE FORTUNE

I, 43: 233n
II, 7: 291

DE SUI IPSIUS ET MULTORUM IGNORANTIA

IV: 284n
VI: 291n

EPYSTOLE

I, 9: 53n
I, 11: 223n
II, 10: 192, 193 e n
II, 11: 287n
III, 6: 287n

RERUM FAMILIARIUM LIBRI

V, 19: 79 e n
VII, 15: 287n
X, 3: 294n
X, 4: 295
XVI, 1: 286n
XXIV, 12: 53n

RERUM SENILIIUM LIBRI

IV, 5: 191 e n, 192
V, 2: 223

VIII, 7: 191 e n, 192n, 218-9
XII, 1: 289, 290n, 292n, 293
XII, 2: 289, 290 e n, 291-2
XIII, 11: 84n
XIII, 15: 288-9, 290n
XIII, 16: 288-9, 290n
XIV, 2: 295n
XV, 13: 289n
XV, 14: 295n
XV, 15: 295n
XVI, 2: 291n
XVI, 3: 290n, 291n, 292n
XVI, 7: 53n

RERUM VULGARIIUM FRAGMENTA

I: 23, 48
2: 23n
5: 52
II: 45n, 197
12: 256
13: 234
14: 45n, 283
16: 214
23: 285
24a: 34-6 e nn, 37n, 38-9, 40 e n, 47, 49, 53,
55, 57-9, 309n

* Si indicano con una "a" associata al numero dei *Rvf* i testi di proposta di altri autori. Gli *incipit* delle "disperse" sono citati secondo l'edizione Solerti; non sono indicizzati i testi estranei al suo *corpus*.

INDICI

- 24: 37, 39, 40 e n, 47, 49, 59, 283
 28: 159, 204
 29: 208, 267, 283
 34: 179 e n, 264n
 35: 23n, 209, 264n
 37: 268, 269
 38: 45n, 171n
 44: 271
 46: 258
 49: 171n
 50: 159, 204
 53: 287n
 54: 45n
 55: 116
 56: 48
 57: 48
 60: 285
 61: 171n
 63: 45n
 64: 264n
 67: 199
 69: 159
 70: 38
 71: 204, 268
 72: 171n, 268
 73: 268
 75: 171n, 282n
 77: 243
 78: 243
 81: 182, 282 e n, 285
 83: 204
 86: 204
 87: 214
 88: 283
 90: 262, 265, 267, 269-70
 91: 282n
 92: 38
 94: 234
 95: 204
 97: 48
 98: 262
 99: 48
 100: 199
 104: 47, 49, 49-50
 105: 252, 266n
 108: 40, 199 e n, 253, 255
 109: 268
 110: 67n, 270n
 111: 197, 269
 112: 23n, 40, 110, 253 e n, 255, 265, 287n
 113: 40, 110, 253 e n, 255, 265n
 114: 265
 119: 256n, 268
 120a: 116, 170
 120: 23n, 43, 44n, 116, 170
 121: 41n, 43, 44 e n
 122: 44n
 123: 43, 44 e n
 125: 70, 82, 171n, 266n
 126: 70 e n, 82, 257, 307
 127: 208, 258
 131a: 307 e n, 308
 131: 199n, 258, 284, 307 e n
 132: 23n, 78n, 285
 133: 214
 134: 23n, 78n, 171n, 269
 136: 184, 202, 204, 266n
 144: 40, 255
 145: 204
 150: 23n
 152: 268
 154: 268
 156: 269
 157: 257
 158: 179, 180 e n, 199, 210, 268n
 160: 17, 191n
 161: 265
 162: 268n
 163: 285
 165: 204, 268
 166a: 47, 309n
 166: 47, 49, 53, 234, 283n, 309n
 169: 268
 171: 285
 179: 287n
 181: 268
 186: 171n, 294n
 187: 294n
 196: 257, 271
 199: 257
 200: 257, 259n, 268 e n
 203: 171n
 207: 28, 255
 211: 204, 268n
 214: 214, 296n
 217: 199n
 220: 257, 268n
 239: 285n

241: 214, 277
 242: 44n
 243: 44n, 108
 244: 283, 288 e n, 291
 246: 268n, 294n
 249: 256, 258
 255: 268
 258: 171n
 260: 171n
 263: 108, 111, 253n, 257
 264: 23, 171n, 199, 253, 269
 266: 285, 287n
 267: 268
 268: 199, 204
 270: 208, 210, 268
 274: 76n, 270n
 275: 65
 282: 204
 284: 257, 270n
 285: 234
 287: 38, 40
 291: 261 e n
 292: 283
 297: 262n
 298: 285
 310: 209-10, 258
 312: 265
 314: 285
 322a: 23, 144n
 322: 23, 144n
 325: 257
 326: 234
 328: 204
 330: 266n
 332: 199, 296n
 342: 266n
 347: 285
 351: 268
 353: 171n
 357: 257
 359: 106
 360: 104, 106, 111, 114, 204, 252, 262
 361: 114
 366: 28, 103, 106, 157, 254n, 300

RIME DISPERSE
Accorr' uomo! ch'io muoio, 154, 160, 263n
A faticosa via stanco corriere, 57, 283, 309n
A guisa d'uom che pauroso aspetta, 18

