

Petrarchino*

di Giuseppe Patota

Il sostantivo *petrarchino* non appartiene all’italiano dell’uso ed è raro anche in quello della tradizione letteraria, dalle origini ai giorni nostri. Ricorre soltanto in quattro degli oltre mille testi archiviati nella *BIZ*¹ e in nessuno dei cento archiviati nel *Primo Tesoro della Lingua Letteraria Italiana del Novecento*². Ulteriori sondaggi produrrebbero certamente qualche altra attestazione, come le sei (quattro più una più una) che ho ricavato da un romanzo di Alfredo Panzini³,

* Grazie ad Antonio Ciaralli, Marco Cursi, Valeria Della Valle, Novella Macola, Luca Serianni, Caterina Tristano.

1. *Biblioteca Italiana Zanichelli. Biografie e trame*, Testi a cura di P. Stoppelli, Zanichelli, Bologna 2010. Riporto di seguito le occorrenze nei contesti in cui compaiono: «Questo ve lo insegnèrà ogni cortigianuzzo fufantino, che sta da un vespro a l’altro come un perdonò a farsi nettare una cappa e un saio d’accottonato, e consuma l’ore in su gli specchi in farsi i ricci e ungersi la testa antica, e col parlar toscano, e co’ l’*Petrarchino* in mano, con un: sì a fē, con un: giuro addio, e con un: bascio la mano, gli pare essere il totum continens» (P. Aretino, *La Cortigiana*); «E io, non mi potendo saziare di vedere i cortigiani, perdea gli occhi per i fori della gelosia vagheggiando la politezza loro in quei sai di velluto e di raso, con la medaglia nella berretta e con la catena al collo, e in alcuni cavalli lucenti come gli specchi, andando soavi soavi con <i>loro famigli alla staffa, nella quale teneano solamente la punta del piede, col *petrarchino* in mano, cantando con vezzi: *Se amor non è, che dunque è quel ch’io sento?*» (Id., *Ragionamento*); «Ancorché io ci avessi il divertimento dei cavalli, pure non avendo altri libri che l’Orazietto e il *Petrarchino* di tasca, mi tediava non poco il soggiorno di Sarzana» (V. Alfieri, *Vita*); «Ma, mettendo in tasca il *Petrarchino*, che tenevo ancora nelle mani, sentii tra le dita un grosso foglio di carta» (C. Boito, *Storie vane*); «Dove l’autore rivide il suo *Petrarchino*» (*ibid.*); «Ella m’aveva chiesto, naturalmente, ciò che la data e le due linee rosse del sonetto nel *Petrarchino* volessero significare» (*ibid.*).

2. *Primo Tesoro della Lingua Letteraria Italiana del Novecento*, a cura di T. De Mauro, UTET, Torino 2007.

3. «Egli mi domandò: “Vi sono incunabuli, edizioni aldine, giuntine? Lì si potrebbe ricavar qualche cosa”. Risposi che non c’era che un *Petrarchino*, ma lo tenevo per me»; «Come dice bene tutto questo il mio *Petrarchino*, con quanta poesia nella canzone alla Vergine! Io non lo venderò questo *Petrarchino* all’uomo di lustrino nero della libreria antiquaria di Milano. Questo libro habet pinguedinem, piove rugiada di lagrime e di balsami su le nostre miserie. Guardo questo *Petrarchino* coi caratteri elzeviri, tutti appiccicati, e penso quanti poeti per tre secoli hanno faticato per diventare come Petrarca» (A. Panzini, *Il diavolo nella mia libreria*, Mondadori, Milano 1925, pp. 31 e 72-3).

da uno di Cesare De Marchi⁴ e da un corsivo di Giorgio Manganelli della fine degli anni Ottanta del secolo scorso⁵, ma non modificherebbero il dato della perifericità di *petrarchino* nel comprensorio del lessico italiano. Data la sua rarità, non sorprende che la parola non sia presente né nel lemmario dei più importanti e diffusi dizionari in un solo volume che descrivono l’italiano contemporaneo, cioè il Devoto-Oli, il Garzanti, il Sabatini-Coletti e lo Zingarelli⁶, né nel lemmario del nostro più recente e completo dizionario etimologico, cioè il *DELI*⁷. La accolgono solo vocabolari di più ampie dimensioni, come il *Treccani*, il *GRADIT* e – naturalmente – il *GDLI*.

Il primo spiega che *petrarchino* è il «nome con cui sono state indicate in passato (sull’esempio di *dantino*) edizioni in minuscolo formato del *Canzoniere* di Petrarca»⁸; il secondo avverte, similmente, che la parola indica un’«edizione in piccolissimo formato del *Canzoniere* di Petrarca»⁹; il terzo dice che è un «Volumetto contenente le rime di Francesco Petrarca»¹⁰.

Neppure la lessicografia del passato ha dato molto spazio al *petrarchino*, che pure era stato creato per occuparne poco.

Il termine non è lemmatizzato in nessuna delle quattro edizioni del vocabolario degli Accademici della Crusca; rovesciando la quarta, come suggeriva di fare Giovanni Nencioni, troviamo la parola in un esempio tratto da una lettera di Annibal Caro che corredata le definizioni di *cantacchiare* e di *ventolino*: «dirimpetto a un cotal ventolino, con un *petrarchino* in mano a cantacchiare»¹¹.

Di quattordici dizionari che occupano lo scaffale digitale dedicato nel sito della medesima Accademia alla lessicografia dell’Ottocento¹², tre soltanto lo

4. «c’era il *Canzoniere*, la prima poesia italiana che aveva letto, un volumetto legato in macchino, così piccolo che il libraio Archini l’aveva chiamato il *Petrarchino*» (C. De Marchi, *La furia del mondo*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 177).

5. «Caro Signore, il Dante fa otto etti. Vogliamo farci una giunta? Ho qui giusto un *Petrarchino* da due etti e mezzo» (G. Manganelli, *Improvvisi per macchina da scrivere*, Adelphi, Milano 2003, p. 256).

6. Cfr. G. Devoto, G. C. Oli, *Il Devoto-Oli 2014. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e M. Trifone, Le Monnier, Firenze 2013; *Garzanti Italiano 2.0*, dir. da G. Patota, Garzanti Linguistica, Milano 2011; F. Sabatini, V. Coletti, *Dizionario della Lingua Italiana 2008*, Rizzoli-Larousse, Milano 2007; *lo Zingarelli 2016. Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, Zanichelli, Bologna 2015.

7. *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di M. Cortelazzo e P. Zolli, 5 voll., Zanichelli, Bologna 1979 (seconda edizione in vol. unico a cura di M. C. e M. A. Cortelazzo, 1999).

8. Cfr. *Il Vocabolario Treccani*, coordinamento scientifico di V. Della Valle, 5 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008, s.v.

9. Cfr. *Grande Dizionario Italiano dell’Uso*, dir. da T. De Mauro, 6 voll., UTET, Torino 1999, s.v.

10. Cfr. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, dir. da S. Battaglia [poi da G. Bárberi Squarotti], 21 voll., UTET, Torino 1961-2002, s.v.

11. Cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Alberti, Venezia 1612; *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, II impressione, Sarzina, Venezia 1623; *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, III impressione, 2 voll., Stamperia dell’Accademia della Crusca, Firenze 1691; *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, IV impressione, 6 voll., Manni, Firenze 1729-38. Tutte e quattro le impressioni sono consultabili anche in Rete all’indirizzo: www.lessicografia.it.

12. Eccone l’elenco: F. Alberti Di Villanova, *Dizionario universale critico-enciclopedico*

accolgono nel lemmario: sono, come era prevedibile, i tre articolati in un numero consistente di volumi, e cioè l'Alberti Di Villanova, il Tramater e il Tommaseo-Bellini. Nei primi due il *petrarchino* viene definito 'libro del Petrarca in piccolo libricciuolo'; nel terzo si dice che il termine è «diminutivo di Petrarca, intendendo del libro e sua forma» e si allega l'esempio di Annibal Caro citato nella quarta Crusca.

