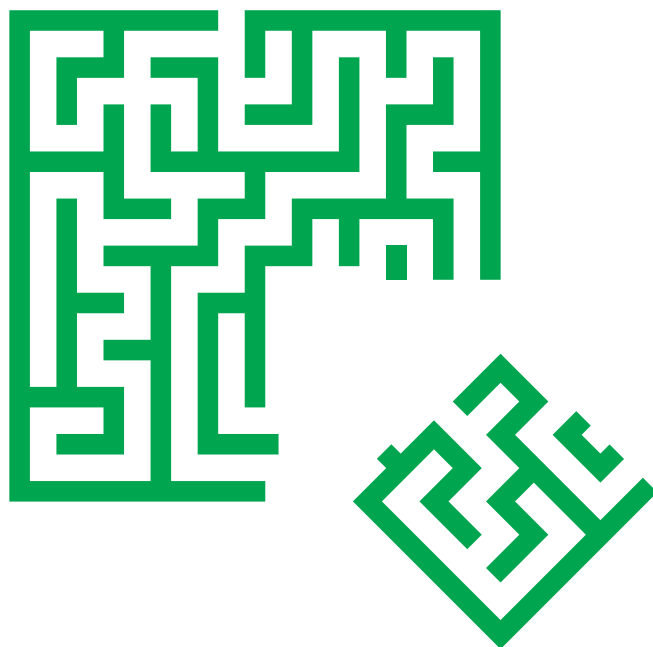


LA PRATICA DEL COMMENTO

Uno snodo culturale e testuale
tra XV e XVI secolo

A cura di
Michele Casaccia, Matteo Cazzato
e Alessia Serluca



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

Per molto tempo i commenti e i paratesti a carattere esegetico sono stati considerati in una prospettiva squisitamente erudita. Di recente, studi di impostazione storico-culturale sono riusciti a valorizzarli per la loro capacità di restituire informazioni sulla diffusione e sul contesto di circolazione delle opere che accompagnavano. Gli interventi raccolti nel presente volume, attraverso l'analisi di alcuni casi emblematici, mostrano come tali oggetti siano non soltanto luoghi testuali di accoglienza per diversi vettori attivi in un dato contesto culturale, ma anche generatori di *output* di ulteriore creatività poetica offrendo immagini e connessioni, o determinando veri e propri casi di intertestualità. Gli apparati paratestuali si presentano così come supporti fisici per dinamiche culturali che andavano oltre la sola testualità, dato che l'esegesi entrava nel vivo di pratiche discorsive ed era esercitata in letture pubbliche, negli *studia*, nelle corti e nelle accademie, e in varie forme di socialità.

Labirinti

204

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

Francesca Di Blasio

Daniele Giglioli

Caterina Mordeglia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

LA PRATICA DEL COMMENTO
UNO SNODO CULTURALE E TESTUALE
TRA XV E XVI SECOLO

a cura di
Michele Casaccia, Matteo Cazzato
e Alessia Serluca

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

Pubblicato da
Università degli Studi di Trento
via Calepina, 14 - 38122 Trento
casaeditrice@unitn.it
www.unitn.it

Collana Labirinti n. 204
Direttore: Andrea Comboni
Segretaria di redazione: Francesca Comboni
Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>
e-mail: collane.lett@unitn.it

Impaginazione: Matteo Bianco

ISBN 978-88-5541-155-4 (edizione cartacea)
ISBN 978-88-5541-156-1 (edizione digitale)
DOI 10.15168/11572_488891

© 2026 Gli autori / le autrici

L'edizione digitale è rilasciata con licenza Creative Commons
Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



SOMMARIO

MICHELE CASACCIA - MATTEO CAZZATO - ALESSIA SERLUCA, <i>Introduzione</i>	VII
ANDREA COMBONI, <i>Commentare Petrarca con i classici: il caso di Francesco Filelfo e delle sue versioni in terza rima di Virgilio e Ovidio</i>	3
FEDERICA PICH, <i>Attraverso i commenti cinquecenteschi ai Triumphs</i>	27
FLORIAN MEHLTRETTER, <i>Il giardiniere sentimentale. Ancora sul Petrarca del Vellutello</i>	55
GIANCARLO ALFANO, <i>Eteronomia della novella. Sansovino nella tradizione teorica del Cinquecento</i>	75
SELENE MARIA VATTERONI, <i>Leggere, commentare, pubblicare la poesia: Benedetto Varchi lettore di Giovanni della Casa</i>	95
<i>Indice dei nomi</i>	127

FEDERICA PICH

ATTRAVERSO I COMMENTI CINQUECENTESCHI AI *TRIUMPHI*

Questo intervento muove da due diverse linee di ricerca che ho percorso negli ultimi anni, entrambe legate al commento come oggetto e come pratica: da una parte, lo studio della tradizione esegetica delle opere volgari di Petrarca tra Quattro e Cinquecento; dall'altra, l'esperienza di annotare e parafrasare Petrarca, nel cantiere di un nuovo commento a più voci ai *Triumphs*.¹ Nel primo caso, la prospettiva adottata nell'attraversare le chiose rinascimentali è quella imparziale (ma non neutra) di un'indagine sulla ricezione storica di una o più opere e, al tempo stesso, quella di una ricostruzione storico-critica di usi e pratiche del commento, esaminati a varie altezze cronologiche

¹ Mi riferisco rispettivamente al progetto *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy (c. 1350 - c. 1650)*, finanziato dall'Arts and Humanities Research Council britannico (AN/N00607/1), del quale sono stata Co-Investigator presso la University of Leeds (2017-2019), insieme a Simon Gilson (PI, Oxford) e a Guyda Armstrong (Co-Investigator, Manchester), e al nuovo commento ai *Triumphs* coordinato da Franco Tomasi e Andrea Torre, attualmente in corso di stampa per i tipi di BIT&S. Gli esiti del primo progetto sono confluiti nel database *Petrarch Exegesis in Renaissance Italy* (<<https://petrarch.mml.ox.ac.uk/>>), nella Manchester Petrarch Digital Library (<<https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/collections/petrarch/1>>) e in varie pubblicazioni, tra le quali segnalo Armstrong - Gilson - Pich 2023 e Pich 2024a. Nelle pagine che seguono occasionalmente ricorrerò alle consuete abbreviazioni per indicare i *Rerum vulgarium fragmenta* (Rvf) e i singoli *Triumphs* (TC, TP, TM, TF, TT, TE).

e in diversi contesti culturali. Nel secondo caso, il punto di vista è invece tendenzioso – benevolmente tendenzioso, si intende – perché al patrimonio esegetico si guarda in modo strumentale, alla ricerca di riscontri e letture che possano riuscire utili ancora oggi. Se è evidente come il primo tipo di indagine possa avermi aiutato nella preparazione del mio stesso commento, meno ovvio forse è come il secondo lavoro si sia rivelato utile per ripensare il primo, ed è proprio in questo doppio spazio che si muoveranno le mie considerazioni. Dopo una breve panoramica sui principali commenti dedicati ai *Trionfi* nel Cinquecento, mi soffermerò su alcune caratteristiche ricorrenti o distintive dei vari interventi esegetici e su aspetti trattati in modo simile o difforme dagli interpreti antichi e dai moderni, e infine isolerò una *crux* critica su cui ci interroghiamo ancora oggi.

Premessa necessaria a qualunque discorso sull'esegesi cinquecentesca dei *Triumphs* è la loro grande fortuna nel Quattrocento, insieme all'influenza, persistente ben oltre la soglia del secolo, del principale commento ad essi dedicato, cioè quello del senese Bernardo Lapini, detto Ilicino. Allestito negli anni Sessanta del Quattrocento e stampato per la prima volta a Bologna nel 1475, nei decenni successivi torna più volte ai torchi e ne esce corredato di apparati che via via ne suggeriscono i possibili usi nel tempo:² ad esempio, tavole e *marginalia* permettono di attraversarne la compagine enciclopedica e digressiva inseguendo singole figure o *historie*,³ e in questo modo assecondano o promuovono una lettura tendenzialmente discontinua del

² «Oltre ai nove manoscritti completi oggi conosciuti, tutti risalenti all'ultimo quarto del XV secolo, se ne contano ventitré edizioni in circa quarantacinque anni, ovvero dalla sua prima apparizione a stampa, l'incunabolo bolognese del 1475, all'ultima, quella veneta del 1522» (Stroppa 2022, 50). A un progetto di edizione del commento di Ilicino sta attualmente lavorando Lucrezia Arianna, perfezionanda presso la Scuola Normale Superiore con la supervisione di Stefano Carrai e Andrea Torre.

