

Dilettante nell'illustrazione, Maestro nell'esegesi

Il disegno interpretativo nelle immagini del Petrarca queriniano

Giulia Zava

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Within the complex *continuum* of petrarchan miniature, a real *unicum* is represented by the volume which is preserved in Brescia (Biblioteca Queriniana, Inc. G.V. 15). The print, which is an exemplar of the *princeps* of Poet's vernacular work – published in Venice in 1470 –, is the only *Canzoniere* within which *fragmenta* are entirely illustrated. The incunable has been decorated by a man of letters at the end of the XV century, whom some scholars identify with Antonio Grifo and the others cagily call the «Dilettante Queriniano». Until now, this particular copy has been studied almost only in its philological aspects, or in its historical-artistic ones. However, it is equally worth considering it in the context of the encounter of poetry and imagery. The analysis of the relationship between the text and the images that adorn the pages actually discloses that the paintings are not confined to a purely ornamental role, but are indeed vehicles of their author's exegesis.

Sommario 1. Il Petrarca queriniano: cenni introduttivi su un *unicum*. – 2. Il postillatore ed illustratore del volume. Antonio Grifo e il Dilettante Queriniano. – 3. Per un breve quadro dell'impianto illustrativo del volume. – 4. Petrarca in codice. – 5. Laura, fra il lauro e la fenice. – 6. Il disegno interpretativo dei *fragmenta* queriniani.

Keywords Iconology. Canzoniere. Interpretation. Poetry. Image. Renaissance. Brescia.

Il Petrarca queriniano: cenni introduttivi su un *unicum*

Alla Biblioteca Queriniana di Brescia, sotto la segnatura Inc. G.V. 15, è custodito uno dei ventisette esemplari esistenti della *princeps* delle opere di Petrarca, stampata a Venezia per i tipi di Vindelino da Spira nel 1470. Pur essendo in carta (e facendo quindi parte della meno pregiata emissione, rispetto all'altra, pergamenacea, di cui sono sopravvissute due copie) l'esemplare queriniano costituisce un vero e proprio *unicum*. Già testimone della prima fortuna editoriale delle opere di Petrarca,¹ il volume è stato arricchito da un'anonima mano di fine XV secolo, che ha interamente postillato e illustrato i margini del testo. La sua straordinaria unicità risiede

¹ Il poeta veniva posto, con i suoi due testi volgari, all'interno di un piano improntato sulla classicità, qual era quello dello stampatore italo-tedesco (cfr. Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990, p. 4).

proprio in questo apparato ornamentale, che fa dell'incunabolo il solo caso in cui i *Rerum vulgarium fragmenta* siano stati completamente corredati di un impianto figurativo. Il lavoro di decorazione si inserisce infatti nella complessa sorte iconografica riservata alle opere volgari del poeta, tanto ricca per quanto riguarda l'illustrazione dei *Trionfi*, quanto modesta per il *Canzoniere*. Di contro all'evidente immaginario evocato dalle terzine (cui conseguì, già dalla prima metà del XV secolo, un pronto riscontro iconografico), le rime sparse prevedono in effetti nella loro stessa essenza – e anche per una sorta di negazione autoriale² – una difficoltà di trasposizione. Sono quindi quasi esclusivamente i componimenti contraddistinti da una certa 'visionarietà' ad aver suggerito nel corso dei secoli un riscontro figurativo: privilegiate in tal senso si dimostrano la *Canzone delle metamorfosi*, la *Canzone delle visioni* e la *Canzone alla Vergine*; o, ancora, le carte incipitarie – spesso accompagnate dal ritratto del poeta o da immagini di gusto classicheggiante – e il passaggio dalla sezione *in vita* a quella *in morte*.³ L'anonimo decoratore del Petrarca bresciano non si è invece limitato a questi tipici luoghi, ma ha costellato di immagini gli spazi lasciati vuoti dal testo dei *fragmenta* (riservando, di contro, poca attenzione ai *Trionfi*).

L'incunabolo è stato riprodotto una ventina d'anni fa in una meritoria edizione anastatica (Petrarca 1995), conclusa da due postfazioni a cura di Ennio Sandal e Pietro Gibellini. Oltre a rendere facilmente accessibile la preziosità illustrativa del queriniano, il volume restituisce anche la completezza testuale della pubblicazione di Vindelino da Spira, mutuando le carte andate perse nel tempo dall'esemplare della stessa stampa conservato alla Biblioteca Trivulziana (Inc. Petr. 1). L'anastatica permette così di apprezzare integralmente il testo nella sua prima forma editoriale: un in-quarto – formato che il tipografo utilizzò sapientemente, allontanandosi da quello usato in precedenza per le opere latine e consegnando così, in modo inequivocabile, un libro da lettura e non da consultazione –, nato all'interno della classicità e agli albori della fama europea di Petrarca.

2 «Petrarca non ha introdotto, né preventivato, illustrazione alcuna nelle celebri carte su cui è venuto trascrivendo e componendo il suo libro di poesie», come può testimoniare lo stesso «sonetto proemiale che, lungi dall'evocare contesti narrativi o immaginari più o meno convenzionali, punta tutto sulla fonicità del dettato, privilegiando termini come ascoltare, suoni, sospiri» (Battaglia Ricci 2005, pp. 44, 47).

3 Per l'iconografia petrarchesca cfr. Trapp 1992-1993. Per la più facilmente realizzabile trasposizione dei *Trionfi* rispetto al *Canzoniere*, cfr. p. 25: «The reason for this is not far to seek. They were narrative rather than lyric, and so lent themselves more easily both to literal translation into pictures and to variation *ad lib.*; they were graphic in their presentation of procession, people and situation; they used familiar *exempla*, to which others could be added; and their adaptability for artists who wished to elaborate on their imagery and *dramatis personae* or to use them for decoration stood them in good stead. For processions, too, there were formulae available from Antiquity onwards».

L'importanza della pubblicazione del 1470 fu esaminata da Sandal, oltre che in Petrarca (1995), già in apertura della fondamentale monografia a tre mani dedicata all'incunabolo queriniano, uscita cinque anni prima (Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990); nel volume seguono poi l'analisi filologica di Frasso - completa dell'edizione delle postille vergate sui margini - e l'intervento incentrato sull'aspetto artistico di pugno di Mariani Canova. La miscellanea ricostruisce inoltre la storia dell'esemplare e delle varie ipotesi che, nel corso degli anni, si sono susseguite in merito all'identità del suo illustratore.

Lo studio monografico e la stampa anastatica si accompagnano, quindi, nel restituire questo preziosissimo *unicum*: *unicum* nell'iconografia petrarchesca, ma anche - e soprattutto - perché nell'apparato iconografico non risiede una mera opera ornamentale, una semplice trasposizione in immagini del dettato delle liriche, bensì una precisa lettura interpretativa dell'anonimo. Studiata nelle sue vicende storiche e attributive e per i due apparati che lo corredano, di illustrazione da un lato e di postillatura dall'altro, il *Canzoniere* bresciano è stato invece oggetto di significativi ma brevi cenni - ad opera di Gibellini (1995, 1997, 2000), Cossutta (1998, 2004), Zaganelli (2000, 2002) e Rosa Barezzani (2010) - per quanto riguarda l'incontro della dimensione testuale e figurativa.

1 Il postillatore ed illustratore del volume. Antonio Grifo e il Dilettante Queriniano

La pubblicazione del 1990 ricostruisce la storia dell'incunabolo e fornisce un'ipotesi attributiva per quanto riguarda l'artefice dell'apparato di decorazione. Grazie ad un esame comparativo dello stile grafico, l'identità della mano delle illustrazioni e di quella delle postille fu infatti dimostrata già ad inizio secolo da Paolo Moretti (1904), nel primo studio specificatamente dedicato al codice - termine con cui, d'ora in poi, designerò talvolta l'esemplare della stampa miniata a mano. A partire da questo primo passo, e giungendo al volume a tre mani, la storia critica in merito al Petrarca bresciano ha toccato varie tappe, segnate dagli interventi, fra gli altri, di Seymour De Ricci (1929), Jonathan J. G. Alexander (Pächt, Alexander 1970, p. 57, n. 580) e Nicholas Mann (1975). Gli studiosi hanno portato nell'orbita del queriniano altri tre volumi (e i relativi contributi loro dedicati):⁴ un Petrarchino conservato

4 Per i cui rimandi bibliografici, oltre che per la vicenda storica ed identificativa in generale, rimando a Frasso e a Mariani Canova (Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990).

alla Bodleian Library di Oxford, la copia della *Commedia* della Casa di Dante di Roma⁵ e il massiccio *corpus* poetico conservato alla Marciana sotto la segnatura It. Z 64 (4824), ritenuto opera del veneziano Antonio Grifo. Basandosi su queste riflessioni, intrecciando i volumi e comparando grafie, usi linguistici e stili, Frasso e Mariani Canova sono giunti a raccogliere i quattro codici proprio sotto il nome del poeta marciano, il quale, in quest'ottica, avrebbe decorato il codice inglese e postillato ed illustrato – in un impianto simile a quello del queriniano – il Dante romano. Cercando di non cadere nell'omonimia dei numerosi Grifo testimoniati tra Venezia e Padova nel corso del XV secolo, gli studiosi hanno individuato il chiosatore in un letterato legato alla famiglia dei Sanseverino che, dopo aver presenziato alle nozze del Moro con Beatrice d'Este, sarebbe rimasto attivo nell'ambiente sforzesco. Presso la corte, Grifo sarebbe diventato autore di fini letture dantesche,⁶ che gli avrebbero procurato l'ammirazione, oltre che della duchessa e dello stesso Ludovico, di Gasparo Visconti, con il quale è testimoniato uno scambio per le rime (Bongrani 1979, pp. 43-44). In quest'ottica, la nobildonna di «real sangue nata di natura quasi divina»,⁷ dedicataria del Petrarca queriniano – definitivamente archiviata l'ipotesi Caterina Cornaro, avanzata da Moretti (1904), ed escluse quelle di Isabella e Eleonora d'Aragona –, potrebbe ben essere la stessa Beatrice d'Este, di sangue reale in quanto nipote di Ferdinando I.

L'ipotesi Grifo, tuttavia, apre ad alcuni interrogativi, messi in luce a partire dal 1995 da Pietro Gibellini. L'assimilazione dei quattro codici sotto la figura del letterato veneto si basa infatti fundamentalmente su analogie di stile, grafia e lingua in una cultura fortemente codificata quale quella delle corti tardo quattrocentesche, per cui appare azzardato individuare una sicura identità di mano; rischioso basarsi poi su una comune conoscenza dantesca, certamente non anomala negli intellettuali dell'epoca (stupisce inoltre la scelta del volgare per le glosse del *Canzoniere* bresciano e del latino per l'incunabolo romano). Ancora, l'epistola dedicatoria del volume queriniano riporta una chiara affermazione di diletterismo pittorico: non stupirebbe una topica dichiarazione di modestia, se le immagini non confermassero un'indubbia scarsa dimestichezza iconografica – un pittore così poco esperto avrebbe decorato non solo un codice, ma tre? Come mai un noto letterato, di cui tra l'altro si hanno possibili riferimenti alle capacità nel duellare, ma nessuna a quelle pittoriche, si sarebbe limitato a firmare i propri lavori con sigle

5 Di recente riprodotta in una preziosa stampa anastatica: Alighieri (2014).

6 Come riferisce Vincenzo Calmeta nella *Vita di Serafino Aquilano*: cfr. Grayson 1959, p. 71.

7 Per le chiose mi attengo – da qui in avanti – all'edizione stabilita da Frasso (Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990, pp. 89-145).

e simboli? Come poi aveva già notato diffusamente Frasso (Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990, pp. 42-43), i casi di omonimia per i Grifo in area veneta sono tanto numerosi da non permettere un'univoca identificazione, per non parlare degli altri personaggi con cognome in *Gri*, comprensivi della stessa forma monosillabica. Gibellini mette in luce anche i problemi cronologici relativi all'intervento sul Petrarca bresciano: se si accetta l'ipotesi di Beatrice d'Este quale dedicataria, questo dovrebbe essere stato svolto fra il 1491 e il 1497 (anni, rispettivamente, delle nozze con il Moro e della sua scomparsa), ma l'assenza di immagini che rimandino alla moda francese, sorta in Italia dopo la discesa di Carlo VIII, farebbe anticipare il termine *ante quem* al 1494. La presenza, di contro, degli usi d'oltralpe nelle icone del Dante romano farebbe pensare l'intervento sulla *Commedia* posteriore a quello sulle opere petrarchesche, ma ecco che allora cade l'ipotesi di vedere nell'esemplare romano il precedente lavoro dedicato dal decoratore queriniano alla sua destinataria (l'anonimo scrive infatti di inviarle «quest'altro»: la questione può senz'altro essere spiegata congetturando un altro lavoro a noi non pervenuto, ma certamente le zone d'ombra dell'identificazione si moltiplicano sempre più).

L'ipotesi Grifo si basa insomma fondamentalmente su indizi, che portano ad un'attribuzione plausibile, ma pur sempre congetturale. Gibellini ha dunque proposto di adottare una più prudente denominazione del decoratore del volume bresciano come Maestro Queriniano o, in accordo con le parole dello stesso,⁸ Dilettante Queriniano. Nel corso di questo intervento, l'illustratore sarà richiamato da questo cauto ma al tempo stesso eloquente appellativo, nella convinzione che il lavoro svolto vada valorizzato indipendentemente dall'identità di chi l'ha compiuto. Anzi, si potrebbe dire che nella stessa scelta dell'anonimato risieda già una peculiare caratteristica di colui che, professandosi dilettante, guardava invece il testo di Petrarca con gli occhi del fine interprete.