Abi lingua, abi penna mia, che in tante carte,
 62n, 65-6, 68, 77-8, 79-80 e nn, 81, 112-4
Aman la madre e 'l padre il caro figlio, 67-8,
 223-4, 225-36
Amica morte, i' ti richeggio e chiamo, 47
Amore, or m'accorgh'io che fino ad ora, 213
Amore, pur convien che le tue arme, 19
Anima, dove sei? ch'ad ora ad ora, 99, 132
Antonio, cosa ha fatto la tua terra, 170, 171n
Avanti d'una i' fui ferito, 25-6, 47
Beato me, s'io fossi tanto degno, 18
Benché 'l cammin sia faticoso e stretto, 283
Ben potete celarmi il chiaro sguardo, 67-8,
 75, 76 n, 81, 176 e n, 180-2
Ben puoi le ladre luci a terra sparte, 62, 75-8,
 79-81 e nn, 112-4
Boschi fioriti e verdi, 19, 66, 68-9, 70-1 e nn,
 72-5, 81-2
Cadute son degli albori le foglie, 66-9, 70n,
 75, 81
Chi nel suo pianger dice: che ventura, 62n
Conte Ricciardo, quanto più ripenso, 99,
 304-5
Correr suole agli altar colui che teme, 289n
Credeami star in parte omai dov'io, 195n
Da gli occhi, de' quai nasce il foco ond'io, 18
Dal loco, dov'è sol guerra e tormento, 26-7
Deh, dite il fonte d'onde nasce Amore, 163 e
 n, 164n, 165 e n, 166n, 168-9 e nn, 170,
 172 e n, 234n
Dimmi, cor mio, non mio, ma di colei, 29,
 30n, 141
Di finir questi assalti mi dispero, 47, 50, 57,
 309n
Di rider ho gran voglia, 24, 70, 100, 157, 158 e
 n, 159-60, 252, 311
Donna mi vene spesso nella mente, 16, 23, 29,
 41-3, 44 e n, 85, 87, 99, 100n, 112, 116,
 175, 177 e n, 178, 180, 251, 253, 254n, 299,
 300-1
Era la notte ben terza fuggita, 28n
Eran passati de l'inverno i giorni, 21
Felice stato aver giusto signore, 197
Filosofando già su si saliva, 47, 49
Fondo le mie speranze in fragil vetro, 307
Gli antichi e bei pensier convien ch'io lassi,
 76n, 100n, 177 e n, 178, 181, 183, 191n,
 194, 196-201, 212
Il bell'occhio d'Apollò, dal cui guardo, 47, 49, 132

- Il ficto ben ci prende di leggiro*, 57, 309
Il lampeggiar degli occhi alteri e gravi, 145, 191
Il mio disire ha sì ferma radice, 47, 50
Ingegno usato a le question profonde, 99, 132, 170, 177 e n, 180-1, 183, 284, 297, 304 e n, 305
In ira al cielo, al mondo et a la gente, 76n, 132, 176, 177 e n, 180-1, 183, 194, 199, 201-4, 205 e n, 206, 208
Invidia più non ho a beato amante, 104
Io fui fatto da Dio a suo simiglio, 223-4, 225 e n, 226-7, 228 e n, 230-4, 235 e n
Io maledico Amor di e notte ancora, 18, 195n
Io solo son ne' tempestati fiumi, 47, 50
Io son sì traviato dal sentiero, 57, 309-11
Io son sì vago della bella Aurora, 263
Io son sì vinto sotto 'l reggimento, 176 e n, 180-1, 182 e n, 183
Io vo sovente i miei pensier fuggendo, 18
I' provai già quanto la soma è grave, 47, 50, 169
La italica vita omai, che brutta e lorda, 212
L'alma mia Giulia, il fior de l'altre belle, 26
L'alpestri selve di candide spoglie, 62-3, 64 e n, 262n, 278n
L'arco che in voi nova sita disserra, 170
L'angu l'idolo mio, langu la stella, 21
Lasso, che, s'io mi doglio, i' ho ben d'onde, 150
Lasso, com'io fui mal approveduto, 132, 177 e n, 180-1, 183
Lasso, s'io mi lamento, io n'ho ben onde, 150
La vaga luce che conforta il viso, 76n, 177 e n, 180-1, 183
Levasi il sol talvolta in oriente, 21, 78n
L'odore e l'ombra del fiorito lauro, 104, 268
L'ora ch'ogni animal perde disdegno, 257n, 262n
Malvagia, iniqua, disdegnosa e rea, 104
Me freddo il petto e di nodi aspri e gravi, 26-7
Messer Francesco, si come ognun dice, 47, 50
Molti volendo dir che fosse amore, 47, 164 e n, 165-6
Nel dir, non com' sofista persevero, 47, 50, 57-8, 59n, 309n
Nel tempo, lasso!, de la notte, quando, 19
Nel tempo quando l'aër si discioglie, 21
Non è falso chi è falso in ver falsia, 19
Non è tenuto falso in ver' saccenti, 18
Non fossi attraversati, o monti alteri, 62n
Non so in qual parte gli occhi miei son volti, 99
Nova bellezza in abito gentile, 115n, 132, 268
Novo augelletto, al mio fresco giardino, 21, 284
O bestiuola, che già fusti in pregio, 99
Occhi miei lassi, che piangendo stanchi, 21
O chiara luce mia dove sè gita?, 62n, 278n
O di saver sovran tesauriero, 57, 283, 309n
Ohimè, che è quel ch'io sento nel mio core, 18
Ohimè, ch'io piango e pianger mi conviene, 18
Omai fortuna chiama in cui si vede, 21
Omè ch'io moro, e morte non m'uccide, 21
Omo ch'ha poco, di leggièr lo spende, 21
O monti alpestri, o cespugliosi mai, 30-1, 97, 99, 107-8, 114
O novella Tarpea, in cui s'asconde, 132, 170, 183, 190n, 297, 304n
O tu che guardi [qu]esta misera tomba, 47, 62n
O voi che siete in diletto fallace, 19
Perduto ho l'amo la rete e l'esca, 19
Perché l'eterno moto sopra ditto, 24, 99, 171, 199n
Perché non caggi ne l'oscure cave, 47, 50, 169
Per liti e selve, per campagne e colli, 284
Però che 'l dolce canto di quel Piero, 55n, 56, 309
Per util, per diletto o per onore, 107-8, 163 e n, 164n, 165, 166n, 168-9, 172 e n, 234n, 305
Piegar le cime a' durissimi colli, 19
Più volte il di mi fo vermiglio e fosco, 24, 87, 90, 252, 257
Poi ch'al Fattor de l'universo piacque, 24, 103-4, 106-8, 111-2, 114, 252, 254n, 300
Poi che a la nave mia l'empio nocchiero, 57, 309-10
Prestommi Amore il benedetto strale, 277-8
Prima ch'io voglia rompermi o spezzarmi, 47
Quando Amor, sua mercede e mia ventura, 26-7
Quando comincia a rischiari le strade, 197
Quando de gli occhi vaghi il bel sereno, 19
Quando, donna, da prima io rimirai, 305
Quando fra l'altre donne avvien ch'io mire, 18
Quando la mia donna move i begli occhi, 26, 47
Quando talor, da giusta ira commosso, 47, 88, 251
Quant'era amata d'Aconzio Cidipe, 99, 284
Quel c'ha nostra natura in sé più degno, 87, 115n, 132, 285, 301-2