³ Per un approfondimento su questi strumenti mi permetto di rinviare a Pich 2024a, 23-49.

poema, per quanto Ilicino ne proponga anche un'interpretazione complessiva. Molto ben studiata in anni recenti da Bernhard Huss e da Sabrina Stroppa, questa ampia glossa di impostazione erudita ha a lungo costituito un tutt'uno con l'opera che annotava e ne ha accompagnato le sorti anche oltre i confini della penisola, come hanno mostrato le indagini di Francalanci per la Spagna e di Béhar per la Francia.⁴

Il primo esegeta a prendere davvero le distanze dal fortunato precedente di Ilicino, al quale pure deve molto, è Alessandro Vellutello, autore del commento petrarchesco più ristampato nel Cinquecento e primo commentatore «moderno», come ha messo in rilievo la stessa Stroppa.⁵ Non solo cambiano le modalità dell'annotazione, ora focalizzata prima di tutto sulla restituzione del senso letterale, per quanto accompagnata dal chiarimento dei «nascosti allegorici sentimenti» dei versi,⁶ ma muta anche la percezione del rapporto tra le due opere volgari di Petrarca. Dopo la lunga stagione dominata dall'ibrido editoriale costituito dall'accostamento forzato di tre commenti nati in momenti diversi – l'incompiuta glossa al Canzoniere di Francesco Filelfo (per *Rvf* 1-136), il suo completamento ad opera di Girolamo Squarzafico (per *Rvf* 137-366), il citato commento di Ilicino (per i *Trionfi*)⁷ – con *Le volgari opere del Petrarca* (1525) per la prima volta Canzoniere e *Trionfi* sono chiosati dallo stesso esegeta e la non separabilità delle due opere si

⁴ Cfr. Huss 2020; Stroppa 2022; Francalanci 2006, 2008 e 2015; Béhar 2015.

⁵ Cfr. Stroppa 2021 e 2022, 55-56.

⁶ Vellutello 1525, c. [AA6]r. Per le modifiche e le integrazioni apportate da Vellutello alle due successive edizioni del suo commento cfr. Stroppa 2021, 29-34.

⁷ L'abbinamento tra il commento di Ilicino e le chiose di Filelfo esordisce a stampa nel 1475-1476, mentre il trinomio Ilicino-Filelfo-Squarzafico si inaugura nel 1484 (con altre dieci edizioni entro il 1500). A partire dal *Petrarca con doi commenti* stampato a Venezia da Albertino da Lissona nel 1503, in alcune edizioni viene recuperata anche la glossa dello Pseudo-Antonio da Tempo (quadruplicata combinazione riproposta in otto edizioni dal 1507 al 1522).

afferma con una evidenza che va oltre le dichiarazioni esplicite del commentatore.⁸ Nella prosa proemiale con cui dedica l'intera impresa esegetica a Martino Bernardini, Vellutello attribuisce il proprio intervento sul poema in terza rima all'insistenza di Nicolò Dolfín, che a Venezia lo avrebbe «essortato a dover su' Triomphi alcuna cosa similmente dire».⁹ Nel *Proemio* che precede l'esposizione dei *Trionfi* ribadisce le pressioni esterne ma sostiene anche che, nonostante le due opere siano diverse, ciascuna senza l'altra resterebbe «ignuda», «come di sua perfettione mancasse».¹⁰

Lo stesso concetto viene espresso, otto anni dopo, nel proemio del commento di Giovanni Andrea Gesualdo (1533): «qual sarebbe il libro imperfetto se l'altre rime del Petrarca a leggere senza i Triomphi si dessero, tal parebbe non compita la spositione, se l'una parte essendo esposta l'altra si lasciasse».¹¹ Un anno prima, nel 1532, netto e pragmatico suonava Sebastiano Fausto da Longiano, in apertura dell'esposizione dedicata al primo capitolo del *Trionfo d'Amore*: «Io havea determinato di non scrivere alcuna cosa ne' Triomphi perciocché foron lasciati dal nostro Petrarca imperfettissimi e, s'egli havesse pensato giamai che fossero pervenuti nelle mani degl'huomini, senza dubbio gl'havrebbe abbrugiati o racconci, se tempo non gli fosse mancato».¹² Più complessa è la posizione di Bernardino Daniello, come si desume dalle sue affermazioni programmatiche e dai mutamenti che investono tanto i paratesti quanto

⁸ Per l'adozione del frontespizio comune e le relative scelte di titolazione cfr. Stroppa 2022, 52.

⁹ Vellutello 1525, c. [AA6]r. La prosa *Al nobile Martino di Martino Bernardini da Lucca sopra le Volgari Opere del Petrarca d'Alessandro Vellutello Proemio* scompare a partire dalla seconda edizione del commento (1528).

¹⁰ «[...] dicendo che quantunque l'una dall'altra opera sia diversa, nondimeno ciascuna per se stessa, quasi come di sua perfettione mancasse, restare ignuda» (Vellutello 1525, c. a2r).

¹¹ Gesualdo 1533, c. aa iir-v.

¹² Fausto 1532, c. 242v.

singole chiose nel passaggio dalla prima (1541) alla seconda (1549) edizione del suo commento. Nella lettera a Benedetto Varchi che nella *princeps* precede la prosa intitolata *Il soggetto de' Triumph* ma non viene riproposta nel 1549, Daniello dichiara che, se non fosse stato per l'insistenza dell'amico e per le riflessioni con lui condivise, non si sarebbe esteso «altramente intorno a quella [cioè la *spositione*] de' Triumph del medesimo, essendo tale opera» a suo parere «tanto dal Canzonieri differenti che chi per aventura dicesse in una sola Canzone molto più di perfettione intorno l'arte del dire ritrovarsi, forse non errebbe soverchio [...]». ¹³ Tuttavia, il titolo *Sonetti, Canzoni, e Triumph di messer Francesco Petrarcha* suggerisce una percezione unitaria delle due opere (come diversamente facevano *Le volgari opere* per Vellutello e *Il Petrarca* per Fausto, Silvano da Venafro e Gesualdo), ¹⁴ confermata dall'incisione inserita nel frontespizio della seconda edizione (1549), che intreccia *Rerum vulgarium fragmenta* e *Triumph* citandoli entrambi nei cartigli e nelle cornici che circondano le figure di Francesco e Laura. ¹⁵ Nelle *Rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro* (a stampa postume nel 1582), dopo la *Parte prima* e la *Parte seconda*, che coincidono con la prima e la seconda parte del Canzoniere secondo l'aldina del 1514 (Rvf 1-266 e 267-366), i *Trionfi* costituiscono la *Parte terza*, ¹⁶ designazione che tornerà nelle edizioni seicentesche curate da Pietro Petracchi (1610, 1624, 1638).

La considerazione prevalentemente unitaria del corpus formato dai *Rerum vulgarium fragmenta* e dai *Triumph* – diversi ma inseparabili – si accompagna alla consapevolezza più o meno lucida delle differenze tra un'opera discontinua e

¹³ Daniello 1541, c. 219r.

¹⁴ Cfr. Stroppa 2022, 52.

¹⁵ Lo ha osservato Lancillotti 2021, 153-155.

¹⁶ Castelvetro 1582: in corrispondenza della *Parte seconda* la paginazione ricomincia da 1 e continua nella *Parte terza*.

un'opera continua, o, per usare il lessico del tempo, tra un'opera *non continuata* e un'opera *continuata*. I *Fragmenta* rientrano nella prima categoria già per gli esegeti quattrocenteschi, anche se è solo a partire da Vellutello che sonetti e canzoni vengono esplicitamente accostati a epigrammi e elegie perché indipendenti dal punto di vista della materia.¹⁷ I *Trionfi* appartengono invece alla seconda categoria, come l'*Eneide* e la *Commedia*: come scrive Gesualdo, «Conciosia che sì come in latino et in greco l'elegie, gli epigrammi, li hynni, l'ode e simili scritture non richieggiono quello ordine che ne l'Eneida e ne l'Iliada si vede, così apo noi le canzoni e i sonetti non debbono esser tutti *in quella maniera continuoati che nei Triumpho e nei canti serviamo*»¹⁸. In modo analogo, in margine a *Voi ch'ascoltate* Daniello annota che «rime sparse» significa «non continovate et insieme raccolte, come quelle di Dante, il cui poema è *opera continuata, come l'Eneide di Virgilio*; e questo [il Canzoniere] è [poema] sparso, perciocché ogni sonetto è un poema diverso, non altrimenti che ogni ode d'Horatio si sia».¹⁹ In più circostanze, tuttavia, l'identificazione dei *Triumpho* come «opera continuata» si accompagna alla constatazione del carattere atipico se non irrisolto del loro statuto di poema narrativo. Castelvetro, ad esempio, ne afferma l'inadeguatezza di fronte a Dante, parallela a quella di Virgilio rispetto a Omero,²⁰ mentre Pomponio Torelli rileva il predominio degli «affetti» sulle «attioni», propri rispettivamente della lirica e dell'epica, nei «capitoli» petrarcheschi e non solo nei *Fragmenta*:

¹⁷ «[...] ogni sonetto e canzone havere il suo proprio soggetto in sé, come degli epigrammi di Martiale e delle Elegie d'Ovidio veggiamo» (Vellutello 1525, c. [AA6]v). Ho approfondito questo aspetto in Pich 2024b.

¹⁸ Gesualdo 1533, c. c iiv, corsivo mio.