8 Nelle quali l'anonimo riferisce di essere incorso «in longa fatica, esercitando cosa che, non essendo de mia prophessione, ineptamente ho fabricata».

2 Per un breve quadro dell'impianto illustrativo del volume

La novità e in generale la maggior portata dell'intervento di decorazione del Dilettante risiede nell'apparato interpretativo-illustrativo.⁹ Come si è accennato, questo si concentra in particolare sul *Canzoniere*, riservando scarsa attenzione ai *Trionfi*, saltuariamente postillati ed illustrati solo in corrispondenza dell'*incipit* del *Triumphus Cupidinis* (f. 137r), del frammento di sette terzine *Quanti già ne l'età matura ed acra* (f. 152r) e dell'inizio del *Triumphus Temporis* (f. 168r). Il Dilettante dimostra così, da subito, un suo particolare tratto innovativo, sia nei confronti dell'iconografia petrarchesca, sia per quanto riguarda l'interesse critico in generale dedicato alle opere volgari del poeta, per il quale la preferenza per i *fragmenta* risulta «tutt'altro che scontata prima dell'edizione aldino-bembesca del 1501» (Gibellini in Petrarca 1995, p. XV).¹⁰ Allo stesso tempo, anche indipendentemente da questioni cronologiche (la caduta dei signori di Milano - e conseguentemente dei suoi protettori - avrebbe portato il Dilettante ad abbandonare l'intervento), tale predilezione permette di intravedere uno spiraglio di quella che sarà la tipicità della lettura dell'illustratore. Questa si rivelerà una lettura di un uomo di corte di fine XV secolo, ancora priva della disciplinata chiave bembesca (e ancora libera di esserlo) e al contempo scevra del rigore latino del Quattrocento, per alcuni aspetti già cortese, ma per altri ancora umanistica. In questo particolare contesto storico, i *fragmenta* possono assumere le vesti di una spigliata favola amorosa e la Valchiusa può diventare un paesaggio idillico simile a quello conosciuto dalle dame di corte. Ecco che Petrarca, accompagnato da Cupido, vaga per nature amene alla ricerca di una Laura vestita secondo la moda spagnola di fine Quattrocento ed ecco che la stessa può persino comparire nuda a lato di *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf* CXXVI, f. 51v). Tale quadro, cortese nella sua esposizione come nel suo indirizzo, non comporta però

9 Le glosse invece, di una misura rara in relazione agli usi postillatori tardo-quattrocenteschi, si limitano principalmente ad un riassunto del contenuto delle liriche, a indicazioni metriche o a sintetiche note personali. Traspare comunque in esse una profonda conoscenza dei commenti petrarcheschi del tempo, da quello di Filelfo a quello del cosiddetto Antonio da Tempo, e contemporaneamente una certa capacità di scostarsene per offrire un'esegesi inedita. A tal proposito, il Dilettante in effetti dimostrerà di non risentire di un qualsivoglia timore reverenziale, andando in qualche occasione persino contro quanto sostenuto dallo stesso Petrarca («qui è in error il poeta», chiosa ad esempio al f. 11v, a lato di *Rvf* XXVIII). Per l'impianto di note dell'incunabolo, in particolare in riferimento ai commenti dell'epoca, cfr. Frasso (Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990, pp. 76-84).

10 Ancora, prosegue lo studioso: «si pensi che fra il 1470 e il 1500 compaiono numerose edizioni dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dei *Triumphus* congiunti, ovvero di questi ultimi soli e mai il contrario; la stessa tradizione manoscritta documenta che la fortuna dei capitoli allegorici di Francesco prevalse a lungo su quello delle sue rime sparse».

una lettura semplicistica, dimostrando, anzi, la molteplicità di interpretazioni che il testo petrarchesco ha saputo far scaturire nel tempo.

Anche indipendentemente dall'ipotesi identificativa con Grifo, rimane infatti ferma la consapevolezza di un lavoro compiuto a fine Quattrocento, e, probabilmente, anche nella stessa corte milanese, al cui clima ben si confà l'intervento, sia per quanto riguarda l'illustrazione (che nel primo foglio dimostra una chiara morfologia padana),¹¹ sia per la *koinè* settentrionale delle glosse, sia ancora proprio per questo modo 'svagato' di leggere i *fragmenta*. A Milano, infatti, il fervore poetico di gusto avventuroso (a macroscopico esempio, si può ricordare l'inizio della diffusione dei primi libri dell'*Orlando Innamorato*) si intrecciava con la produzione di sapore petrarchesco «di consumo» di Niccolò da Correggio, Antonio Fregoso e Gasparo Visconti¹² e, ancora, con il sopravvenuto sonetto burchiellesco del Bellincioni e del Pistoia. Ironia, leggerezza, pubblico cortese e anche femminile: sono questi tre rami che, strettamente correlati, furono propri dell'ambiente sforzesco e che, allo stesso modo, sono propri della lettura del Dilettante Queriniano.¹³

3 Petrarca in codice

In questo vivace ambiente valchiusano, Petrarca lascia quasi sempre le sembianze umane per vestire i panni di un eloquente simbolo, costituito da un volume rosso accompagnato spesso da una freccia e da un serpente. I tre vanno a formare un trittico che nel variare di positura dei suoi attributi si dimostrerà capace di realizzare il variare del sentire petrarchesco, riuscendo contemporaneamente a ricordare il rigore dell'uomo di lettere, la centralità della vicenda amorosa, la tentazione della passione (e del peccato in generale). Le immagini cardine per andare a comprendere il suo commento sono delineate dal Dilettante già nelle prime liriche, a lato proprio di quei cinque sonetti proemiali in cui Petrarca andava consegnando

11 Come ha dimostrato Mariani Canova (Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990, p. 147), i disegni dell'incunabolo dimostrano «una configurazione formale chiaramente padana e tardoquattrocentesca».

12 I tre poeti, ricordati dallo stesso Calmeta, incarnano infatti, come illustra Bongrani 1986, p. 47, «una poesia sostanzialmente di consumo, che è curiosa di artifici e di effetti, propensa alle note didascaliche, in quanto ha in mente non quella posterità a cui tra non molto si appellerà Pietro Bembo, ma un pubblico contemporaneo, un lettore e una lettrice di corte, ducale o privata, che anche in tema d'amore vuole essere ora stupito ora ammaestrato ora ammonito, sempre conquistato e fatto partecipe».

13 Per un approfondimento delle icone più ironiche del volume mi permetto di rinviare a Zava 2015.



Figura 1.
 Brescia,
 Biblioteca Queriniana,
 Inc. G.V. 15, f. 1r, RvfI-III

le chiavi del suo *liber fragmentorum*.¹⁴ Il codice, apparso per la prima volta al verso del primo foglio, viene infatti accompagnato dalla freccia e dal serpente già a partire rispettivamente da *Per fare una leggiadra sua vendetta* (Rvf II) e *Quando io movo i sospiri a chiamar voi* (Rvf V). Già a livello di queste prime carte si comincia ad intravedere la non casualità dell'agire della mano dell'illustratore, come dimostra, ad esempio, l'apparizione della serpe. Incontro del simbolo biblico e classico della lussuria, l'animale va

14 Sulla fondamentale importanza delle prime cinque liriche il rimando minimo è a Santagata [1992] 2011, pp. 111-115.

a coniugare, sia pur in un rapporto più interdiscorsivo che intertestuale, l'immagine virgiliana del «latet anguis in herba» (*Bucoliche*, III, 93) con il passo del *Trionfo d'Amore*, in cui l'autore confessa di conoscere «come sta tra' fiori ascoso l'angu» (*Triumphus Cupidinis*, III, 157).¹⁵ Non è dunque certo un caso che il serpente faccia la sua prima comparsa proprio a lato di *Quando io movo i sospiri a chiamar voi*, il sonetto in cui viene rivelato il nome della donna. La prima – ed unica precedente a *Rvf V* – apparizione del codice era avvenuta a lato di *Per fare una leggiadra sua vendetta* (*Rvf II*). Qui, il volume rosso, vittima della freccia sferratagli da Cupido, poteva ancora essere immune dall'agire del lussurioso tentatore; ormai svelato il *nomen*, sarà invece un'eccezione che nelle pagine del queriniano la serpe non accompagni il simbolo di Petrarca.

Nell'ordinato e non accidentale sopravvenire degli attributi, la comparsa del poeta, precoce, ma pur sempre alla seconda pagina, impone una riflessione sul primo foglio (figura 1), uno di quei rari luoghi tradizionalmente privilegiati per l'illustrazione del *Canzoniere*, di norma arricchito da immagini topiche e di gusto antiquario, quali l'autore nello studio o coronato d'alloro. Anche nel codice queriniano la pagina iniziale risente in qualche modo di un tradizionale assetto classicheggiante (ecco ad esempio che i primi due sonetti sono raccolti da una pergamena stracciata stesa su una lastra marmorea, espediente ascrivibile al gusto padano dell'epoca). Questi si presentano però in modi che già ne preannunciano la novità: la stessa scelta del foglio rende infatti perfettamente, come ha detto Gibellini (2000, p. 56), «la natura metapoetica» del dittico. Se il Dilettante intreccia poi la *E* di *Era il giorno ch'al sol si scoloraro* con una fronda d'alloro, non lo fa per realizzare un espediente di puro ornamento classico, quanto infatti per individuare un mezzo che saprà segnare delicatamente il passaggio dalla sezione *in vita* a quella *in morte* (in cui il vivo ramoscello lascerà posto a un rametto secco).¹⁶ Lo stesso sfondo che la lastra lascia intravedere si fa tramite immediato della lettura dell'anonimo: l'ambientazione è già quella della natura di Valchiusa, abitata da due uccellini che portano il messaggio amoroso del poeta e attraversata da un ruscello (dal quale sorge una pianta d'alloro sui cui rami sono racchiuse le glosse). Sul margine inferiore figura poi un fauno, che con un flauto di Pan fa risonare il «suono | di quei sospiri» (*Rvf I*, 1-2). Se Petrarca, insomma, non compare, così come non compare Laura, tutto, però, racconta già di loro e della loro storia. L'ambiente stesso, in primo luogo, parla della donna. Dall'alloro al ruscello, la vita della natura valchiusana è quella di Laura e parla

15 Il passo è già stato addotto da Cossutta 1998, p. 425.

16 In generale, poi, le sue apparizioni daranno un primo segnale dell'intreccio dei significati petrarcheschi.



Figura 2.
Brescia,
Biblioteca Queriniana,
Inc. G.V. 15, f. 81r,
Rvf CCVIII-CCIX

di lei anche quando è assente (come d'altronde sarà previsto nel corso del *Canzoniere* e come apparirà evidente, ad esempio, in *Rvf CXXV*).¹⁷ Il poeta è invece presente nei versi che vengono trasportati e nel fauno che li interpreta. In questa raffigurazione si può certo cogliere un

¹⁷ Cfr. in particolare i vv. 66-74: «Ovunque gli occhi volgo | trovo un dolce sereno | pensando: Qui percosse il vago lume. | Qualunque herba o fior colgo | credo che nel terreno | aggia radice, ov'ella ebbe in costume | gir fra le piagge e 'l fiume, | e talor farsi un seggio | fresco, fiorito et verde».

sapore classico-bucolico, ma va scorta soprattutto una lettura che dal basso verso l'alto si fa già espressione di un passaggio dal classicismo pagano all'amore spirituale. Preannunciando il divenire del *Canzoniere*, la prima pagina riesce così a consegnare l'ottica di mutamento - o di evoluzione - propria dell'illustratore del queriniano. Come ha notato Cossutta (1998), la presenza di un satiro che richiami il poeta si lega inevitabilmente con la successiva apparizione del Petrarca-codice, in una metamorfosi che restituisce il passaggio «da uno stato di *sfrenatezza* ad uno di *temperamento* dei costumi [...], da uno stato in qualche modo *selvaggio* ad una condizione *progredita*» (Cossutta 1998, p. 434, p. 433). Grazie alla poesia che dalle canne del flauto si innalza nel volo dei suoi messaggeri, grazie al passaggio dal fauno al volume, grazie a Laura - e al lauro che si sviluppa in verticale nel margine destro del foglio -, il Dilettante ricostruisce già a questa altezza quello che sarà il mutamento cortese del Petrarca queriniano.

La metamorfosi sarà infatti un aspetto fondamentale dell'illustrazione dell'incunabolo, che nella diversificazione, in particolare del pittogramma del libro, saprà realizzare il variare del sentire del poeta, mostrandone ad esempio il cuore trafitto o il volto piangente (rispettivamente in riferimento a *Amor co la man dextra il lato manco*, Rvf CCXXVIII, f. 86v e a *Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda*, Rvf CCCXLII, f. 122v - figura 5). L'attribuzione di tratti umani al codice, già di per sé eloquente nel ricordare l'uomo dietro l'opera, diventa poi particolarmente significativa quando consegna una trasfigurazione dai contorni ancora più netti. Escludendo infatti le frequenti apparizioni di tratti umani nei fogli del libro - qui, pur nella metamorfosi, rimangono sempre propri di un oggetto -, nel volume queriniano si trovano solamente due immagini in cui dal codice si allunghi il volto di Petrarca, in una preziosa compresenza di dimensione simbolica e antropica. Un primo aiuto nell'individuare la fondamentale chiave interpretativa di queste due vignette si trova nel dittico di sonetti e nelle relative immagini presenti alla carta 81r (figura 2), *Rapido fiume che d'alpestra vena* (Rvf CCVIII) e *I dolci colli ov'io lasciai me stesso* (Rvf CCIX).