- Quella che 'l giovenil meo core avinse*, 87-8,
89 e n, 90, 132, 252, 265, 279
- Quella ghirlanda che la bella fronte*, 23, 29n,
87, 90, 109, 111-2, 114, 132, 177 e n, 181,
183, 252-3, 254 e n, 255-6, 257 e n, 258,
259n, 260-7, 268-9 e nn, 271, 299
- Quell'augellin, che ne la primavera*, 99
- Questa è l'ultima pugna, o illustre Conte*, 24
- Rallegrati, querceto, e le tue fronde*, 26, 47
- Rotto è il martello, rotta è quell'ancugge*, 19,
67, 68 e n
- Sacra Colonna, che sostiene ancora*, 97
- Sarà 'n Silla pietà, 'n Mario e Nerone*, 31-3,
33n, 62n, 141, 142 e n, 145
- Savio ortolan, s'al tuo verde giardino*, 275-7,
280-7, 296
- Se Febo al primo amor non è bugiardo*, 47,
49, 88, 132, 251
- Se io che già più giovane provai*, 18
- Se quelle usate rime, onde più volte*, 277
- Se Silla in Roma suscitò rumore*, 33, 195, 212-4
- Se sotto legge, Amor, vivesse quella*, 98, 132
- S'i' avessi in mano li capelli avvolti*, 61n, 62
e n, 65
- Si come de la madre di Fetonte*, 99, 255, 261n
- Si mi fan risentire a l'aura sparsi*, 29n
- S'io fussi instrutto com' fu Salomone*, 18
- S'io pensai mai, che chi il sa pensar pensi*,
266n
- S'io potessi cantar dolce e soave*, 278n, 279-80
- Solo, soletto, ma non di pensieri*, 195, 207-11
- Solo una cosa m'è conforto e scudo*, 20
- Sostenne con le spalle Ercole il cielo*, 97
- Splendida luce in cui chiaro se vede*, 239-40,
244, 250
- Stato foss'io quando la vidi prima*, 24, 98, 103-
4, 106-8, 111-2, 114, 132, 252, 254n, 300
- Tal cavalier tutta una schiera atterra*, 171n
- Tu giugni afflizione al tristo afflito*, 278 e n
- Tu sei 'l grande Ascolan che 'l mondo allumi*,
47, 50, 55 e n, 56
- Un clima, un zodiaco, un orizzonte*, 97, 99
- Vergine sacra de l'eterno impero*, 29
- Vostra beltà, ch'al mondo appare un sole*, 305
- Vuoi tu parere di sapienza sponda*, 27

TRIUMPHI

Tr. Cup.: 171n, 256n

Tr. Fam.: 132

Indice dei nomi*

- Accolti F., 31, 142
- Ageno F., 169n, 282n
- Albanese G., 224n
- Albanzani D., 192 e n, 224 e n
- Albizzi M., 100, 145
- Albonico S., 235n
- Aldinucci B., 155n
- Aleotti U., 66, 79 e n, 80 e n
- Amadei G. G., 32
- Ambrogio da Milano, 237
- Ambrogio di Rocca, 217n
- Andrea (Stramazzo) da Perugia (ser), cfr.
Stramazzo da Perugia
- Angiolieri C., 20n, 189
- Anguillara (della) O., 159
- Anguissola L., 19 e n, 169 e n
- Anici G., cfr. *Gregorio I*
- Annibale (poeta), 214 e n
- Anselmi G. M., 224n
- Ansidei (famiglia), 102
- Antonio abate, 289n
- Antonio da Ferrara, cfr. *Beccari A.*
- Antonio da Tempo, 78n, 300
- Antonio di Meglio, 144n
- Appel C., 113n
- Armstrong G., 118, 121

*L'indice non tiene conto delle occorrenze del nome di Francesco Petrarca e dei nomi presenti nelle didascalie e nelle tavole.