¹⁹ Daniello 1549, c. A[i]v, corsivo mio.

²⁰ «[...] il Petrarca, il quale, havendo acquistata lode maravigliosa per gli sonetti e per gli poemi brevi, non ha potuto schifare biasimo quando ha tentato di *rallargarsi* e d'*usare grandezza* scrivendo capitoli» (Castelvetro 1576, 164, corsivi miei).

Per hora ci basti che il Lirico ha per principal oggetto l'immitation de gli affetti, e se immita attioni, lo fa per esprimere per esse gli affetti, sì come al contrario il Comico e Tragico et Epico, di mente di Aristotele, immitano i costumi per l'attioni. [...] Né l'Elegie, trattando attioni, per altro le trattano che per esprimere costumi et affetti e per ciò renderci migliori. Onde il Petrarca, e nelle canzoni e ne i sonetti, assai affetti e pochissime attioni trattò, e dell'attioni gli affetti si propose il fine, il che anco ne i *Capitoli* suoi [cioè nei *Triumph*] chiaramente appare.²¹

Nel Cinquecento la percezione dello scarto e insieme dei legami tra le due opere si riflette nelle scelte di editori e curatori, oltre che nelle modalità del commento e nei paratesti che lo corredano. Innanzitutto, l'individuazione della natura continuata del poema trionfale sul piano della materia fa sì che ad esso venga premessa una prosa-sommario che ne illustra il «soggetto», sulla scorta di quanto avveniva già in Ilicino.²² Tale sezione è presente in Vellutello, in Gesualdo e in Daniello, che la intitolano *Il soggetto de' Triumph del poeta*, e nel *Petrarcha* di Silvano da Venafrò, dove compare, anepigrafa, in coda alla tavola dei capoversi, mentre manca del tutto in Fausto.²³ Diversamente, nella citata stampa postuma del commento di Castelvetro, l'argomento del poema viene esposto nella prosa che precede il primo capitolo del *Triumpho d'Amore*,²⁴ con una soluzione non

²¹ Torelli 2008, 603.

²² Una prosa equivalente non si riscontra per i *Rerum vulgarium fragmenta*, di cui gli esegeti osservano più o meno esplicitamente la discontinuità di materia e di stile; solo in parte fa eccezione Gesualdo, che nella sezione dell'*accessus* intitolata *La 'ntentione e l'amor del poeta* identifica come «intenzione» dei *Fragmenta* quella di «cantare di Madonna Laura per dire le meravigliose e rare lodi di lei et isfogare col canto l'acerbe passioni de lo innamorato suo cuore» (Gesualdo 1533, c. c [i]r).

²³ Cfr. rispettivamente Vellutello 1525, c. a2r-v; Gesualdo 1533, c. aa iiir-v; Daniello 1549, c. 190v; Silvano 1533, cc. [13]v-[14]r. Nel *Petrarcha con nuove et brevi dichiarazioni* [...] di Antonio Brucioli (Lyon, Rouillé, 1550), la sezione (ivi, 468-470) si intitola invece *L'intentione del poeta sopra li Trionfi*, ma per il contenuto dipende quasi alla lettera da Gesualdo.

²⁴ Castelvetro 1582, 177-178.

lontana da quella adottata da Lodovico Dolce in alcune edizioni da lui curate per Giolito: ad esempio nel *Petrarca nuovamente revisto* del 1560 la «spositione» collocata ai piedi dell'incisione che raffigura il trionfo d'Amore riprende in estrema sintesi l'interpretazione complessiva dei *Triumphs* prevalente da Illicino in avanti, per poi proseguire con alcune concise note esplicative relative al solo primo capitolo.²⁵ In aggiunta, Dolce distribuisce in apertura di ciascun trionfo le formule normalmente raccolte nel *Soggetto de' Triomphi*, disponendole entro uno schema tripartito di cui costituiscono il primo elemento; dall'alto al basso sulla pagina: titolo + argomento, incisione rettangolare, «spositione».²⁶

In secondo luogo, il riconoscimento di una continuità narrativa e strutturale, oltre che di materia e di stile, conferisce alle chiose riservate ai *Trionfi* un assetto necessariamente diverso da quello adottato per i *Fragmenta*. Per entrambe le opere, entro ciascuna porzione della prosa che affianca il testo, le annotazioni puntuali sono precedute da un'introduzione discorsiva di tipo esplicativo-informativo, assimilabile a quello che in un commento moderno si definirebbe *cappello*. A partire da questa

²⁵ Dolce 1560, 379-380.

²⁶ Riporto i titoli e gli argomenti dall'edizione del 1560: «DEL TRIONFO D'AMORE, NEL QUALE IL POETA FINGE L'APPETITO TRIONFAR DELLA RAGIONE» (Dolce 1560, 379); «TRIONFO DELLA CASTITÀ, NEL QUALE MADONNA LAURA, AFFIGURATA PER LA CASTITÀ, TRIONFA D'AMORE» (ivi, 405); «DEL TRIONFO DELLA MORTE, NEL QUALE SI DIMOSTRA LA MORTE TRIONFARE EGUALMENTE DI TUTTE LE CONDIZIONI DE GLI HUOMINI» (ivi, 413); «DEL TRIONFO DELLA FAMA, NEL QUALE SI DIMOSTRA LA FAMA MALGRADO DELLA MORTE FAR RIMANER VIVE LE MEMORIE DE GLI HUOMINI VERTUOSI» (ivi, 427); «TRIONFO DEL TEMPO, NEL QUALE SI DIMOSTRA IL TEMPO TRIONFAR NEL FINE DI TUTTE LE COSE HUMANE» (ivi, 443); «TRIONFO DELLA DIVINITÀ, NEL QUALE IL POETA CI AMAESTRA, CHE NON ESSENDO NEL MONDO STABILITÀ, L'HUOMO RIVOLGA L'ANIMO E 'L PENSIERO A DIO» (ivi, 449). Per gli altri capitoli (*Trionfo d'Amore* II-III-IV; *Trionfo della Morte* II; *Trionfo della Fama* II-III) restano solo il titolo (senza argomento) e la «spositione».

base comune, però, nei due casi la glossa viene suddivisa diversamente e presenta contenuti difformi per la parte discorsiva. Per il Canzoniere, a un testo tende a corrispondere una unità del commento, in quanto i *fragmenta* sono trattati come «poemi» autonomi; più precisamente, per sonetti, madrigali e ballate l'unità esegetica è definita dall'intero componimento, mentre per canzoni e sestine si possono avere tante unità quante sono le strofe. Nel caso dei *Triumph*, la suddivisione interna di ciascun capitolo, e conseguentemente della glossa, è invece a discrezione del commentatore (antico o moderno che sia), oltre che dell'editore e dello stampatore, e la misura di ciascuna unità del commento può variare da una singola terzina a una serie più o meno ampia di terzine, a un intero capitolo, come avviene nel *Petrarcha* di Fausto, che raccoglie le chiose in fondo a ciascun trionfo e non a margine.²⁷ Sul piano del contenuto della parte discorsiva, di norma per ciascun *fragmentum* viene individuato l'argomento, eventualmente insieme alle circostanze di composizione, mentre per le singole sezioni dei capitoli trionfali si offre un breve sommario del relativo episodio o un conciso riepilogo della situazione, l'illustrazione di uno snodo narrativo o di un nesso retorico. La differenza di impostazione è evidente, per quanto sia possibile rintracciare segnali del tentativo di allestire «argomenti» anche per i *Trionfi*. Ad esempio, in un'edizione del *Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello [...] con le apostille* curata da Dolce nel 1558, a partire dal *Trionfo di Castità* la prima postilla marginale di ciascun trionfo recita «Argomento del presente trionfo», mentre in presenza di più capitoli si può trovare la formula «Argomento del presente capitolo».²⁸ Per guardare avanti nel tempo, nelle citate edizioni curate

²⁷ Tale collocazione si riscontra, ad esempio, anche nella citata edizione lionese del 1550.