A lato proprio di questa seconda lirica, l'illustratore propone un Petrarca-viandante, con scuri abiti da viaggio e un cappello impreziosito da un rametto d'alloro: il poeta ha qui completamente abbandonato il suo simbolo per vestire panni umani, anche se il bastone che impugna è avvinghiato dal serpente e il suo cuore è trafitto dalla freccia (perfetta traduzione in immagini, d'altronde, dei versi «quello stral dal lato manco, | col ferro avelenato dentr'al fianco» - Rvf CCIX, 10-11). A un primo sguardo, insomma, l'immagine sembrerebbe meramente andare a raffigurare il testo, dando massima rilevanza al viaggio intrapreso dall'autore (tale lettura da parte del Dilettante, all'apparenza un po' semplicistica, troverebbe poi conferma nella glossa a margine, in cui egli scrive «pur nel ditto viaggio, hora a cavallo et hora in barca et a piede, dice l'auctor il presente sonetto»). In

questa dimensione pienamente fisica parrebbe quindi tralasciato, almeno parzialmente, il dissidio interiore scaturito nel poeta dalla distanza dalla donna amata. Come infatti illustra Bettarini (2005, p. 978), «in realtà *I dolci colli* è un testo di non-movimento, perché chi corre via si porta dietro il *vulnus* originario, l'ossimorico 'caro peso' o 'bel giogo' imposto da Amore». L'osservazione della vignetta acquista dunque valore se relazionata all'icona precedente. A lato di *Rapido fiume che d'alpestra vena* e del racconto del ritorno ai luoghi di Laura, il Dilettante disegna a bordo di una barchetta il consueto pittogramma del codice con serpente e freccia. Nonostante le apparenze, in nessuno dei due casi ci si trova davanti a una semplice raffigurazione di un Petrarca itinerante: la fisicità suggerita dal viaggio, che sia da o verso un luogo, imporrebbe a rigore lo stesso tipo di rappresentazione, ma la scelta dell'anonimo di offrire due diverse trasposizioni porta a interrogarsi sui motivi di tale discrepanza. La lente va dunque puntata proprio sulla direzione verso cui il poeta muove. Tornare da Laura, in quest'occasione, significa per Francesco cadere in un desiderio terreno - «basciale 'l piede, o la man bella et bianca; | dille, e 'l basciar sie 'nvece di parole», scrive qui l'autore ai versi 11-12. Se sono questi gli istinti che la donna risveglia, nell'ottica del Dilettante l'allontanarsene non può che assumere i contorni di un perfezionamento: sempre nel quadro di una cortese resa,¹⁸ la delicata favola d'amore è, probabilmente, già consapevole di quale sarà il vero ed alto ruolo di Laura.

Apprezzata questa sorta di chiave evolutiva nel passaggio codice-uomo, si può quindi arrivare all'analisi delle due apparizioni del volto del poeta dal suo simbolo. A corredo di *Dicemi spesso il mio fidato specchio* (Rvf CCCLXI, f. 131r), l'illustratore propone dunque il ritratto di un uomo da «l'animo stanco, et la cangiata scorza» (v. 2) mentre osserva con sguardo melanconico il proprio riflesso. In questa rappresentazione umana del sentimento del tempo che fugge, il busto di Petrarca, trafitto dalla freccia e dal cui cuore si erge il serpente, fuoriesce dal solito libro rosso. «Acorgendossi l'auctor che venia vecchio, prende un consiglio di obedir a natura, cioè di darsi hormai al ver et a qualche honesto studio e lassar i pensieri amorosi ai zoveni etc.», postilla, nella sua *koinè* padana, il Dilettante. Darsi agli studi e abbandonare i pensieri amorosi: è un uomo cosciente del tempo passato e dei propri errori quello che qui fissa il proprio volto, un uomo che, pur non completamente abbandonato dai suoi tormenti, sa che «obedir a Natura in tutto è il meglio, | ch'a contender con lei il tempo ne sforza» (vv. 5-6). In una vignetta che coniuga con sapienza fisicità ed introspezione, è così consegnata la ricchezza del sonetto, per cui la consapevolezza del poeta deve tramutarsi nell'evoluzione antropomorfica del

18 Certo non mancano nell'incunabolo immagini di giochi amorosi fra i due, come avviene ad esempio nell'icona di *Nova angeletta sopra l'ale accorta* (Rvf CVI, f. 43v).

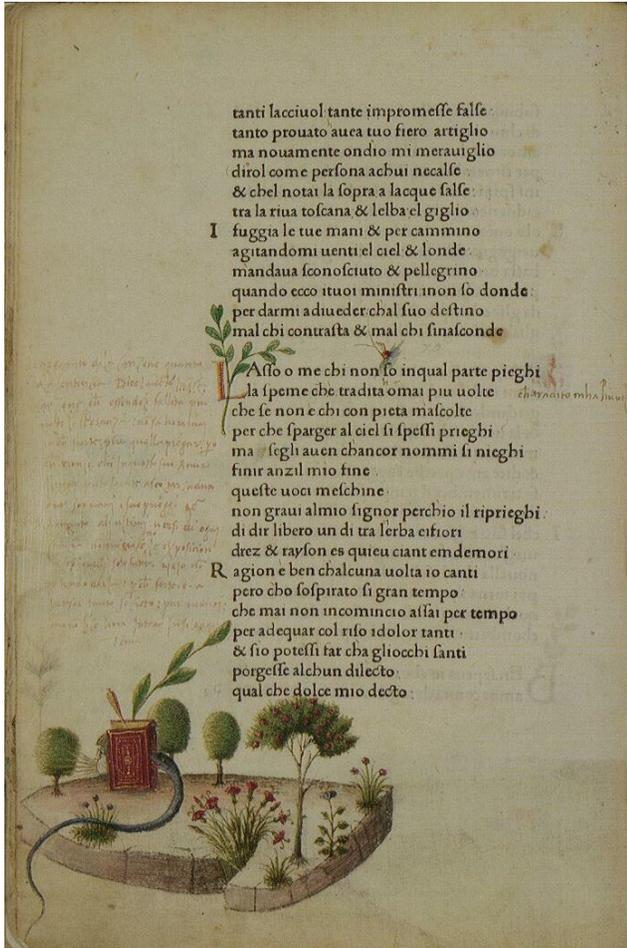


Figura 3.
 Brescia,
 Biblioteca Queriniana,
 Inc. G.V. 15, f. 28v, Rvf LXX

suo simbolo. La mutazione avviene qui per un motivo simile a quello de *I dolci colli*, per un abbandono di un amore – e di una produzione – che evidentemente, anche in questo caso, sono impropri, fosse anche solo per l'età dell'autore (questione notoriamente centrale in età medievale, basti anche solo ripensare all'introduzione alla IV giornata del *Decameron*).

Amore e poesia sono in effetti due temi che, così come nelle parole di Petrarca, si intrecciano continuamente nelle pagine dell'incunabolo queriniano. La ricerca della poesia si impone nella puntuale esegesi visiva del Dilettante, come dimostra efficacemente l'altra comparsa dell'incontro fra il simbolo del libro e il volto del poeta, posta a lato di *Lasso me, ch'ì non so in qual parte pieghi* (Rvf LXX, f. 28v – figura 3). Il Dilettante presenta qui il



Figura 4.
 Brescia,
 Biblioteca Queriniana,
 Inc. G.V. 15, f. 9v,
 Rvf XXIII-XXIV

codice, normalmente assalito dal serpente e trafitto dalla freccia. L'oggetto, tuttavia, si differenzia dalla sua prassi iconica per la presenza di un ramo di alloro che sorge da sé e, appunto, per il viso umano che, opposto al dorso del volume, irradia dalla bocca quelli che non possono che essere versi. A lato dell'icona, dopo aver riassunto il contenuto della lirica, il Dilettante scrive

Ma quanto ali ultimi versi di ogni stancia, non mi piaceno le expositione che sopra quelli son fatti, né io non intendo darla, perché forte è a pensar tanto secreto; pur ne direi, ma non lice hora intrar in sì longo tema. (f. 28v, Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990, p. 101)

Anche se in modo non limpido, la postilla pare suggerire che l'illustratore abbia colto, e voluto valorizzare, la molteplicità delle voci che si incontravano nel testo, o quantomeno abbia voluto mettere in risalto l'alto valore della poesia petrarchesca e del suo «longo tema». La lettura dell'anonimo – pittore per diletto, ma letterato di professione – mi sembra infatti qui trasparente. Nella famosa canzone 'a citazioni', il volume, tormentato dai suoi attributi (non si scordi comunque il disilluso tono della lirica), viene elevato a portatore di vera poesia; per l'interprete e lettore di Petrarca, portavoce delle rime dell'autore e quindi affine per certi versi al ruolo qui svolto dal poeta, la lirica doveva avere un particolare sapore. La sola fronda d'alloro, per quanto alta e rigogliosa, non sarebbe potuta bastare a trasmettere l'importante ruolo, ed ecco che il codice acquista significativamente – come sarebbe avvenuto poi solo in un'altra occasione – volto umano.

Tracciatore di *maniculae* nel corso del volume – lunghi indici che segnalano principalmente sentenze proverbiali, formule e consigli di gusto cortese –,¹⁹ il Dilettante dimostra costantemente l'alta considerazione del ruolo della poesia, non lasciandosi ad esempio sfuggire un verso del calibro di «nulla al mondo è che non possano i versi» (*Rvf CCXXXIX*, 28). Ancora, il talvolta elitario umanista di fine Quattrocento dimostra di sentirsi in dovere di raffigurare sarcasticamente *O cameretta che già fosti un porto* (*Rvf CCXXXIV*, f. 88r), rendendo il basso volgo cui il poeta si vuole unire con quattro meri cartelli che riportano «ignaro», «bestial», «orbo» e «reo». Non stupisce dunque, in questo quadro, che il Dilettante abbia voluto riservare una particolare cura a una lirica del calibro di *Se l'onorata fronde che prescrive* (*Rvf XXIV*, f. 9v – figura 4), sonetto di risposta per le rime a *La santa fama, de la qual son prive*, testo con cui Andrea Stramazzo da Perugia aveva esortato Petrarca a riprendere l'attività poetica.

L'autore, che si vede «disdetta la corona» (v. 3) a causa di lauro-Laura, giunge qui ad uno sdegno tale da invitare Stramazzo a rivolgersi ad una persona dall'animo più pacificato. La lirica risulta di inevitabile interesse per il Dilettante,²⁰ il quale decide di proporre un'icona ricca di interrogativi. Già Rosa Barezzani (2010, pp. 33-35) ha notato come quella che a un primo sguardo potrebbe sembrare una brulla natura valchiusana sia in re-

19 Esemplare di questo tipo di intervento può essere il lavoro svolto a lato di *Mai non vo' più cantar com'io soleva* (*Rvf CV*, ff. 42r-43v), la famosa 'frottola' petrarchesca, letteralmente costellata di *maniculae*.