- Arrighi Marchionne, 175n, 194, 209 e n, 211
 Arrighi Matteo, 209
 Artemidoro di Efeso, 237
 Astemius L., cfr. *Bevilacqua L.*
- Baldassarre da Fossombrone, 144 e n, 145
 Baldelli G. B., 247
 Balduino A., 161 e n, 169n
 Ballistreri G., 64n
 Bandini A. M., 195n, 245 e n, 247
 Bandini L., 311
 Barbarigo (famiglia), 122n
 Barber J. A., 18 e n, 59n, 67 e n, 68n, 70 e n, 72, 254, 258n, 259n, 262 e n, 265n, 276 e n, 281n, 283, 284 e n, 286, 309n, 310n
 Barbi M., 51, 139 e n, 148n, 152n, 177n, 195n, 209 e n, 212n, 214, 280
 Barbieri G. M., 209n, 225, 227, 228n, 230, 233n
 Bardi (de') T., 149-50, 181 e n
 Bargiacchi N., 225n, 226n
 Barocchi P., 245n
 Barrili G., 36, 58
 Bartoletti G., 226n
 Bartolini L., 27
 Bausi F., 222n, 289n, 292n, 294n
 Beccadelli L., 32, 79n, 143, 156 e n, 280n, 281 e n, 282, 284, 299, 308 e n
 Beccari A., 28n, 46-7, 62n, 116, 132 e n, 163 e n, 165 e n, 166, 169, 170 e n, 171, 183, 190n, 223, 224 e n, 225n, 234n, 235 e n, 236, 257n, 292n, 297, 304 e n
 Beccari N., 20n, 53, 292 e n
 Belliato N., 235n
 Bellomo S., 224n
 Belloni G., 84n, 85n, 95n, 120n
 Bellucci L., 163n, 166n, 169n, 224n, 235n
 Bembo (famiglia), 122n
 Bembo P., 27, 38n, 115, 274, 284, 299, 311 e n
 Bentivogli B., 51, 56n, 57n, 141n, 142n, 226n
 Berardi D., 224n
 Berisso M., 75n
 Bernardi M., 34n, 38n, 95n
 Bernardo di Giunta, cfr. *Giunti B.*
 Berté M., 84n, 191n, 192n, 289n, 290 e n, 291n, 292n, 295n
 Bertelli S., 28n
 Bertoldi A., 68n
- Bettarini Bruni A., 24, 33n, 40n, 59n, 76n, 183n, 226n, 273n, 277n
 Bettarini R., 76n, 171n, 199n, 204, 245n, 254n, 256n, 271, 275n, 278n, 279n, 282n, 283n, 284n, 285n, 288n, 289n, 294n, 296n
 Bevilacqua A., 249n
 Bevilacqua L., 301n
 Bianca C., 222n, 291n
 Biancalana S., 16, 17n, 22n, 309n, 310n
 Bianchi D., 163 e n, 169 e n, 170n, 172n, 189 e n, 190n, 191, 276n, 277n, 280 e n
 Bigi E., 41n, 254, 278n
 Bilancioni P., 280
 Billanovich G., 85 e n, 224n, 288n
 Bindoni F., 300
 Bishop M., 249n
 Boccaccio G., 15n, 20n, 22, 42n, 46, 48-9, 52, 67, 69n, 78n, 115n, 138, 148n, 150, 155, 172, 189, 223n, 224 e n, 235, 256n, 258, 260n, 263, 283n, 294n
 Boeck A., 246
 Bologna C., 34n, 38n, 95n
 Bonaccorsi F., 32, 142
 Bonfatti R., 170n, 304 e n, 306n
 Bottari G. G., 244, 247
 Brambilla S., 191n, 254n
 Brambilla Ageno F., cfr. *Ageno F.*
 Branca V., 67 e n, 68, 69n, 138 e n, 148 e n, 150, 152, 156 e n, 283n
 Broaspini G. S., 288 e n, 289n, 292 e n
 Brocardo D., 16, 19 e n, 64 e n, 65-6, 67n, 68 e n, 69, 70 e n, 71-2, 75-6, 77n, 79-80 e nn, 81-2, 182, 228n, 296 e n
 Brovia R., 85n, 291n
 Bullock W. L., 123
 Buonaccorso da Montemagno il Giovane, 250
 Buonaccorso da Montemagno il Vecchio, 250
 Burchiello, 32, 142, 149n, 153, 164n
- Cabassole (de) Ph., 295
 Calogrosso G., 62
 Camboni M. C., 15-6, 27n, 32n, 48, 51, 53, 54n, 56n, 68n, 78n, 85n, 86n, 100 e n, 106, 115, 143, 226n, 280n, 309n, 310n
 Camillo G., 299