²⁸ Vellutello 1558: «Argomento del presente trionfo» (c. 180v); «Argomento del presente capitolo» (c. 185r), «Argomento del presente capitolo» (c. 188r); «Argomento del presente trionfo» (c. 191r), «Argomento del presente capitolo» (196r), «Argomento del presente capitolo» (c. 200v); «Argomento

da Petracci, dopo l'iniziale *Suggetto de' Trionfi in generale* la pagina di apertura di ciascun trionfo è occupata per tre quarti da un'incisione, che nella parte alta ingloba il titolo del trionfo e si sviluppa in lunghezza più che in larghezza come appropriato al formato (in-ventiquattresimo), mentre il restante quarto ospita un breve sommario-argomento in prosa.²⁹

Lasciando le zone discorsive del commento per passare alle chiose puntuali, si osserva che di norma gli esegeti cinquecenteschi adottano strategie di lettura non dissimili per i *Triumphs* e per i *Fragmenta*: riferimenti alle fonti (latine e volgari) e a *loci paralleli* che stabiliscono rimandi e serie entro il corpus petrarchesco; chiarimento delle allusioni a personaggi storici e mitologici; individuazione di figure retoriche; osservazioni di natura linguistica; segnalazione e eventualmente discussione di varianti; cenni a commenti precedenti, di cui quasi mai si menziona l'autore. Pur in un quadro fondamentalmente omogeneo, è possibile identificare alcuni procedimenti che presentano una declinazione specifica nel caso del poema in terzine. Nell'ambito dei *loci paralleli* petrarcheschi, in genere i rimandi che dal commento ai *Trionfi* guardano 'indietro' ai *Fragmenta* sono più numerosi dei richiami inversi; questo squilibrio si comprende senza difficoltà in un contesto editoriale ed esegetico in cui il posto d'onore spetta ormai al Canzoniere, diversamente da quanto accadeva nel Quattrocento, e i *Trionfi* sono concepiti come una sorta di espansione esplicativa dei *fragmenta*, come una loro «dichiarazione».³⁰ I rinvii a sonetti e canzoni possono

del presente trionfo» (c. 203v); «Argomento del presente trionfo» (206r). Per il *Trionfo d'Amore* l'unica indicazione di questo tipo riguarda il secondo capitolo, a c. 167r («Argomento del presente capitolo»).

²⁹ Cfr. Petracci 1610, [265], [286], [293], [304], [317], [322]. *Il soggetto de' Trionfi in generale* si legge ivi, 264.

³⁰ Cfr. Stroppa 2022, 56, che rileva come tale rapporto sia particolarmente evidente in Fausto, in particolare in apertura del commento al secondo capitolo del *Trionfo della Morte*: «Questo [capitolo] dichiara molte cose del canzoniere, et è assai facile da intendere» (Fausto 1532, c. 262r).

coinvolgere sia il piano tematico sia quello lessicale e molto spesso si presentano come riferimenti del commentatore alle proprie osservazioni su un determinato luogo del Canzoniere più che a quel luogo in sé; così, ad esempio, Vellutello e Fausto a proposito del primo capitolo del *Trionfo d'Amore*:

Affermando *quello che dicemmo in quel sonetto* Per far una leggiadra sua vendetta [Rvf 2], che avanti che egli di Madonna Laura s'innamorasse fu tentato d'amare altre donne, quantunque poco processo facesse in tali amori.³¹

Vuol descrivere un sogno e lo fa che fusse appresso l'aurora, la ragion per che *vedi quel ch'io scrissi là* O misera et horribil visione [Rvf 251].³²

L'esegeta che più indulge a questo tipo di rimandi a sé stesso è senza dubbio Gesualdo, che li formula affidandosi specialmente ai verbi 'dimostrare' e 'parlare' e, più di rado, a 'ragionare':

[...] dopo la pharsalica vittoria venuto Cesare in Egitto et intesa la morte del gran Pompeo, *come dimostrammo nel sonetto* Cesare poi che 'l traditor d'Egitto [Rvf 102] *e ne l'altro* Quel che 'n Thessaglia [Rvf 44] [...].

COME PIACE a Dio, dinotando che non si dee morire se non quando e come Dio vuole, perciò che s'egli ha chiuso l'anima nel corpo non se ne dee ella uscire senza la volontà di lui, sì come non pur le Christiane iscritture, ma le Platonice ne 'nsegnano, *il che noi dimostrammo nel sonetto* S'io credessi per morte [Rvf 36].

Quello è GIASONE, del quale *parlammo assai nel sonetto* Dodici donne [Rvf 225].

[...] l'amante vivendo è morto, il che può in più modi intendersi, né io qui mi stenderò a dichiararlo *per haverne nella spositione de' sonetti non una volta parlato, e spetialmente in quello* Pace non truovo [Rvf 134].

³¹ Vellutello 1525, cc. a4v-[a5r], a proposito di *TC* I, 55-57, corsivo mio.

³² Fausto 1532, c. 242v, a proposito dell'inizio della visione in *TC* I, corsivo mio.

Del Tauro e de gli altri segni celesti *assai mi rimembra haver ragionato nel sonetto* Quando il pianeta che distingue l'hore [Rvf9].

De l'Aurora e di Tithone *appieno si ragionò nel sonetto* Il cantar nuovo e 'l pianger de gli augelli [Rvf219], e *nell'altro* Quando veggio dal ciel scender l'aurora [Rvf291].³³

Nonostante la pervasività della tessitura mitologica, ora scoperta e ora allusiva, che regge i *Fragmenta*, nelle glosse al poema l'identificazione di figure del mito o della storia diventa una necessità più frequente per la presenza primaria dei cortei trionfali. È soprattutto nei margini del *Triumphus Cupidinis* e del *Triumphus Fame*, infatti, che si moltiplicano i riferimenti a *favole* e *historie*, e le eventuali postille costituite da nomi o, più raramente, da micro-racconti legati a quei nomi.³⁴ L'individuazione dei personaggi che compongono le rassegne porta con sé la narrazione della relativa favola mitologica o del corrispondente episodio storico, non concisa e funzionale come nei commenti moderni ma anzi spesso ricca di dettagli e di divagazioni poco utili all'illustrazione dei versi. Se il proliferare di tali digressioni aveva contribuito alla fortuna della glossa di Illicino come repertorio erudito cui attingere per altre invenzioni, un simile gusto enciclopedico si riconosce in Gesualdo, quando si sofferma a soppesare varie possibili identificazioni delle figure evocate da Petrarca o a spiegare l'esclusione di alcune ipotesi, esibendo la propria familiarità con fonti peregrine, quasi sempre di seconda mano. D'altro canto, è lo stesso Gesualdo a mostrare una cura particolare nel dare ragione di determinati raggruppamenti di figure, o nel chiarire la contrapposizione tra

³³ Gesualdo 1533, c. [aa viii]r; c. ff [i]r; c. bb [i]v; c. [cc vii]v; c. aa iiiir; *ibidem* (corsivi miei). Cfr. Daniello 1549, c. 193v: «Ma del tripartito amore [...] mi ricorda haver detto a bastanza nel sonetto Anima, che diverse cose tante [Rvf204]».

³⁴ Così, ad esempio, nella citata edizione 1558 del commento di Vellutello per le cure di Dolce, in margine a TC I, 88-93 si legge «Cesare come s'innamorò di Cleopatra» (Vellutello 1558, c. 164v).

diverse schiere, ponendosi questioni su cui i commentatori del secolo scorso e del presente hanno continuato a interrogarsi.

Opposto è l'atteggiamento di Daniello, che nella prima edizione dei suoi *Sonetti, Canzoni, e Triumphs di M. Francesco Petrarca* (1541) assegna un ruolo marginale alle *historie* e si concentra sulle varianti e sulla dimensione retorica, come emerge sia dai commenti alle due opere sia dalle prose di dedica che li aprono. Per il Canzoniere, nella dedicatoria al vescovo Andrea Corner si annuncia che l'esposizione offrirà «molte cose per l'addietro da gli altri spositori pretermesse [...] così intorno a' sensi come all'arte e modi del dire», oltre alle «diverse lettioni di molti luoghi tratte da gli scritti di man propria del Petrarca»; i lettori ne trarranno insegnamenti per migliorare le loro stesse composizioni, in quanto vedranno «con qual giuditio e con quanta modestia [Petrarca] de' Poeti Latini si servisse» e «come de' Thoscani» e potranno verificare l'efficacia maggiore o minore delle sue imitazioni.³⁵ Per i *Trionfi*, nella citata lettera a Varchi si conferma la subalternità delle «*historie*» e il rilievo conferito alle «diverse lettioni» per illustrare l'opportunità e la ragionevolezza delle scelte compiute da Petrarca come revisore di sé stesso:

[...] sì come sono molte diverse lettioni che in quest'opra de' Triumphs copiata da gli scritti di man propria d'esso Poeta ho notati, nelle quali l'ottimo e perfetto giuditio ch'egli hebbe in rivedere e raccontar le cose sue può chi con diligenza le mira vedere. Percioché mio intendimento non è di volere hora trattare et esporre tutti e' fatti, le

³⁵ Daniello 1541, c. *iijr. «Queste sono (s'io non m'inganno) le cose che da e dotti e giuditiosi huomini ricercate, considerate et osservate essere deono nella lettione di questo veramente divino Poema. *Non* le lunghissime narrationi dell'histoire (le quali noi habbiamo però brevemente toccate). *Non* le minute descritioni di Francia, di Provenza, d'Avignone, e di Valchiusa. *Non* la vita et i costumi così di Messer Francesco come dell'amata sua Donna. [...] Le quali tutte cose habbiamo voluto pretermettere sì per essere state da gli altri espositori diffusamente trattate; e sì anchora per non le giudicar tanto alla intelligenza del Poeta quanto sono le sopra narrate necessarie» (ivi, cc. *iijr-v, corsivi miei).

vite e morti di coloro ch'egli particolarmente nominerà [...]. Quelli che dell'histoire si diletmano, vorranno più tosto leggerle in Tito Livio, in Sallustio et in Plutarco, e ne gli altri che ne scrissero che ne' Triomphi del Petrarca, là onde a questi tali non so io vedere che utile o giovamento potesse la mia spositione arrecare.³⁶