20 Il quale decide di accompagnarvi anche due chiose che, scritte in due momenti diversi, si propongono di cogliere il motivo che ha scatenato il nascere della poesia. Proprio relativamente a questo sonetto ben ha detto Rosa Barezzani 2010, pp. 33-34: «è qui, in vignette come queste che si coglie la dicotomia fra il Grifo postillatore e il Grifo illustratore, [...], dove il postillatore si limita a segnalare l'occasione, la causa, la fonte che ha ispirato la creazione poetica e dove, invece, l'illustratore va oltre e si ingegna di dare ragione delle giustificazioni sotterranee e dei significati meno manifesti».

altà una rappresentazione dell'Elicona (e considerando come il Dilettante nelle chiose non faccia riferimento ai due testi, è certo singolare che la stessa vetta fosse citata nel sonetto di Stramazzo). La scena propone infatti una fonte all'interno di un paesaggio montuoso, affiancata dalla presenza di una zampa di cavallo alata (evidente richiamo all'Ippocrene). Sull'arido terreno figura un gruppetto di volumi con una viella, in cielo volano un Cupido bendato con la face della passione in mano e l'uccellino che, nella sua consueta funzione di messaggero, porta il commiato del poeta al gruppo di libri - i «certi soi amici, co' quali prima si solazava scrivendo rime e versi» di cui riferisce il Dilettante nella prima chiosa. Il disegno presenta insomma il luogo della Poesia a lato di una lirica in cui l'autore se ne dichiarava lasciato fuori: come spesso sarà nel corso dell'incunabolo, il Dilettante dà prova di non voler rinunciare ad offrire un segnale positivo. La stessa ambientazione è in primo luogo quella di un tiepido ottimismo. A corredo di un sonetto contrassegnato da tali toni, l'illustratore avrebbe certo potuto indugiare su un'immagine di più oscuro e risentito sconforto, ma sceglie invece di raffigurare le acque dell'Ippocrene: nonostante Petrarca non figuri, i suoi versi sono qui e possono a buon diritto rivolgersi agli abitanti del luogo. Ancora, è interessante che nel gruppo di volumi compaia un libro rosso, codice cioè di quello stesso colore con cui Francesco sarà rappresentato per tutto l'incunabolo. Il simbolo non sta a raffigurare Petrarca: mancano qui i suoi tipici segni del tormento e, anche se quest'assenza potrebbe essere spiegata dall'abbandono di Amore, non si capisce per quale motivo l'uccellino avrebbe indirizzato i versi petrarcheschi anche a se stesso (il volatile non può infatti essere messaggero del sonetto di Stramazzo, dal momento che il Dilettante, nelle sue chiose, dimostra di non conoscerlo). Tuttavia, l'insistente simbologia con cui l'autore è stato e sarà richiamato lungo l'incunabolo impone il collegamento. L'esegesi dell'illustratore si pone in bilico fra diversi poli. Il codice vermiglio non è Petrarca, ma potrebbe benissimo esserlo; il Dilettante avrebbe certo potuto dipingere il volume di un qualunque altro colore, ma sceglie di proporlo proprio di questo tono. In questa molteplicità di suggestioni, lo stesso volo di Cupido assume un particolare valore, proprio per il suo indirizzo di incerto scioglimento. Il putto potrebbe in primo luogo dirigersi verso la fonte, in un tuffo che porterebbe allo spegnimento della fiamma amorosa; questi potrebbe però anche direzionarsi verso i tre volumi, e in particolare proprio verso il codice rosso. In questo continuo accumularsi di impressioni, Amore potrebbe così andare a riattizzare il suo fuoco in quel simbolo che non rappresenta Petrarca ma che potrebbe ben farlo - e certo, se questo lo portasse ad acquisire i suoi consueti attributi, il gioco di fascinazioni si farebbe ancor più intricato. C'è consapevolezza nel voler introdurre possibili piani di lettura: Petrarca, lo dice il testo, non è più in grado di comporre versi, ed infatti non può figurare in compagnia dei suoi amici (ecco spiegate la viella abbandonata, la presenza dei lauri ingialliti

e di Cupido, nel caso questi volesse spegnere la sua face). Le suggestioni ottimiste hanno tuttavia senz'altro la meglio. In primo luogo ci troviamo sull'Elicona, monte dell'alta Poesia, e benché il poeta non sia qui, il luogo non gli viene in alcun modo precluso, fosse anche solo per la possibilità data ai suoi versi di accedervi tramite l'uccellino. Ancora, il codice rosso richiama inevitabilmente la sua presenza: se egli fosse lì, potrebbe presto riacquisire la corona d'alloro – e in questo caso Amore non si starebbe dirigendo verso il volume, pronto a riaccenderne, insieme alla fiamma amorosa, la stessa capacità poetica? In questo quadro, è infine notevole che l'illustratore abbia deciso di proporre un ulteriore espediente critico. L'alloro posto nel capolettera della lirica appare di un colore più spento rispetto a quelli della prima sezione del *Canzoniere*; è tuttavia importante notare come ci si trovi qui in un inusuale torno di componimenti in cui le iniziali non vengono arricchite del loro consueto vezzo:²¹ anche se non rigoglioso come altrove, l'alloro c'è ed è vivo. Tutto nell'immagine suggerisce la fiducia di un pronto recupero dell'auro (e d'altronde, il Dilettante ben sapeva che la capacità poetica di Petrarca non era esaurita).

4 Laura, fra il lauro e la fenice

Il Dilettante realizza nell'incunabolo continui segnali della presenza di Laura, consapevole di quanto d'altronde era previsto dalla poesia che andava commentando: la natura di Valchiusa parla dell'amata, ed ecco che l'aura celeste o la candida cerva compaiono in tutta la loro eloquenza. Fra gli emblemi con cui il Dilettante richiama la donna, uno in particolare spicca però inevitabilmente. La frequenza della simbologia dell'alloro ricorre infatti con necessaria insistenza nelle pagine dell'incunabolo queriniano, palesandosi come segnale di Laura già nei capolettera delle rime. Il passaggio da quello verde e rigoglioso al rametto secco avviene all'altezza di *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?* (Rvf CCLXVIII, f. 98v), canzone al cui lato il Dilettante raffigura un albero d'alloro sradicato. Notevole la scelta di optare per una rappresentazione di tal sorta, non solo perché la lirica tratta della morte di Laura senza particolari riferimenti allegorici, ma soprattutto in considerazione della significativa rarità di tale tipologia di icona nel corso del volume. L'immagine è infatti proposta dall'illustratore solo in altre tre occasioni, a lato di componimenti in cui era

21 Sono infatti rarissime le liriche, oltre all'incipitaria (arricchita da una decorazione a bianchi girari precedente l'illustrazione dell'incunabolo – cfr. Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990, p. 150), non contrassegnate dalla fronda: Rvf VII (f. 2v), Rvf X (f. 3r), Rvf XXV-XXVI (f. 10r), Rvf XXVII-XVIII (ff. 10v-12v), Rvf XL (f. 18r), Rvf LIII (ff. 22v-24r), Rvf XCVIII (f. 40v), Rvf CIII (f. 41v), Rvf CIV (f. 42r), Rvf CXX (f. 49r), Rvf CXXVIII (ff. 54r-56r), Rvf CXXXVI-CXXXVIII (ff. 60v-61r), Rvf CCCLXVI (ff. 134v-136v).

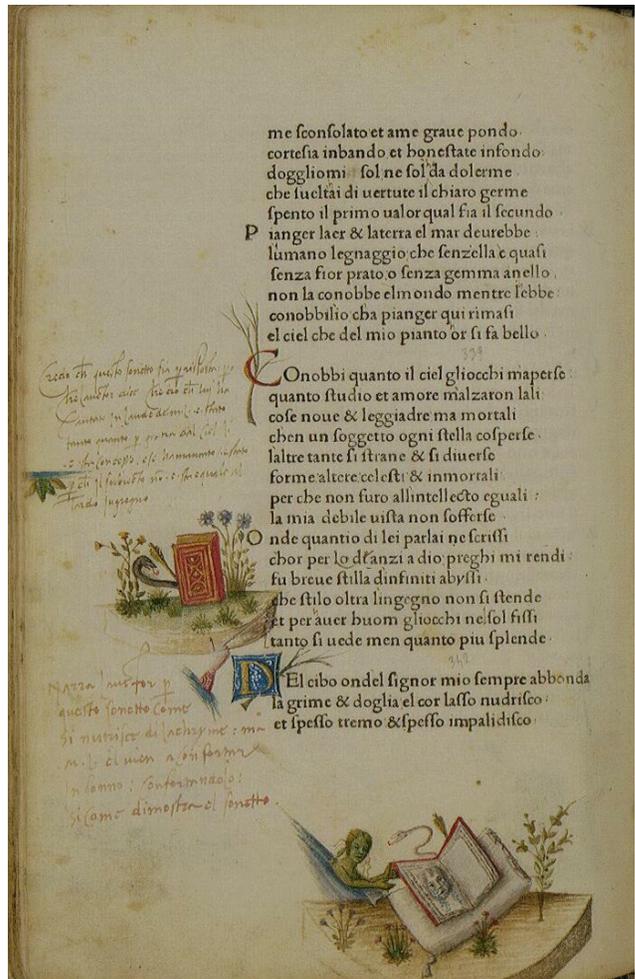


Figura 5.
Brescia,
Biblioteca Queriniana,
Inc. G.V. 15, f. 122v,
Rvf CCCXXXIX-CCCXLII

esplicitamente richiamata dallo stesso Petrarca (*Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro*, Rvf CCLXIX, f. 98v, *Al cader d'una pianta che si svelse*, Rvf CCCXVIII, f. 112v, e alla terza strofe di *Standomi un giorno solo a la fenestra*, Rvf CCCXXIII, f. 114r).²² La vignetta dimostra il valore che

22 Nella decima ecloga del *Bucolicum Carmen* Petrarca aveva precedentemente pianto la morte della donna in termini simili: «Laurea cognomen tribuit michi, laurea famam, | Laurea divitias; fueram qui pauper in arvis, | Dives eram in silvis, nec me felicior alter. | Sed letum fortuna oculo suspexit iniquo: | Forte aberam, silvasque ieram spectare vetustas: | Pestifer hinc eurus, hinc humidus irruit auster; | Ac, stratis late arboribus, mea gaudia laurum | Extirpant franguntque truces, terreque cavernis | Brachia ramorum, frondesque

l'illustratore, con Petrarca, conferiva alla pianta. Emblema, fra i suoi vari significati, dell'amore inappagato per la donna, l'alloro è Laura come - e in quanto - è poesia (e a tal proposito come non ripensare all'icona della canzone 'a citazioni' e alla fronda che sorge dal codice? come non notare le occasioni in cui è proprio Petrarca a tenerla stretta? o quando l'autore può persino annullarsi nell'immagine di lei, come dimostra l'immagine del poeta-alloro della *Canzone delle metamorfosi*?). Se quindi l'alloro può ottenere tratti umani, indorandosi di gloria - ma imbiandendosi al tempo stesso dei capelli dell'amata -,²³ in un continuo intreccio fra il realistico e il simbolico, questa duplicità deve essere mantenuta anche quando la donna viene rappresentata umana.²⁴ Una prima suggestiva sovrapposizione in tal senso avviene nella vignetta del foglio 13v, a lato di *Giovane donna sotto un verde lauro* (Rvf XXX), canzone in cui il gioco di equivocità fra il nome di Laura e l'alloro è particolarmente ricco (solo per citarne alcuni, si possono leggere versi che parlano di un «duro lauro | ch'è i rami di diamante, et d'òr le chiome», o di un idolo «scolpito in vivo lauro» che potrebbe mostrare gli occhi - vv. 23-24, vv. 26-27). Ecco dunque che, nell'illustrare la sestina, il Dilettante fa fuoriuscire dal poggio valchiusano il volto della donna, optando così per un'icona dai forti richiami allegorici, ma che allo stesso tempo non ponga in secondo piano la fisicità suggerita dalla prima strofa (nella quale Laura appare «più bianca et più fredda che neve», e vengono ricordati «e 'l suo parlare, e 'l bel viso, et le chiome» - v. 2, v. 4).

Proprio pensando allo scambio di elementi vegetali e antropici, un'icona particolarmente preziosa è posta a commento di *Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda* (Rvf CCCXLII, f. 122v - figura 5). L'«affettuosissimo» sonetto (Carducci, Ferrari 1960, p. 476) prende le mosse dal dolore di cui si pasce il poeta per giungere finalmente alla pace grazie alla comparsa della donna («con quella man che tanto desiài, | m'asciuga li occhi, et col suo dir m'apporta | dolcezza ch'uom mortal non sentì mai» - vv. 9-11). In conclusione la stessa Laura invita il poeta a «non pianger più» (v. 13) e a risolvere il suo dolore in virtù, nella consapevolezza che la vera vita è quella paradisiaca delle cose immortali. Dopo una serie di codici assaliti dal

tulere comantes» (Mattucci 1971, p. 348, vv. 378-386). Non sappiamo se il Dilettante conoscesse la *Laura Occidens*, ma suggestiona che l'area lombarda abbia avuto un ruolo centrale, durante gli ultimissimi anni del Quattrocento, per la pubblicazione delle opere latine (cfr. Dionisotti 1974).

23 Se non addirittura ottenere un'intera chioma a lato *Non pur quell'una bella ignuda mano*, Rvf CC (f. 77r).

24 Sull'immagine della donna si è concentrato anche Cossutta in uno dei suoi due interventi dedicati al Petrarca queriniano. Cfr. a tal proposito: «Quasi ciclicamente [...] ricompare il tema della 'alterazione', tema caro a Francesco, il quale lo applica così a se stesso come alla donna da lui amata, e, soprattutto nel secondo caso, le mutazioni riflettono non propriamente una sorta di instabilità di 'quella' creatura, quanto piuttosto l'instabilità mentale e di cuore dell'amante suo» (Cossutta 2004, p. 74).

serpente nelle icone precedenti, il Dilettante propone dunque qui il libro spalancato, su cui compare il bianco viso del poeta, adagiato su un cuscino. Da una fitta aura si allunga poi dolcemente l'amata che, tinta di verde e d'oro, porge le mani verso il codice con atteggiamento pietoso e rasserenante; nonostante la serpe non manchi di ergersi verso l'apparizione, la scena riesce a trasmettere una delicata armonia. Il sonetto presenta numerosi tratti in comune con altre due liriche, *Già fiammeggiava l'amorosa stella* (Rvf XXXIII, f. 14v) e *Quando il soave mio fido conforto* (Rvf CCCLIX, f. 124r).²⁵

Interessante in questo quadro di corrispondenze la diversità rappresentativa: se Rvf CCCXLII viene sciolto dal Dilettante in una vignetta fra l'allegorico e il realistico, le altre due ricalcano fedelmente l'aspetto più fisico dei versi, proponendo Laura e Petrarca nelle loro vesti umane. Ritengo che l'analisi delle tre icone vada svolta nell'ordine in cui compaiono e sotto un'osservazione: il Dilettante, che si professa tale, dimostra di affinare la propria capacità critico-illustrativa nel corso del lavoro, proprio grazie alla scoperta, di pagina in pagina, di nuove strategie con cui realizzare il suo commento per immagini. Con *Già fiammeggiava l'amorosa stella* siamo ancora nelle prime carte del suo lavoro (è, in effetti, il primo componimento in cui viene realizzata la figura del poeta umano), per cui non stupisce trovare una dettagliata ma semplice trasposizione del dettato petrarchesco, dalla scena valchiusana alla comparsa dei due protagonisti. In questa raffigurazione, l'unico riferimento simbolico di Laura, oltre allo stesso ambiente, è dato dall'alloro su cui viene steso il telo. Con le altre due immagini siamo invece sul finire del *Canzoniere* bresciano: ormai il Dilettante può realizzare, con consapevole bravura, l'icona dei due amanti di *Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda* e rappresentare *Quando il soave mio fido conforto*. Appropriatosi di una sempre più decisa cognizione emblematica e non scordando quanto appena compiuto, l'anonimo offre a lato di Rvf CCCLIX - l'ultima delle tre liriche - una vignetta dalla rara preziosità per l'incontro delle dimensioni. Certo il cuscino su cui era adagiato il codice qui è tramutato in un dettagliato letto su cui è disteso il poeta e sulla cui «sponda manca» (v. 3) si siede Laura; tuttavia, in un ambiente che già parla dell'amata attraverso le immagini del colle, del rivo e dell'albero d'alloro, il Dilettante decide di proporre ulteriori rimandi allegorici, come la cerva bianca che compare su un'isoletta. La donna regge poi nella mano un ramoscello della pianta sacra ad Apollo e lo stesso giaciglio è arricchito da una rigogliosa fronda (persino le lenzuola sono infine ricamate del disegno delle foglie).