- Campana A., 224n
 Cannata N., 83n
 Canova A., 144n
 Capovilla G., 177n
 Capparozzo A., 280
 Cappelli A., 165n
 Carbone D., 280 e n, 281n, 284-6 e nn
 Carboni F., 195n
 Carducci G., 56n, 139, 152 e n, 191n, 200, 211
 Carlini A., 64n
 Carlo IV di Lussemburgo, 184
 Carminati C., 119
 Carradori I., 87, 132, 170n, 190n
 Carrai S., 177n, 308n
 Carrara E., 56n
 Carrari V., 302, 303 e n
 Carrer L., 254n
 Casarsa L., 289n
 Casini F., 291, 292n
 Casotti G. B., 250
 Castellani A., 210
 Castelvetro L., 307n, 308n
 Catullo Gaio Valerio, 84
 Cavalcanti G., 38, 153n, 262
 Cavalchini R., 238
 Cavedon A., 17n, 23n, 63n, 67n, 91n, 92n, 99
 e n, 100, 114 e n, 170n, 172n, 175n, 177
 e n, 181n, 184 e n, 190, 191n, 226n, 235n,
 276n, 277n, 279n, 280n, 281 e n, 283n,
 284 e n, 296n
 Cecchinato A., 295n
 Cecchini E., 287, 294n
 Cecco d'Ascoli, cfr. *Stabili F.*
 Cecco di Meletto, 24, 172, 224 e n, 294n
 Ceffi F., 215
 Cenni C., 192n
 Cesare Gaio Giulio, 237
 Cessi R., 295n
 Cestaro B. C., 64n, 67n, 228n
 Chellini L., 292n
 Chessa S., 287n
 Chiòrboli E., 35 e n, 55n
 Christie R. C., 123
 Cian V., 137n, 139 e n, 156 e n, 190-1
 Clemente VI, 79n
 Cicerchia N., 260n
 Cicerone Marco Tullio, 146n
 Cicongara L., 247-8 e nn
 Cino da Pistoia, 38, 52n, 54, 115n, 153, 169,
 194n, 256n
 Colocci A., 34 e n, 38n, 51n, 95n
 Colonna G., 23, 144n
 Colonna S., 39
 Comboni A., 117n, 301, 303n
 Comiati G., 118, 121, 128, 132-3
 Comino G., 205n
 Confortino (musicista), 251n
 Contarino R., 167n
 Conti (de') G., 311 e n
 Contini G., 51, 145n, 147n, 152, 163, 164-5 e
 nn, 166n
 Coppini D., 239
 Corbinelli J., 311
 Cornazzano A., 31, 142
 Corsi G., 33 e n, 54 e n, 214
 Costa E., 75n
 Cremonini S., 60, 172n, 233n
 Crescenzi (de') P., 288n
 Crescimbeni G. M., 191n, 194, 200, 211, 214,
 307n
 Crimi G., 142 e n, 144n
 Cursi M., 113n, 176n, 254n
 Da Carrara (famiglia), 292
 Da Carrara F. (il Vecchio), 292n, 295 e n
 Da Carrara F. (Novello), 292-3, 295
 Da Correggio (famiglia), 303
 Da Correggio A., 87, 303
 Daniele A., 283n, 285n, 287n, 288n, 289 e n,
 291n, 292n, 294n
 Daniello B., 120n, 291, 299, 301, 307n, 311
 Dante, 17 e n, 19n, 28, 31, 33n, 37, 47, 49, 54,
 61, 66, 69, 106, 115n, 122, 139, 141, 147 e n,
 148n, 153 e n, 156n, 164 e n, 165-6, 204,
 208, 212, 214, 223-5, 233-5, 256n, 262, 286,
 288, 294, 307
 Danzi M., 117n
 Davanzati M., 31, 142
 Debenedetti S., 23 e n, 28, 29n, 152n, 190
 Decaria A., 36n, 39n, 53n, 57 e n, 58 e n, 59n,
 64n, 143n, 144n, 149n, 155n, 158n, 224n,
 226n, 227, 232n
 Del Bene N., 256n
 Del Bene S., 17n, 37, 40, 53-4, 55 e n, 110, 183,
 240, 253, 255, 256 e n, 261 e n, 262-4, 266,
 270, 287n, 300

- Delcorno C., 287n
 Dell'Ambrà F., 191n
 Della Scala (famiglia), 303
 Della Scala A., 302
 Della Scala M., 303
 Della Seta L., 290
 Della Valle G., 247
 Demostene, 146n
 De Propis F., 192n, 195n
 De Robertis D., 19n, 32n, 51n, 137 e n, 141 e n, 147 e n, 152, 156n, 161, 164n, 166n, 226 e n, 280n
 De Sade J. F. P. A., 245 e n, 247
 Di Dio A., 66n, 77 e n, 78n, 81n
 Dietisalvi di Pietro, *cf.* *Dietisalvi P.*
 Dietisalvi P. 47-9, 132 e n
 Di Girolamo C., 167n
 Dolce L., 123, 307n
 Domenichi L., 123, 129
 Domenico da Monticchiello, 195n, 214-5
 Domenico da Prato, 144n
 Domenico di Giovanni, *cf.* *Burchiello*
 Dondi G., 53, 283, 285, 287, 288-9 e nn, 290n, 291, 292 e n, 294-5
 Dondi I., 291, 294n
 Dotto D., 257n
 Dotti U., 191n, 290, 291n
 Ducoli A., 15, 45n

 Esposito D., 64 e n, 65n, 66n, 67 e n, 69n, 70-2 e nn, 75 e n, 77 e n, 79, 80n, 176n, 296n

 Falaschi G., 273n
 Falini I., 25 e n, 26
 Farsetti T. G., 308-9 e nn
 Fausto D. T., 77n
 Fausto S., 300-1
 Federigo di Geri d'Arezzo, 33, 46, 183 e n, 191-2 e nn, 193-4, 195 e n, 198, 200, 205 e n, 206, 207, 209, 211, 212 e n, 214-20, 221n, 222 e n
 Feliciano F., 61-5n 66 e n, 78, 141 e n, 143 e n, 145
 Fenzi E., 51 e n, 158 e n, 166 e n, 167, 191n, 223n, 284n, 291n, 311n
 Feo M., 84n, 90n, 104n, 107n, 191n, 195n, 237n, 249n, 283n, 294n

 Ferrato P., 211, 281n, 284 e n
 Fiaschi S., 289n
 Filelfo F., 39, 83n, 120n, 300
 Fiorini V., 167n
 Finazzi S., 155n
 Flamini F., 142 e n, 146n
 Flaminio M. A., 307
 Florimbii F., 29, 30n, 106, 141, 143n
 Foà S., 192n
 Folena G., 228n, 285n, 288
 Folgòre da San Gimignano, 202
 Fontanini G., 308-10
 Foresti A., 104n, 107n
 Foscolo U., 238, 249
 Fracassetti G., 191n, 192n
 Francesco da Barberino, 52, 256
 Francesco da Fiano, 238
 Francesco da Pontenano, *cf.* *Accolti F.*
 Francesco del maestro Agnolo da Pesaro, 30n, 106
 Francesco di Bartolomeo da Siena, *cf.* *Casini F.*
 Francesco di Vannozzo, 53, 258n, 285, 292, 294n
 Frasso G., 29n, 34, 95n, 120n, 156n, 192n, 212n, 280n, 284n, 308n, 309n
 Frati L., 205n
 Frescobaldi M., 152, 195n
 Frosini G., 262n