Tuttavia, nella seconda edizione del commento (1549) l'aggiunta del breve avviso *A gli studiosi del Petrarca*, firmato da Giovanbattista Pederzano, presuppone un parziale cambiamento di prospettiva, verosimilmente indotto da considerazioni legate alle richieste del mercato:

Eccovi, o discreti e benigni Lettori e de le cose volgari del divino Poeta Messer Francesco Petrarca studiosi, i Sonetti, Canzoni e Triomphi del medesimo con la non men dotta che ai più veri e chiusi sentimenti di esso Poeta propinqua spositione del nostro Messer Bernardino Daniello, nuovamente da lui riveduta, corretta et ampliata; *con la vita e costumi del Poeta e dichiarazione de l'histoire e favole ne' Triomphi, che ne la prima impressione non si leggevano*. Harete oltre a tutto ciò un breve discorso fatto sopra molti luoghi e diverse lettioni tolte da gli scritti di man propria di esso Poeta. Le quali leggendo e con occhio sano de l'intelletto considerando, agevolmente potrete non pur l'acutezza del giuditio di lui chiaramente discernere, ma come anchora possiate il vostro ne le vostre compositioni migliore e più perfetto havere apparere.³⁷

Pur mantenendo al centro le «diverse lettioni», cui è attribuito un rilievo ancora più spiccato che nel 1541 attraverso l'inserimento di una sezione ad esse interamente dedicata (cc. *iijr-*iijr), il commento ampliato accoglie *Vita e costumi del poeta* (cc. *iijr-*iijr) e, *passim*, la spiegazione di storie e favole richiamate nei *Trionfi*, un elemento evidentemente atteso dal pubblico nonostante la disponibilità di edizioni dove tutte queste informazioni erano già presenti.

Proprio alle *favole* e alle *histoire* vorrei dedicare l'ultima parte del mio intervento, in quanto la questione è legata a

³⁶ Daniello 1541, c. 219r.

³⁷ Daniello 1549, c. [*i]v, corsivo mio.

doppio filo al funzionamento dei cortei-cataloghi dei *Triumph*, nucleo inventivo e strutturale del poema che non ha smesso di sfidare gli interpreti. I singoli versi o le terzine dedicate a ciascun personaggio storico o mitologico che compare nelle schiere trionfali (fondamentali nel primo e nel quarto trionfo, e diversamente nel secondo) interrogano tanto gli studiosi di esegesi petrarchesca quanto gli studiosi dei *Triumph*: si tratta di storie mostrate o di storie raccontate? Qual è il loro statuto rispetto all'*agens* e alla sua guida, e quale rispetto all'*auctor*? L'*agens* le vede, le ascolta, le immagina o le ricorda? Posto in questi termini, il problema sembrerebbe più vicino alla sensibilità degli interpreti di oggi che allo spirito degli esegeti cinquecenteschi, ma non mancano le eccezioni, come vedremo.

Conviene partire proprio dal lemma *historia* e dalle diverse sfumature di significato che assume nei principali commenti rinascimentali, dove in genere può designare quattro distinti oggetti discorsivi: la vicenda di un certo personaggio considerata in sé e per sé, in quanto *histoire* (potremmo dire con termine moderno) fissata da una o più tradizioni, come in un repertorio o in una voce di enciclopedia; la specifica digressione narrativa che il commentatore dedica a una figura del mito o della storia, e dunque la versione più o meno concisa o dettagliata che offre della sua vicenda (*récit* dell'esegeta); la micro-narrazione, spesso in forma di perifrasi più o meno estesa, che Petrarca riserva alle figure enumerate nelle rassegne (*récit* del poeta); infine, al plurale, il racconto storiografico vero e proprio, come nella chiosa di Vellutello alle parole di Sofonisba («Onde dice che ne debba domandare le nostre *historie*, perché di quelle come vuole inferire assai copiosamente trattano»).³⁸ La prima accezione risulta largamente prevalente, per quanto non senza sovrapposizioni con le altre, come sarà subito evidente. Se ne incontrano

³⁸ Vellutello 1525, c. b2r, a proposito di *TC* II, 84, corsivo mio. Cfr. Fausto 1532, c. 243v, in merito a Cesare (*TC* I, 88-93): «gli gran fatti di costui con lunga *historia* raccontati da Plutarco e Tranquillo sono notissimi» (corsivo mio).

esempi in tutti i commentatori qui considerati, anche se in alcuni compare con grande frequenza e secondo formule stabili (come il ricorrente attacco «l'*historia* è [...]» in Gesualdo),³⁹ in altri meno spesso e in modi più vari. Ad esempio, a proposito della vicenda di Massinissa e Sofonisba, così scrivono rispettivamente Vellutello e Fausto:

La quale *historia* il Poeta tocca in forma che, inteso quanto habbiamo di quella detto, è per se stessa senza altra esposizione facile e chiara. [...] Havendo Masinissa ne' precedenti versi narrato al Poeta la *historia* dello amore di lui e di Sophonisba che egli desiderava intendere [...].⁴⁰

Non fa mestier altrimenti dichiarar questa *historia*, per che 'l Petrarca partitamente la descrive.⁴¹

L'indugio dell'esegeta sulla storia rievocata può essere motivato in modo esplicito in quanto necessario alla comprensione dei versi, come nella glossa che Silvano da Venafrò riserva ad Argia («Per la sposition delli duo versi seguenti bisogna l'*historia* un poco più altamente ripetere. Fu Oedipo figliuol di Laio [...])» o in Vellutello, che spesso avvia la narrazione indicandola come essenziale «per la intelligentia» dei versi, ma di norma senza ricorrere al lemma *historia* («A più chiara notitia de gli essempli ne' presenti versi contenuti è da sapere che [...]).⁴² In alcuni casi il termine si associa al riferimento a specifiche versioni, più ampie o diverse, della stessa storia: così Daniello, dopo aver riassunto la vicenda della «coppia d'Arimino», chiosa «la quale *historia* è nel suo inferno più lungamente da l'Alighieri narrata» e Vellutello, dopo essersi soffermato sulla vicenda di Guglielmo di Cabestanh innamorato della moglie di Raimondo di Castel Rossiglione,

³⁹ Cfr. Daniello 1549, c. 196v: «L'*historia* brevemente è [...]».

⁴⁰ Vellutello 1525, c. b[1]v, corsivi miei.

⁴¹ Fausto 1532, c. 245v, corsivo mio; cfr. quanto si osserva poco dopo per la storia di Seleuco, Antioco e Stratonice: «Né questa [*historia*] ha bisogno d'altro commento ché è narrata nel testo» (*Ibidem*).

⁴² Silvano 1533, c. CCXXXVIIIv, corsivo mio; Vellutello 1525, *passim* e c. [b8]r.

ricorda che «Questa historia recita Giovanni Boccaccio in luogo di favola nella quarta giornata del suo Decamerone, a quella per ornarla alcune cose giungendo et altre mutando». ⁴³ Si sfiora così anche la questione della verità, che viene in primo piano, ad esempio, in ciò che Daniello, seguendo i predecessori, puntualizza in merito alla menzione di Didone nel *Triumphus Pudicitie* («quivi il Petrarca segue la vera historia di lei, facendola honestissima, come afferma Sant'Agostino, e Dante segue la falsa, insieme con Virgilio [...]»), o nella conclusione con cui Silvano da Venafro sigilla la propria narrazione della vicenda di Seleuco, Antioco e Stratonice («L'historya si pone dal poeta un poco diversa dalla verità»). ⁴⁴ Ancora Silvano affronta direttamente e in tono polemico la contrapposizione tra favola e *historia*, rivendicando la veridicità della propria versione delle avventure di Giasone, degli Argonauti e di Medea, sulle quali il suo commento si dilunga in modo decisamente anomalo: «Quel che Ovidio ne scrive i lettori poran veder nel septimo della sua Methamorphosi e già 'l poeta [Petrarca] a quel ch'ive si finge se referisce; io ho voluto scriver l'historya. Ciascun si porà satisfar della fabula secondo Ovidio e li tragedi, e de l'historya secondo la verità». ⁴⁵

L'affermazione del commentatore venafreno coinvolge il racconto ovidiano, il racconto petrarchesco (che da quello ovidiano dipende) e il racconto offerto dalla glossa stessa, permettendoci di passare alla seconda e alla terza accezione di *historia* sopra elencate. Le occorrenze del lemma in riferimento a una narrazione inclusa nel commento sono piuttosto rare, per quanto presenti già nelle tavole che corredano alcune edizioni del commento di Illicino, come quella de' Piasi del 1491 («Historia de un zovene senese»),

⁴³ Daniello 1549, c. 202v; Vellutello 1525, c. [c5]v.

