

Piccoli grandi libri.  
Il Petrarca da mano nel Rinascimento

Daphne Grieco  
(Scuola Superiore Meridionale di Napoli-Université  
de la Sorbonne Nouvelle)

ORCID 0009-0003-6420-5558

DOI: 10.54103/consonanze.161.c323

*Abstract*

Il contributo si propone di tratteggiare l'evoluzione di una particolare forma-libro, quella da mano, all'interno della tradizione dei *Rerum vulgarium fragmenta* tra i secoli XV-XVI. A tal fine, si è presa in considerazione sia la tradizione manoscritta sia quella a stampa, focalizzando l'attenzione sulle scelte di confezione dei volumi e sulle interazioni tra il mondo del codice e quello della *presse*. Altresì si è cercato, attraverso l'analisi di alcuni elementi (quali annotazioni manoscritte, legature *et similia*, sintomo del legame tra i lettori e l'opera), di arrivare a una migliore comprensione della composizione del pubblico e del rapporto che quest'ultimo aveva con il Canzoniere.

*Parole chiave:* Francesco Petrarca; petrarchino; codicologia; storia del libro; paleografia latina; libro da mano; Rinascimento; Aldo Manuzio; Petrarchismo.

*Abstract*

This contribution aims to outline the evolution of a particular book-form, the portable book, within the tradition of the *Rerum vulgarium fragmenta* between the 15th and 16th centuries. For this purpose, both the manuscript and the printed tradition have been taken into consideration, focusing attention on the editorial choices and on the interactions between the two

different worlds, that of the codex and that of the press. An attempt was also made, through the analysis of some other elements (such as handwritten annotations, bindings *et similia*, symptoms of the relationship between this literary work and its readers), to reach a better understanding of the social composition of the audience, and the relationship that the latter had with the *Canzoniere*.

*Keywords:* Petrarch; *petrarchino*; codicology; history of the book; latin paleography; portable book; Renaissance; Aldo Manuzio; petrarchism.

Il 16 dicembre 1507 Pietro Bembo scriveva al cardinale Bernardo Dovizi, e, dopo aver discusso di sonetti, personaggi illustri e merci orientali, gli annunciava: «Arete un Petrarchino». <sup>1</sup> Senz'altro il riferimento era alla celebre edizione in-8° data alla stampa da Aldo Manuzio per la prima volta sei anni prima, di cui egli stesso aveva curato il testo. Questo libretto, rivoluzionario per molti aspetti, scatenò una vera e propria “petrarchinomania”, favorita dalle possibilità del nuovo mezzo tecnologico dell'*ars artificialiter scribendi* e, soprattutto, dalla fortuna crescente del poeta di Arquà tra le cerchie letterarie dell'epoca, preludio necessario alla grande stagione petrarchista europea. A neanche venti anni di distanza, il petrarchino iniziò ad essere raffigurato tra le mani di uomini e donne, come avviene nei celebri ritratti di Barbara Salutati (Domenico Puligo, Lewes, Firlle Placa, collezione privata) e dell'anonima dama di Andrea del Sarto (*Ritratto di giovane dama con petrarchino*, Firenze, Galleria degli Uffizi), datati rispettivamente agli anni 1525 ca. e 1525-1528, con i versi ben leggibili dalle pagine dei libretti; ma anche nei contemporanei corrispettivi maschili quali il *Ritratto di giovane ventunenne* di Bernardino Licinio (1528, Mosca, Museo Puškin) e il

---

1. Bembo, *Lettere* (1987), n° 270, I, 265. Questa è anche la prima attestazione del termine, contrariamente a quanto riportato dal *Vocabolario Treccani* che lo vorrebbe calco di “dantino”. La parola è accolta naturalmente dal *GDLI* (che riporta l'attestazione in Bembo e ne dà la definizione di «volumetto contenente le rime di francesco petrarca»), così come nel *GRADIT*; risulta invece assente nel *DELI* e nel lemmario dei dizionari Devoto-Oli, Garzanti, Sabatini-Coletti e Zingarelli. In merito, cfr. Patota 2016, 53-58. La voce del Treccani è consultabile online all'indirizzo <https://www.treccani.it/vocabolario/petrarchino/> (ultimo accesso: marzo 2023); quella del *GDLI* all'indirizzo <https://www.gdli.it/Ricerca/Libera?q=petrarchino>. È emblematico che sia stato proprio «il curatore della rivoluzionaria edizione aldina del *Canzoniere* (...) a battezzare il suo libro come *petrarchino*, nel momento in cui ne fa dono all'amico», sancendone la progressiva diffusione durante il Cinquecento»: in merito, cfr. Quondam 2005, 31-68, 35.

*Ritratto d'uomo con petrarchino* del Parmigianino (1526 ca., Collezione privata), sui cui volumi, raffigurati chiusi, si leggono rispettivamente i titoli «F. / PETRAR/CHA» e «FRANC. / P.».<sup>2</sup> Questi dipinti sono tra i primi esempi di un'iconografia che si andrà consolidando nel corso del Cinquecento, precoci testimonianze di una moda (non solo letteraria) piuttosto diffusa: sebbene allo stato attuale le attestazioni del termine *petrarchino* all'interno delle opere cinquecentesche siano quantitativamente basse,<sup>3</sup> esse rivestono grande importanza per meglio comprendere il fenomeno a cui si è appena accennato. In tal senso, basterà volgere lo sguardo a un passo del *Ragionamento della Nanna e della Antonia* di Pietro Aretino, dove il petrarchino compare tra gli attributi atti a manifestare la «politezza» del cortigiano, assieme ai «sai di velluto e di raso», la «medaglia nella berretta», la «catena al collo» e ai «cavalli lucenti come specchi»,<sup>4</sup> in maniera non dissimile dalla «suprema snobberia»<sup>5</sup> con cui la contessa di Valmerode stringe un Petrarca da mano in un quadro di Licinio (1546, già Gotha, Schlossmuseum), o dal lussuoso ventaglio che Laura da Pola ostenta nella mano destra, posto sullo stesso piano del libretto tenuto nella sinistra, in un dipinto di Lorenzo Lotto (ca. 1543-1544, Milano, Pinacoteca di Brera).<sup>6</sup>

Il primo petrarchino a dirsi tale, origine del processo appena descritto, fu dunque quello edito da Aldo Manuzio a Venezia nel 1501. Subito imi-

2. Questi dati (e quelli a seguire), riguardanti titoli, datazioni e sedi di conservazione relativi ai dipinti citati, sono tratti da Macola 2007, *passim*.

3. Sulla diffusione del termine, cfr. Quondam 2005, 35. Le attestazioni cinquecentesche certe di *petrarchino* sono tuttavia poco numerose (nove in tutto, disseminate tra gli scritti di Pietro Aretino, Annibal Caro, Bernardino Pino da Cagli, Plinio Pietrasanta, Claudio Corte da Pavia, Niccolò Martelli), così come poco numerose sono le indagini sull'argomento. Cfr. Patota 2016, 57 n. 18.

4. «Io, non mi potendo saziare di vedere i cortigiani, perdevo 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?» (cfr. Aretino, *Ragionamento della Nanna e della Antonia* [Procaccioli], 139).

5. Martini 1957, 62.

6. Macola 2007, 138-139. Va precisato che in questo caso il contenuto del libro, raffigurato chiuso, non è esplicito ma frutto delle supposizioni degli storici dell'arte; tuttavia l'analisi di Novella Macola risulta piuttosto convincente: si tratta «molto probabilmente di un petrarchino, sebbene la presenza dell'ingnocchiatoio possa far supporre la lettura di un testo religioso», anche se «la splendida veste (...) e la presenza di oggetti frivoli come il ventaglio in piume di struzzo con manico dorato, fanno propendere per un carattere mondano del dipinto e dunque più per un testo poetico che per un libro di preghiera».

tatissimo – basti pensare alle edizioni giuntine, che ne riprendono molti aspetti – e immediatamente contraffatto oltralpe dall’immigrato Balthazar de Gabiano a un anno dalla sua uscita,<sup>7</sup> aveva come punto di forza l’utilizzo di un nuovo carattere, il corsivo aldino, e, soprattutto, le dimensioni ridotte unite al testo letterario non religioso, innovazione totale nell’ancora giovane mondo della stampa (ma non in quello manoscritto, come si dirà più avanti). Per cercare di rendere l’idea dell’impatto dell’aldina sul mercato librario, può essere interessante guardare ai numeri della produzione editoriale cinquecentesca del Petrarca da mano, utilizzando come criterio di selezione il formato delle edizioni.