 Gabriele di Pietro, 112, 254n, 299
 Gabriele T., 299
 Gaffuri R., 107n, 108, 166n
 Gallo F. A., 169n
 Gamurrini O., 217n
 Garatori I., *cf.* *Carradori I.*
 Garibotto C., 288n
 Gelli G. B., 123, 302 e n
 Gelli V., 240n
 Gentile S., 289n
 Geri d'Arezzo, 192 e n, 194, 198, 200, 204-5, 212
 Gesualdo G. A., 120n, 291
 Ghinozzo (copista), 70n
 Giacomelli A., 247n
 Gianfigliuzzi G., 284, 287n
 Giganti A., 32, 280n, 281n
 Gilio G. A., 307n

- Gilson S., 118
 Ginanni P., 225 e n, 235n
 Giola M., 294n
 Giolito G., 128-9, 131, 300
 Giovanni da Carpi, 143
 Girolamo di Stridone, 289n
 Giunta C., 34n, 39n, 164n, 209n, 287n
 Giunti B., 254, 311
 Giunti F., 88
 Gorni G., 153n, 156n, 164n, 177n
 Graffigna D., 34, 212n, 309n
 Grasso T., cfr. *Tommaso da Messina*
 Grayson C., 142n
 Gregorio I, 290, 295
 Gritti V., 271n
 Groppetti Salazzari M., 69n
 Guido da Pisa, 258n
 Guinizelli G., 46, 258n
 Guittone d'Arezzo, 52n
 Guy de Boulogne, 286
- Helbling H., 292n
 Holland H., 238, 249
 Huss B., 117n
- Iacopo da Imola, cfr. *Carradori I.*
 Iacopo da Lentini, 307-8 e nn
 Iacopo del Pecora, 30-1, 46, 56n
 Iacopone da Todi, 151
 Ilicino B., 32, 142, 300
 Ineichen G., 263n, 293n
 Inglese G., 294n
 Isidoro di Siviglia, 294n
 Italia P., 157, 303n
- Jennings L., 249n
 Jocca I., 198n
 Jossa S., 34n
- Lagomarsini C., 165n
 Lami G., 55n, 195n, 200, 205n, 206, 224n
 Langlois E., 287n
 Lanza A., 32 e n, 142 e n, 149n, 168n, 305n
 Lanzi L. A., 247
 Larson P., 273n
 Lausberg H., 264n
 Lazzarini V., 293n, 294n, 295n
 Lelio A., 34 e n, 35, 194, 205n, 212n, 309n
- Leonardi L., 151 e n
 Leporatti R., 15n, 16, 17n, 19 e n, 21n, 22n, 30 e n, 31, 33n, 45n, 46, 48n, 63n, 66n, 69n, 78n, 92n, 100n, 112n, 113n, 115n, 117 e n, 138, 140, 146n, 150 e n, 154n, 166n, 175n, 177n, 182, 183 e n, 191n, 198n, 200, 206, 254n, 255, 259n, 265n, 269n, 271n, 273n, 276n, 277n, 280n, 294n, 296 e n
 Levi E., 249n
 Limongelli M., 116n, 172n, 207n, 209n, 211, 235n, 300n
 Lindsay W. M., 294n
 Lo Monaco F., 117n
 Lorenzi C., 81n, 235, 266 e n
- Maffei A., 122n
 Magnini G., 242n
 Magno C., 133
 Magnoli (de') A., 32n, 33n
 Malatesta (famiglia), 303
 Malatesta P., 47, 50, 51n, 84n, 303
 Malecarni F., 31-3 e nn, 141n, 142
 Malpigli F., 141 e n
 Malpigli N., 141n, 205n
 Manetti R., 279n, 285n, 294n
 Manetto da Filicaia, 260n
 Mann N., 17n, 23n, 70n, 110, 175n, 177n, 253n
 Manni D. M., 245, 247, 250, 311
 Manni G. 250
 Manni P., 262n
 Mantova Bonavides G. P., 291
 Mantova Bonavides M., 291 e n
 Manuzio A., 88, 122, 156, 301-2
 Manzi A., 148n
 Marcelli N., 33n, 144n
 Marchand J.-J., 301n
 Marcozzi L., 295n
 Mardersteig G., 249 e n
 Maria Egiziaca, 257n
 Markwart di Randeck, 239
 Marrani G., 165n
 Marsand A., 248
 Marti M., 224n
 Martini S., 239, 242, 244-5, 247
 Martino da Braga, 237
 Martino Stramazzo, cfr. *Stramazzo da Perugia*
 Mascanzoni L., 224n

- Mascetta L., 50
 Massera A. F., 67 e n, 68n
 Mazzoni G., 214 e n, 216
 Mazzotta C., 79n, 81n, 113n, 249n, 250
 Mazzucchi A., 224n
 Mazzuchelli G. M., 191n, 311n
 McMenamin J., 253n
 Medin A., 293
 Mehlretter F., 117n
 Mehus L., 191n
 Meneghelli A., 248, 249n
 Menetoni C., 248
 Mestica G., 46
 Mezzabarba A. I., 170n, 277
 Mezzani M., 68, 223-5 e nn, 227, 228 e n, 231, 233 e n, 234, 235 e n, 236
 Modigliani A., 237
 Moggio M., 238
 Monet R., 285-6
 Montefusco A., 58n, 309n
 Monti C. M., 192n, 224n, 291n, 295n, 301n
 Morelli G., 51
 Morelli J., 306-7, 308 e n, 309-11
 Mortara A., 18n
 Moschi L., 25-6, 47-8
 Moücke F., 205, 216n
 Muratori L. A., 170 e n, 261, 304-6 e nn, 307n, 308n
 Musca da Siena, 65, 78-80
 Muscetta C., 254, 278n
 Mussato A., 39
 Muzio (Stramazzo) da Perugia (ser), cfr. *Stramazzo da Perugia*
 Muzzarelli G., 27