Infine, *petrarchino* è presente solo in uno degli otto dizionari del Novecento¹³ da me controllati, e cioè in quello di Nicola Zingarelli, che nell'edizione del 1922 lo definisce, usando un iperonimo quanto mai adeguato, un 'esemplare del *Canzoniere* in piccolo formato'.

La parola è un tecnicismo, come segnala il *GRADIT*, che la qualifica con la marca TS (= termine specialistico): l'hanno usata e continuano a usarla soprattutto i critici, i filologi e gli storici della lingua e della letteratura italiana, per i quali indica, come d'altra parte spiegano i pochi vocabolari recenti che la lemmatizzano, una qualunque edizione a stampa in piccolo formato del *Canzoniere* di Petrarca, a partire dalla più celebre di tutte: quella pubblicata a Venezia nel 1501 per le cure di Pietro Bembo e i tipi di Aldo Manuzio; insomma, il "petrarchino" per antonomasia¹⁴.

della lingua italiana, 6 voll., Marescandoli, Lucca 1797-1805; F. Cardinali, F. Orioli, P. Costa, *Dizionario della lingua italiana*, 6 voll., Masi, Bologna 1819-26; F. Cardinali, *Dizionario portatile della lingua italiana*, 2 voll., Marsigli, Bologna 1827-28; L. Carrer, F. Federici, *Dizionario della lingua italiana*, 7 voll., Tipografia della Minerva, Padova 1827-30; *Vocabolario universale italiano compilato a cura della società tipografica Tramater & C.*, 7 voll., Tramater, Napoli 1829-40; G. Manuzzi, *Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca*, 2 voll., Passigli, Firenze 1833-40; G. Gherardini, *Voci e maniere di dire italiane additata a' futuri vocabolari*, 2 voll., Bianchi, Milano 1838-40; A. Longhi, L. Tocagni, *Vocabolario della lingua italiana*, Oliva, Milano 1851; G. Gherardini, *Supplimento a' vocabolari italiani*, Bernardoni, Milano 1852-57; P. Fanfani, *Vocabolario della lingua italiana*, 2 voll., Le Monnier, Firenze 1855; N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, 9 voll., Unione Tipografico-Editrice, Torino 1861-79; G. Rigutini, P. Fanfani, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Tipografia Cenniana, Firenze 1875; G. B. Giorgini, E. Broglio, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, 4 voll., Cellini, Firenze 1877-97; P. Petrocchi, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, 2 voll., Fratelli Treves, Milano 1894. Mette conto aggiungere che il termine è presente, non a lemma ma nel testo della v. *dito*, in P. Viani, *Dizionario di pretesi francesismi e di pretese voci e forme erronee della lingua italiana*, 2 voll., Le Monnier, Firenze 1858-60: «si stampano in Firenze Petrarchi e Petrarchini».

13. Eccone l'elenco: P. Premoli, *Vocabolario nomenclatore illustrato*, Società ed. «Aldo Manuzio», Milano 1909-12; rist. anastatica Zanichelli, Bologna 1989; G. Cappuccini, *Vocabolario della lingua italiana*, Paravia, Torino 1916; N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Bietti e Reggiani 1922; F. Palazzi, *Novissimo dizionario della lingua italiana*, Ceschina, Milano 1940; B. Migliorini, *Vocabolario della lingua italiana*, Paravia, Torino 1965 (edizione rinnovata del *Vocabolario della lingua italiana* di G. Cappuccini e B. Migliorini, Paravia, Torino 1945); G. Devoto, G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 1971; F. Palazzi, *Novissimo Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di G. Folena, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1974; E. De Felice, A. Duro, *Dizionario della lingua e della civiltà italiana contemporanea*, Palumbo, Palermo 1985.

14. Tre esempi, tra i molti adducibili, il primo tratto dall'intervento d'apertura di un importante convegno petrarchesco e gli altri due tratti da testi destinati a studenti univer-

Il primo a usare il termine fu proprio Pietro Bembo, che in una lettera a Bernardo Bibbiena datata 16 dicembre 1507 gli promise: «Arete un *petrarchino*»¹⁵.

È difficile che messer Pietro non si riferisse al suo *petrarchino*¹⁶, indicandolo

sitari stranieri, testimoniano quanto sia diffuso questo significato specifico del termine: «si raggiunse il culmine nel 1501 quando uscì il primo *Petrarchino: le cose volgari di messer Francesco Petrarcha*. Era il trasmettitore per eccellenza dei valori letterari dal Petrarca lasciati in eredità» (J. Woodhouse, *I valori sempiterni dell'opera di Francesco Petrarca, in Petrarca e la Lombardia*. Atti del Convegno di Studi (Milano, 22-23 maggio 2003), a cura di G. Frasso, G. Velli, M. Vitale, Antenore, Roma-Padova 2005, pp. 1-12: 10); «Bembo's Petrarchan campaign can be said to begin in 1501. On the threshold of the century, turning the philological skills he had honed on the classics to modern vernacular literature, in a significant alliance with the great humanist printer Aldus Manutius, Bembo made himself responsible for a technological and cultural innovation hardly less far-reaching – though considerably less violent! – in its consequences than Martin Luther's publication in 1532 of his translation of the New Testament into German. The sixteenth century emblematically opened with the publication of the first *petrarchino* – a pocket-sized but critically impeccable edition (based on Petrarck's final fair copy of his Italian works, in large part in the poet's own hand, now in the Vatican Library, but then in Bembo's possession) of *Le cose volgari di messer Francesco Petrarcha*» (A. Oldcorn, *Liric Poetry*, in *The Cambridge History of Italian Literature*, a cura di P. Brand, L. Pertile, Cambridge University Press, Cambridge 1999², pp. 251-76: 253); «All'inizio del Cinquecento si colloca un episodio decisivo per la fortuna di Petrarca: nel 1501, a Venezia, venne pubblicata dallo stampatore Aldo Manuzio un'edizione in formato tascabile di *Canzoniere e Triumphi*, con il titolo complessivo *Le cose volgari*. Il formato in cui le poesie di Petrarca iniziarono a circolare cambiò il modo di leggerle; per rendersi conto della svolta basta osservare le voluminose edizioni quattrocentesche, di solito accompagnate da commenti eruditi (quello di Francesco Filelfo, incompiuto e continuato da Gerolamo Squarzafico, per il *Canzoniere*; quello di Bernardo Illicino per i *Triumphi*): grossi libri che ricalcavano la tipologia delle edizioni commentate di autori classici. Con Manuzio si impose invece la figura del "petrarchino", libro di piccolo taglio contenente solo il testo privo di commento: grazie ad esso le poesie petrarchesche uscivano dagli studi dei dotti e cominciavano a circolare tra i lettori comuni» (V. Pacca, *Petrarca e il petrarchismo*, in <http://www.italicon.it/it/modulo.asp?M=moooo2>).

15. Cfr. *GDLI* s.v. *petrarchino*.

16. Uno dei revisori anonimi, che ringrazio, m'invita a non escludere la possibilità che Bembo abbia usato *petrarchino* non già alludendo alle dimensioni del libro, ma adattando al volgare l'aggettivo di relazione *petrarchinus* 'di Petrarca', 'petrarchesco', presente, come suggerirebbe una sua indagine in Google libri, nel latino accademico dei secoli successivi, in cui s'incontrano sintagmi come *vita petrarchina* e *testamentum petrarchinum*. Se, fra gli addetti ai lavori, l'aggettivo *petrarchinus* avesse accompagnato un termine come *liber* per indicare un testo manoscritto o a stampa contenente opere di Petrarca (in particolare il *Canzoniere*), forse Bembo avrebbe potuto utilizzare la forma italiana come un semplice calco morfologico sul latino. L'ipotesi si scontra, a mio avviso, con due dati obiettivi. In primo luogo, non mi risultano esempi di questo *petrarchinus* anteriori al 1507: i primi (che sono anche gli unici) che ho potuto ricavare dalla mia personale ricerca in Google libri risalgono al XVIII secolo. In secondo luogo, è davvero difficile che Bembo non sia stato indotto ad adoperare (per primo, per quanto ne sappiamo) l'italiano *petrarchino* sotto la spinta del fatto che il piccolo formato era, insieme al carattere corsivo, l'elemento che aveva marcato la novità del prodotto editoriale da lui curato. Nel merito, condivido le considerazioni che seguono: «Il rilievo di questa attestazione è certamente, e vistosamente, emblematico: è il curatore della rivoluzionaria edizione aldina del *Canzoniere*, in piccolo formato, ma con ampi margini, e senza commento (*Le cose volgari di messer Francesco Petrarcha*: Venezia, "nelle case d'Aldo Romano", nel mese

con una sorta di marchio registrato, magari inventato proprio da lui o da Aldo o da qualcun altro dell'*atelier*. Poi, a quello aldino del 1501, seguirono molti altri *petrarchini*, e il termine è passato a indicare non più soltanto quella stampa, ma i tanti “tentativi di imitazione” che se ne fecero.