Prima di addentrarci in questa selva bibliologica, è però necessario fare una premessa di metodo. Questa indagine, lungi dall’essere esaustiva vista la poca attenzione dedicata dalla bibliografia corrente al soggetto, solo apparentemente noto – ma nella realtà soffocato dalle pubblicazioni dedicate alla celebre aldina o, sul versante storico-artistico, ai ritratti “con petrarchino” – si propone come tentativo di ricostruire alcuni aspetti della storia del libro da mano attraverso il prisma delle opere petrarchesche in volgare. Per la precisione, ci si occuperà unicamente di quei libri, manoscritti e a stampa, veicolanti i *Rerum vulgarium fragmenta* o componimenti di esso, accompagnati o meno dai *Triumphs*. Va precisato infatti come, nella maggior parte dei casi, le due opere siano state trasmesse insieme sin dal Quattrocento, binomio poi cementato dalla tradizione a stampa del secolo successivo, quando il cognome del poeta sarebbe stato usato per identificare per antonomasia un volume contenente i due lavori citati,<sup>8</sup> così come il diminutivo di *petrarchino* in seguito sarebbe stato utilizzato per gli esemplari dalle dimensioni particolarmente ridotte. Saranno pertanto esclusi quei codici e quelle edizioni di taglia piccola che trasmettono i soli *Triumphs*, pur

---

7. Lyon, Balthazar de Gabiano, 1502. Cfr. Pulsoni 2002; e anche Shaw 1993, 123; Kemp 1997, 75-100.

8. In merito, Nadia Cannata scrive: «Nel Cinquecento si usa *Il Petrarca*, forse a riprova del fatto che quel poeta è anzitutto un *auctor* e il suo libro modello di retorica» (Cannata 2003, 165). Per esempi concreti, si veda il titolo dell’edizione veneziana di Albertino da Lessona del 1503: «Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti & canzone. El primo del ingeniosissimo misser Francesco Philepho. Laltro del sapientissimo misser Antonio da Tempo, novamente addito. Ac etiam con lo commento del eximio misser Nicolo Peranzone, overo Riccio marchesiano sopra li Triumphs, con infinite nove acute et eccellente expositione». Ancora, nell’edizione aldina del 1514, viene abbandonata la dicitura precedente di «Le cose volgari di messer Francesco Petrarca» in favore di un più sintetico frontespizio dove si legge semplicemente «Il Petrarca» (Venezia, nelle case d’Aldo Manuzio 1514).

presenti (a differenza del Canzoniere che raramente ebbe una circolazione “solitaria”), i quali per ragioni di gestione della ricerca, che in quanto tale necessita di limiti definiti, non è stato possibile rintracciare e analizzare sistematicamente. Questi costituiscono senz’altro un interessante terreno di studio: per le proprie caratteristiche intrinseche i *Triumphs* sono stati a ragione definiti «a bridge over the divide between humanist and vernacular culture»,<sup>9</sup> incontrando il gusto delle fasce di pubblico abituate a narrazioni di tipo allegorico così come di quello più spiccatamente umanistico, ed entrando presto nel patrimonio iconografico rinascimentale.<sup>10</sup> Tali indizi, una volta osservati alla luce di un’indagine a tappeto sulla tradizione manoscritta e a stampa di cui si auspica l’avvio, accorderebbero una maggiore fortuna ai *Triumphs* nel Rinascimento rispetto ai successivamente più celebri *Fragmenta*.

Tornando alla produzione di petrarchini nel Cinquecento, un ottimo punto di partenza è costituito dal portale USTC, ovvero *Universal Short Title Catalogue - An open access bibliography of early modern print culture*,<sup>11</sup> che ingloba, ampliandoli, i dati del *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* (EDIT16).<sup>12</sup> Facendo una semplice ricerca e applicando i giusti filtri, nel cinquantennio che segue l’edizione aldina (dunque 1501-1551, estremi compresi) vennero stampate nel formato in-8° ben trentacinque edizioni di petrarchini. A queste andarono man mano ad aggiungersi edizioni in formato ancora più ridotto: a dieci anni dalla comparsa sul mercato del libretto da mano di rime, Lazzaro Soardi pubblicò il primo petrarchino in-12°, cui seguirono altre tredici edizioni di vari editori; una manciata di anni dopo, nel 1515, Alessandro Paganini, a cui si doveva già un Petrarca in-8°, iniziò a sperimentare con formati ancora più ridotti, dando alle stampe contemporaneamente un volumetto in-24° (presto adottato da altri editori, per un totale complessivo di sei edizioni) e un piccolissimo in-32°.

---

9. Del Puppo 2004, 130. Questo è quanto avvenne in Francia: sebbene la circolazione dei *Fragmenta* sia timidamente attestata nel Quattrocento, essi vennero tradotti per la prima volta solo nel 1538; al contrario, i *Triumphs* contano ben cinque traduzioni da collocarsi a cavallo tra i secoli XV e XVI, di cui le più antiche probabilmente datate già agli anni 1470-1480. Queste traduzioni costituirono «le pietre angolari poste alle fondamenta dell’edificio del petrarchismo francese, collocandosi alla base e non ai margini del mito del poeta d’amore sul quale doveva innestarsi, a partire dagli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento, il culto riservato al protagonista del Canzoniere» (Turbil 2020, 68).

10. Cfr. Huss 2019.

11. <https://www.ustc.ac.uk/>.

12. <https://edit16.iccu.sbn.it/>.

Infine, le edizioni lionnesi di Jean I de Tournes e Guillaume Rouillé nella seconda metà degli anni '40, e fino al limite posto all'indagine, si caratterizzarono invece per l'impiego del formato in-16° (cinque edizioni). Questo già impressionante totale di sessanta edizioni selezionate unicamente tra quelle di piccolo formato in un arco di tempo limitato (con una media di 1,2 edizioni l'anno) è da moltiplicarsi per la tiratura, che all'inizio del XVI secolo oscillava mediamente tra i 1000 e i 1500 esemplari (pur ritrovando alle volte tirature ancora più ridotte), salendo in alcune occasioni oltre le 2000 copie per singola edizione.<sup>13</sup> Dal censimento condotto in questa sede sono stati esclusi florilegi, rimari, approfondimenti su singoli componimenti, che nutrendosi della diffusione della opere petrarchesche, pure accompagnavano la fruizione del testo. Ciò rende bene l'idea di quella che fu una vera e propria invasione petrarchesca del mercato librario, con il Petrarca volgare che entrava di diritto in ogni biblioteca degna di questo nome, ma non solo: i versi d'amore per Laura arrivarono nelle case, consacrando a classico della lettura personale.

Le linee di tendenza che portarono all'esplosione di questo fenomeno, reso esponenziale dallo sviluppo tecnologico e dal perfezionamento della stampa, sono rintracciabili già nella produzione manoscritta quattrocentesca. In effetti, nella vastissima tradizione dei *Rerum vulgarium fragmenta*, annoverante circa 580 testimoni,<sup>14</sup> sono presenti 69 esemplari dalle dimensioni ridotte, dei petrarchini manoscritti a tutti gli effetti, la cui confezione procede dall'inizio del XV secolo e si intensifica dopo gli anni '60 del Quattrocento.<sup>15</sup> All'interno di questa produzione è possibile individuare

---

13. Cfr. Febvre-Martin 1999, 310-311. Nell'Inghilterra del 1587 la tiratura media era compresa tra i 1250 e i 1500 esemplari, con punte a sfiorare i 3000 (ivi, n. 301).

14. Il censimento è stato condotto in seno all'unità di ricerca napoletana "I codici della tradizione dei *Rerum vulgarium fragmenta*", diretta da Marco Cursi, del progetto *Petrarch's ITINERA: Italian Trecento Intellectual Network and Renaissance Advent* (PRIN 2017), coordinato da Natascia Tonelli e condiviso dalle Università di Siena, Roma Tre, Perugia e Napoli Federico II.

15. L'argomento è oggetto della mia tesi dottorale "*Petrarchini*" prima del petrarchino: la tradizione manoscritta del Canzoniere da mano, presso la Scuola Superiore Meridionale, in co-tutela con l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (tutor: Marco Cursi; co-tutor: Philippe Guérin); in essa saranno descritti tutti gli esemplari. Il criterio di selezione dei codici, sia cartacei sia membranacei, è stato quello codicologico della "taglia", corrispondente al semiperimetro del manoscritto (altezza + base), attraverso il quale è possibile suddividere i codici in gruppi omogenei. Sono stati pertanto scelti solo i testimoni di taglia piccola, dal semiperimetro inferiore o uguale a 320 mm, cui è stato aggiunto un margine di 20 mm (dunque 340 in totale); cfr. Bozzolo-Ornato 1980, 217-218. I primi risultati della ricerca

differenti livelli qualitativi e di destinazione: non mancano infatti esempi di codici autoprodotti e/o caratterizzati da un livello di esecuzione grafica e da un supporto generalmente cartaceo, come ad esempio il codice Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, N.A. 341, cui vanno ad accostarsi manoscritti di livello mediano tipicamente realizzati in aree periferiche, come il codice Magl. VII 1365 per la famiglia Ceccopieri, conservato presso la medesima sede. La fetta più ampia invece si caratterizza per un livello medio-alto e alto, con caratteristiche ricorrenti quali il supporto membranaceo, rigatura a secco limitata prevalentemente ai tipi Derolez n° 36 e n° 31, un certo rispetto per la concordanza tra inizio di pagina e inizio del componimento (con spazi appositamente lasciati in bianco per preservarla, soprattutto prima o dopo i componimenti altri dai sonetti), scritture umanistiche (*antiqua* e corsiva) curate, pagine incipitarie ornate da cornici e, talvolta, presenza di miniature tabellari o spazi riservati per la loro realizzazione, così come anche per le armi del proprietario nel *bas de page*. Centri di produzione di questa categoria furono (com'è prevedibile) alcune tra le maggiori città italiane, sovrastate nettamente dal primato di Firenze. Qui il fenomeno prese progressivamente una forma seriale, non estranea, probabilmente, alla pressione e alla concorrenza esercitata dalla sempre più diffusa attività di stampa. In particolare, si evidenzia il ricorrere a medesimi copisti, cui si affianca una rosa di artisti anch'essi ricorrenti, con differenti combinazioni, per la riproduzione a catena del testo petrarchesco, a partire tuttavia da esemplari di bottega spesso diversi, consegnando al mercato un prodotto finale dalle caratteristiche codicologiche piuttosto omogenee.<sup>16</sup> Si ha così l'impressione di trovarsi davanti a un processo standardizzato e ben organizzato, che ricorda la macchina produttiva di grandi librai come

---

sono stati editi in maniera embrionale in Grieco 2023a; più compiutamente invece sono stati pubblicati in Grieco 2023b. Va notato che l'elenco e il numero dei petrarchini riportato nel primo contributo citato raggiunge la cifra di 77, nel secondo 75, con discrepanze nell'elenco dei codici citati; tali difformità sono intrinseche alle difficoltà di quello che è un primo censimento assoluto, condotto a partire da cataloghi e fonti disparate, e man mano corretto alla luce dei controlli autoptici.