⁴⁴ Daniello 1549, c. 209r; Silvano 1533, c. CCLIr. Per Didone cfr. ad es. Illicino 1491, c. ciiir: «Virgilio adunque fingendo e non narrando la verità della historia [...] finge che Dido di Enea si innamorasse e che ad una caccia in una spelunca prendesse seco delecto carnale, la qual cosa è falsissima».

⁴⁵ Silvano 1533, c. CCXXXVIIIr; alla vicenda di Giasone e Medea il commentatore dedica più di due carte fitte (ivi, CCXXXVIr-CCXXXVIIIr).

in alternativa a *fabula* («fabula di Progne e Philomena»).⁴⁶ Un esempio molto chiaro si legge in Gesualdo, quando, in margine alla parte conclusiva dell'episodio di Seleuco, Antioco e Stratonice, scrive «sì com'ho dimostrato nell'historia», con rinvio al riepilogo della vicenda proposto poco prima, sul *recto* della stessa carta («L'historia è che Seleuco nomato Nicanore [...]»).⁴⁷ A proposito dello stesso episodio, è Daniello a descrivere nel modo più efficace la strategia di Petrarca narratore, sia in corrispondenza del secondo capitolo del *Trionfo d'Amore*, sia nel riepilogo offerto in apertura del quarto capitolo:

[...] e così andando dice che vide un da man manca fuor di strada donare altrui la sua diletta sposa, così con quella di Masinissa legiadramente l'historia di Seleuco, altramente Nicanore re di Soria, annodando, la quale è [...].

[...] andò variando un pezzo, descrivendone minutamente l'historia di Masinissa e Sophonisba e quella di Seleuco e di Antiocho, avvegna che a ricontarne l'ombre ritornasse, nomandole ad una ad una.⁴⁸

Qui il commentatore interpreta in modo convincente sia la scelta di *inventio* e di *dispositio* realizzata attraverso il «legamento»

⁴⁶ Ilicino 1491, c. aa3v; ma cfr. ad es. ivi, c. [aa5]v: «reassumptione della historia di Pompeo»; «reassumptione della historia de Ulyxe». Nei commenti la parola *fabula/favola* viene usata sia specificamente in riferimento al mito sia in senso generico. Ad esempio, Fausto parla di «favola» per la storia di Narciso (Fausto 1532, c. 245v); in margine a *TC* IV, 100 Daniello annota «alludendo a la favola d'Egeo» (Daniello 1549, c. 207v), ma anche per Ipermestra scrive «Tal favola dimostra Virgilio che fosse scolpita nel cinto di Palante» (c. 200v); Silvano da Venafrò ricorre sia al sostantivo «fabule», ad esempio per Teseo ed Egeo (Silvano 1533, c. CCXXXIIIv), sia al verbo in forma impersonale «si fabula», come riguardo a Glauco (ivi, c. CCLIIIr).

⁴⁷ Gesualdo 1533, c. [bb vi]v e c. [bb vi]r. Altrove Gesualdo si riferisce esplicitamente al proprio atto di narrazione della storia di cui si parla, come a proposito di Agamennone e di Giacobbe: «la quale historia noi *narrammo* nel sonetto Se Virgilio et Homero [*Rvf* 186]» (ivi, c. cc iir); «la quale historia più largamente *ricontammo* nell'ultima stanza de la canzone S'i' 'l dissi mai [*Rvf* 206]» (ivi, c. cc iiv), corsivi miei.

⁴⁸ Daniello 1549, c. 197v e c. 204v, corsivi miei.

elegantemente intessuto tra i due episodi,⁴⁹ sia la funzione di *variatio* assolta dai due incontri, che spezzano la monotonia della rassegna trionfale, pur riavviata già nel seguito dello stesso capitolo («*avvegna che* a raccontarne l'ombra ritornasse»). Daniello si dimostra non meno acuto nel cogliere la natura dei cortei trionfali come sequenze di storie esemplari, quando, in margine ai vv. 58-61 del terzo capitolo del *Triumphus Cupidinis*, scrive: «Pone *dopo questa l'historia* di Sichem, figlio di Emor [...]». Il dimostrativo si può intendere come riferito alla storia di Giuditta e Oloferne, narrata da Petrarca attraverso le parole della guida (vv. 52-57) e riassunta nella sezione immediatamente precedente del commento, oppure alla stessa eroina biblica, cui spetta il ruolo centrale nelle due terzine, tanto che Daniello la identifica come uno degli spiriti che l'ombra indica all'*agens* («*Mostra poi l'ombra al Poeta Iudit Hebrea [...]*»),⁵⁰ per quanto la vittima di Amore che sfila tra Sansone e Sichem a rigore non sia lei ma Oloferne. Nel capitolo questo tipo di compresenza è esplicita per varie coppie di personaggi, ma solo nel caso di Pompeo e Cornelia (vv. 13-15) non appare 'scenicamente' mediata da una storia rievocata di scorcio.⁵¹ Per quanto occupi una sola terzina, la configurazione complessivamente più vicina a quella delineata per Giuditta e Oloferne è quella che si riscontra per Amnon, Tamar e Assalonne (vv. 46-48): «De l'altro, che 'n un punto ama e disama, / vedi Thamàr ch'al suo frate Absalone / disdegnosa e dolente si richiama».

Ci avviciniamo così alla *crux* interpretativa alla quale facevo riferimento in apertura, di cui per *TC* III, 52-57 è spia la variante tradita dai testimoni convenzionalmente siglati H, P e I («vedi qui un

⁴⁹ Daniello ricorre al lemma *legamento* nella citata lettera a Varchi, a proposito dell'*Eneide*: «Conciosia cosa che questi capitoli habbino l'uno dipendenza dall'altro [...] e così di mano in mano per ordine in fino all'ultimo. Il quale ordine veggiamo osservato anchora da Virgilio nel legamento ch'ei fece d'uno con altro libro nell'Eneide» (Daniello 1541, c. 219v).

⁵⁰ Daniello 1549, c. 201v, corsivo mio.

⁵¹ Tale mediazione narrativa è frequente anche nella rassegna finale del secondo capitolo del *Triumphus Cupidinis*, mentre nel primo risulta più rara.

fra quante spade et lanceie / amor, vin, sonno et una vedovetta / vince [...]» che, diversamente dalla *vulgata* («Vedi qui ben fra quante spade e lance / amor, e 'l sonno, ed una vedovetta / [...] / vince [...]»), inquadra subito Oloferne («*un*»):⁵² il nesso tra ostensione e narrazione che è al cuore dei *Triumphs* come poema di memoria, di nomi-storie e di *exempla*, non può non porre il problema del rapporto tra ciò che l'*agens* vede effettivamente, nei cortei e nella prigione d'Amore, e ciò che vede con gli occhi della mente, sollecitato dalle parole della guida o dalla semplice presenza dei personaggi. L'oscillazione e la sovrapposibilità tra mostrare e raccontare si riscontrano di continuo nelle chiose riferite ai cataloghi trionfali; basti un solo esempio dal *Petrarcha* di Silvano da Venafro, che in margine al v. 9 del terzo capitolo (per noi secondo) del *Triumpho d'Amore* annota: «L'interprete intende per l'ombra, che finge *haverli monstrato li spiriti e cose sopra narrate*».⁵³ Sul ruolo strutturale dell'ombra-guida in funzione narrativa si era già soffermato Illicino, la cui spiegazione viene ripresa e semplificata da Vellutello:

Serva Misser Francesco in questi versi lo stile e consuetudine quale è che qualunque volta vogliono recitare li poeti o historia o cosa a similitudine de historia una terza persona introducano, alla qual fanno dirizare le parole di colui di cui voglion recitare la historia. [...] Cossi al presente il nostro poeta introduce un'ombra per havere cagione di parlare con essa e farle recitare una parte de gli huomini vinti e subiugati dallo appetito amoroso.⁵⁴

Et in questo serva lo stile di molti altri poeti, li quali quando vogliono narrare alcuna historia o favola introducono una terza persona, dalla quale fingono che sieno lor dette, come in molti luoghi veggiamo che usa Virgilio e Dante.⁵⁵

⁵² Cito la variante da Petrarca 1996, 145, che qui, a p. 45 e in seguito adottato come edizione di riferimento per il testo dei *Triumphs*.

⁵³ Silvano 1533, c. CCXXXVIIIv, corsivo mio. Cfr. Daniello 1549, c. 202r-v: «Et havendo monstrato l'ombra al Poeta queste non men belle che pudiche innamorate donne, gli mostra hora tre altre non meno dishoneste che scelerate [...]».

⁵⁴ Illicino 1491, c. aiiiir-v. Cfr. Gesualdo 1533, c. [aa vi]r.

⁵⁵ Vellutello 1525, c. a4r.