Della parola Amedeo Quondam ha ipotizzato, per il Cinquecento, un «uso progressivamente più comune, come potrebbero confermare, con ulteriori attestazioni dei suoi impieghi, le opportune ricerche tra le pieghe dei carteggi tra i letterati protagonisti di questa frenetica stagione»¹⁷. Nessuno si è impegnato in tali indagini, ma i dati che ho prodotto a p. 52 tolgonono consistenza a questa ipotesi, ed è un fatto che una ricerca in *Google libri* di altre occorrenze di *petrarchino* in testi stampati nel Cinquecento mi ha consentito di aggiungere, alle quattro presenti nelle opere di Pietro Aretino e a quella presente nella lettera di Annibal Caro, soltanto altre cinque attestazioni¹⁸.

Quella bembina del 1507 obbliga a invalidare l’ipotesi di una derivazione di *petrarchino* da *dantino* che si fa nel vocabolario Treccani: è una derivazione impossibile, perché *dantino* (che peraltro il *Treccani* non lemmatizza) è non solo ancora più raro, ma anche più recente di *petrarchino*. Secondo il *GRADIT* (l’unico repertorio che la accoglie) la parola fu usata per la prima volta nel 1902 da Giovanni Pascoli: dunque è una parola d’autore, proprio come *petrarchino*; anche se non fosse di Pascoli e fosse più antica, è del tutto improbabile che eventuali retrodatazioni ne riconducano l’origine a prima del 1507.

Nel Cinquecento il termine fu dunque, sul piano lessicale, una novità; l’oggetto che indicava, invece, fu certamente una novità per la tecnica con cui era stato prodotto, ma non per il formato né per il contenuto. La moda dei canzonieri petrarcheschi in piccolo formato, infatti, preesisteva alla stampa, e nel Quattrocento aveva già prodotto esemplari lussuosi. Il portafoglio dei due maggiori calligrafi italiani del Quattrocento, Antonio Sinibaldi e Bartolomeo Sanvi-

di luglio del 1501) a battezzare il suo libro come *petrarchino*, nel momento in cui ne fa dono all’amico» (A. Quondam, *Petrarchisti e gentiluomini*, in *Petrarca e l’unità della cultura europea / Petrarca a jedność kultury europejskiej*, a cura di M. Febbo e P. Salwa, Semper, Warsawa 2005, pp. 31-68: 35).

17. *Ibid.*

18. Ecco: «— Basta. Hai tu il mio *Petrarchino*? — Signorsì, eccolo» (B. Pino da Cagli, *Lo Sbratta. Commedia del XVI secolo*, edizione critica e introduzione a cura di S. Termanini, Longo, Ravenna 2003, p. 113); «Percioche potranno veder tutti i Petrarchi, ch’io disopra ho nominati, che tutti hanno sempre meraviglia com’io dico, et così quei del Vellutello stampati, come ho detto, dal Giolito, et dall’Autore stesso, et da voi corretti, et poi vedere il detto *Petrarchino* in corpo picciolo, stampato pur dal Giolito, et corretto da voi [...]. Et in questi *Petrarchini* stampati il già detto anno dal Giolito, et da voi corretti, si vedrà sempre come è detto mAraviglia con la A, nella prima sillaba» (*Tre discorsi di Girolamo Ruscelli a M. Lodovico Dolce*, Pino Pietrasanta, Venezia 1553, p. 70); «Io veggio hoggi le Corti d’Italia piene di tanti Corteggiani, che tutto il di vanno col *Petrarchino* in mano cantando qualche sonettino, e vi squadernano ben spesso qualche lor madrigaletto, e vi tengano per la cappa per lo vi far udire, volete voi questo per il vostro Cavallerizzo?» (C. Corte da Pavia, *Il Cavallerizzo*, Ziletti, Venezia 1573, p. 158); «E’ non si potrebbe andare né stare in nessun lato che tu non havessi un *petrarchino* in mano» (N. Martelli, *Il primo libro delle lettere*, Doni, Firenze 1546, c. 31r).

to, comprendeva testi classici in formato ridotto, piccoli libri d'ore, e codici di dimensioni altrettanto contenute delle opere poetiche in italiano di Petrarca. E, come ha segnalato Armando Petrucci,

il fenomeno non fu isolato ai due copisti ora citati. Esistono infatti numerosi "petrarchini" di lusso prodotti da scribi anonimi nei maggiori centri italiani fra gli anni '60 del Quattrocento e il fatidico 1500, e tutti si rassomigliano nel formato, nell'impaginazione, nell'accuratezza della fattura, nella presenza di ricca ornamentoazione e di miniature [...]. Nasce in questo modo, per opera di alcuni scribi e facitori di libri, fra i più geniali e raffinati che l'Italia abbia conosciuto, il «libretto da mano»; un tipo di libro nuovo per formato, per impaginazione, per uso del testo (da leggere, non da studiare) e perciò per funzione, ma limitato ad una circolazione «cortese», élitaria, fin quando rimase manoscritto. Fin quando, cioè, allo schiudersi del nuovo secolo (1501) Aldo Manuzio non ne intuì il potenziale valore di merce di massa e ne fece un prodotto di larga diffusione [...], pur mantenendone inalterate le caratteristiche di grande raffinatezza. La collana di libretti da mano inaugurata da Aldo nel 1501 sotto la guida di Pietro Bembo conteneva sia libri latini, sia libri greci, sia libri italiani; ancora nel luglio 1501 un Petrarca volgare curato dal Bembo. Occorre dunque dire [...] che proprio nel momento in cui si apprestava a cedere definitivamente il campo alla stampa, il libro manoscritto si dimostrava ancora capace di rinnovare tipi, modi e funzioni della produzione libraria, e di mantenere e di trasmettere al processo industriale un fecondo rapporto col pubblico dei leggenti¹⁹.

Dunque «nell'Italia cinquecentesca, i petrarchini non circolavano solo in esemplari a stampa, a differenza di quanto talvolta si crede»²⁰; e il retroterra appena ricordato spiega come mai, a "rivoluzione inavvertita" ormai avvenuta, sia sopravvissuto un ambito in cui il *petrarchino*, oltre che prendere la nuova forma del libro stampato, talvolta mantenne quella antica del libro manoscritto: fu l'ambito della pittura, e in particolare quello della ritrattistica.

Nel corso del XVI secolo i ritratti in cui compare una copia in piccolo formato del *Canzoniere*, chiusa ed esibita come un gioiello dall'elegante legatura, sul cui piatto o sulla cui costola compare il nome di Petrarca, e i ritratti in cui compare una copia aperta, che propone all'osservatore luoghi specifici della raccolta, sono relativamente numerosi.

Una *vulgata* molto diffusa – alla quale io stesso, sbagliando, mi sono recentemente adeguato²¹ – vede, in questi *petrarchini*, soltanto dei libri a stampa, in forza di un'associazione che, dalle monografie e dagli articoli scientifici, è passata nei testi destinati alla didattica universitaria e scolastica e alla divulgazione di alta o

19. A. Petrucci, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, II. *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983, pp. 499-524: 523-4.