25 La somiglianza tematica è prontamente apprezzata dall'anonimo nelle glosse: a lato di Rvf XXXIII il Dilettante postilla infatti, fra le altre osservazioni, «finge l'auctor che in su l'aurora madonna Laura li aparisca in so[gn]o, [dicend]oli che non è morta»; ancor più evidente il collegamento nelle due successive, le quali recitano - rispettivamente per Rvf CCCXLII e per Rvf CCCLIX - «Narra l'auctor per questo sonetto come si nutrice di lachryme, ma madonna Laura el vien a confortar in sonno, confortandolo sì come dimostra el sonetto» e «Narra l'auctor per questa canzon come madonna Laura lo vien in sonno a confortar, e in essa dichiara le proposte e resposte che nascon fra loro».

I segnali della donna si fanno importanti tramite della complessiva ottica interpretativa dell'anonimo. Nel percorso petrarchesco di *mutatio vitae*, un ruolo notoriamente centrale è svolto dalla figura dell'amata, che, protagonista assoluta, viene promossa nelle *Rime in morte* a personaggio salvifico. Come ha scritto Santagata ([2011] 1992 pp. 236-237), «Petrarca avrebbe potuto incentrare la sezione in morte, [...], sul ruolo del soggetto. La preminenza della vicenda penitenziale dell'io non avrebbe negato alla donna beata un ruolo positivo, ma l'avrebbe imprigionata in una dimensione memoriale, di testimone di una età trascorsa. Petrarca, invece, sceglie una via completamente diversa: di Laura morta fa un personaggio presente e attivo, anzi, ancora più attivo di quanto non lo fosse stato in vita, [...]. Comincia così ad assumere consistenza il ruolo di guida della donna beata». Il Dilettante traspone con esattezza questo processo: le variazioni della donna amata sono fedelmente raffigurate nelle icone dell'incunabolo (e pensando proprio al ruolo attivo della donna, le appena ricordate visioni consolatorie diventano particolarmente significative). Per la verità, credo che un'ottica positiva traspaia in quasi tutte le apparizioni che l'anonimo propone di Laura. Certo, le comparse della donna non portano necessariamente nel poeta – e di conseguenza nel codice – pensieri propizi: è la storia stessa del *Canzoniere*, e d'altronde diversamente non avrebbero avuto senso i simboli del serpente e della freccia. È proprio in questi emblemi, tuttavia, che si concentra la carica negativa dell'intervento dell'amata: non è la donna che compie azioni avverse, ma sono i modi con cui il poeta le recepisce a fornirgli danno, a causa dell'azione di lussuria e di amore (e non si dimentichi il ruolo che Cupido, con la sua face della passione, svolge nel volume).²⁶ Nell'ottica di una donna salvifica, può essere ad esempio interessante osservare l'immagine di una Laura velata a commento di *Real natura, angelico intelletto* (Rvf CCXXXVIII, f. 89v). Nella rappresentazione del tulle a lato del sonetto in cui il principe individua nella donna «fra tanti, et sì bei, volti il più perfetto» (v. 8), Cossutta (2004, p. 71) ha già riscontrato una chiara chiave di lettura del Dilettante, «quasi a voler interpretare che la perfezione non è mai palese o manifesta, ma può esser colta solo se si sa andare oltre, se si sa varcare il limite dell'apparenza». In una lirica in cui la copertura del volto non è accennata dal poeta – il quale anzi parla chiaramente de «li occhi et la fronte» della donna (v. 12) – il Dilettante ha voluto caricare il velo di un forte significato simbolico, facendolo passare dal semplice impedimento alla visione dell'amata al segno della bellezza superiore. Qualora poi questa velatura

26 È così persino in una delle icone di maggior gusto petroso, *Sì tosto come aven che l'arco scocchi* (Rvf LXXXVII, f. 37v): certo Laura punta offensiva il dito verso l'innamorato, ma la freccia infuocata che le parte dal volto non è quella di Cupido, la stessa che trafigge il pittogramma in quasi tutte le immagini?

andasse incontro a quella con cui l'autore aveva presentato la Gloria,²⁷ le qualità della giovane perderebbero quasi completamente la loro dimensione terrena: ancora una volta, l'intreccio dei significati di Laura – donna amata, ma contemporaneamente poesia e modo per ottenere la gloria – si palesa nelle immagini del Petrarca queriniano.

Non particolarmente frequenti nel numero, ma fondamentali per il significato di cui si fanno tramite, sono anche a tal proposito le apparizioni della fenice. Cogliendo la centralità dell'emblema nei *fragmenta*, l'illustratore non manca infatti di presentarlo, ad esempio, a lato di *Qual più diversa et nova* (Rvf CXXXV, ff. 58v-60v). Chiaramente qui l'immagine non è ricordo di Laura, ma con la sua presenza – segno dell'amore inestinguibile dell'autore – inaugura quella che si rivelerà una tematica preziosa in Petrarca (e nel Dilettante). Questa prima apparizione, d'altronde, può legittimamente riferirsi al poeta stesso: come ha rilevato Contini ([1943] 1970, p. 24), la «fenice, come ora Laura, poté allegorizzare lui poeta (CXXXV 5-15); come lui poeta rappresentò, anche, il 'lauro verde', nella canzone delle metamorfosi (XXIII 38-49): e l'interpenetrazione [...] è tornata a serrare l'universo petrarchesco». Il poeta si trasforma, si annulla ed esiste nell'immagine della donna: incontro e fusione di simbologie, di significati e di personaggi («e so in qual guisa | l'amante ne l'amato si trasforme», confessa l'autore nei *Trionfi* [*Triumphus Cupidinis*, III, 161-162]) l'emblema si fa quindi vitale segno dell'amata.²⁸ Proprio l'attenta rarità delle immagini che il Dilettante decide di proporre dell'uccello mitologico risulta particolarmente significativa nel delineare la sua attività critica. Cercando le apparizioni dell'animale nelle liriche in cui Petrarca fa vedere, o intravedere, l'emblema, non sempre infatti si riscontra una trasposizione iconografica. Queste assenze non vanno ascritte a una disattenta lettura, ma al desiderio di attribuire al simbolo un particolare rilievo; qualora non fosse così, l'illustratore – sempre pronto, in accordo con il gusto cortigiano, a rappresentare figure fantastiche –²⁹ non si sarebbe certo fatto sfuggire l'occasione di offrirne l'immagine. Anche tralasciando, infatti, il sonetto CCCXX (in cui l'uccello non viene espressamente nominato),³⁰ in-

27 La quale negli anni giovanili di Petrarca gli aveva mostrato solo «l'ombra o 'l velo o ' panni | talor di sé, ma il viso nascondendo» (Rvf CXIX, 20-21).

28 Per la rilevanza del mito feniceo nel *Canzoniere* rimando a Zambon 1983. In relazione alla trasposizione del simbolo al poeta stesso, cfr. p. 421: «l'ombra metaforica e fantastica della fenice si estende in zone assai più ampie del linguaggio amoroso petrarchesco, fino ad apparire una sorta di disegno occulto nel quale vengono a convergere numerose linee e figure del *Canzoniere*».

29 Ecco ad esempio, al foglio 59v, il mitico catoblepa.

30 Cfr. Zambon (1983, p. 412): «benché la fenice non sia mai nominata espressamente, vi si ricollega non solo per il *nido* dal quale la donna ha spiccato il volo (v. 7), ma altresì per il suo *cenere sparso* pianto dal poeta (v. 14), tutti elementi che, anche prescindendo dalla contiguità dei testi, fanno parte integrante della 'costellazione' fenicea».

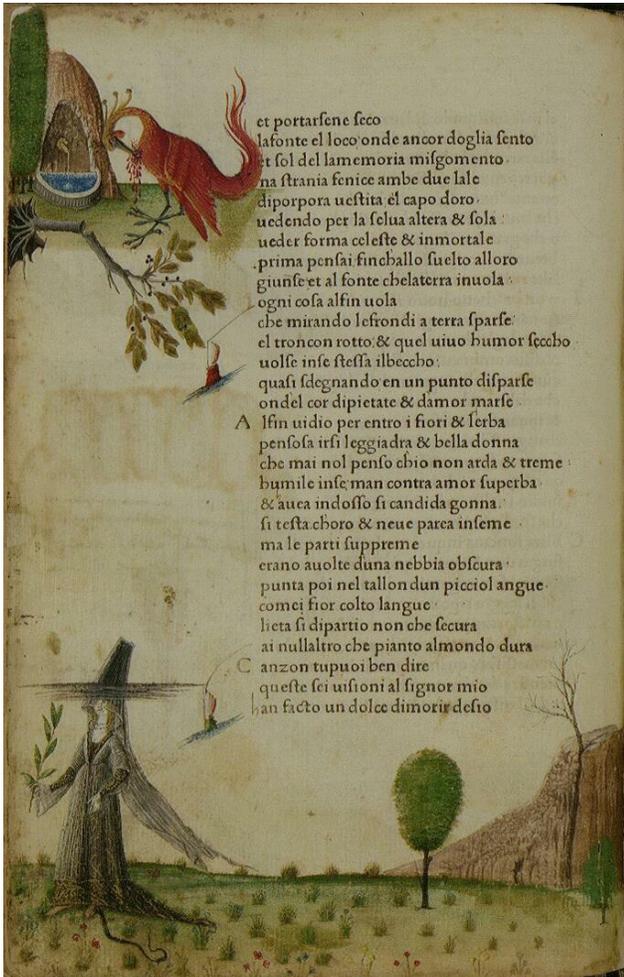


Figura 6.
 Brescia,
 Biblioteca Queriniana,
 Inc. G.V. 15, f. 114v,
 RvfCCCXXIII

sospettiscono le assenze a lato di *Non da l'hispano Hiberno a l'indo Ydaspe* (Rvf CCX, f. 81v) – il cui verso 4 riporta «né 'n ciel né 'n terra, è più d'una fenice» – e soprattutto di *È questo 'l nido in che la mia fenice* (Rvf CCCXXI, f. 113); in quest'ultimo sonetto, infatti, il richiamo all'emblema è esplicito, tanto nel primo verso, quanto nei seguenti. La spiegazione di tale mancanza si deve dunque cercare nelle icone in cui, invece, l'uccello compare.

Può essere interessante concentrarsi in primo luogo sull'immagine – e sul testo – di *Standomi un giorno solo a la fenestra* (Rvf CCCXXIII, ff. 113v-115r – figura 6). Siamo ormai nella sezione *in morte* del *Canzoniere*, in cui l'immagine fenicea si fa sempre più importante nell'accompagnare quella dell'alloro. L'illustratore non manca qui di presentarla nella rassegna del-

le visioni, affiancata dal lauro e dalla fontana; eccola infatti, ricordando i versi petrarcheschi, volgere «in se stessa il becco, | quasi sdegnando, e 'n un punto disperse» (vv. 58-59). Lo spettacolo porta il poeta a uno stato di pietoso amore, ma è nella visione successiva che risiede la chiave di lettura del Dilettante: all'immagine della fenice segue infatti la strofa in cui viene richiamata Euridice, che, «punta poi nel tallon d'un picciol anque, [...] lieta si dipartio, nonché sicura» (vv. 69-71). Si configura quindi nella *Canzone delle visioni* un chiaro risvolto di resurrezione: la fenice può essere sicura della sua sorte, così come lo è Euridice.³¹ Come ha scritto Zambon (1983, p. 424), «la sola resurrezione è quella assicurata dal canto, dalla poesia, unica possibilità di vita immortale, unica fenice che continua a proiettare la propria sacra ombra sulla terra»; quale immagine avrebbe dunque potuto incantare maggiormente il Dilettante?