16. Un esempio in questo senso è dato da un gruppo di undici manoscritti di mano dello stesso copista, ancora anonimo, e miniati da quattro differenti artisti (tra cui Francesco di Antonio del Chierico), con alle spalle almeno tre (o forse quattro) libri di bottega differenti. Essi sono stati oggetto della relazione *Libri modello, modelli librari. Intorno ad un gruppo di petrarchini manoscritti quattrocenteschi* pronunciata dalla sottoscritta in occasione del convegno *Petrarca e i suoi contemporanei: tra i corrispondenti e i copisti* tenutosi a Napoli il 30 maggio e 1 giugno 2022 e organizzato nell'ambito del Prin *ITINERA*. Un articolo dal medesimo titolo è attualmente in corso di lavorazione.

Vespasiano da Bisticci, abituato a produrre libri *prêt-à-porter* dei testi più noti, al punto tale che «quite a high proportion of the thousands of similar Florentine manuscripts which survive also came from Vespasiano's shop», soprattutto «in cases where manuscripts (...) bear blank wreaths for arms».<sup>17</sup> In effetti alcuni librai fiorentini tenevano pronte in bottega copie in più dei libri maggiormente richiesti, da vendere al momento; Vespasiano portò questo processo a numeri e livelli molto più alti, investendo nella produzione di manoscritti senza commissione da rivendere agli avventori casuali (soprattutto viaggiatori) della sua bottega, grazie alla creazione di un prodotto riconoscibile attraverso una precisa estetica, una ricerca filologica e (talvolta) appositi *colophones*, anticipando così alcune modalità di vendita dei libri a stampa.<sup>18</sup> Ciò significava rendere immediatamente disponibili i testi di interesse, annullandone i lunghi tempi di produzione legati alla committenza e a una maggiore personalizzazione dell'oggetto-libro, cosa che poneva gli eleganti manoscritti di Vespasiano in diretta competizione con i libri stampati, ancora lontani dagli standard cui Aldo Manuzio abituerà il suo pubblico. D'altronde, nonostante la produzione incunabolistica viaggiasse a gonfie vele anche per quanto riguarda i *Rerum vulgarium fragmenta*, con 25 edizioni all'attivo in 31 anni,<sup>19</sup> va sottolineato come presso alcune fasce della popolazione, da ricercarsi nelle classi più agiate e, contemporaneamente, colte, vi fosse comunque un forte pregiudizio verso il mondo della *presse*. Non a caso, nelle sue *Vite*, Vespasiano da Bisticci sottolineava il presunto vanto di Federico da Montefeltro di non avere, nella propria biblioteca, che libri «tutti iscritti a penna, e non ve n'è ignuno a stampa, ché se ne sarebbe vergognato».<sup>20</sup> Nonostante questa resistenza del prestigio del codice e delle nuove strategie produttive messe in atto, ben presto sia Vespasiano da Bisticci (il quale, a differenza dei colleghi, non cedette mai alla vendita anche solo parallela di libri stampati) sia uno dei più celebri copisti del Rinascimento, ovvero Antonio Sinibaldi, furono costretti a interrompere la propria attività. Le portate

---

17. De la Mare 1985, 405.

18. Ivi, 401-406.

19. Ovvero dalla *princeps* di Vindelino da Spira (Venezia, 1470) al 1500. I dati sono stati ricavati interrogando il database ISTC (*Incunabola Short Title Catalogue*): <https://data.cerl.org/istc/>.

20. Inoltre prosegue fornendo dettagli codicologici: essi erano «tutti miniati elegantissimamente, et non v'è ignuno che non sia iscritto in cavretto» (cfr. Vespasiano da Bisticci, *Vite* [Greco], I, 398). In verità, si trattava di un'illusione di Vespasiano: per una panoramica dei libri a stampa nella biblioteca di Federico da Montefeltro, cfr. Davies 2007.

catastali dell'anno 1480 dei due non lasciano spazio all'immaginazione: se Sinibaldi denunciava la quasi insufficienza dei guadagni («in modo che appena ne tragho il vestito»),<sup>21</sup> Vespasiano ammetteva laconicamente come «non va più affare nulla».<sup>22</sup>

In questo contesto si comprende meglio in quale misura la maneggevolezza e la portabilità, unitamente al contenuto e all'eleganza del carattere tipografico, furono la chiave del successo aldino. Tutta la produzione a stampa successiva al 1501 dovette necessariamente confrontarsi con il precedente manuziano, sia da un punto di vista testuale<sup>23</sup> – argomento troppo complesso per essere trattato in questa sede – sia da un punto di vista bibliologico: nell'ambito della tradizione del Canzoniere, oltre alle già citate contraffazioni lionnesi e alle sperimentazioni con formati ancora più minuti, gli stampatori di petrarchini si collocarono necessariamente nella scia aldina, talvolta cavalcando l'onda con tentativi imitativi, talaltra invece cercando appositamente un modo di differenziarsi.

Nel primo filone si collocano le edizioni di Filippo Giunta (la prima delle quali vide la luce nel 1510 a Firenze), unico a poter competere con Aldo Manuzio; al limite della contraffazione sono invece quelle di Gregorio de' Gregori, il cui corsivo si distingue dall'aldino solo a un occhio esperto. In questo senso, un caso interessante è rappresentato dal volume GEN IC.P447C.1522c conservato presso la Houghton Library (Harvard University),<sup>24</sup> che dimostra da un lato il livello raggiunto dalle imitazioni, dall'altro il prestigio aldino tra contemporanei e collezionisti più tardi. L'esemplare è infatti un "Frankenstein" librario confezionato con pagine provenienti da tre differenti edizioni: principalmente costituito dall'edizione veneziana di de' Gregori del 1522 (distinguibile dalla ripetizione, nella cartulazione, di 11 in luogo di 12), cui probabilmente mancavano un certo numero di pagine, fu integrato con carte provenienti

---

21. De la Mare 1985, 460.

22. Cagni 1969, 36.

23. Per un quadro generale, cfr. Richardson 1994, 48-63.

24. Una descrizione imprecisa si trova all'indirizzo [https://hollis.harvard.edu/primo-explore/fulldisplay?docid=01HVD\\_ALMA212146296930003941&context=L&vid=HVD2&lang=en\\_US&search\\_scope=everything&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=everything&query=lsr01,contains,990127230340203941&mode=basic&offset=0](https://hollis.harvard.edu/primo-explore/fulldisplay?docid=01HVD_ALMA212146296930003941&context=L&vid=HVD2&lang=en_US&search_scope=everything&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=everything&query=lsr01,contains,990127230340203941&mode=basic&offset=0). I dati che seguono sono il frutto del mio lavoro presso la sede della Houghton Library nell'autunno 2022, nell'ambito della Katherine F. Pantzer Junior Fellowship per l'anno 2020-2021. Tengo a ringraziare Peter Xavier Accardo e Sarah Powell per il continuo supporto, senza il quale le mie ricerche a Cambridge sarebbero state indubbiamente meno prolifiche.

da un'altra edizione generalmente attribuita al medesimo tipografo e datata con probabilità Venezia 1526 (in particolare le cc. a1-a7, 11, n1, n8, r8, s2, s7) ma che si distingue per la morfologia di alcune lettere (la più evidente è ꝛ), la numerazione leggermente più grande e rigida e i fascicoli segnati con lettere maiuscole.<sup>25</sup> Inoltre, per nobilitare il libro e aumentarne dunque il prezzo sul mercato, in sostituzione delle ultime pagine furono aggiunte le carte z7-z8 contenenti il *colophon* di chiusura dell'edizione dei *Fragmenta* stampata da Manuzio a Venezia nel 1514, evidentemente considerata come pressoché indistinguibile; l'operazione fu infine suggellata aggiungendo un'ultima carta con l'ancora aldina, diversa tuttavia da quella dell'edizione appena citata.

Interessante è anche la sorte delle edizioni commentate in seguito al 1501, inizialmente escluse dalla nuova moda libraria: la veste in-folio che aveva fatto da padrona negli anni immediatamente precedenti scomparve, mentre gli in-4° si rimpicciolirono finché, nel 1532, a Venezia non vide la luce il Petrarca volgare commentato da Alessandro Vellutello in formato in-8° per il torchio di Bernardino Vitali. Questa edizione inaugurò una fertile stagione di proliferazione di edizioni commentate manabili, che avrebbero cercato di coniugare portabilità e approfondimento del testo, con grande diffusione soprattutto nella seconda metà del secolo.