 Nadal G. G., 256n
 Nerone Claudio Cesare, 237
 Niccolò cieco d'Arezzo, 146, 168n
 Niccolò Cusano, 238
 Nicoletto d'Alessio, 295
 Nicolini P., 311
 Nicolini G. M., 311
 Nodari F., 247n
 Nogarola A., 65
 Nogarola G., 65, 79-80 e nn
 Novati F., 217n
 Nuvoloni L., 309n

 Orbicciani B., 258
 Orlandi G., 164, 165n, 166n, 167n
 Ovidio Publio Nasone, 215, 283n

 Pacca V., 163 e n, 169-70, 217n, 223n, 234n, 235 e n, 304 e n
 Pagliari B., 167n, 235n
 Palmerini N., 248
 Pancheri A., 21n, 70n, 83n, 84n, 85n, 88n, 100n, 110n, 111, 146n, 150 e n, 154n, 157 e n, 160, 266n, 273n, 274n, 280n, 284n, 288n, 289n, 304n, 311n
 Pantani I., 110
 Paoli M. P., 245n
 Paolino di Nola, 290 e n, 291
 Paolino L., 15n, 41n, 48n, 49 e n, 87n, 88n, 89n, 116n, 126-7, 132n, 140n, 153n, 154 e n, 155, 163n, 170, 171n, 177n, 192n, 251n, 254, 261n, 262, 267, 270, 271 e n, 279n, 284n, 299n, 302n, 303n, 304n
 Paolo di Tarso, 237
 Paolo di Tebe, 289n
 Parodi E. G., 70n, 190
 Pasini M., 300
 Pasquali G., 146 e n
 Pasqualigo C., 200, 211
 Pasquini E., 41n, 42n, 148n, 149 e n, 195n, 224n, 234, 239, 277 e n, 279 e n, 296n
 Pastore Stocchi M., 120n
 Pecoraro D., 70n, 71n
 Pegolotti F., 160n
 Pellegrin É., 102n
 Pellegrina da Campo, 62 e n
 Pellegrini G., 62 e n
 Pellegrini P., 79n
 Pelucani C., 288n, 294n, 295n
 Perucchi G., 291n
 Peruzzi (famiglia), 237n, 241, 248, 250
 Peruzzi B., 239-40, 241 e n, 242-5, 247, 248 e n, 249
 Peruzzi B. S., 240, 245n, 247-8
 Peruzzi F., 244
 Peruzzi V., 248
 Pesenti T., 288n, 289n, 291n, 292n, 294n
 Petoletti M., 291n, 294n
 Petrarca G., 282n, 294n, 295
 Petrella G., 85n, 196n, 306n
 Petteruti Pellegrino P., 117n

- Piacentini M., 62
 Piccini D., 30 e n, 54 e n, 55n, 63n, 100n, 138
 e n, 145, 149n, 169n, 191 e n, 276n, 277n,
 280n, 304 e n
 Pich F., 118
 Pierini M., 249n
 Pietro da Siena, 165-6, 167 e n, 168, 304 e n
 Pintaudi R., 245n
 Piovan F., 120n
 Pitagora, 291n
 Pollidori V., 164n, 166n
 Ponchiroli D., 254, 278n
 Pontari P., 224n
 Ponte G., 41n, 254, 278n
 Popper K., 158n
 Poulle E., 292n
 Praloran M., 83n
 Pratelli Ronchese C., 64n
 Procaccioli P., 119
 Properzio Sesto, 84
 Proto E., 70n
 Pucci A., 19 e n, 20n, 22n, 45-7, 49
 Pulci B., 305n
 Pulsoni C., 34n, 38n, 95n

 Quadrio F. S., 191n, 307n

 Rabboni R., 65n, 77n, 79n, 80n
 Ragni E., 288n
 Raimondi E., 83n
 Rajna P., 286 e n
 Rausa E., 288n
 Re Z., 248
 Regn G., 117n
 Renzi L., 198n, 199n
 Ricci C., 224n
 Ricciardo da Battifolle, 304
 Richardson B., 126n
 Rico F., 287n, 295n
 Rinuccini C., 259n
 Rizzo S., 84n, 191n, 192n, 289n, 290 e n,
 291n, 292n, 295n
 Roberto d'Angiò, 36
 Rogari S., 240n
 Roger P., cfr. *Clemente VI*
 Rohlfs G., 79n, 262-3, 264n
 Roman J. J. T., 247 e n, 249n
 Romanello G. A., 29, 106, 141
 Rossetti D., 247
 Rossetti D. G., 249
 Rossetti G., 249
 Rossetti C. G., 249 e n
 Rossi L. C., 117n
 Rossi V., 56 e n, 67n, 70n
 Roverbella G., 29
 Ruggero II d'Altavilla, 258n
 Rupolo D'Alpalos M., 64n
 Russo E., 119
 Rylands E., 122
 Rylands J., 122