20. A. Di Benedetto, *Tra Rinascimento e Barocco. Dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2007, p. 15.

21. Cfr. G. Patota, *La grande bellezza dell'italiano. Dante, Petrarca, Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. IX.

altissima qualità. Ecco, per esempio, quel che si legge, nell'ordine, in una pagina della preziosa guida dedicata da Peter Burke al Rinascimento italiano (A), in una (di Loredana Chines) della *Letteratura italiana* diretta da Ezio Raimondi (B), nella scheda che Gino Belloni dedica al Petrarca aldino del 1501 nel catalogo della mostra padovana del 2013 su *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento* (C) e infine in una pagina del recentissimo *Cambridge Companion* sul Rinascimento italiano (D):

A: È parimenti evidente che la cosiddetta «diffusione» del Rinascimento fu molto agevolata dalla nuova tecnica [la stampa]. Nel caso delle nuove forme di architettura, è già stata sottolineata l'importanza della pubblicazione a stampa dei trattati di Vitruvio, Serlio, Palladio e di altri ancora, per la conoscenza delle forme classiche. Ancora, la moda delle liriche d'amore di Petrarca nei circoli aristocratici del XVI secolo è quasi inconcepibile (almeno in quella misura) senza la presenza degli eleganti volumetti che, in molti ritratti del tempo, vediamo in mano a giovanotti e dame²².

B: Ma la fortuna capillare del Petrarca si lega anche alle edizioni tascabili del *Canzoniere*: il “petrarchino” nitido e senza commento che in tanti ritratti figura nelle mani di colte nobildonne rinascimentali s'impone come nuovo oggetto librario cui corrisponde una fruizione personale del testo e una lettura in chiave esistenziale ed empatica «ove sia chi per prova intenda amore»²³.

C: La seconda importante caratteristica [del Petrarca aldino del 1501] era il formato piccolo. Ad Aldo Venne l'idea di adottarlo avendo visto la biblioteca di Bernardo Bembo: lo assunse in funzione della sua praticità (e nella mano di donne e personaggi illustri lo dipinsero famosi pittori rinascimentali: il cosiddetto “petrarchino”)²⁴.

D: Thanks to Bembo's publications and Manutius' vision as a typesetter and marketeer, Petrarcan poetry came to be written and exchanged by many educated Italians of the sixteenth century, male and female. The *Petrarchino*, in fact, may be seen in the hands of numerous portrait-sitters of the century²⁵.

La lista completa dei ritratti rinascimentali in cui è presente un *Canzoniere* di Petrarca può agevolmente ricavarsi dalla lettura di un bel saggio²⁶ e di una bellissima monografia²⁷ di Novella Macola in cui essi sono raccolti, presen-

22. P. Burke, *Il Rinascimento*, il Mulino, Bologna 2001², p. 74.

23. *La letteratura italiana*, dir. da E. Raimondi. *Dalle origini al Cinquecento*, a cura di L. Chines, G. Forni, G. Ledda, E. Menetti, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 253.

24. G. Belloni, *Francesco Petrarca, Le cose volgari, Venezia, Aldo Manuzio, luglio 1501*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Palazzo del Monte di Pietà, Padova, 2 febbraio-19 maggio 2013, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Marsilio, Venezia 2013, pp. 150-1: 150.

25. D. Shemek, *Verse*, in *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*, ed. by M. Wyatt, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 179-201: 185.

26. N. Macola, *I ritratti col Petrarca*, in *Le lingue del Petrarca*, a cura di A. Daniele, Forum, Udine 2005, pp. 135-57.

27. N. Macola, *Sguardi e scrittura. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima*

tati e analizzati minuziosamente. Da questa lista escludo sia i ritratti in cui il richiamo al *Canzoniere* non è diretto ed esplicito, ma indiretto ed implicito, e l'opera è soltanto evocata da qualche elemento del quadro (come è, per esempio, nel caso del *Ritratto d'uomo che legge* del Correggio, di cui si può solo ipotizzare, come ha fatto Andrea Muzzi²⁸, che il libro impugnato dall'uomo sia un *Canzoniere*) sia i ritratti in cui il libro riprodotto presenta, a mo' di antologia, versi tratti dal *Canzoniere* giustapposti a versi tratti da altre opere (è il caso del *Ritratto di Lorenzo Lenzi* di Agnolo Bronzino, nel quale il giovane ritratto sorregge un libro – peraltro troppo grande per poter essere considerato un *petrarchino* – in cui sono trascritti, «in chiara grafia cinquecentesca»²⁹, a sinistra un sonetto di Benedetto Varchi e a destra il sonetto CCXLVI dei *Rerum vulgarium fragmenta*)³⁰.

In quattro dei sette ritratti superstite è dipinto, effettivamente, un *petrarchino* (il nome di Petrarca è scritto sulla coperta o sulla costa); ma di questo libro chiuso o semiaperto non si può dire se sia manoscritto o a stampa. Sono, nell'ordine, il *Ritratto di giovane ventunenne* e il *Ritratto della contessa di Valmerode* di Bernardino Licinio (1528 e 1546), il *Ritratto d'uomo con petrarchino* del Parmigianino (1526) e il *Ritratto d'uomo con un petrarchino* di Jean Clouet (1530)³¹.

Restano i tre ritratti che qui maggiormente interessano, quelli «con libri aperti e leggibili perché all'immagine si unisce la forza evocativa della scrittura»³²: il *Ritratto di donna con spartito di musica e petrarchino* (*Barbara Fiorentina?*) di Domenico Puligo (1525), il *Ritratto di Laura Battiferri* di Agnolo Bronzino (1560) e il *Ritratto di giovane dama con petrarchino* di Andrea del Sarto (1525-28).

Nel *Ritratto di donna con spartito di musica e petrarchino* il libro di piccolo formato è aperto e in equilibrio sulla costola. Macola (E) e Di Benedetto (F) lo descrivono nel modo che segue:

E: I due piatti sono sollevati e proiettano la loro ombra sul piano. Sul taglio delle pagine, dorato e goffrato, si legge la scritta *PETRARCHA*, non centrata rispetto alle dimensioni del testo. Solitamente era il proprietario del libro a scrivere in tale luogo il nome dell'autore o il proprio, come segno di possesso e di appartenenza alla propria biblioteca. È possibile che l'effetto asimmetrico sia volutamente riprodotto dall'artista come indizio supplementare, come riferimento a quel particolare oggetto, caro all'effigiata. I versi trascritti, tratti dalla prima quartina del sonetto CCXIII del *Canzoniere* di Petrarca, lodano la bellezza e l'intelligenza di Laura, i cui biondi capelli celano la saggezza di una «canuta mente»³³.

metà del Cinquecento, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2007, pp. 21-85 e 137-46.

28. A. Muzzi, *Il Correggio e la Congregazione cassinese*, SPES, Firenze 1982, pp. 46 ss.

29. Macola, *Sguardi e scritture*, cit., p. 65.

30. Cfr. *ibid.*

31. Cfr. ivi, pp. 139-42.

32. Macola, *I ritratti col Petrarca*, cit., p. 141.

33. Macola, *Sguardi e scritture*, cit., pp. 60-1.

F: La donna è raffigurata con uno spartito di musica aperto sul tavolo; alla sua destra è un libro chiuso, e alla sua sinistra un *petrarchino* manoscritto aperto (agli inizi del Cinquecento, la stampa non aveva ancora soppiantato in tutto il manoscritto, che allora era anzi ritenuto più elegante del libro stampato), sul quale si legge la prima quartina del sonetto *Grazie ch'a pochi*³⁴.

Il *petrarchino* rappresentato deve essere manoscritto, perché la sua facciata sinistra è occupata da quattro versi soltanto; così come è manoscritto quello che ha in mano Laura Battiferri, così descritto da Maria Luisa Doglio (G) e, di nuovo, da Di Benedetto (H):

G: Il libro è aperto su due pagine, una più in ombra trattenuta dal pollice e dall'indice della mano destra, l'altra, su cui cade la luce, con l'indice e il medio della sinistra allargati e appena appoggiati a indicare il nostro sonetto *I' ò pregato Amore e 'l ne riprego*, trascritto con cura a caratteri leggibili e accostato nell'ombra al sonetto *Se voi poteste per turbati segni* (LXIV)³⁵.