Una netta volontà di distinzione si riscontra invece nell'operato di Lazzaro Soardi e Alessandro Paganini. Entrambi infatti, pur pubblicando edizioni da mano, optarono per formati ancora più ridotti e caratteri peculiari, «una forma se non proprio di rivolta almeno di antagonismo rispetto all'egemonia grafica del grande Aldo».<sup>26</sup> Nel 1511, a dieci anni esatti dall'uscita dell'aldina, Lazzaro Soardi utilizzò per la prima volta un nuovo tipo di carattere, da lui ribattezzato *lettera galante*, per un Terenzio in-8°;<sup>27</sup> nello stesso anno spinse ulteriormente in là la sua sperimentazione editoriale, dando alle stampe un Cicerone e un petrarchino (l'unico ad

---

25. Il momento e le ragioni dietro questa integrazione sono di difficile individuazione. Può darsi che essa sia stata compiuta dalla stessa persona che aggiunse il *colophon* aldino, e che possedeva in bottega entrambe le edizioni di de' Gregori, utilizzate come bacino cui attingere per restauri; al contempo, non è da escludere che tale mescolanza risalga alla tipografia, dove, in occasione della nuova edizione del 1526, un esemplare dell'edizione precedente, lacunoso e rimasto invenduto, potrebbe essere stato "riciclato".

26. Balsamo 1979, 195.

27. La definizione è presa dal testamento del tipografo, edito in Rhodes 1978, 83-86: «Item la littera piccola da mi chiamata la galante, misser Bernardin Benali et mi la paghereno de compagnia, ma mi gli o fatto spesa da poi assai in adiuatar et in forme».

oggi noto del tipografo) utilizzando un formato piuttosto raro nel panorama primocinquecentesco, il piccolo e slanciato in-12<sup>o</sup>.<sup>28</sup> Sebbene, come nelle edizioni di Manuzio, il testo fosse presentato nudo, senza apparati esegetici, l'edizione di Soardi mostra insofferenza verso i canoni aldini, ponendosi in aperta opposizione a essi: l'ariosità di Manuzio è rimpiazzata da una maggiore presenza del nero sulla pagina, con il testo inquadrate in cornici silografiche di volta in volta diverse, le quali, di fatto, assottigliano i margini rendendo (quasi) impossibile apporre annotazioni; inoltre, la fine di ogni verso, quando non coincidente con la cornice, è riempita da segni di paragrafo o altre marche tipografiche, contribuendo a rendere l'idea di un blocco unico di inchiostro dove il testo si trova a coincidere con i limiti delle cornici. A ciò va ad aggiungersi la struttura stessa del carattere tipografico, che nonostante i tentativi non riesce a svincolarsi del tutto dalla "pesantezza" di un'impostazione ancora gotica: si tratta di una chiaroscuro ed elegante semigotica, con inclusione di alcune lettere in carattere romano (ad esempio, a *g* semigotica si accosta con disinvoltura l'uso di *g* di tipo umanistico), ingraziosita da elementi cancellereschi, quali uno dei due tipi di *d* tonda, con schiena fortemente prolungata a sinistra e ritoccata in fine a destra, *ç* rialzata in luogo di *z*, con cediglia sotto il rigo, *f* ed *s* occhiate in alto e lunghe sotto il rigo.<sup>29</sup> Un'operazione simile, in quanto ad adozione di inediti formati e inediti caratteri, fu condotta da Alessandro Paganini che, nell'aprile 1515, diede al suo Petrarca il compito di inaugurare una collana di in-ventiquattresimi, sottolineando, nella dedicatoria dell'*Arcadia* di Sannazaro del medesimo anno, la sua volontà di «establish the credentials of his press as a rival to the Aldine by stressing the novelty of his format, the new italic type design, and the attention paid to textual accuracy».<sup>30</sup> Quella di Paganini, pur mancando di un nome collettivo atta a designarla, è in effetti da considerare la prima vera e propria collana editoriale: è significativo che essa, composta da volumetti omogenei per

---

28. Per questa edizione, cfr. Ledda 2006; Richardson 1994, 55. Sulla figura di Lazzaro Soardi, cfr. il più recente Pellegrini 2018.

29. Balsamo definisce il carattere come «un ardito tentativo di sperimentazione grafica che voleva infrangere la stretta subordinazione dei grafici ai modelli della scrittura manuale» (Balsamo 1979, 194); tuttavia credo che più che rispondere alla volontà artistica di liberazione dai modelli manoscritti, il processo vada visto sotto la lente dei benefici dati da un'immediata riconoscibilità, ovvero di quella che nel mondo odierno, in relazione al *branding*, viene chiamata "visual identity".

30. Richardson 1994, 57.

formato, carattere e contenuto,<sup>31</sup> vide la luce proprio nel 1515, a pochi mesi dalla morte di Aldo Manuzio, con il quale dovette necessariamente confrontarsi. Difatti, nella dedica del *Dictionarium* di Ambrogio Calepino, stampato a Toscolano nel 1522, afferma: «Aldum Manutium admirabili virum sagacitate (...) et diligentia subsequar et sedulitate imitabor».<sup>32</sup> Paganini dunque, pur collocandosi nel solco di un modello librario ormai pienamente affermato, quello degli *enchiridia* aldini, cercò di inserirsi sul mercato tempestivamente in un momento di sbandamento dell'azienda Manuzio-Torresani, dando alla stampa opere di sicuro successo già appartenenti al catalogo aldino, dedicate con scelta mirata a personaggi di spicco del suo tempo, e immediatamente riconoscibili per la novità assoluta in editoria del formato in-24°, di cui è considerato l'inventore nel mondo tipografico, e, come già Aldo Manuzio e Lazzaro Soardi prima di lui, per l'associazione a un nuovo carattere. Sebbene nella lettera ai lettori in fine dell'*Arcadia* di Sannazaro Paganino dichiarasse di aver "ritrovato" «questa picciola formetta di novo e bellissimo charattere di letere, le quali alla penna assomigliano»,<sup>33</sup> la sua creazione avvenne «davorando solo sui dati tipografici, non più richiamandosi ad una tradizione grafica», con un lavoro di «combinatoria piuttosto rozza e meccanica (...) che rivela uno studio partito dalle casse tipografiche romana e corsiva, e non dall'osservazione di una nuova moda scrittoria».<sup>34</sup> Sembra inoltre che Paganino si sia spinto anche oltre, pubblicando, sempre nel 1515, un Petrarca addirittura in-32° (secondo quanto riportato dai censimenti di EDIT16 e del database PERI),<sup>35</sup> sul quale però occorrerebbero studi più approfonditi.

---

31. Come nota Angela Nuovo, a differenza della collezione degli ottavi di Manuzio, che pure appare coesa se vista *a posteriori*, quello di Paganino fu un progetto omogeneo e organico ideato prima di mettere mano al torchio (Nuovo 1990, 38, n. 4, e in generale: ivi, 36-62).

32. Ivi., 40, 230.

33. Ivi., 204.

34. Ivi., 41.

35. L'edizione venne stampata a Venezia nell'aprile del 1515 (così come la versione in-24°). In EDIT16 è censita con l'identificativo CNCE 66717; il database PERI (*Petrarch Exegesis in Renaissance Italy*, diretto dall'Università di Oxford) fornisce una descrizione al seguente indirizzo: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/printed-editions/il-petrarcha-trieste-biblioteca-civica-a-hortis-petr-sc-0100-748-2> (ultimo accesso: maggio 2023). Partendo da questi dati, sembrerebbe che l'editore abbia impresso ben tre versioni della stessa opera in un solo anno: due edizioni in-24°, intitolate rispettivamente «IL PETRARCA» e «SONETTI ET CANZIONI | DEL PETRARCHA», di cui la seconda con le correzioni

Questa tendenza al rimpicciolimento portò interessanti ripercussioni sul mondo manoscritto: difatti, certamente il libro stampato fu modellato sul codice, ma è senz'altro vero anche il contrario, in un costante e continuo dialogo. In effetti, se poco è conosciuto della tradizione manoscritta del Petrarca volgare nel Quattrocento, ancor più desolata è la situazione per il secolo successivo: va ricordato che, nonostante la ormai enorme popolarità del libro impresso nel Cinquecento, la produzione manoscritta non subì una battuta d'arresto netta, proseguendo la propria esistenza ancora a lungo in specifici ambienti. In tal senso va forse interpretato un curioso codicetto conservato a Chantilly presso il Musée Condé sotto al n° 600. Si tratta di un oggetto a dir poco minuscolo: misurante soli 51 x 40 mm, con uno specchio di scrittura di appena 37 x 36 mm suddiviso su due colonne (!), risulta leggibile unicamente con una lente di ingrandimento. La stessa copia fu di conseguenza un'operazione complessa e dispendiosa in termini temporali, che richiese, come ci informa lo stesso copista a c. 57v, ben tre anni prima di essere completata: «Camillus Spannocchius patritius senensis scribebat MDLXXII. Opus triennale». Questo codice porta all'estremo ciò che dovrebbe essere un equilibrato rapporto tra leggibilità e maneggevolezza, posizionandosi al culmine del fenomeno descritto con la diffusione dei petrarchini manoscritti prima, a stampa poi, fino alla progressiva riduzione delle dimensioni di questi ultimi; emblema di una necessità estetica e di una sempre più crescente curiosità del pubblico verso l'artificioso, l'inusuale, il mirabile, il codice di Chantilly sembra aprire verso il Barocco, privando il libro della sua principale caratteristica: la possibilità di essere letto.