Consideriamo ora i cataloghi del *Triumphus Cupidinis*, in particolare quello del terzo capitolo, nel quale si incontra la citata storia di Giuditta e Oloferne. Fatta eccezione per la doppia terna di donne dei vv. 73-78 e per gli amanti adulteri che chiudono la rassegna (vv. 79-84), a ciascun personaggio è associata un'azione, che costituisce un vero e proprio nucleo narrativo anche se confinata nello spazio di una o al massimo due terzine e fermata in un gesto (Abramo e Sara che escono dalla «magion», Sansone con il capo «in grembo a la nemica» Dalila) e talvolta su uno sfondo (la Puglia dove Annibale è trattenuto da una «vil feminella», il «loco oscuro e cavo» che ospita il pianto di David, l'accampamento nel quale Giuditta si avventura). Nonostante la modalità ostensiva che regge il discorso della guida e prende forma nei deittici e nei *verba videndi*, le azioni e i luoghi evocati evidentemente non si possono intendere come propriamente visti dall'*agens* che osserva il corteo. In questo senso Petrarca adotta una strategia di rappresentazione «antirealistica»,⁵⁶ che genera la contraddizione che ho rilevato per Giuditta e Oloferne e altre più insidiose, che non sono sfuggite al puntiglio di Castelvetro. In merito alle due coppie di amanti ricordate ai vv. 20-21 («vedi Piramo e Tisbe insieme a l'ombra, / Leandro in mare ed Hero a la finestra»), il commentatore si chiede «come essendo condotti in triumpho possono essere insieme all'ombra morti [Piramo e Tisbe], o Leandro in mare et Hero alla finestra», e in risposta propone cautamente un'ipotesi che *ad locum* non si riscontra prima di lui: «forse che si portavano dipinti gli atti e gli accidenti amorosi come trophèi, e come i Romani portavano l'imagini delle città vinte».⁵⁷ Sulla falsariga di quanto avveniva nei trionfi romani

⁵⁶ L'aggettivo è di Berra 1999, 197, che ha notato come tale modalità tenda a scomparire nel *Triumphus Fame* (ivi, 209). Aggiungerei che già nel *Triumphus Pudicitie* si attenua in misura significativa.

⁵⁷ Castelvetro 1582, 213. Vellutello 1525, c. [b6]r, sembra intendere il gelso che fa ombra a Piramo e Tisbe come parte della rappresentazione («sotto al qual moro insieme a l'ombra mette il Poeta in persona de l'ombra che li due amanti si stavano», corsivo mio), mentre non si esprime in modo esplicito per Leandro ed Ero.

per le città conquistate, si immagina che ciascuno dei prigionieri che seguono Amore rechi con sé la raffigurazione dipinta delle azioni e degli avvenimenti amorosi che lo riguardano, realizzando uno sdoppiamento tra figura e storia che appianerebbe la contraddizione sollevata dal testo. Come spesso accade, Castelvetro ci appare capzioso ma insieme illuminante, tanto più quando constatiamo che respinge un'ipotesi analoga che era stata avanzata da Illicino e da Gesualdo a proposito di alcuni tra i versi più oscuri del quarto capitolo (*TC* IV, 115-120), nei quali la condizione degli amanti assume una forma quasi emblematica: l'esegeta rifiuta di intendere i «pensieri in grembo» e le «vanitadi in braccio» (con quanto segue) come «trophei e prosopopee accompagnanti il triumpho d'amore», interpretandoli invece come «manifesta dimostratione della cattività dell'isola», che non consisteva nelle qualità del luogo ma «negli animi di coloro che quivi habitavano». ⁵⁸

A ben vedere, l'osservazione formulata da Castelvetro in margine alla rassegna del terzo capitolo coglie un aspetto fondamentale, ancora oggi evidenziato dagli interpreti, da Ariani a Vecce, da Huss a Marcozzi: ⁵⁹ i cataloghi del *Triumphus Cupidinis* hanno

⁵⁸ Castelvetro 1582, 239. Illicino aveva identificato i pensieri, le vanità, i dilette, la noia, le rose e il ghiaccio dei vv. 115-117 come «le spoglie e le prede, le quali secondo l'antica consuetudine de' triumphanti Amore portava con seco a consecrare al tempio a lui accomodato, dicendo che portava prima dinanzi in grembo i pensieri che occorano alli miseri amanti e sopra da poi vanità con lubrici e fugitivi dilette, ferme noie et invariabili e continui dispiaceri [...]» (Illicino 1491, c. d[1]r). Sulla sua scorta, Gesualdo parla sì di «spoglie» consacrate «al tempio» di Venere, ma propone anche un'altra interpretazione: «Describe [...] il regno di Venere, qual egli era, a dinotare quale sia lo stato de' miseri amanti» (Gesualdo 1533, c. [ddv]v).

⁵⁹ Cfr. Vecce 1999; Marcozzi 2021. A proposito della rassegna di personaggi ovidiani che occupa l'ultima parte di *TC* II, Ariani 1988, 109, scrive: [Petrarca] «non ha avvertito la necessità di disseminare nel racconto i dispositivi atti a distinguere il “presente” del sogno dalla citazione emblematica dal libro [le *Metamorfosi*], è scontato che, nella sequenza trionfale, Alcione ed Esaco non seguono Amore in forma di uccello, né Narciso in spoglie floreali: quel che urge al poeta umanista è una definizione filologicamente assoluta, emblematica, atemporale»); su questo aspetto rinvio alle osserva-

un andamento quasi-ecfrastico e lo statuto dei micro-racconti che includono è sospeso tra la perifrasi e la narrazione, entrambe finalizzate all'identificazione dei personaggi ma anche alla loro memorabilità, intensificata dalla messa in scena virtuale di eventi che non si svolgono sotto gli occhi dell'*agens* ma possono essere evocati nella sua mente dalle parole della guida e funzionare come *imagines agentes* tanto per lui quanto per i lettori.⁶⁰ È degno di nota che nella ricchissima tradizione dei *Trionfi* visualizzati questi 'racconti secondi in forma di immagine' di solito non vengano illustrati.⁶¹ Per quanto Castelvetro sia l'unico tra i suoi contemporanei a mettere a fuoco in modo così diretto il problema di rappresentazione implicito nei cortei trionfali, la centralità del legame tra ostensione e narrazione, oltre che tra esemplarità e racconto, appare chiara a tutti gli interpreti, come dimostra il lessico diffusamente impiegato in riferimento alle rassegne. Già Illicino parla di «historie» ed «exempli», mentre Vellutello ricorre di preferenza al secondo lemma, in combinazione o meno con il verbo *narrare*:

Hora particolarmente [il Poeta] fa che [l'ombra] narri il nodo amoroso d'alcuni di quelli, adducendo prima lo essemplio di Iulio Cesare e di Cleopatra d'Egitto [...].

Finge il Poeta ne' presenti versi che seguitando l'ombra nel suo dire adduca l'essemplio di Theseo, il quale [...].

Comincia il Poeta ne' presenti versi a narrare gli essempli di que' pochi che della moltitudine grande de gli amanti, ne' precedenti dimostrata, disse havere havuto notitia e che farebbero historia, adducendo prima quello di Perseo [...].

zioni proposte *ad loc.* da Bernhard Huss nel citato nuovo commento a cura di Tomasi e Torre (i.c.s.).

⁶⁰ Il rapporto con l'ecfrasi è stato sottolineato soprattutto da Marcozzi 2021, 144, mentre sull'*ars memoriae* ha insistito Vecce 1999, 300.

⁶¹ Su alcune tra le più notevoli eccezioni a questo uso è intervenuto Torre 2025, 72-75. Affine è il problema che si pone, per gli studiosi delle illustrazioni della *Commedia*, nel caso dei sogni e delle visioni estatiche del *Purgatorio* (cfr. ad es. Pegoretti 2015).

Dopo lo essemplio di Narciso e d'Ecco narra il Poeta ne' presenti versi quello d'Iphi, col quale a simil morte dannati dice haver veduti più altri [...].

Seguita il Poeta ne' presenti versi in alcuni altri essempli [...].⁶²

Lo statuto ambiguo, tra immagine e racconto, delle *historie* e degli *essempli* riemerge alla fine del quarto capitolo del *Triumphus Cupidinis*, dove si descrive la permanenza dell'*agens* nella prigione d'Amore. Ciò che egli vede effettivamente sono quei «tanti spirti e sì chiari» (*TC* IV, 164) dei quali condivide la sorte, ma mentre li osserva si «reca ne la mente gli essempli di tanti amanti», come scrive Gesualdo, e dunque rivede nella memoria e nell'immaginazione «gli essempli passati di quelle ombre che ivi erano» (così Vellutello), cioè «le historie degli amori altrui» (nelle parole di Castelvetro).⁶³ Nei versi finali del capitolo, e dell'intero *Trionfo d'Amore*, questa esperienza interiore viene paragonata a quella di contemplare «in tempo breve» una «lunga pictura» (v. 165): «veder le cose andate» (v. 162) significa infatti ripercorrere con la mente esempi e storie il cui statuto è sospeso tra visibile e invisibile, precisamente come quegli «atti» e «accidenti amorosi» che Castelvetro aveva immaginato come dipinti-trofei a corredo del trionfo d'Amore.