H: Anche la Battiferri esibisce un piccolo manoscritto del *Canzoniere*, aperto sui sonetti, invero per nulla contigui nella raccolta, *Se voi poteste* e *I' ò pregato Amor*; un accostamento certamente carico d'allusività³⁶.

Che non si tratti di un testo a stampa ma manoscritto è confermato proprio dalla sequenza dei due sonetti, 64 e 240, che nel *Canzoniere* non sono contigui e che sono stati intenzionalmente scelti e trascritti dall'artista in quest'ordine per lanciare un messaggio³⁷.

Il caso più complesso, che ho intenzionalmente lasciato per ultimo benché preceda nel tempo il secondo, è rappresentato dalla *Dama col Petrarchino* di Andrea Del Sarto. Non è questa la sede per descrivere il dipinto in dettaglio, e d'altra parte non avrei la competenza per farlo; mi soffermo solo, utilizzando anche in questo caso le notazioni di Macola (I), sul libro di poesia, sulla cui facciata destra, l'unica leggibile, sono riportati il sonetto 153 e parte del sonetto 154 del *Canzoniere*:

I: il libro è stato scelto con precisa intenzionalità ed entra nel quadro come elemento sostanziale. L'insolita legatura a bastardello, in genere usata per notazioni di tipo archivistico, sembrerebbe confermare l'ipotesi di un rimando criptato: le sue pagine allungate ospitano agevolmente i due sonetti che un formato più piccolo avrebbe compreso a scapito della lettura. Il manoscritto, minuziosamente imitato, si legge fino ai penultimi versi, dopo i quali la scrittura si traduce in prove di penna³⁸.

34. Di Benedetto, *Tra Rinascimento e Barocco*, cit., p. 15.

35. M. L. Doglio, *I versi dipinti*, in Ead., *Il segretario, la cerva, i versi dipinti*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 39-72: 50.

36. Di Benedetto, *Tra Rinascimento e Barocco*, cit., p. 17.

37. Cfr. Macola, *Sguardi e scritture*, cit., p. 78.

38. Ivi, p. 59.

Cinque storici della lingua e della letteratura italiana: Francesco Bruni (L), Roberto Fedi (M), Pietro Gibellini (N), Doglio (O) e Di Benedetto (P), confermano la natura di libro manoscritto e non a stampa del *petrarchino* in mano alla dama.

L: Di particolare efficacia è la *Fanciulla col Petrarchino* di Andrea del Sarto, che dovrebbe essere Maria del Berrettaio, figliastra del pittore; sulla pagina 68 del libro (manoscritto) che ella tiene aperto, si leggono i sonetti 153 e 154 del *Canzoniere* petrarchesco³⁹.

M: Si tratta del ritratto di una fanciulla che tiene in mano, in un atteggiamento consueto in questo genere di dipinti, un libro manoscritto, dal tipico formato oblungo. La mano sinistra indica il testo alla c. 68, sul *recto* della quale sono trascritti due sonetti del Petrarca [...]; il manoscritto è perfettamente imitato, è vero e reale (salvo che negli ultimi versi, che sono prove di penna per generico suggerimento della scrittura)⁴⁰.

N: Non dispiace immaginare, perciò, l'in-quarto queriniano fra le mani della dedicataria, come il codicetto da tasca che aggiunge seduzione alla *Fanciulla col Petrarchino* di Andrea del Sarto⁴¹.

O: La giovane ha tra le mani il *Canzoniere* semiaperto e invita, con l'indice della mano sinistra, alla lettura dei versi trascritti in bella grafia sulla pagina a noi celata, a fronte della quale sta la pagina (numerata 68, in alto a destra) dove si distinguono chiaramente due sonetti, *Ite, caldi sospiri, al freddo core* (n. CLIII) e, al di sotto, *Le stelle, il cielo et gli elementi a prova* (n. CLIV)⁴².

P: Il dipinto di Puligo è contemporaneo o di pochissimo posteriore alla pubblicazione delle *Prose della volgar lingua*; di pochi anni posteriore è anche il bel ritratto d'Andrea del Sarto *Dama col petrarchino*, del 1528-1529 circa (Firenze, Uffizi): una graziosa giovane dal viso tondeggiante e dalla chioma scura e un po' gonfia, la quale volge lo sguardo allo spettatore – forse la figliastra del pittore, Maria del Berrettaio –, tiene aperta una copia manoscritta, in corsivo umanistico, del *Canzoniere*; vi si leggono i sonetti *Ite, caldi sospiri* e *Le stelle, il cielo*⁴³.

Le cinque note che ho riportato, e in particolare quelle di Fedi e di Di Benedetto, richiedono varie precisazioni e correzioni.

Mentre il sonetto 153 è trascritto integralmente, del sonetto 154 sono riconoscibili e leggibili soltanto i primi 3 versi. I due successivi sono coperti dall'indice della mano sinistra della donna. Del primo si legge solo la sequenza grafica *sp*, che nel v. 4 corrisponde alle due lettere iniziali della parola *specchia*. Sotto, fra l'indice e il medio e al di sotto del medio, altre parole disposte su nove linee completano la misura del sonetto; di queste parole, le pochissime

39. F. Bruni, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, UTET, Torino 1984, Tav. 44.

40. R. Fedi, *La memoria della poesia*, Salerno Editrice, Roma 1990, pp. 68-9 *passim*.

41. P. Gibellini, *Il Petrarca per immagini del dilettante queriniano*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 2004, pp. 35-59: 43.

42. Doglio, *I versi dipinti*, cit., p. 59.

43. Di Benedetto, *Tra Rinascimento e Barocco*, cit., pp. 15-7.

leggibili e a malapena comprensibili non rinviano né al sonetto 154 né ad altri sonetti della raccolta⁴⁴.

La mano sinistra (e in particolare l'indice) non indica affatto il *recto* della c. 68 ma, come segnala correttamente Maria Luisa Doglio, il *verso* della c. 67, a noi celato.

La pagina dipinta nel ritratto è presa da un testo a stampa.

Collazionando il testo che si legge nel quadro con quello che si legge in tutte le edizioni del *Canzoniere* in 8° e in corsivo stampate fra il 1501 e il 1530⁴⁵, così

44. Sono riuscito a isolare «lle mie saluti» (linea 1, corrispondente al v. 5), «venenose» (l. 2, corrispondente al v. 6), «sprezzino» o «(di)sprezzino» (l. 3, v. 7), «loro» (ibidem), «vidi più» (l. 4, v. 8), «mano» (o «humano», ibidem), «sto» (l. 5, v. 9) «(a)ppena» (l. 9, v. 14). Verrebbe fatto di pensare che i versi che si trovano sopra l'indice e quelli che si trovano sotto l'indice non siano stati dipinti dalla stessa mano e che, a quadro concluso, qualcuno (ovviamente, non Andrea del Sarto) abbia riscritto il testo della parte inferiore della pagina senza tener conto di quanto era stato scritto nella parte superiore. E tuttavia, la particolare esecuzione della *g*, della *z* e del legamento *st* allontana l'ipotesi della compresenza di due mani diverse: eventuali differenze andranno piuttosto attribuite a problemi di tecnica esecutiva. Il pittore, infatti, sembra aver sperimentato diversi modi per scrivere il testo, iniziando col pennello per poi passare a uno strumento scrittorio morbido e con punta fessurata (si veda, ai vv. 2-3 del sonetto 153, il vuoto che si determina nelle aste di *h* e *l* per la fessurazione dello strumento) per tornare, infine, al pennello. Il confronto tra le riproduzioni fotografiche dell'opera realizzate prima e dopo il restauro del 1986 e conservate nell'Archivio dell'Ufficio Restauri del Polo Museale Fiorentino non documenta differenze nel rispettivo grado di leggibilità delle due sezioni di testo, né la scheda di restauro contiene annotazioni particolari in merito alla parte del quadro occupata dalla pagina aperta del libro. La relazione che descrive lo stato del dipinto prima dell'intervento recita: «Superficie coperta da sostanze filmogene alterate – ampie stuccature che coprono i margini superiore ed inferiore. Ridipinture totali del fondo e di parte del vestito, in zone dove il colore originale è alterato – gravi bruciature da schizzi incandescenti prevalentemente nella zona di sx in basso. Lo scavo della mano dx è particolarmente distrutto da bruciature, vecchie cadute di colore e fermature con i più diversi materiali. Supporto ligneo in discrete condizioni con due semitraverse inchiodate non originali ed una stuccatura parziale del retro a gesso a muro». Quella che dà conto degli interventi recita a sua volta: «- Risanamento del supporto con cunei e traverse nuove con le mottole - Fermatura dei sollevamenti con colletta di pelli (5%) e nella zona della mano dx con cera d'api. - Pulitura con rimozione delle ridipinture ed assottigliamento delle sostanze filmogene di superficie alterate. A solvente la fase preliminare ed a bisturi al microscopio il resto. - Stuccatura delle mancanze – convenzionale. Ritocco a selezione». Così nel primo come nel secondo testo non ci sono riferimenti particolari alla sezione del quadro occupata dalla pagina aperta del libro.