Guardando al contenuto, *Canzoniere* e *Triumphs*, oltre a viaggiare generalmente insieme, attiravano a sé anche una serie di testi complementari alla comprensione delle due opere, sia nel mondo manoscritto sia in quello a stampa, ad esclusione, ovviamente, dei commenti. Nel mondo manoscritto, i testi in assoluto più frequenti, generalmente posti in coda, sono senza dubbio la nota obituaria di Laura tratta dal Virgilio Ambrosiano, che vede una fiorente circolazione,<sup>36</sup> talvolta accompagnata da una versione volgarizzata; la *Vita* del poeta confezionata da Leonardo Bruni; l'epitaffio petrarchesco *Frigida Francisci*. Con la *presse*, la rosa di testi va ad ampliarsi: tra i più comuni, compaiono infatti varie Disperse, quali *Quel ch'à nostra natura in sé più degno*,

---

di Ottavio degli Stefani (cfr. Nuovo 1990, 44), infine una terza, in-32°, che reca le correzioni combinate però con il primo titolo.

36. In merito, cfr. Signorini 2019, 61-73.

*Nova bellezza in abito gentile, Anima dove sei ch'ad ora in ora, Ingegno usato alle question profonde, Stato fuss'io quando la vidi prima, In ira ai cieli al mondo alla gente, Se sotto legge Amor vivesse quella, Lasso com'io fui mal provveduto, Quella che 'l giovenil mio cor avinse*, sonetti di corrispondenza di altri autori rivolti a Petrarca, seguiti dalla segnalazione delle carte dove si trovano, nel Canzoniere, le risposte del poeta (Geri Gianfigliuzzi, *Messer Francesco chi d'amor sospira*; Giovanni Dondi, *Io non so ben s'io vedo quel ch'io veggio*; Sennuccio del Bene, *Oltra l'usato mondo si rigira*; Giacomo Colonna, *Se le parti del mio corpo mie destrutte*); a partire dall'edizione Giuntina del 1515, compare una silloge stilnovistica, nel tentativo forse di ricondurre Petrarca a una precisa tradizione poetica (Stilnovisti: Guido Cavalcanti, *Donna mi prega perché voglio dire*; Dante Alighieri, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*; Cino da Pistoia, *La dolce vista e 'l bel guardo soave*); infine si aggiungono la *Vita di Petrarca* dello Pseudo Antonio da Tempo, l'*Epitaffio per Valchiusa* e vari frammenti di epistole petrarchesche.

Tuttavia, ad accompagnare un libro, manoscritto o stampato che fosse, non erano solo i testi minori, parte integrante del progetto di confezione, bensì soprattutto la galassia di scritte avventizie, occasionali o ragionate, che andavano a depositarsi sugli spazi bianchi disponibili, dalle carte di guardia a porzioni di pagina, magari nello stacco tra due testi. A questo fenomeno, frequente nei codici d'uso, non sfuggono neanche i libri più lussuosi: lo studio di queste scritture permette di capire nel concreto il rapporto dei lettori con un testo come i *Fragmenta*, al contempo popolare (nella duplice accezione sociale e di diffusione) e oggetto di reverenza da parte delle classi colte. A questo proposito, un esempio organico è offerto dal codice Pal. 230 della Biblioteca Palatina di Parma, parte del corpus dei petrarchini citati in apertura, che trasmette Canzoniere, *Triumphs* e la *Vita di Petrarca* di Bruni. Membranaceo, databile agli anni Sessanta-Ottanta del Quattrocento, esso è vergato in un'elegante *antiqua* dal medesimo copista del codice 44 B 42 della Biblioteca Corsiniana di Roma e presenta la carta incipitaria decorata a bianchi girari con uno spazio in alto destinato a ospitare una miniatura tabellare mai eseguita e, in basso, lo stemma della famiglia Ordelaffi<sup>37</sup> cinto d'alloro e affiancato da due putti. Dopo la sua confezione e prima circolazione in Toscana, nel XVI secolo il manoscritto si trovava probabilmente in area napoletana, per poi passare, attraverso i

---

37. Signori di Forlì, sono già citati da Dante in *Inf.* XXVII 45: «La terra che fé già la lunga prova / e di Franceschi sanguinoso mucchio, / sotto le branche verdi si ritrova» (dove le *branche verdi* sono un riferimento agli artigli del leone rampante, verde, dello stemma della famiglia).

Borbone, all'attuale sede di conservazione. Di questo soggiorno meridionale resta traccia alla c. 58v, dove le sei righe di scrittura lasciate in bianco dal copista a separare gli ultimi versi di *Rvf* 121 (*Quelle pietose rime in ch'io m'accorsz*) da *Rvf* 122 (*Or vedi, Amor, che giovenetta donna*) vennero riempite da un anonimo scrivente con i vv. 10-12 dell'egloga VI dell'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro, cui vennero aggiunti tre versi inediti ricalcati sui precedenti nel seguente modo:

Tal ride del mio ben che 'l riso simola;  
 tal piangie del mio mal che po' me lacire  
 dietro le spalle con acuta limola.

} *Arcadia* VI 10-12

Tal biasima altrui che sé stesso condanna,  
 prendi dilecto di far froda,  
 non s'è da lamentar s'altrui lo 'ganna.<sup>38</sup>

La stessa mano si cimenta altresì nella trascrizione di un sonetto (non identificato) a c. 185r, nello spazio bianco che segue la fine della canzone *Vergine bella* (*Rvf* 366). Esso si apre con l'invocazione di «Capece», che, seppur coincida con il cognome della musa di Berardino Rota,<sup>39</sup> appare un appellativo inusuale per rivolgersi alla donna amata: piuttosto, il «dico» del secondo verso suggerisce il dialogo con un interlocutore esterno cui il poeta si rivolge nel decantare la bellezza della sua musa, interpretazione seguita nella trascrizione del sonetto. Il nome della donna potrebbe celarsi nelle parole «vittoriosa» e «vittoria» che aprono rispettivamente la prima e l'ultima sottounità strofica, da identificare quindi con una Vittoria, forse Vittoria Colonna. In tal senso, l'identità di Capece sarebbe da ricercare in Scipione Capece, riconducendo così l'autore dei versi a uno dei poeti gravitanti attorno al circolo ischitano della marchesa d'Avalos.<sup>40</sup>

Capece, mia vittoriosa è bella,  
 dico, ch'è sì d'amor glorio<sup>a</sup> et diletto:<sup>41</sup>

38. Il testo, così come quelli che seguono, è stato trascritto seguendo i criteri esposti in Tognetti 1982.

39. Celebre poeta petrarchista del Cinquecento napoletano, Berardino Rota (1509-1574) dedicò alla defunta moglie, Porzia Capece, due sezioni del suo canzoniere (stampato nel 1560), suddiviso in rime in vita di Porzia, in morte di Porzia e rime di materie diverse: cfr. Rota, *Rime* (Milite), XXXII-XXXIV.

40. In merito, cfr. Marrocco 2014.

41. Questi primi due versi presentano difficoltà sia nello scioglimento che nella resa del significato. In merito, ringrazio Gabriele Baldassari e Antonio Perrone per i preziosi suggerimenti.

son gigli et rose il suo liggiadro aspetto,  
 una armonia celeste è<sup>b</sup> soa favella,  
 porta negli occhi Febbo et sua sorella,  
 d'avorio il collo, è d'alibastro il petto,  
 tanto più avanza lei ogni cuspetto  
 quanto la vagha luna ogni altra stella.

La mano è pura neve et d'oro i crini,  
 suavi il sguardo che ogni cor restaura,  
 la bocca de curalli et de rubini.

Del suo nome, gentil dolce vittoria,  
 ch'è tra li spirti angelici et divini  
 in lei, tra l'altre, la superna gloria.

<sup>a</sup> abbreviato *glio* con *titulus*. <sup>b</sup> et nel testo.