La comparsa di *Questa fenice de l'aurata piuma* (Rvf CLXXXV) si fa quindi ancor più saporita. Risalendo le pagine fino al foglio 73r si trova infatti il dipinto di una Laura umana vestita degli abiti dell'uccello mitologico, in cui il Dilettante scioglie il deittico iniziale in un'immagine metaforica. L'indicazione del poeta di una sua fenice porta l'illustratore a non proporre una rappresentazione di stampo mitologico, ma un'icona che ripercorre con cura la descrizione di Laura, dal «bel collo, candido, gentile» e dal «caro monile, | ch'ogni cor addolcisce, e'l mio consuma» ai capelli avvolti in quel «diadema natural» da cui Cupido fa scoccare la scintilla amorosa. La veste che la donna indossa è però ripartita nei due colori della fenice e, soprattutto, è intessuta di piume:³² l'incontro delle due dimensioni - realistica e simbolica - può coniugarsi ancora una volta in ricercati modi. Siamo nella sezione delle *Rime in vita* e l'emblema feniceo non ha ancora assunto appieno il suo significato ultimo (in particolare, nel sonetto simboleggia fondamentalmente l'unicità della donna), ma certamente va a configurare, almeno in parte, la futura accezione.³³ Si è detto che le apparizioni della fenice non sono frequenti: la decisione di offrirne qui un'immagine, sia pur coniugata con una figura realistica, assume perciò necessariamente un notevole peso. Colpisce poi, a tal proposito, che l'unica apparizione

31 Prezioso è come, poche liriche avanti, la donna torni come doppio di Laura, in un'associazione per cui Petrarca si fa figura di Orfeo. In Rvf CCCXXXII il poeta scrive infatti «or avess'io un sì pietoso stile | che Laura mia potesse tôrre a Morte, | come Euridice Orpheo sua senza rime | ch'ì' vivrei anchor più che mai lieto!» (Rvf CCCXXXII, 49-52).

32 Da notare anche lo stratagemma con cui il Dilettante realizza quanto detto al verso 10 («sparso di rose i belli homeri vela»): come ha colto Gibellini 2000, p. 60, «poiché sulla veste purpurea e cerulea intessuta di piume non poteva dipingere anche i ricami delle rose, rimedia ponendo un roseto dinanzi alla figura della donna-uccello».

33 Di notevole suggestione in tal senso quanto osservato da Zambon 1983, p. 424, n. 25: «Non è forse un caso che *Questa fenice* [CLXXXV] sia preceduto dal sonetto *Amor, Natura, et la bella alma humile* [CLXXXIV], scritto per una malattia di Laura».



Figura 7.
 Brescia,
 Biblioteca Queriniana,
 Inc. G.V. 15, f. 96r,
 RvfCCLXII-CCLXIII

metamorfica della fenice sia posta nell'unica circostanza in cui l'emblema viene rappresentato nelle *Rime in vita* in riferimento a Laura (e in considerazione inoltre di come, anche nelle *Rime in morte*, la donna possa in realtà proporsi sotto spoglie umane - come si è visto ad esempio per la comparsa in sogno di *Quando il soave mio fido conforto*, Rvf CCCLIX, f. 124r). Il peculiare significato dell'emblema offre inevitabilmente suggestioni in merito: presentato nelle *Rime in vita*, l'uccello potrebbe realizzarsi soltanto nelle vesti metaforiche, mentre in quelle *in morte* potrà realizzare appieno la sua natura (e i suoi significati). L'icona, comunque sia, rende primariamente la rarità della donna, non rinunciando per questo a consegnare l'ideale di resurrezione che presto si farà centrale.

Nelle parole del poeta, per la verità, la resurrezione dell'uccello mitologico viene riferita in una sola lirica; in particolare, è poi senz'altro notevole che questa sia proprio *Qual più diversa et nova*, cioè la canzone in cui la fenice andava a rappresentare Petrarca e non la dama. È tuttavia proprio questo il motivo per cui l'emblema va a dimostrare l'attenzione critica dell'illustratore del queriniano: non è un simbolo scontato, non è un evidente richiamo ricorrente di Petrarca, è un ricercato segnale di Laura e della sua resurrezione, che il Dilettante sceglie di proporre in poche significative occasioni. Proprio nel segno di questa notevole rarità diventa dunque ancor più rilevante che la fenice appaia, con i versi del poeta stretti nel becco, a corredo di *Arbor victoriosa triumphale* (Rvf CCLXIII, f. 96r - figura 7), a lato cioè di una lirica in cui l'animale non viene citato. Il Dilettante - dopo aver evitato di presentarlo accanto a componimenti in cui veniva espressivamente ricordato - decide di proporlo qui, a fargli consegnare il passaggio dalla Prima alla Seconda parte del *Canzoniere* (basta girare il foglio per vedere *Che debb'io far? che mi consigli, Amore? - Rvf CCLXVIII*). Il fondamentale significato di resurrezione della fenice diventa evidente: caricato di tale rilevanza, l'emblema consegna la positiva ottica fiduciosa del Dilettante Queriniano.

5 Il disegno interpretativo dei *fragmenta* queriniani

Il 'viaggio' lungo il percorso illustrativo dell'incunabolo conduce all'inevitabile questione: quale sia l'interpretazione complessiva che l'anonimo, nel suo commento per immagini, ha voluto offrire del testo petrarchesco. Si è cercato di proporre alcuni significativi esempi di un'esegesi originale, che nella sua puntualità vuole e sa realizzare il molteplice sentire del poeta. La personale interpretazione del Dilettante traspare già dalla stessa ideazione del pittogramma del volume e dei suoi attributi, incontro di simboli che riesce a porre in luce sia l'autore di alti versi che l'uomo tormentato nel suo amore; il codice del poeta, grazie alla sua volontà (in un campo o nell'altro, nel realizzare alta poesia o nell'allontanarsi da un amore improprio) può poi subire, sotto il disegno dell'anonimo, una sorta di evoluzione. Tale mutamento viene realizzato grazie alla compresenza della dimensione simbolica e realistica, ma non perché quest'ultima detenga necessariamente un particolare privilegio iconico. Nell'incunabolo, anche se rare, non mancano infatti rappresentazioni in cui Petrarca venga proposto interamente nelle sue vesti umane; questo non significa però che tali immagini scaturiscano per forza da un momento di particolare

consapevolezza del poeta.³⁴ L'evoluzione del disegno del Dilettante non si realizza infatti in un imponderato automatismo nel ripetere simbologie, ma nello sfruttare i mezzi che impara di volta in volta ad usare: proprio come nell'evoluzione del pittogramma-Petrarca, la sempre più ricercata illustrazione si svolge nella possibilità di utilizzare segnali che, nella sintesi e nella compresenza, sappiano esprimere con efficacia la vastità del mondo dei *fragmenta*. Tale efficacia risulta, il più delle volte, proprio dall'incontro di dimensioni, dall'attribuzione, ad esempio, di caratteristiche umane a simboli – ed ecco tornare le due immagini del codice con volto – o dall'individuazione di allegorie che sappiano assommare i significati: l'alloro, inevitabilmente, ma anche la fenice, segnale di una resurrezione in cui il Dilettante può credere grazie alla poesia e alla Fede.

La costante dell'interpretazione del Dilettante Queriniano è infatti data proprio dallo sguardo speranzoso e positivo con cui l'anonimo riesce sempre a leggere i *fragmenta*. Non si tratta di una traduzione semplicistica per un pubblico incapace di cogliere la complessità della vicenda del *Canzoniere* (basti ripensare agli aggettivi che l'illustratore attribuisce al volgo nel sonetto 'della cameretta'), bensì di un fiducioso filo rosso che, certo, può esistere anche in relazione al sereno ambiente in cui fu tratteggiato, ma non solo – e soprattutto, non semplicemente. Anche in tal senso, risulta significativa una delle vignette più affascinanti di tutto il codice, posta a commento di *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (Rvf CXXVIII, ff. 54r-56r – figura 8). Parrebbe difficile apprezzare qui una nota positiva, fosse anche solo per le glosse che accompagnano l'immagine.³⁵ Il valore della seconda può tuttavia essere almeno parzialmente ridimensionato dal suo essere stata aggiunta in un plausibile scatto d'ira, legato alle vicende politiche del tempo (e d'altronde, è nell'illustrazione del volume che l'esegesi del Dilettante dimostra di risiedere realmente, non nelle postille). Nell'icona, l'Italia viene dunque personificata nelle fattezze di una fanciulla nuda, seduta vilmente su un sacco, trafitta dalle frecce dei sette peccati capitali e deturpata da piaghe. Dal suo corpo crescono bestie feroci – segno dell'ormai avvenuta unione

34 Ai due poli si possono osservare in tal senso il Petrarca che, alla presenza di Giustizia, è pronto a condannare Cupido, a lato di *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (Rvf CCCLX, f. 128r) e quello succube – ma non dispiaciuto di esserlo – del cortese gioco amoroso di *Nova angeletta sovra l'ale accorta* (Rvf CVI, f. 43v). La prima icona rientra nell'ottica di un Petrarca di rigore, la seconda di un giovane alle prese con le sue schermaglie amorose: anche se ci si trova rispettivamente verso le carte di fine *Canzoniere* e verso le prime, non credo che si debba pensare a una chiave di raffinamento iconico, ma anzi, a una dimostrazione della capacità di diversificare le apparizioni.

35 In cui il Dilettante chiosa «essendo, al tempo che l'auctor fece questa canzon, tutta l'Italia in combustione, fece questa moral canzon a l'Italia preditta, zoè ali signori italici» e «e a questo han imparato questi coionaci italici, farsi vanamente partesani atti a morir senza subiecto per chi non si moveria da cacar per ristaurarli; e, di gionta, i menccchonaci han preso el più bestial habito del mondo per imitar color che più gli offendeno».

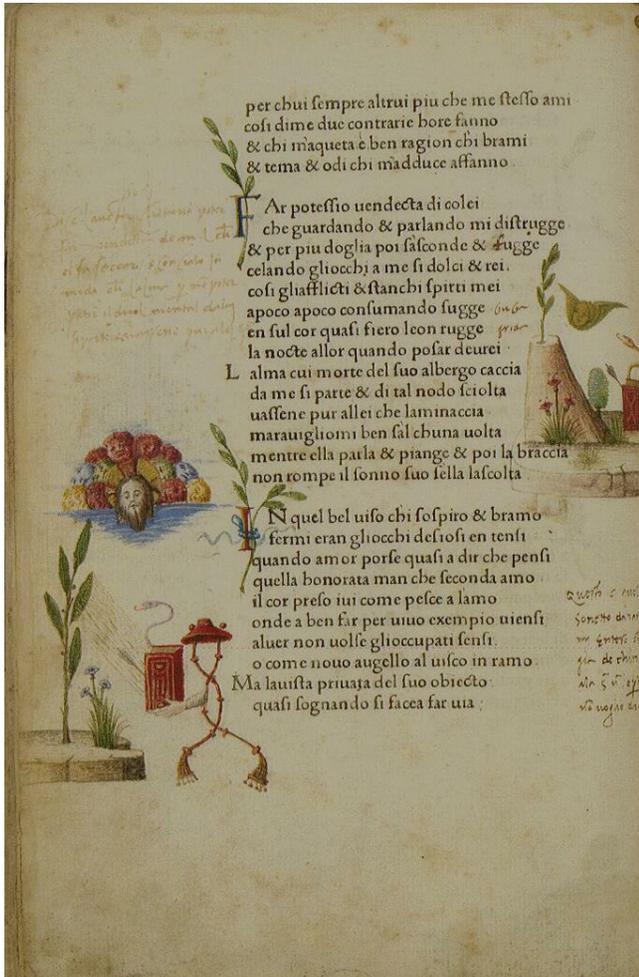


Figura 9.
 Brescia,
 Biblioteca Queriniana,
 Inc. G.V. 15, f. 94v,
 Rvf CCLVI-CCLVII

biglietto: persino in questa immagine dal raro risentimento, l'anonimo vuole consegnare una nota positiva, vuoi nell'incanto di Amore – qui il putto, più garbato che offensivo, invita il poeta a tornare a questioni amorose –, vuoi nella fiducia dei due animali. Anche nella colomba e nel castoro il sincretismo cristiano-pagano consegna quindi un'ottica complessiva, così come era stato già nel passaggio dal satiro all'atmosfera celeste della prima carta; ancora una volta, poi, tale disegno può realizzarsi per la fiducia nella poesia e in Dio (sono i versi di pace di Petrarca e la certezza dell'intervento divino a permettere la presenza del castoro e della colomba). In tal senso, può essere interessante giungere al verso del foglio 94, dove è impresso il sonetto *In quel bel viso ch'i' sospiro et bramo* (Rvf CCLVII – figura 9).