45. Eccone l'elenco, che ho ricavato da *La biblioteca volgare*. 1. *Libri di poesia*, a cura di I. Pantani, Editrice Bibliografica, Milano 1996, pp. 219-21, rispetto al quale non trovato informazioni aggiuntive nel più recente repertorio di N. Cannata, *Il canzoniere a stampa (1470-1530)*, Bagatto Libri, Roma 2000, pp. 244-8 e 374-94: 1. *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarcha*, Aldo Romano, Vinegia 1501; 2. Francesco Petrarcha, *Opere volgari*, Soncino, Fano 1503; 3. *Le cose volgari di Francesco Petrarcha*, Filippo di Giunta, Firenze 1504; 4. *Le cose volgari di Francesco Petrarcha*, Filippo di Giunta, Firenze 1510; 5. *Il Petrarcha*, Aldo Romano, Vinegia 1514; 6. *Canzoniere et Triomphi di messer Francesco Petrarcha*, Filippo di Giunta, Florentia 1515; 7. *Il Petrarcha*, Minutiano, Milano 1516; 8. *Canzoniere et Triomphi*, Nicolo Zopino e Vincentio compagno, Venetia 1521; 9. *Il Petrarcha*, Aldo Romano & Andrea Asolano, Vinegia 1521; 10. *Il Petrarcha*, per li heredi di Filippo di Giunta, Firenze 1522; 11. *Il Petrarcha*, Paganini, Toscolano 1523 circa; 12. *Il Petrarcha*, Gregorio de Gregorii, Vinegia 1526; 13. *Li sonetti, canzoni et*

da superare di almeno un anno il *terminus ante quem* della realizzazione del ritratto⁴⁶, ho potuto accertare che il dipinto riproduce la carta 67v del Petrarca giuntino del 1522.

Il pittore trascrive quasi alla perfezione il sonetto 153 e i primi tre versi del sonetto 154 pubblicati in questa edizione. Ne riproduce non solo le virgole, i doppi punti, i punti e virgola e gli apostrofi (cioè tutti i segni paragrafematici che dal 1501 avevano caratterizzato le edizioni del *Canzoniere* uscite dalla bottega di Aldo⁴⁷), ma anche l'accento grave sulla congiunzione *o* e sulla preposizione *a* (stampate *ò* e *à*), che non compaiono in nessun altro *Canzoniere* pubblicato fra il 1501 e il 1530.

La presenza di queste due forme accentate non è, peraltro, ciò che distingue maggiormente l'edizione giuntina del 1522 da tutte le altre. La differenza più macroscopica, che avvicina questa edizione al quadro di Andrea del Sarto e ne allontana le altre, è la composizione della pagina: la Giunti del 1522 è l'unica edizione la cui pagina è composta, come quella che compare nel quadro, dai soli sonetti 153 e 154. In tutte le altre stampe da me esaminate, il sonetto 153 è preceduto dagli ultimi due versi del 152 ed è seguito dai primi 11 del 154. Resta completamente fuori gioco il Petrarca pubblicato a Toscolano nel 1523, nel quale i sonetti 153 e 154 sono in due luoghi distinti: rispettivamente, sul *recto* e sul *verso* della c. 68.

Perché ciascuno possa constatare analogie e differenze, trascrivo nella prima colonna della tabella che segue il testo delle edizioni aldine del 1514 e del 1521 (che, dopo la giuntina del 1522, sono le stampe più vicine al testo dipinto nel quadro), nella seconda colonna il testo della giuntina del 1522 e nella terza colonna il testo che si legge nel quadro.

Triomphi, Sessa, Vinegia 1526; 14. *Li sonetti, canzoni, et Triomphi*, Zoppino, Vinegia 1526; 15. *Li sonetti, canzoni et Triomphi*, Zoppino, Vinegia 1530. Non ho preso in considerazione le contraffazioni delle aldine del 1501 e del 1521.

46. Cfr. Macola, *Sguardi e scrittura*, cit., p. 160.

47. Cfr. A. Castellani, *Sulla formazione del sistema paragrafematico moderno*, in Id., *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, a cura di V. Della Valle, G. Frosini, P. Manni, L. Serianni, 2 voll., Salerno Editrice, Roma 2009, vol. I, pp. 41-81, in part. p. 44.

Aldo 1514 e 1521	Giunti 1522	Dama col Petrarchino
<p>Come colei, che d' hora in hora manca: Che ben po nulla, chi non po morire.</p> <p>Ite caldi sospiri al freddo core: Rompete il ghiaccio, che pieta contende; Et se prego mortale al ciel s'intende, Morte o merce sia fine al mio dolore.</p> <p>Ite dolci pensier parlando fore Di quello, oue 'l bel guardo non s'estende: Se pur sua asprezza, o mia stella n'offende, Sarem fuor di speranza, & fuor d' errore.</p> <p>Dir si po ben per uoi, non forse a pieno, Che 'l nostro stato è inquieto & fosco; Si come 'l suo pacifico & sereno. Gite securi homai; ch'amor uen uosco: Et ria fortuna po ben uenir meno; S'a i segni del mio sol l'aere conosco.</p> <p>Le stelle, e 'l cielo, & gielementi a proua Tutte lor arti, & ogni extrema cura Poser nel uiuo lume; in cui natura Si specchia, e 'l sol, ch'altroue par non troua. L'opra è si altera, si leggiadra, & noua; Che mortal guardo in lei non s'assicura; Tanta ne gliocchi bei for di misura Par ch'amor & dolcezza & gratia pioua. L'aere percosso da lor dolci rai S'infiamma d'honestate; & tal diuenta, Che 'l dir nostro e 'l penser uince d'assai. *</p> <p>* 1521] dassai</p>	<p>69</p> <p>Ite caldi sospiri al freddo core: Rompete il ghiaccio, che pieta contende, Et se prego mortale al ciel s'intende, Morte, o merce sia fine al mio dolore.</p> <p>Ite dolci pensier parlando fore Di quello, oue 'l bel guardo non s'estende: Se pur sua asprezza, o mia stella n'offende, Sarem fuor di speranza, & fuor d' errore.</p> <p>Dir si po ben per uoi, non forse à pieno, Che 'l nostro stato è inquieto & fosco, Si come 'l suo pacifico, & sereno. Gite securi homai, ch'amor uen uosco: Et ria fortuna po ben uenir meno, S'a i segni del mio Sol l'aere conosco.</p> <p>Le stelle, e 'l cielo, & gielementi à proua Tutte lor' arti, & ogni extrema cura Poser nel uiuo lume, in cui natura Si specchia, e 'l sol, ch'altroue par non troua. L'opra è si altera, si leggiadra, & noua, Che mortal guardo in lei non s'assicura, Tanta ne gliocchi bei for di misura Par ch'amor, & dolcezza, & gratia pioua. L'aere percosso da lor dolci rai S'infiamma d'honestate, & tal diuenta, Che 'l dir nostro e 'l penser uince d'assai. Basso desir non è, ch'iui si senta, Ma d'honor, di virtute. Hor quando mai Fu per somma belta uil uoglia spenta?</p>	<p>68</p> <p>sospiri al freddo core: il ghiaccio, che pieta contende mortale al ciel s'intende sia fine al mio dolore. pensier parlando fore oue 'l bel guardo non s'estende: asprezza, o mia stella n'offende di speranza, & fuor d' errore. ben per uoi, non forse à pieno, nostro stato è inquieto & fosco, suo pacifico & sereno. homai, ch'amor uen uosco: fortuna po ben uenir meno i segni del mio Sol l'aere conosco</p> <p>e 'l cielo, & gielementi à proua lor' arti, & ogni extrema cura uiuo lume in cui natura</p>