Entrambi i testi riportati non trovano legami né tematici né rimici con i componimenti collocati in prossimità, cosa che, unitamente alla mancanza di depennature o di esitazione nella scrittura, e a una resa grafica piuttosto ordinata per il primo componimento e per i primi versi del secondo (la mano in quest'ultimo diviene in seguito più corsiva e inclinata, mossa da quella che sembra un'urgenza di tempo), lasciano intuire una copia da un antigrafo per volontà di conservazione. La decisione di trascriverli proprio in questi spazi "ricavati" all'interno del corpo del Canzoniere, avendo ancora a disposizione almeno un'intera facciata bianca in fine codice (ovvero a c. 185v, dove la copia integrale del sonetto sopra riportato venne trascritta faticosamente da una mano elementare e incerta, con alcune omissioni e declinando alcuni versi alla seconda persona singolare), resta pertanto misteriosa, consapevolmente adottata forse per preservare i testi, dal momento che le carte di guardia e più in generale le carte iniziali e finali del manoscritto sono quelle maggiormente soggette al deperimento. Ciò non ha impedito tuttavia la rasura di altri interventi apposti alle cc. 72r e 109v della stessa mano e la (quasi) distruzione della sua nota di possesso a c. 185r, dalla quale a malapena si riesce a leggere il nome di Bernardo de V[...] de Capua, da identificare con lo scrivente stesso o, forse, con il di lui padre.<sup>42</sup> Questi non sono tuttavia gli unici interventi presenti sul codice: le guardie, *loci* per eccellenza deputati al deposito di scritte avventizie, sono

---

42. A causa del pessimo stato dell'*ex libris*, solo parzialmente leggibile con lampada di Wood, vi sono alcune parole di interpretazione incerta; la nota può essere interpretata o come «Questo libro è de mia parte Bartolomeo de V[...] de Capua» oppure come «Questo libro è de mio patre Bartolomeo de V[...] de Capua».

ricoperte da numerosi interventi di altre mani e altre nature. Tra questi spicca un altro testo poetico, un sonetto caudato, composto direttamente sulla guardia I<sup>v</sup> del codice (con un abbozzo anche sul *recto* della medesima), ricco di correzioni e ripensamenti autoriali; esso fu poi ricopiato con attenzione dallo stesso poeta a c. II<sup>v</sup>, nel cui margine inferiore l'autore lascia il suo nome, «Baldinius»:

Ne la più bella etade et più fiorita  
 et più dolci anni, il cieco autor di male,  
 contra a cui schermo né gran<sup>a</sup> forza vale,  
 né mente sagia di ragion gradita,  
 <g>ià struge la mia stanca et fragil vita  
 con l'arco la pharetra e 'l crudo strale,  
 et l'afflicta alma mesta et cruda assale  
 che indarno contra il ciel dimanda aita.  
 Taccia il summo Iove, ché sceptro in mano  
 nulla li valsi con la real Corona,  
 ch'al suo dispecto nosco a mano a mano  
 d'Amor seque la traccia, et ben intona  
 [s]ua excelsa fama, ché per monti et piano  
 al bel amar il ciel e 'l mondo sprona;  
 et sua vaga persona  
 mi pone in<sup>b</sup> rethe in sua dolce caccia,  
 ove homini et dei Amor pesca et allaccia.

Baldinius.

<sup>a</sup> Corretto su precedente *anco*. <sup>b</sup> Seguito da *sua*, cassato.

Sebbene questo sonetto abbia un certo interesse letterario e dimostri la diffusione e la vivacità culturale della produzione petrarchista, non sorprende, da un punto di vista concettuale, trovare testi poetici d'imitazione tra le carte di un codice dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Ciò che è invece singolare (beninteso, per la sensibilità contemporanea) è come a questi testi si accompagnino, indifferentemente, esercizi di scrittura (un intero alfabeto, un'*Ave Maria* e ripetizioni di sillabe tracciati da una mano malferma alle cc. IV-IIr), una ricetta dal sapore magico contro il colera (c. IIr),<sup>43</sup> oltre che

---

43. «Recipe. In tramme tre de [*ripetuto*] prunis solvitivi, et in tramme tre de concerva de lingua voe, et tramme tre de concerva de viole, et ne ferai uno datolo, et lo pigliaray la matina et non dormire. Et ey aprobat per li colerici et mali colorati et serrà sano et de bon colore» (c. IIr).

più consueti conti, prove di penna *et similia*, che, vergati anch'essi da lettori rinascimentali di Petrarca, dimostrano un livello culturale e un rapporto completamente diverso con l'opera trasmessa rispetto ai tentativi letterari del de Capua e di Baldino.

Esempi simili possono essere forniti anche guardando alla produzione a stampa. Prendendo in considerazione due esemplari di petrarchini conservati presso la Houghton Library, rispettivamente il volume \*IC P447 B519s (C) che trasmette il Canzoniere con commento di Francesco Filelfo e i *Triumphs* con quello di Bernardo Illicino in un'edizione del 1513 in-4° piccolo,<sup>44</sup> e il GEN \*IC P447C 1532 (A) con tutto il Petrarca volgare commentato da Alessandro Vellutello e stampato nel 1532 in-8°,<sup>45</sup> ci sorprenderebbe senz'altro la ricchezza delle legature. Nel primo caso, si tratta di una legatura coeva, probabilmente veneziana, in pieno vitello rosso con piatti decorati da molteplici cornici a doppio filetto e motivi vegetali d'oro impressi, entro le quali scorre, solo sul piatto anteriore e con andamento orario, la scritta (anch'essa in oro) «SONETTI / CANZONE E TRIUMPHI / DI MESER / FRANCESCHO PETRARCHA». Al centro del piatto vi sono cinque rombi d'oro con intricate decorazioni, mentre nel cuore di quello posteriore, privo delle lettere stampigliate ma con una cornice vegetale di modulo maggiore, è impressa una grande stella di David riccamente ornata, sovrastata da tre rombi, ai cui piedi si trovano altre figure geometriche, il tutto impresso in oro. Il secondo esemplare presenta invece una legatura solo apparentemente più sobria: in piena pelle di vitello, con il piatto anteriore decorato da due cornici concentriche ricavate da filetti e bande impresse, è accompagnato dal *titulus* «PETRARCHA» seguito da un motivo vegetale nel margine superiore della cornice più esterna, recando impressa in basso la data «1535». La cornice più interna si compone di tre scene impresse ripetute nelle bande laterali (ovvero Cristo risorto col cartiglio «JUSTIFICACI», Cristo in croce con due oranti e il cartiglio «SATISFACTIO», due oranti sotto la croce a cui è avvolto un serpente, in questo caso figura cristologica) e un'altra in quelle orizzontali (Adamo ed

44. Canzoniere: Venezia, Bernardo Stagnino, maggio 1513. In-4°. *Triumphs*: Venezia, [Bernardo I Stagnino] per Gregorio de' Gregori, 1513 (*USTC*, n° 847803). Pur essendo un in-4°, le sue dimensioni sono di appena mm 204 x 135: se fosse stato un manoscritto, sarebbe rientrato, con una taglia di mm 339, nel censimento riportato a inizio del presente lavoro. Sebbene non incluso nella lista presentata in *Appendice*, vista l'eccellenza della legatura e la cura del proprietario, mi è sembrato un esempio significativo per indagare il pubblico dei lettori di petrarchini nel Cinquecento.

45. Venezia, Bernardino Vitali, novembre 1532.

Eva sotto l'albero della conoscenza tra i cui rami sono le spire del rettile, col cartiglio «PECCATUM»); al centro del piatto un rosone vegetale un tempo dorato con quattro rami fioriti nei lati. Il piatto posteriore conserva la medesima impostazione del precedente, cambiando tuttavia le scene e le intestazioni; nella cornice superiore esterna si legge «IO. MARIA», in quella inferiore «MUSCHA P.»; le scene della cornice interna sono un guerriero col cartiglio «JUSTICIA», una donna con un tronco in mano con la scritta «FORTITUD», Lucrezia che si pugnala tra i seni («LUCRECIA»); il rosone centrale non presenta qui tracce di doratura. Ciò che è interessante, in entrambi i casi, è la cura che i proprietari dei due libri hanno dimostrato nei riguardi del testo petrarchesco, investendo nel proteggerlo con vere e proprie opere d'arte; la seconda legatura, presentando il nome del proprietario, può dirci di più sulla sua confezione. Il nome abbreviato in «Io. Maria Muscha P.» si riferisce infatti a Giovanni Maria Mosca detto il Padovano, scultore e medaglista in quegli anni attivo a Cracovia presso la corte polacca. E polacca è anche la legatura del suo petrarchino: gli stessi ferri utilizzati per le scene del piatto posteriore, di un artista anonimo, si ritrovano identici sul volume n° 43 di un recente catalogo,<sup>46</sup> accompagnati sul piatto anteriore dal nome del possessore, il vescovo Piotr Tomicki, che fu tra i principali committenti polacchi del Mosca. È interessante notare come il nostro esemplare, stampato nel 1532, sia stato rilegato a migliaia di chilometri di distanza dal luogo di stampa in meno di tre anni per un artista italiano: una spia dunque per lo studioso di quello che poteva essere il commercio internazionale di libri e i suoi tempi, come pure del prestigio di cui godeva il poeta laureato.<sup>47</sup> Anche qui però è bene sfuggire a una narrazione di tipo unilaterale: in un esemplare del più classico e ricercato tra gli oggetti del collezionismo, un'aldina del 1501 stampata su pergamena (anch'essa conservata ad Harvard),<sup>48</sup> una mano ancora cinquecentesca utilizza le cc. 191r-192r, bianche, per appuntare una benedizione per l'acqua in un latino maccheronico, chiusa da un rimedio per contrastare la febbre. A c. 192r si legge quindi: «Pe' guarir la febre cartana e terzana scriverete queste sotto scritte parole in tre boconi de pane con li segni de la croce che ssono scrite qui de ssoito, 3 hogni matina gli darette da maggiar uno bocone a digiuno. + raptam ++ benedictam +++ ascriptam (...)».