Da una parte, dunque, lo studio equanime dei commenti cinquecenteschi ci aiuta a sciogliere la *crux* interpretativa sollevata dalle *historie* rievocate obliquamente nei *Triumphs*, e allo stesso modo ci soccorre in molte altre occasioni; dall'altra, il tentativo di comprendere il funzionamento di uno dei meccanismi centrali dell'*inventio* trionfale di Petrarca illumina le intuizioni degli esegeti antichi, contribuendo a smascherare i pregiudizi dei moderni, lettori forse più attrezzati ma non per questo più acuti.

⁶² Vellutello 1525, c. [a5]v; c. [a6]v; c. b3r (cfr. Daniello 1549, c. 198v: «e fanno historia, e si annoverano e nomano que' pochi ch'egli intese e conobbe»); c. b3v; *ibidem*.

⁶³ Gesualdo 1533, c. [dd vii]v; Vellutello 1525, c. [c.8]v; Castelvetro 1582, 243. Cfr. Terzoli 2021, 191 («Nonostante l'insistenza sull'atto del guardare [...] la consolazione non viene da immagini dipinte, ma dalla contemplazione del passato»).

Riferimenti bibliografici

- Ariani 1988 = F. Petrarca, *Triumph*, a cura di M. Ariani, Mursia, Milano 1988 («GUM», 95).
- Armstrong - Gilson - Pich 2023 = G. Armstrong - S. Gilson - F. Pich (eds.), *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond: Materiality, Paratexts, and Interpretative Strategies*, Legenda, Cambridge 2023 («Italian Perspectives», 56).
- Béhar 2015 = R. Béhar, *Le traduzioni francesi dei Trionfi di Petrarca (ca. 1500). Appunti per una comparazione con la loro ricezione nella Spagna del XVI secolo*, «Quaderns d'Italià», 20 (2015), pp. 111-133.
- Berra 1999 = C. Berra, *La varietà stilistica dei Trionfi*, in C. Berra (a cura di), *I Triumph di Francesco Petrarca*, Cisalpino, Milano 1999 («Quaderni di Acme», 40), pp. 175-218.
- Castelvetro 1576 = *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodovico Castelvetro [...]*, Pietro de Sedabonis, Basilea 1576.
- Castelvetro 1582 = *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, ad istanza di Pietro de Sedabonis, Basilea 1582.
- Daniello 1541 = *Sonetti, Canzoni, e Triomphi di M. Francesco Petrarcha con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Giovanni Antonio Nicolini da Sabio, Venezia 1541.
- Daniello 1549 = *Sonetti Canzoni e Triomphi di M. Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Pietro e Gioanmaria fratelli Nicolini da Sabio, ad istanza di M. Gioambattista Pederzano, Venezia 1549.
- Dolce 1560 = *Il Petrarca. Nuovamente revisto, et ricorretto da M. Lodovico Dolce. Con alcuni dottissimi avertimenti di M. Giulio Camillo, et indici [...]. E di più con una breve, e particolare spositione del medesimo Dolce, di tutte le rime di esso poeta*, Gabriele Giolito de' Ferrari, Venezia 1560.
- Fausto 1532 = *Il Petrarcha col commento di M. Sebastiano Fausto da Longiano, con rimario et epiteti in ordine d'alphabeto*.

- Nuovamente stampato*, Francesco di Alessandro Bindoni e Maffeo Pasini, Venezia 1532.
- Francalanci 2006 = L. Francalanci, *Il Commento di Bernardo Illicino ai Triumphi di Petrarca e la sua diffusione europea: alcune questioni di metodo*, «Studi di Filologia italiana», 64 (2006), pp. 143-154.
- Francalanci 2008 = L. Francalanci, *La traduzione catalana del commento di Bernardo Illicino ai Triumphi di Petrarca: alcune novità a proposito del modello italiano*, «Quaderns d'Italià», 13 (2008), pp. 113-126.
- Francalanci 2015 = L. Francalanci, *I "Trionfi con il commento di Bernardo Illicino" o il "Commento di Bernardo Illicino ai Trionfi"? Alcune riflessioni metodologiche dalla periferia del canone petrarchesco*, «Petrarchesca», 3 (2015), pp. 75-87.
- Gesualdo 1533 = *Il Petrarca colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli, Venezia 1533.
- Huss 2020 = B. Huss, *Triumphs ambigui. Problemi ermeneutici nel commento ai Trionfi di Bernardo Illicino*, in G. Cascio - B. Huss (a cura di), *Francesco Petrarca e la sua ricezione europea*. Atti del convegno Freie Universität Berlin (9-10 novembre 2017), Centro Internazionale di Studi Umanistici, Messina 2020 («Peculiares»), pp. 173-207.
- Illicino 1491 = I. *Trionfi* (comm. Bernardo Lapini da Siena), Petrus de Plasiis, Venezia 10.v.1491.
- Lancillotti 2021 = R. Lancillotti, *Sonetti, canzoni, e triumphs di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, «Nuova informazione bibliografica», 18.1 (2021), pp. 151-155.
- Marcozzi 2021 = L. Marcozzi, *Petrarca e l'ecfrasis: tecniche descrittive e arte poetica*, in M.A. Terzoli - S. Schütze (Hgg.), *Petrarca und die bildenden Künste: Dialoge - Spiegelungen - Transformationen*, De Gruyter, Berlin 2021 («Refigurationen», 3), pp. 131-152.

- Pegoretti 2015 = A. Pegoretti, *Il manoscritto Egerton 943 della British Library*, in M. Santagata (a cura di), *Il manoscritto Egerton 943: Dante Alighieri, Commedia. Saggi e commenti*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2015, pp. 41-87.
- Petracci 1610 = *Il Petrarca nuovamente ristampato e diligentemente corretto. Con brevi argomenti di Pietro Petracci*, Nicolò Misserini, Venezia 1610.
- Petrarca 1996 = F. Petrarca, *Triumph*, a cura di V. Pacca, in F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca - L. Paolino, Mondadori, Milano 1996 («I Meridiani»), pp. 4-626.
- Pich 2024a = F. Pich, «Ogni sonetto è un poema diverso». *Materia, storia e inventio nei commenti rinascimentali a Petrarca*, Cesati, Firenze 2024 («Strumenti di Letteratura Italiana», 123).
- Pich 2024b = F. Pich, *I frammenti dell'anima attraverso i commenti quattro-cinquecenteschi*, in A. Borrelli (a cura di), *Fragmenta recollecta*. Atti del Convegno petrarchesco internazionale a trent'anni da "I frammenti dell'anima" di Marco Santagata (Pisa, 12-14 maggio 2022), Antenore, Roma - Padova 2024, pp. 3-28.
- Silvano 1533 = *Il Petrarca col commento di M. Sylvano da Venaphro, dove son da quattrocento luochi dichiarati diversamente da gli altri spositori, nel libro col vero segno notati*, Antonio Iovino e Mattia Cancer, Napoli 1533.
- Stroppa 2021 = S. Stroppa, *Introduzione*, in A. Vellutello, *Commento a Le volgari opere del Petrarcha (Venezia, G.A. da Sabbio, 1525)*, edizione anastatica dell'esemplare della Biblioteca Reale di Torino (P.M. 1286) con introduzione e indici di S. Stroppa, Antilia, Treviso 2021 («Commenti antichi dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dei *Triumph*», 2), pp. 7-35.
- Stroppa 2022 = S. Stroppa, *Relazioni editoriali. L'impatto del commento Illicino sull'esegesi petrarchesca del primo Cinquecento*, in B. Huss - S. Stroppa (Hgg.), *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, Freie Universität Berlin, Berlin 2022 («Schriften des Italienzentrums», 7), pp. 49-60.

- Terzoli 2021 = M.A. Terzoli, *Trionfi e ecfrasi*, in M.A. Terzoli - S. Schütze (Hgg.), *Petrarca und die bildenden Künste: Dialoge - Spiegelungen - Transformationen*, De Gruyter, Berlin 2021 («Refigurationen», 3), pp. 189-216.
- Torelli 2008 = P. Torelli, *Trattato della poesia lirica*, in Id., *Opere*, vol. I, *Poesie con il Trattato della poesia lirica*, a cura di N. Catelli - A. Torre - A. Bianchi - G. Genovese, Guanda, Parma 2008, pp. 567-661.
- Torre 2025 = A. Torre, *(S)fortuna dell'interpretazione visiva dei Triumphs tra Quattro e Cinquecento*, in J. Galavotti - B. Huss (a cura di), *I Triumphs di Petrarca e la loro (s)fortuna cinquecentesca*, Cesati, Firenze 2025 («Quaderni della rassegna», 259), pp. 59-80.
- Vecce 1999 = C. Vecce, *La "lunga pictura": visione e rappresentazione nei Trionfi*, in C. Berra (a cura di), *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Cisalpino, Milano 1999 («Quaderni di Acme», 40), pp. 299-316.
- Vellutello 1525 = *Le volgari opere del Petrarcha con la expositione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli, Venezia 1525.
- Vellutello 1558 = *Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello. Di novo ristampato con le figure a i Trionfi, con le apostille, e con più cose utili aggiunte*, Gabriele Giolito de' Ferrari, Venezia 1558.