Rispetto alla giuntina, la pagina del quadro manca di un apostrofo (in 153, 14), sette virgole (in 153, 2, 3, 7, 11, 13 e in 154, 3) e un punto (in 153, 14).

L'unica altra differenza – la più interessante – investe la numerazione. Nel quadro, la carta che contiene i due sonetti è numerata 68, e rappresenta, come si può vedere, il *recto* della pagina. Questa numerazione non coincide con la numerazione di nessuno dei *petrarchini* da me esaminati ma è vicinissima a quella di ciascuno.

I due componimenti, infatti, occupano il *recto* della c. 67 dell'aldina del 1501, che non è numerata; rispettivamente il *recto* e il *verso*, come già si è detto, della c. 68 dell'edizione di Toscolano del 1523 e il *recto* della c. 69 di tutte le altre edizioni, numerate a stampa.

Fa eccezione proprio la giuntina del 1522. Qui i due sonetti occupano il *verso* della c. 67: che, per combinazione, è proprio quello che la ragazza indica con l'indice della mano sinistra.

Due illustri storici dell'arte, John Shearman e Carlo Del Bravo, hanno dato, di questo particolare, due interpretazioni molto raffinate.

Il primo ha visto nel gesto della ritratta un riferimento intenzionale al sonetto che, nel *Canzoniere*, precede il 153, e cioè, naturalmente, il 152, di cui per comodità riporto il testo:

Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa,
che 'n vista humana e 'n forma d'angel vène,
in riso e 'n pianto, fra paura et spene
mi rota sì ch'ogni mio stato inforsa.

Se 'n breve non m'accoglie o non mi smorsa,
ma pur come suol far tra due mi tene,
per quel ch'io sento al cor gir fra le vene
dolce veneno, Amor, mia vita è corsa.

Non pò piú la vertú fragile et stanca
tante varietati omai soffrire,
che 'n un punto arde, agghiaccia, arrossa e 'nbianca.

Fuggendo spera i suoi dolor' finire,
come colei che d'ora in hora manca:
ché ben pò nulla chi non pò morire⁴⁸.

Secondo Shearman, con un tale riferimento intertestuale Andrea avrebbe rappresentato la condizione di un uomo imprigionato «fra paura e spene» (152, 3) da una donna che invia un messaggio feroce con un sorriso disarmante: un'«humil fera», appunto⁴⁹.

Carlo Del Bravo ha aggiunto un contenuto mistico a questa interpretazione. Il rigore morale maturato dalla frequentazione di ambienti agostiniani e savonaro-

48. Si cita da F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, nuova edizione aggiornata, Mondadori, Milano 2004.

49. Cfr. J. Shearman, *Andrea del Sarto*, Clarendon Press, Oxford 1965, vol. II, pp. 270-1 *passim*.

liani avrebbe spinto Andrea a ricercare un amore sublime e perfetto, diverso da quello passionale nutrito per la moglie (non la figliastra, dunque) qui ritratta⁵⁰. Il quarto verso del sonetto, «mi rota sì ch'ogni mio stato inforsa», alluderebbe alla condizione dell'amante abbagliato dalla bellezza temporale. Nel componimento non visibile ma indicato si celerebbe dunque la «consapevolezza che l'amore terreno è imperfetto e instabile e che l'unico vero amore va cercato in Dio»⁵¹.

Roberto Fedi ha ritenuto l'interpretazione di Shearman «più capziosa che perspicua», senza però motivare saldamente il suo giudizio⁵² e soprattutto senza proporre un'interpretazione alternativa, anzi sostenendo contro ogni evidenza che l'indice della mano sinistra della dama indichi il *recto* della c. 68.

Premesso che la pagina 68r della giuntina presenta la stessa segnatura (*i iiiij*) di quella riprodotta nel quadro (nel dipinto la *i* che indica il fascicolo sembra coperta dal dito medio della mano sinistra della donna), io faccio due ipotesi terra terra, assai meno sofisticate di quelle di Shearman e di Del Bravo; due ipotesi che portano alla medesima conclusione.

La prima ipotesi è che Andrea Del Sarto abbia inteso riprodurre, fin dall'inizio, i sonetti 153 e 154. Nella stampa che aveva a disposizione, però, questi sonetti occupavano non la facciata di destra, ma quella di sinistra, che il pittore non poteva mostrare aperta se non dando al libro e alla dama una collocazione e una postura diverse da quelle che intendeva dargli.

La seconda ipotesi è che il pittore, inizialmente intenzionato a riprodurre tutti e due i sonetti (o anche solo uno dei due) contenuti nella c. 68r della stampa giuntina (cioè il 155 e il 156), abbia cambiato idea in corso d'opera, optando infine per i sonetti 153 e 154, che occupavano il *verso* della carta precedente.

In ogni caso, l'artista volle comunicare, tramite la mano sinistra della ritratta, una specie di avvertenza ai lettori: questi versi non sono sulla pagina che vedete, ma su quella che sto indicando. Che è, per l'appunto, la 67v. Chissà che lo sguardo sorridente e complice della ragazza non alluda anche a questo.

Assodato che i versi furono ripresi da una stampa, dobbiamo chiederci se Andrea, nel ritratto, abbia inteso riprodurre questa o un manoscritto.

La scrittura che occupa la pagina riprende quella praticata a mano dai copisti o quella prodotta coi torchi dagli stampatori? Marco Cursi mi fa notare che la corsiva umanistica riprodotta nel quadro non ha la regolarità del carattere tipografico (gli scarti nella morfologia tra una lettera e l'altra sono evidenti); ma non è possibile stabilire se questo dipenda da problemi nell'esecuzione o dall'intenzione del pittore di raffigurare un manoscritto, come pure lasciano pensare le tracce di rigatura a "colore" su cui corre il testo petrarchesco.

La legatura rappresentata rientra perfettamente nella tipologia della legatura cosiddetta "aldina"⁵³, mentre la forma lunga e stretta del libro dipinto, che ne ren-

50. Cfr. C. Del Bravo, *Andrea del Sarto*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia", serie III, xxv, 1995, 1-2, pp. 463-83.

51. Macola, *Sguardi e scritture*, cit., p. 59.

52. «L'interpretazione è, a mio parere, più capziosa che perspicua, e simili giochi letterari mi sembrano estranei alle abitudini pittoriche di Andrea» (Fedi, *La memoria della poesia*, cit., p. 68 n. 23).

53. «Con il primo quarto del Cinquecento, comincia ad essere usata nella decorazione delle

de leggibile il testo, è quella di una vacchetta⁵⁴. D'altra parte Novella Macola, ritornando in una recente conversazione su quanto lei stessa aveva scritto nel brano citato a p. 61, mi ha fatto notare che nel quadro la coperta del testo si prolunga in prospettiva nello spazio in ombra; il sonetto inizia in profondità, e noi ne vediamo e leggiamo solo una parte. Si osservi, nel merito, l'immagine riprodotta a p. 69. Se ripristinassimo le parole e la parte della pagina nascoste dalla coperta, il libro dipinto assumerebbe un formato più vicino a quello della stampa in ottavo.