46. Cfr. van Leeuwen 2011, 123.

47. Oltre che ulteriore tassello per un'indagine della fortuna di Petrarca in Polonia: cfr. Wildlak 2001.

48. Cambridge, Harvard University, Houghton Library, \*IC P447C 1501aa.

Questo *excursus* petrarchesco tra manoscritti e edizioni a stampa, tra composizioni poetiche e ricette dal gusto magico, è lungi dall'essere concluso, anzi: si è voluto qui fare un tentativo di tratteggiare, entro limiti imposti dalla sede editoriale, la storia di una forma-libro di grande successo, il petrarchino, e del suo pubblico di lettori, entrambe tematiche a lungo trattate in maniera poco approfondita,<sup>49</sup> ma si è solo agli inizi. Solo attraverso la messa in prospettiva della materialità degli oggetti sopravvissuti e l'ascolto delle voci che li hanno impregnati nei secoli sarà possibile rendere un'immagine dinamica della storia del libro (manoscritto o a stampa che sia) e, quindi, della storia culturale e letteraria:

occorre cioè porsi il problema della effettiva circolazione e diffusione (...) che dovrà coinvolgere (...) [elementi] paratestuali (all'interno delle singole edizioni e dei singoli volumi [aggiungerei: manoscritti]) e quelli peritestuali (al di fuori: testimonianze di lettura, documenti diversi, ecc.).<sup>50</sup>

Se per Marc Bloch «il buono storico somiglia all'orco della fiaba: là dove futa carne umana, là sa che è la sua preda»,<sup>51</sup> bisognerà seguire macchie d'inchiostro.

---

49. Ad esempio, in merito alla prima problematica, e nello specifico nei confronti della rivoluzione di Aldo Manuzio, nel 2019 Martin Davies si sentiva in dovere di puntualizzare che ancora «esiste qualche voce di enciclopedia popolare che gli attribuisce persino l'invenzione del formato in-ottavo. Tale affermazione è falsa; il formato esisteva da tempo, sia nei manoscritti che nelle edizioni a stampa» (Davies 2019, 82-83). Sulla stessa scia e nello stesso anno, Giancarlo Petrella, nel tentativo di scardinare questo mito, ha condotto «un pur superficiale controllo bibliologico nei repertori bibliografici del XV secolo [il quale] conferma che nei trent'anni circa che precedono la famigerata invenzione manuziana del libro portatile risultano già almeno un migliaio (!) di edizioni nell'agile formato in ottavo» (Petrella 2019, 17-18). In merito alla seconda tematica invece, se un accurato articolo di Carlo Pulsoni intitolato *Lettori di Petrarca nel '400* (Pulsoni 2016) si concentra piuttosto sulla variabilità del testo disponibile per i lettori dell'epoca, Simona Brambilla ha analizzato la diffusione del poeta laureato presso il pubblico mercantile partendo da materiali manoscritti quattrocenteschi di varia natura, quali codici, lettere, inventari di libri (Brambilla 2005).

50. Contò 2006, 265.

51. Bloch 1969, 41.

## Appendice

### *Petrarchini manoscritti*

1. Baltimore, Walter Art Museum, W 409
2. Baltimore, Walter Art Museum, W 410
3. Boston, Public Library, q. Med. 130
4. (ex) Camarillo, St. John's Seminary, 3863 (ora in collezione privata)
5. Cassino, Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino, 822
6. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3681
7. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. H IV 119
8. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L IV 114
9. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 2998
10. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regin. lat. 1110
11. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 12
12. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 1117
13. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 681
14. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2951
15. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5154
16. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5166
17. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 7824
18. Copenhagen, Kongelige Bibliotek, gks 2055 kvart
19. Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott 1082 kvart
20. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 1118
21. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Gaddi 198
22. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI 14
23. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XC inf. 19
24. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 279
25. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 842
26. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1365
27. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuovi Acq. 1
28. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuovi Acq. 341
29. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1137
30. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1145
31. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1146

32. Ithaca, Cornell University Library, Arch. 4648 Bd. Ms. 23 t
33. Ithaca, Cornell University Library, Arch. 4648 Bd. Ms. 25
34. Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, LA129
35. Lonato, Biblioteca Ugo da Como, 193;
36. London, British Library, Add. 18784
37. London, British Library, Add. 38125
38. London, British Library, Egerton 1148
39. London, British Library, Harley 5761
40. Ex London, Major J. R. Abbey, 3160 (ora in collezione privata)
41. Ex London, Major J. R. Abbey 7368 (ora in collezione privata)
42. Milano, Biblioteca Trivulziana, 903
43. Milano, Biblioteca Trivulziana, 904
44. Milano, Biblioteca Trivulziana, 905
45. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, XIII D 57
46. New Haven, Beinecke Library, Beinecke 706
47. Oslo, Nasjonalbiblioteket, 8° 2595
48. Oxford, Bodleian Library, Bodley 1027
49. Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 62
50. Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 81
51. Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 109
52. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ital. 1018
53. Paris, Musée Jacquemart-André, 2075 (17)
54. Philadelphia, University of Pennsylvania Libraries, LJS 267
55. Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 230
56. Ravenna, Biblioteca Classense, 18
57. Rimini, Biblioteca Comunale Gambalunga, 93 (D II 19)
58. Roma, Biblioteca Casanatense, 24
59. Roma, Biblioteca Corsiniana, 44 B 2
60. San Pietroburgo, National Library of Russia, Ital. OV XIV 1
61. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, K IX 46
62. Toledo, Biblioteca Capitular, 104.3
63. Torino, Biblioteca Reale, Varia 100
64. Torino, Biblioteca Reale, Varia 104
65. Trieste, Biblioteca Civica Hortis, I 12
66. Trieste, Biblioteca Civica Hortis, I 5
67. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, IX 80 (6357)
68. Verona, Biblioteca Capitolare, CCCCXLVII

69. Collezione privata, s.s. (ex Christie's)<sup>52</sup>

*Elenco dei petrarchini stampati tra gli anni 1501-1551 (estremi compresi)*

Edizioni in-8°

1. Venezia, nelle case di Aldo I Manuzio, 1501 (USTC n° 847779)
2. [Lyon, Balthazar de Gabiano, 1502] (USTC n° 142816)
3. Fano, per Girolamo Soncino, 1503 (USTC n° 847786)
4. Firenze, a petitione Filippo I Giunta, 1504 (USTC n° 847780)
5. [Lyon, Balthazar de Gabiano, 1508] (USTC n° 130134)
6. Firenze, a petitione Filippo I Giunta, 1510 (USTC n° 847781)
7. Venezia, nelle case di Aldo I Manuzio, 1514 (USTC n° 847800)
8. [Toscolano], Paganino I & Alessandro Paganini, [1515-1520] (USTC n° 847828)
9. Firenze, per Filippo I Giunta, 1515 (USTC n° 847781)
10. Milano, in cassa de Alessandro Minuziano, 1516 (USTC n° 847799)
11. Venezia, per Niccolò Zoppino & Vincenzo di Paolo, 1519 (USTC n° 847799)
12. Venezia, nelle case haer. Aldo I Manuzio & Andrea I Torresano, 1521 (USTC n° 847815)
13. [Venezia, Gregorio De Gregori, 1522] (USTC n° 847829)
14. Firenze, per haer. Filippo I Giunta, 1522 (USTC n° 847811)
15. Venezia, Melchiorre I Sessa, 1526 (USTC n° 847831)
16. Venezia, per Niccolò Zoppino, 1526 (USTC n° 847816)
17. Venezia, per Gregorio De Gregori, 1526 (USTC n° 847812)
18. Venezia, per Niccolò Zoppino, 1530 (USTC n° 847834)
19. Venezia, per Bernardino Vitali, 1532 (USTC n° 847839)
20. Venezia, per Francesco I Bindoni & Maffeo Pasini, 1532 (USTC n° 847838)
21. Venezia, nelle case haer. Aldo I Manuzio & haer. Andrea I Torresano, 1533 (USTC n° 847840)
22. Venezia, per Vittore Ravani & C., 1535 (USTC n° 847823)
23. Venezia, per Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio ad instantia di Melchiorre I Sessa, 1539 (USTC n° 847822)
24. Venezia, per Francesco Marcolini, 1539 (USTC n° 847845)
25. Venezia, per Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1541 (USTC n°

---

<sup>52</sup> Il codice è stato messo all'asta presso Christie's nel dicembre 2023 (asta online n° 21953, lotto 28; asta chiusa il 13/12/2023; <https://www.christies.com/en/lot/lot-6463234>).

762258)

26. Venezia, per Comin da Trino: a instantia Vincenzo Valgrisi & Giovanni Francesi, 1541 (USTC n° 762194)
27. Venezia, appresso Francesco I Bindoni & Maffeo Pasini per Agostino Bindoni, 1542 (USTC n° 762183)
28. Venezia, per Bernardino Bindoni, 1543 (USTC n° 762752)
29. Venezia, appresso Francesco I Bindoni & Maffeo Pasini, 1544 (USTC n° 763140)
30. Venezia, nelle case haer. Aldo I Manuzio, 1545 (USTC n° 762224)
31. Venezia, appresso haer. Pietro Ravani & C., 1546 (USTC n° 762333)
32. Venezia, per Comin da Trino al segno del Nettuno, 1547 (USTC n° 762749)
33. Venezia, per Alessandro Brucioli & fratres, 1548 (USTC n° 762750)
34. Venezia, al segno della Speranza, 1550 (USTC n° 762456).