 Sacchetti F., 147, 215, 267
 Sacchini L., 118, 121, 133
 Sagredo A., 200, 211
 Salerno G. N., 65
 Salimbeni B., 46
 Salutati C., 78n, 113, 195, 217 e n, 219n
 Salvatore T., 16, 17n, 23n, 31n, 38n, 41n, 44n,
 76, 77n, 78n, 81, 84n, 87n, 102n, 104n,
 107n, 116, 252 e n, 254n, 304n
 Sambin P., 95n, 295n
 Sanguineti F., 279
 Santagata M., 46n, 50 e n, 51n, 53 e n, 158n,
 254n, 262, 309n
 Santasofia (famiglia), 95n, 115
 Sanvito B., 41n
 Sapegno N., 41 e n, 42, 211, 254, 278n, 284n
 Saviozzo, cfr. *Serdini S.*
 Saxer V., 295n
 Sberlati F., 102n
 Scaffai N., 117n
 Scarlatti F., 147-9
 Scarlatti G., 149
 Scartazzini G. A., 139
 Segarizzi A., 66n, 79n
 Seneca Lucio Anneo, 237, 289
 Serdini S., 277-80, 287, 296 e n
 Serianni L., 198n, 210
 Sicardi E., 56n
 Siliprandi D., 300
 Simpson J., 118
 Socrate, 291 e n
 Soffici M., 222
 Soldani A., 173n
 Soldanieri N., 33, 212-4

- Solerti A., 15 e n, 17, 18 e n, 20 e n, 21-3, 25-8, 31, 42 e n, 46 e n, 48, 50, 56 e n, 59n, 61, 62n, 63, 66, 67-8 e nn, 70 e n, 72, 75 e n, 79 e n, 88 e n, 92n, 100n, 126-7, 132n, 137-9 e nn, 141 e n, 142n, 147, 148 e n, 152-4, 156 e n, 169n, 175n, 182n, 183 e n, 190, 195n, 200, 206, 211, 212n, 223n, 224n, 225-6 e nn, 228-30, 235, 251n, 275, 276-7 e nn, 278n, 279, 281n, 283, 284 e n, 285-6, 309n
- Soncino G., 301, 311
- Sopetto A., 294n
- Soranzo M., 62n, 63 e n
- Soriani Innocenti M., 288n
- Spaggiari W., 303n
- Spencer G., 122
- Squarciafico G., 300
- Stabili F., 47, 50, 55, 56 e n, 58
- Stagnino B., 300
- Stoppacci P., 192n
- Stramazzo da Perugia, 34-7, 38-9 e nn, 40, 47, 50, 53-4 e nn, 55 e n, 56-7, 58-9 e nn, 283, 307-9 e nn, 310
- Stramoggia M., cfr. *Stramazzo da Perugia*
- Stroppa S., 120n
- Strozzi L., 42n
- Talleyrand-Périgord H., 285
- Tani I., 149, 150n, 181n, 226n
- Tassoni A., 245, 303 e n, 307n
- Tavoni M., 164n
- Tedaldi P., 258
- Terenzio Publio Afro, 295
- Tinucci N., 23, 79n, 81 e n, 113, 249-50
- Tiraboschi G., 247
- Tomasi E., 117n
- Tomasini G. F., 238, 245
- Tombini C., 240
- Tommaso da Messina, 47, 51 e n, 52n, 53n
- Tommasuccio da Foligno, 58n
- Tonelli N., 199n
- Torini A., 256n
- Torrentino L., 302
- Torrigiani M., 194, 209, 211
- Torto C., 142
- Totti G., 20
- Trapp J. P., 249n
- Trissino G. G., 230
- Trovato P., 126n, 157 e n, 158n, 160 e n, 279n, 282n, 311n
- Trucchi F., 214
- Tufano I., 169
- Tytler A. F., 249 e n
- Ubal dini F., 191n, 303-4 e nn
- Uberti (degli) F., 208, 235 e n, 266
- Uginet F.-C., 291n
- Ugolino di Tiberio di Perinello, 102n
- Valdezoco B., 115
- Vanin B., 75n
- Vasari G., 245 e n
- Vattasso M., 85n
- Vecchi Galli P., 15n, 38n, 41n, 42n, 49 e n, 51n, 57-8 e nn, 68, 84n, 127, 139, 140n, 141, 147n, 148 e n, 153n, 154 e n, 156n, 161 e n, 171 e n, 172n, 173n, 183, 190, 199n, 209n, 211, 223n, 226n, 235n, 239, 251n, 263 e n, 274n, 275 e n, 276n, 299n, 309n
- Vellutello A., 95n, 120n, 127-30, 132, 291, 300, 307n, 311
- Venturi F., 118
- Vergerio P. P., 295
- Vergiolesi T., 191n, 192n, 194-5, 217 e n, 218-20, 221n, 222
- Villalba A., 67n
- Villani G., 260n
- Villar M., 295n
- Vindelino da Spira, 299
- Violi C., 280n
- Virgilio Publio Marone, 279n
- Visconti (famiglia), 184, 239
- Visconti B., 192
- Visconti G. G., 289-91
- Visconti L., 235, 287n
- Vitale M., 171n, 262n
- Vogüé (de) A., 290n
- Volpi G., 254n, 306-7, 311
- Walter I., 36n
- Weiss R., 192n
- Wilkins E. H., 86 e n, 178 e n, 249n, 291n
- Witte K., 139

INDICI

Zaccarello M., 153n
Zaccaria V., 249n
Zaffarino (giullare), p. 154
Zambrini F., 224 e n, 225n
Zamponi S., 253n
Zanato T., 51-2 e nn, 117n, 223n
Zanetti B., 311

Zanobi da Strada, 213n
Zarotto A., 299
Zeno A., 306
Zeno P. C., 254n, 306
Zenone da Pistoia, 224n, 225n
Zorzanello P., 309n
Zuliani L., 264n