Così stando le cose, le ipotesi da fare sono due: una è che Andrea Del Sarto abbia effettivamente riprodotto un esemplare della giuntina del 1522; l'altra, più probabile, che abbia dipinto un oggetto ibrido: un *petrarchino* che riproponeva l'aspetto di un manoscritto nelle caratteristiche grafiche e materiali e nel formato oblungo (un formato che peraltro, tra la fine dell'XI e gli inizi del XIII secolo, si era diffuso nella tradizione manoscritta dei classici della poesia latina, e aveva conosciuto una rinnovata seppur limitata fortuna verso la fine del XIV⁵⁵), ma riprendeva meticolosamente un testo a stampa nella pagina: un codice, certo; ma un codice che sapeva di presse, caratteri mobili e inchiostri per la stampa; una variante affatto speciale di quei manoscritti corredati da immagini a stampa che David McKitterick ha chiamato “libri di transizione”, in cui i due media si combinavano, e che sopravvissero all'invenzione della stampa⁵⁶.

Torniamo ora alla definizione lessicografica del termine di cui ci stiamo occupando. Non ritengo un caso il fatto che Nicola Zingarelli sia l'unico ad aver usato, nel definirlo, la parola *esemplare* (che può indicare sia un manoscritto sia una stampa) e non parole come *edizione* o *libro* (che escludono o quanto meno allontanano l'eventualità che il *petrarchino* sia un manoscritto). Infatti, come ha segnalato Ste-

legature una tipologia stilistica denominata “aldina”, con una scelta terminologica non molto chiara, come accade spesso nella storia della legatura, che adotta ed ha cari termini imprecisi e talvolta anacronistici. Le legature “aldine”, contraddistinguendo uno *stile*, non una bottega, caratterizzano una tipologia decorativa e non furono quindi un prodotto officinale di Aldo Manuzio. Unendo alla semplicità una rigorosa eleganza, esse presentano una decorazione consistente in una o due cornicette di filetti, dorati o a secco, arricchiti o no da qualche ferro floreale agli angoli, eventualmente con il nome dell'autore e/o il titolo dell'opera impressi nel piatto anteriore. Forse uscite da legatorie “di fiducia” del Manuzio e forse da questi ritenute obbedienti ad un preciso indirizzo di gusto, esse rappresentano uno dei tipi di legature in voga in Italia nella prima metà del Cinquecento. Se, come credo, è valida la regola, secondo la quale la ricchezza decorativa delle legature è inversamente proporzionale alla leggibilità ed alla effettiva lettura del testo, un libro “umanistico”, creato per essere letto, anzi comodamente letto, leggero e maneggevole, non richiedeva e, vorrei dire, non sopportava una decorazione troppo ricca. Le “aldine” non potevano che coprire un “libretto da mano”, in contrapposizione ad un “libro da banco”. Tuttavia è bene ricordare che anche le “aldine” non furono usate soltanto per libri di tipo umanistico» (F. Petrucci Nardelli, *Guida allo studio della legatoria libraria*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2009, p. 98).

54. Cfr., oltre alle osservazioni di Macola riportate a p. 61, C. Ciociola, *Reliquie di una pastorella anglo-normanna in un «bastardello» toscano del Quattrocento*, in “Studi Medievali”, xxvi, 1985, pp. 721-80, in part. pp. 726-7 n. 10.

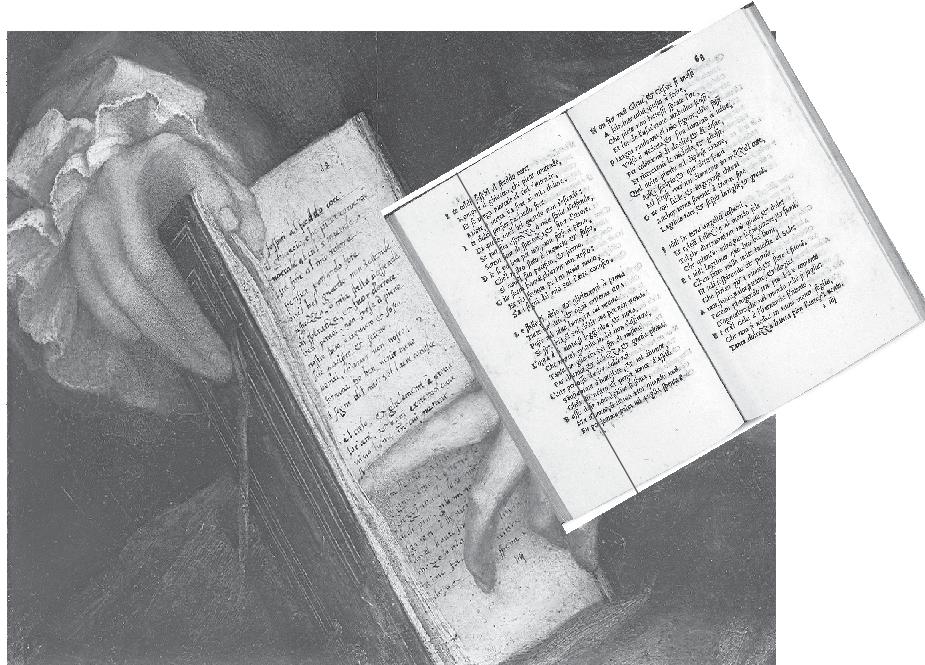
55. Cfr. G. Tanturli in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, a cura di T. De Robertis, G. T., S. Zamponi, Mandragora, Firenze 2008, pp. 232-3 e 302-3.

56. Cfr. D. McKitterick, *Testo stampato e testo manoscritto*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2005, p. 80.

fano Carrai⁵⁷, alla questione «del titolo dato da editori ed espositori al volume del Petrarca» lo Zingarelli editore delle *Rime* petrarchesche fu particolarmente attento, e vide, nella varietà del titolo a queste attribuito, «un altro aspetto della generale confusione»⁵⁸ che ne aveva caratterizzato la tradizione ecdotica; una confusione che, a quanto pare, va estesa, sia pure col senno di poi, al metonimico *petrarchino*.

Chi decida di inserire (o reinserire) la voce in una futura edizione di un vocabolario italiano farà bene a tornare alla definizione originaria del primo Zingarelli, arricchendola nel modo che segue: ‘esemplare *manoscritto e/o a stampa* in piccolo formato del *Canzoniere* di Petrarca’.

Chiudo con una curiosità. Trascorsa molto rapidamente quella iniziale, *petrarchino* ha avuto una seconda stagione in cui è stato usato come nome proprio: una stagione breve, circoscritta al periodo e alle persone – Giulio Einaudi compreso – coinvolte a vario titolo nell’allestimento del celeberrimo *Canzoniere* del 1964 uscito nella Nuova Universale Einaudi col testo critico e l’introduzione di Gianfranco Contini e le annotazioni di Daniele Ponchioli, che i protagonisti dell’impresa, a partire da Contini, indicarono abitualmente, nei loro scambi epistolari, come il *Petrarchino*⁵⁹. L’associazione che così si crea fra Bembo e Manuzio da una parte e Contini ed Einaudi dall’altra forse non dispiacerà a qualcuno dei lettori di questa nota.



57. Cfr. S. Carrai, *Appunti sulle vulgate del Petrarca volgare nel Cinquecento*, in *Petrarca in musica* – 2006, pp. 1-6, in part. p. 5, in <http://www.unisi.it/tdtc/petrarca>.

58. N. Zingarelli, *Introduzione a Le Rime di Francesco Petrarca*, Zanichelli, Bologna 1963, pp. 3-278; le cit. a p. 33.

59. Maria Villano, *Contini iconografo e il «Petrarchino»*, in *Libri e scrittori di via Biancamano*, a cura di R. Cicala e V. La Mendola, Educatt, Milano 2009, pp. 379-97.