#### Edizioni in-12°

1. Venezia, per Lazzaro Soardi, 1511 (USTC n° 847797)
1. Ancona, per Bernardino Guerralda, 1520 (USTC n° 847793)
2. Venezia, nelle case de Gregorio De Gregori, 1523 (USTC n° 847810)
3. Venezia, per Niccolò Zoppino, 1536 (USTC n° 847824)
4. Venezia, nelle case di Pietro Nicolini da Sabbio alle spese di Andrea Arrivabene, 1537 (USTC n° 847821)
5. Venezia, per Niccolò Zoppino, 1538 (USTC n° 847844)
6. Venezia, al segno della Speranza, 1545 (USTC n° 763018)
7. Venezia, appresso Gabriele Giolito De Ferrari, 1548 (USTC n° 762216)
8. Venezia, per Pietro Nicolini da Sabbio ad instantia di Francesco Rocca & fratres, 1549 (USTC n° 762753)
9. Venezia, nella bottega d'Erasmus di Vincenzo Valgrisi, 1549 (USTC n° 762305)
10. Venezia, appresso Gabriele Giolito De Ferrari, 1550 (USTC n° 762225)
11. Venezia, per Domenico Giglio, 1551 (USTC n° 847848)
12. Lyon, appresso Guillaume Rouillé, 1551 (USTC n° 847847)

#### Edizioni in-16°

1. Lyon, per Jean I de Tournes, 1545 (USTC n° 157624)
2. Lyon, per Jean I de Tournes, 1547 (USTC n° 157725)
3. Lyon, per Jean I de Tournes, 1550 (USTC n° 762292)

4. Lyon, appresso Guillaume Rouillé, 1550 (USTC n° 116020, 762241, 116019)
5. Lyon, appresso Guillaume Rouillé, 1551 (USTC n° 116023, 150892)

Edizioni in-24°

1. Venezia, Alessandro Paganini, apr. 1515 (EDIT16 CNCE 55718)
2. Bologna, Francesco Griffo, sett. 1516 (EDIT16 CNCE 66555)
3. Toscolano, Alessandro Paganini, 1521 (EDIT16 CNCE 27960)
4. Venezia, Niccolò Zoppino e Francesco de Paolo, dic. 1521 (EDIT16 CNCE 37509)
5. Venezia, Bernardino Stagnino, feb. 1531 (EDIT16 CNCE 55813)
6. Venezia, al segno de la Speranza, 1548 (EDIT16 CNCE 59376)

Edizioni in-32°

1. Venezia, Alessandro Paganini, 1515 (EDIT16 CNCE 66717)

## Bibliografia

- Aretino, *Ragionamento della Nanna e della Antonia* = P. Aretino, *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, in Id., *Ragionamento-Dialogo*, a c. di P. Procaccioli, introduzione di N. Borsellino, Milano 1984.
- Balsamo 1979 = L. Balsamo, rec. a Rhodes 1978, «La Bibliofilia» 81, 2 (1979), 193-195.
- Bembo, *Lettere* = P. Bembo, *Lettere*, 4 voll., a c. di E. Travi, Bologna 1987-1993.
- Bloch 1969 = M. Bloch, *Apologia della storia*, a c. di G. Arnaldi, trad. it. di C. Pischetta, Torino 1969.
- Bozzolo-Ornato 1980 = C. Bozzolo, E. Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge. Trois essais de codicologie quantitative*, Paris 1980.
- Brambilla 2005 = S. Brambilla, *I mercanti lettori del Petrarca*, «Verbum» 7, 2 (2005), 185-219.
- Cagni 1969 = G.M. Cagni, *Vespasiano da Bisticci e il suo epistolario*, Roma 1969.
- Cannata 2003 = N. Cannata, *La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento*, «Critica del testo» 4 (2003), 155-176.
- Contò 2006 = A. Contò, *Petrarca in stampa tra Quattro e Cinquecento. Con una nota su Petrarca e Feliciano*, in G. Simionato (a c. di), *Petrarca e l'umanesimo*. Atti del convegno di studi, Treviso 1-3 aprile 2004, Treviso 2006, 262-269.
- Davies 2007 = M. Davies, «Non ve n'è ignuno a stampa»: *The Printed Books of Federico da Montefeltro*, in M. Simonetta (a c. di), *Federico da Montefeltro and His Library*, Milano 2007, 63-78.
- Davies 2019 = M. Davies, *Aldo e la costruzione del mito, o ciò che realmente fece*, in M. Davies, N. Harris (a c. di), *Aldo Manuzio. L'uomo, l'editore, il mito*, Roma 2019, 55-98.
- De la Mare 1985 = A. de la Mare, *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, in A. Garzelli (a c. di), *Miniatura fiorentina nel Rinascimento. 1440-1525: un primo censimento*, I, Firenze 1985, 395-600.

- Del Puppo 2004 = D. Del Puppo, *Remaking Petrarch's "Canzoniere" in the fifteenth century*, «Medioevo letterario d'Italia» 1 (2004), 115-139.
- Febvre-Martin 1999 = L. Febvre, H.J. Martin, *L'apparition du livre* (1958), postface de F. Barbier, Paris 1999.
- Grieco 2023a = D. Grieco, *Leggere i "Fragmenta": dal Vaticano Latino 3195 all'aldina*, in A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana (a c. di), *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Catania 23-25 settembre 2021, Roma 2023: <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/Grieco.pdf>>.
- Grieco 2023b = D. Grieco, *I "Rerum vulgarium fragmenta" tra Vaticano Latino 3195 e aldina: primi appunti sul Petrarca da mano*, «Petrarchesca» 11 (2023), 85-93.
- Huss 2019 = B. Huss, *Petrarca, Giotto e le illustrazioni ai "Trionfi". Tra testo e immagine*, in A. Torre (a c. di), *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, Pisa 2019, 21-38.
- Kemp 1997 = W. Kemp, *Counterfeit Aldines and Italic-Letter Editions Printed in Lyon 1502-1501: Early Diffusion in Italy and France*, «Papers of the Bibliographical Society of Canada / Cahiers de la Société bibliographique du Canada» 34, 1 (1997), 75-100.
- Ledda 2006 = A. Ledda, *Il Petrarca di Lazzaro de' Soardi*, in G. Petrella (a c. di), *Il fondo petrarchesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti ed edizioni a stampa (sec. XIV-XX)*, Milano 2006, 96-98.
- Macola 2007 = N. Macola, *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia 2007.
- Marrocco 2014 = M. Marrocco, *Ischia e il suo cenacolo di primo Cinquecento: un rinnovato Parnaso per le muse meridionali*, in B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi (a c. di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Roma 18-21 settembre 2013, Roma 2014: <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013%20Marrocco.pdf>>.
- Martini 1957 = A. Martini, *Spigolature venete*, «Arte veneta» 21 (1957), 53-64.
- Nuovo 1990 = A. Nuovo, *Alessandro Paganino (1509-1538)*, Padova 1990.
- Patota 2016 = G. Patota, *Petrarchino*, «Bollettino di italianistica» 1 (2016), 53-69.

- Pellegrini 2018 = P. Pellegrini, s.v. *Soardi, Laz zaro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIII, Roma 2018, 43-45.
- Petrella 2019 = G. Petrella, *L'eredit  di Aldo. Cultura, affari e collezionismo all'insegna dell'ancora*, in G. Montinaro (a c. di), *Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria*, Firenze 2019, 15-34.
- Pulsoni 2002 = C. Pulsoni, *I classici italiani di Aldo Manuzio e le loro contraffazioni lionesi*, «Critica del testo» 5, 2 (2002), 477-487.
- Pulsoni 2016 = C. Pulsoni, *Lettori di Petrarca nel Quattrocento*, in L. Marcozzi (a c. di), *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, Firenze 2016, 259-271.
- Quondam 2005 = A. Quondam, *Petrarchisti e gentiluomini*, in M. Febbo, P. Salwa (a c. di), *Petrarca e l'unit  della cultura europea / Petrarca a jedno  kultury europejskiej*, Warszawa 2005, 31-76.
- Rhodes 1978 = D.E. Rhodes, *Annali tipografici di Laz zaro de' Soardi*, Firenze 1978.
- Richardson 1994 = B. Richardson, *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge 1994.
- Rota, *Rime* (Milite) = B. Rota, *Rime*, a c. di L. Milite, Parma 2000.
- Shaw 1993 = D.J. Shaw, *The Lyons Counterfeit of Aldus's Italic Type. A New Chronology*, in D.V. Reidy (ed. by), *The Italian Book 1465-1800. Studies presented to Dennis E. Rhodes*, London 1993, 117-133.
- Signorini 2019 = M. Signorini, *Sulle tracce di Petrarca. Storia e significato di una prassi scrittoria*, Firenze 2019.
- Tognetti 1982 = G. Tognetti, *Criteri per la trascrizione dei testi medievali latini e italiani*, Roma 1982.
- Turbil 2020 = A. Turbil, «L'auteur voyant Laura ne consentir   ses plaisirs, de cruault  l'accuse»: qualche nuovo elemento sulla fortuna del Petrarca lirico in Francia prima del Petrarcbismo, «Arzan » 21 (2020), 50-68.
- van Leeuwen 2011 = J. Storm van Leeuwen, *The golden age of bookbinding in Cracow 1400-1600*, Kraków 2011.
- Vespasiano da Bisticci, *Vite* = V. da Bisticci, *Le vite*, 2 voll., a c. di A. Greco, Firenze 1970.
- Wildlak 2001 = S. Wildlak, *La présence de l'œuvre de Pétrarque en Pologne   l'époque de la Renaissance*, in P. Blanc ( d. par), *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du XXVI<sup>e</sup> congrès international du CEFI, Turin-Chambéry 11-15 décembre 1995, Paris 2001, 703-708.