Il rapimento estatico che il poeta vive grazie alla visione dell'amata viene subito interrotto, nella lirica, dal fraporsi dell'«honorata man che second'amo» porta da «Amor». L'amante riesce tuttavia ad immaginare quanto negato alla vista, ottenendo in conclusione un «qual celeste non so novo dilecto | et qual strania dolcezza» (vv. 13-14). «Questo è quel sonetto, da rarissimi enteso, che già dechiarai ala Signoria Vostra: e perho non voglio dir altro», scrive a margine il Dilettante, il quale qui vuole evidentemente proporre la sua personale esegesi, ribadendo quanto già oralmente esposto al cospetto della dedicataria del volume. L'anonimo dipinge dunque il pittogramma sorretto da una mano nel rivolgersi a un ramo d'alloro; fra i due non solo non figura alcun ostacolo, ma si stabilisce un collegamento grazie ad una sorta di pioggia irradiata dalla fronde. Anomala rispetto al testo è poi la stessa immagine della mano, che si prolunga da un galero a sostenere la contemplazione: le dita qui non sono quelle né dell'amata, dal momento che non partono dall'alloro, né di Cupido (il testo potrebbe lasciare spazio pure a quest'ultima lettura, anche se è più probabile sia la donna a interporre la mano). In quest'icona già di difficile decifrazione, alta nel cielo si staglia infine la testa di Cristo³⁷ attornata da dodici volti variamente colorati – a differenza del viso centrale, questi sono infatti proposti simmetricamente, dipinti di rosso, verde, blu o giallo. L'interpretazione qui offerta va dunque inevitabilmente cercata all'interno del mondo religioso, per la comparsa celeste e per la presenza del galero. Il Dilettante potrebbe aver inteso l'«honorata mano» come appartenente a Dio (o meglio, operante secondo il Suo volere), probabilmente suggestionato dall'indeterminatezza delle parole della seconda terzina («l'alma tra l'una et l'altra gloria mia | quel celeste non so novo dilecto | et qual strania dolcezza si sentia» – vv. 12-14). L'«Amor» del terzo verso non sarebbe quindi stato letto come Cupido, nemico del poeta – come d'altronde conferma la stessa assenza dalla scena del solito putto alato. Nel quadro di un intervento divino, richiamato dalla presenza dell'icona e ammesso dai versi, il moto della mano non può quindi che portare ad un'azione benefica; lo sguardo rassicurante di Cristo, il sostegno del copricapo cardinalizio e la pioggia che nasce dall'alloro sono simboli di un sublime provvedimento deciso dall'alto. In questa vignetta dal valore quasi beatifico, il codice è sì accompagnato dalla freccia e dal serpente, ma quest'ultimo non lo tormenta, ergendosi anzi a sua volta a contemplare l'alloro. Ancora una volta il mondo pagano, nel suo desiderio del lauro, si può – anzi, si deve – coniugare con quello religioso, per cui è lo stesso intervento divino, operante per la salvezza di Petrarca, che ne appog-

37 Il viso è lo stesso presentato nelle icone in cui l'anonimo dichiara esplicitamente di raffigurare l'immagine divina: cfr., a titolo esemplificativo, le vignette ai fogli 131v e 132r; a commento di *Tennemi Amor anni ventuno ardendo (Rvf CCCLXIV)* e *I' vo piangendo i miei passati tempi (Rvf CCCLXV)*.

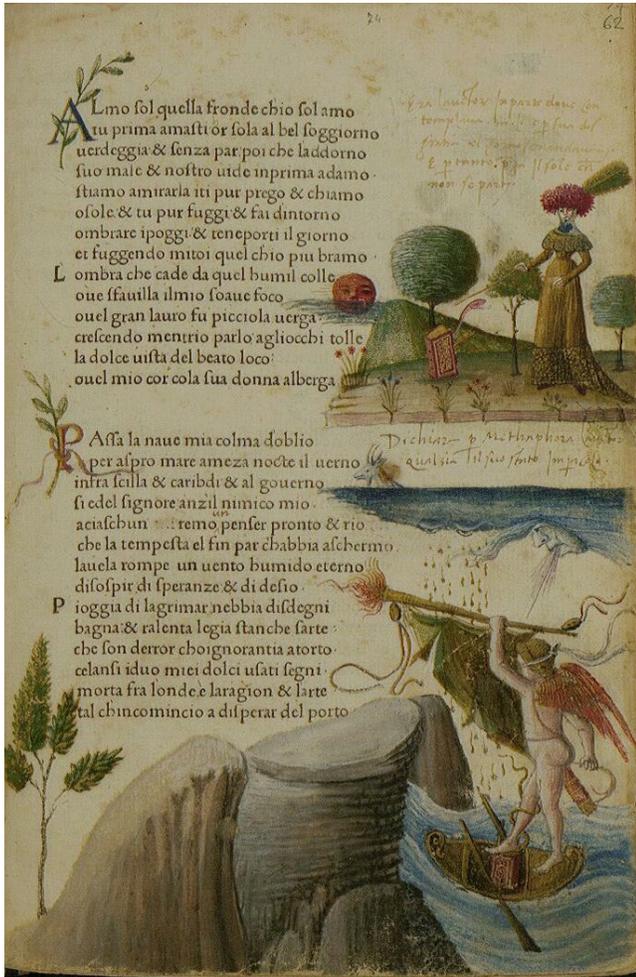


Figura 10.
 Brescia,
 Biblioteca Queriniana,
 Inc. G.V. 15, f. 74r,
 RvfCLXXXVIII-CLXXXIX

gia il canto: Petrarca può guardare alla gloria perché sostenuto dal galero³⁸ e protetto dallo sguardo celeste.

L'intreccio delle componenti, soprattutto verso il finire del *fragmenta* queriniani, assume le forme della contemplazione laurea grazie alla consa-

38 Che si possa vedere in questo segnale un richiamo al cardinal Colonna? L'ipotesi non è improbabile: nel corso del volume, i membri della famiglia sono richiamati con vari attributi che ne caratterizzano la presenza (e il cardinale viene evocato proprio dal copricapo, anche se di norma indossato da una colonna marmorea). In quest'ottica, oltre a Laura e a Dio, l'icona proporrebbe sulla scena anche il protettore del poeta, intrecciando in un'unica immagine tre dei più centrali rami della vicenda del *Canzoniere*.

pevolezza del supporto divino. Una simile situazione può essere riscontrata persino nella rappresentazione di *Passa la nave mia colma d'oblio* (Rvf CLXXXIX, f. 74r – figura 10). Il famoso sonetto, metafora della fragilità della vita, viene realizzato attraverso l'immagine di un codice che viaggia su una piccola barca; il poeta è qui accompagnato dalla preminente comparsa di Cupido, che reggendo la vela dell'imbarcazione – significativamente issata sulla face amorosa – si fa protagonista primario della scena, in accordo con gli stessi versi di Petrarca: «et al governo | siede 'l signore, anzi 'l nemico mio» (vv. 3-4). La vignetta si fa così esatta trasposizione del tormento petrarchesco, parzialmente sollevata dalla comparsa di un albero d'alloro oltre Scilla e Cariddi – come ha scritto Bettarini (2005, p. 871), «la navigazione è sì negativa [...], ma il testo esprime vitalità, impulso, movimento [...], e lo sguardo del navigante, velato da pioggia e nebbia, è pur mentalmente orientato dal punto di massima conflagrazione di 'Scilla et Caribdi' (a mezzogiorno) verso quei «duo ... segni» o stelle d'orientamento di Settentrione (a mezzanotte), agostiniani *signa* nelle tenebre, che sono la salvazione». Già ad una prima osservazione il Dilettante si dimostra quindi attentissimo lettore di Petrarca, riuscendo a cogliere anche la più celata nota vitale in questa lirica dell'inquietudine. L'esegesi dell'anonimo si pone poi nella lettura e nella fiduciosa integrazione del non detto, realizzata nella duplice direzione di poesia – ecco i «duo mei dolci usati segni» (v. 12) petrarcheschi resi dal lauro oltre gli scogli – e, ancora una volta, di Fede. Alta in cielo si staglia infatti l'immagine di un muso caprino, per la cui interpretazione ritengo utile giungere a quello che, similmente, sarà presentato nell'icona di *Anzi tre di creata era alma in parte* (Rvf CCXIV, f. 82v – figura 11).

La lirica assimila il percorso di innamoramento petrarchesco all'ingresso in un bosco pieno di attrattive – ecco l'incanto delle prime stanze, ecco «che perder libertate ivi era in pregio» (v. 12) –, ma al tempo stesso pericoloso per le sue spine. A metà della quinta strofa, l'autore si rivolge quindi a Dio, nella speranza possa soccorrerlo (Egli però, come ha detto Bettarini [2005, p. 1001], non riuscirà «a surrogare e a consolare, presentandosi, contro ogni apparenza, come un ulteriore grado negativo di colpa; così restano aperte tutte le domande senza risposta del testo»). La vignetta che il Dilettante decide di proporre qui si presenta di particolare interesse anche ad un primo sguardo: all'interno di un apparato iconografico che si è sempre realizzato liberamente nei margini del testo,³⁹ il Dilettante sceglie di proporre un'immagine racchiusa all'interno di una cornice. Allontanando

39 Spesso infatti le icone vanno a legare i componimenti vicini, secondo la logica intertestuale con cui il commentatore analizza i *fragmenta*. A titolo esemplificativo si possono osservare le già apprezzate vignette poste al f. 81r (figura 2), in cui il fiume del sonetto CCVIII scende fino all'icona del CCIX (e la lettura delle due in relazione trova così ulteriore giustificazione).

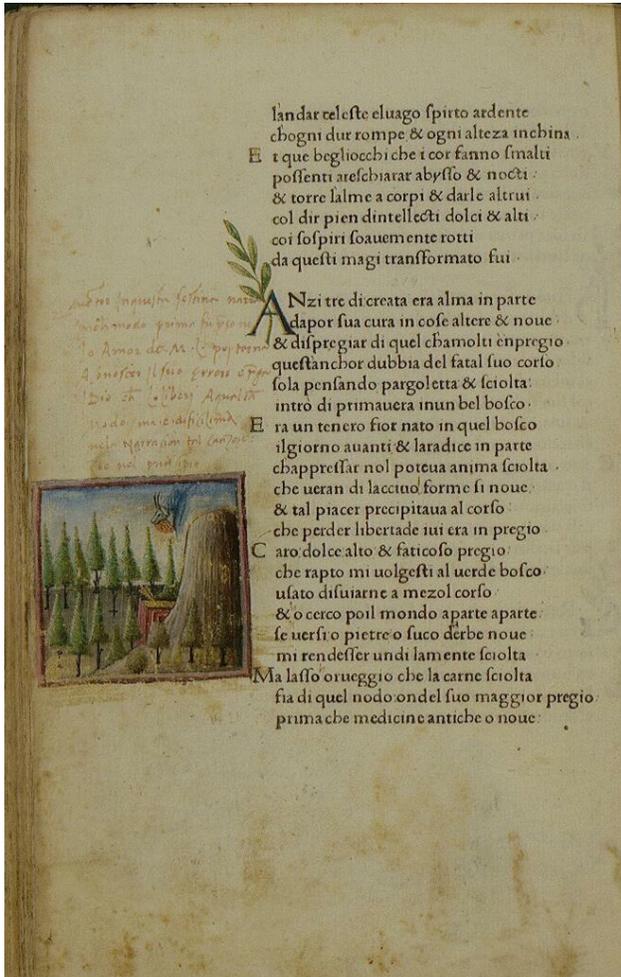


Figura 11.
 Brescia,
 Biblioteca Queriniana,
 Inc. G.V. 15, f. 82v,
 RvfCCXIV

dosi dalla dimensione labirintica della sestina, l'illustratore decide di non consegnare alcun sentimento di inquietudine: la scena è dominata sulla destra da un poggio – consolidato simbolo valchiusano di Laura –, mentre sulla sinistra crescono alcuni pini che, trasposizione dell'«ombroso bosco» (v. 33), arrivano però solo alla stessa altezza del codice trafitto. In un'immagine che consegna al più un sentimento di arida solitudine, l'assenza di apprensione trova una spiegazione proprio grazie alla comparsa del muso di capra che si staglia in accompagnamento al sole, segnale della presenza divina che ascolta la preghiera di Petrarca («ma Tu, Signor, ch'ài di pietate il pregio, | porgimi la man dextra in questo bosco: | vinca 'l Tuo sol le mie

tenebre nove», vv. 28-30). Tornando ancora una volta all'immaginario dei bestiari, fondamentali nel Medioevo - e nella critica di un erudito che di Medioevo si occupava - quanto nell'emblemizzazione di un commento di questo tipo, ritengo che l'immagine della capra venga qui proposta in riferimento alla straordinaria capacità visiva che le attribuivano gli antichi naturalisti, segno dell'occhio celeste:

Il *Fisiologo* e i *Bestiari* del Medioevo che ne sono derivati, basati sempre su quanto detto da Plinio e dagli Antichi, presero anch'essi la capra come l'emblema dell'onniscienza del Cristo, [...]. E alcuni mistici della stessa epoca fecero anch'essi della capra, partendo dallo stesso punto, la figura del Cristo che osserva, dalle altezze del cielo, gli atti dei giusti e dei cattivi in vista dei premi e delle giustizie future. (Charbonneau-Lassay 1994, p. 291)

L'aura di tranquillità della scena viene quindi trasmessa dall'intervento di Dio, il quale non viene dipinto dal Dilettante quale ascoltatore che non riesce a consolare i tormenti petrarcheschi, ma come presenza confortante in grado di rinfrancarne lo spirito. L'ottica positiva dell'illustratore, dunque, prende qui chiaramente la direzione della Fede, così per la consolante fissità della sestina, così nella rasserenata tempesta di *Passa la nave mia colma d'oblio*.⁴⁰ Certamente la Fede dell'illustratore è quella di Petrarca: è dalla centralità della componente religiosa nei *fragmenta* e dalla certezza dell'intervento salvifico di Dio che alle vignette viene conferita tale interpretazione. Il Dilettante riesce però a trasporre il sentire petrarchesco nelle immagini che propone, facendo suoi i valori petrarcheschi della

40 Una prova contraria alla teoria tutta potrebbe essere fornita al f. 3r, nella vignetta di *Quando 'l pianeta che distingue l'ore* (Rvf IX), in cui, in accordo con le stesse parole del poeta, compare il muso di un toro: sorge dunque spontaneo il dubbio che queste apparizioni stiano a rappresentare semplici segnali cosmologici. In primo luogo, ritengo tuttavia che le tre immagini non possano essere considerate nello stesso modo; mentre il toro è esplicitamente richiamato dal testo, le comparse della capra sono infatti una completa introduzione del Dilettante (le stesse postille riflettono poi una simile situazione, dal momento che l'unica che presenti un riferimento di ottica temporale è proprio quella di Rvf IX, mentre la chiosa di CCXIV parla, significativamente, di come «l'auctor [...] prega Idio che lo liberi a qualche modo»). Ancora, torna la considerazione sull'affinamento dell'iconologia nel corso dell'incunabolo: anche in tal senso, la riproduzione del toro non andrebbe necessariamente interpretata nello stesso modo delle due icone successive - di più vivace ma meno emblematica visualizzazione la prima, più sinteticamente interpretative le seconde. In ogni caso, anche considerando le apparizioni come segnali cosmici, l'ipotesi complessiva dell'occhio divino non cade. In un'età in cui i riferimenti astronomici erano certo assidui - oltre al ruolo conferito da Petrarca al Toro, qui e altrove, basti ripensare al Dante della *Commedia* o a quello, ad esempio, della canzone *Io son venuto al punto de la rota* - l'inquadramento temporale può certamente convivere con quello simbolico. L'assommarsi di significati e la possibilità di interrogarsi nello scioglimento degli emblemi si fa, anzi, ancora una volta uno dei più affascinanti aspetti dell'apparato iconico del volume.

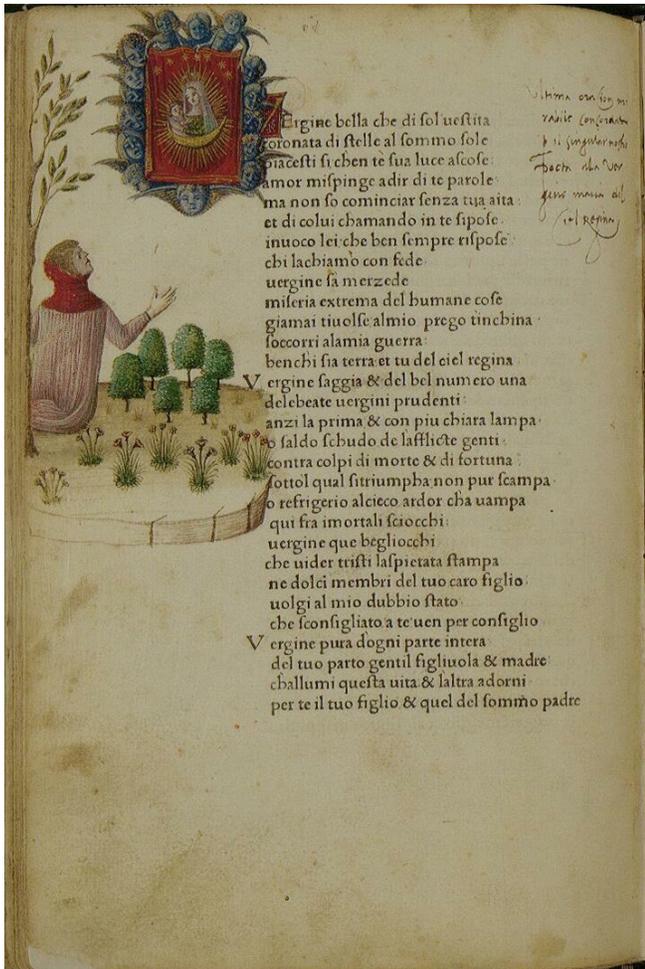


Figura 12.
 Brescia,
 Biblioteca Queriniana,
 Inc. G.V. 15, f. 134v,
 RvfCCCLXVI

poesia e della Fede, e andando persino oltre, volendo aggiungere un'ottica speranzosa anche quando non esplicitamente dettata dal testo. L'anonimo si fa partecipe della vicenda dell'autore, comprende il percorso che sta dietro quell'organizzato progetto-libro che è il *liber fragmentorum* e riesce a realizzarlo, se non addirittura ad integrarlo, convinto che nell'alta opera petrarchesca vi sia l'appoggio di coloro ai quali il poeta si rivolgerà in chiusura.

Anche in tal senso, diventa di fondamentale importanza l'ultima icona del *Canzoniere*, posta naturalmente a commento di *Vergine bella, che di sol vestita* (Rvf CCCLXVI, ff. 134v-136v - figura 12). Sul margine destro del foglio compare una glossa semplice nella sua esattezza - «Ultima ora-

cion mirabile, concordata per il singular nostro poeta ala Vergine Maria 'dil ciel regina'». Quello sinistro è invece arricchito dall'efficace disegno del Dilettante. Rappresentato nelle sue abituali vesti da canonico, il poeta si genuflette (probabilmente in una trasposizione del v. 63, «con le ginocchia de la mente inchine») e tende la mano verso l'apparizione che si staglia nel cielo. L'autore della lirica esprime qui un atteggiamento di decisa tranquillità, ben distante dal ritratto di peccatore che lo stesso Petrarca offre di sé alla settima stanza («Da poi ch'i' nacqui in su la riva d'Arno, | cercando or questa et or quel'altra parte, | non è stata mia vita altro ch'affanno. | Mortal bellezza, atti et parole m'anno | tutta ingombrata l'alma»). L'illustratore sceglie dunque di privilegiare la dimensione fiduciosa che la canzone suggerisce altrove – e riconsiderando anche il simbolo della fenice, come non pensare ad esempio al peso che deve aver assunto una strofa come «se dal mio stato assai misero et vile | per le tua man' resurgo | al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile, | la lingue e 'l cor, le lagrime e i sospiri» (vv. 124-128)?

Giunto a termine del suo lavoro (poetico, ma naturalmente con tutto quello che ciò comporta) e abbandonati i sentimenti di inquietudine, l'autore viene qui privato non solo del serpente e della freccia, ma anche dello stesso codice. In quest'occasione Petrarca può essere presentato senza i suoi simboli, anzi deve esserlo per poter rivolgere la sua preghiera alla Vergine. L'unico segnale allegorico ammesso a quest'altezza è quello dell'alloro che si erge alle spalle dell'uomo: Laura, la gloria, la poesia fungono da supporto vivo e forte nell'alto inno di colui che è giunto a termine della sua opera (e il volume, segnale certo di poesia ma ormai troppo legato ai suoi consueti attributi, è compreso nel meno immediato simbolo laureo). Tutta la simbologia di cui il Dilettante ha saputo arricchire le pagine dell'incunabolo è racchiusa in questo elegante segnale; il paesaggio stesso di Valchiusa perde di importanza perché ciò che dell'ambiente conta è realizzato in quell'albero, unico a poter di diritto condividere la scena con i protagonisti della lirica. Così come quella di Petrarca, la stessa apparizione della Madonna consegna infatti la sicura lettura dell'illustratore. La Vergine viene dipinta dal Dilettante su uno stendardo rosso contornato da quindici angeli – putti colorati di blu, simili a quelli proposti variopinti in *In quel bel viso ch'i' sospiro et bramo* (Rvf CCLVII), ma anche altrove lungo il *Canzoniere*, sia singolarmente che ad attorniare le immagini di Laura o di Dio. Il nome di Dante, che più volte si impone come possibile eco nelle pagine del queriniano, ricompare ancora una volta in chiusura; come infatti ha affermato Gibellini (2000, p. 61), l'anonimo dà qui risalto alla bellezza della Madonna, «quasi a confermare la sua lucida percezione comparativa e contrastiva del nesso Dante-Petrarca». Il Dilettante insiste sull'immagine della Vergine, in contrasto al mistero teologico che traspare

nella preghiera di San Bernardo:⁴¹ la donna, «di sol vestita», attorniata da raggi splendenti e «coronata di stelle», tiene fra le braccia Gesù bambino, guardando il poeta con occhi carichi di comprensione e pietà. Tutto nell'icona suggerisce che probabilmente la finale richiesta di misericordia di Petrarca troverà compimento, e con essa il disegno interpretativo del Dilettante Queriniano.⁴²

Bibliografia

Fonti primarie

Inferno = Bellomo, Saverio (a cura di) (2013). *Alighieri, Dante: Inferno*. Torino: Einaudi.

Rvf = Bettarini, Rosanna (a cura di) (2005). *Petrarca, Francesco: Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*. Torino: Einaudi.

Trionfi = Pacca, Vinicio; Paolino, Laura (a cura di) (1996). *Petrarca, Francesco: Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*. Milano: Mondadori.

Fonti secondarie

Alighieri, Dante (2014). *Comedia di Dante con figure dipinte: Facsimile dell'incunabolo veneziano del 1491 nell'esemplare della casa di Dante a Roma*. Roma: Salerno.

Battaglia Ricci, Lucia (2005). «Illustrare un canzoniere: appunti». *Cuadernos de filología*, Número extraordinario, pp. 41-54.

Bongrani, Paolo (a cura di) (1979). *Visconti, Gasparo: I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*. Milano: Il Saggiatore.

Bongrani, Paolo (1986). *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca: Una raccolta di studi*. Parma: Università degli Studi. Istituto di Filologia Moderna.

41 Difficile ipotizzare che il Dilettante non conoscesse l'ultimo canto del *Paradiso*. L'intreccio di fonti e di scelte si fa sempre più interessante: anche in considerazione di come «sembri proprio che in quel giro d'anni il Bernardo dantesco e la sua preghiera urgessero nella mente di Petrarca [e di come] l'epilogo mariano sia il primo cospicuo indizio che Dante, lirico e comico, si stava sempre più imponendo come uno dei modelli, ideologici e narrativi, determinanti per la struttura del libro» (Santagata [1992] 2011, pp. 278-279), l'anonimo sembra leggere e voler valorizzare la differenza fra i suoi due *auctores*.

42 Le immagini dell'articolo sono riprodotte grazie alla gentile concessione della Biblioteca Queriniana e del suo direttore, Ennio Ferraglio, che ringrazio per la sua sempre cortese disponibilità.

- Carducci, Giosuè; Ferrari, Severino (a cura di) (1960). *Petrarca, Francesco: Le Rime*. Con una nuova presentazione di Gianfranco Contini. Firenze: Sansoni.
- Charbonneau-Lassay (1994). *Il Bestiario del Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù Cristo*. Trad. di: *Le Bestiaire du Christ*, 1940. Roma: Arkeios.
- Contini, Gianfranco [1943] (1970). «Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare». In: Contini, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica: Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi, pp. 5-31.
- Cossutta, Fabio (1998). «Il Maestro Queriniano interprete del Petrarca». *Critica letteraria*, 26, pp. 419-448.
- Cossutta, Fabio (2004). «Tra iconologia ed esegesi petrarchesca: note sulla Laura Queriniana». *Humanitas*, 59, pp. 66-82.
- De Ricci, Seymour (1929). «Comunicazioni». *La Bibliofilia*, 12, p. 475.
- Dionisotti, Carlo (1974). «La fortuna del Petrarca nel Quattrocento». *Italia medioevale e umanistica*, 17, pp. 61-113.
- Frasso, Giuseppe; Mariani Canova, Giordana; Sandal, Ennio (1990). *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento: Antonio Grifo e l'incunabolo queriniano G V 15*. Padova: Antenore.
- Gibellini, Pietro (1995). *Francesco Petrarca. Il Canzoniere. I Trionfi: edizione anastatica dell'incunabolo queriniano G. V. 15 (Venezia, Vindelino da Spira, 1470)*. Postfazioni di Ennio Sandal e Pietro Gibellini. Brescia: Grafo.
- Gibellini, Pietro (1997). «Una nobile lettrice. Il canzoniere del Petrarca commentato e illustrato per Beatrice d'Este». In: Bastiaensen, Michele (edités par), *La femme lettrée à la Renaissance. / De geleerde vrouw in de Renaissance / Lettered Women in the renaissance = Actes du colloque international (Bruxelles, 27-29 mars 1996)*. Leuven: Peeters, pp. 75-93.
- Gibellini, Pietro (2000). «Il Petrarca per immagini del Dilettante Queriniano». *Annali Queriniani*, 1, pp. 41-62.
- Grayson, Cecil (a cura di) (1959). *Calmeta, Vincenzo: Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*. Bologna: Collezione di opere inedite o rare.
- Mann, Nicholas (1975). «Petrarch Manuscripts in the British Isles». *Italia medioevale e umanistica*, 18, pp. 139-503.
- Mattucci, Tonino (1971). *Petrarca, Francesco: Bucolicum Carmen*. Pisa: Giardini.
- Moretti, Paolo (1904). *Saggio di miniature del secolo XV illustranti il «Canzoniere» petrarchesco*. Brescia: Stamperia fototecnica di A. Canossi & C.
- Pächt, Otto; Alexander, Jonathan James Graham (a cura di) (1970). *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, vol. 2, *Italian School*. Oxford: Clarendon Press.

- Rosa Barezzani, Maria Teresa (2010). «Dalla “pastorella” di Francesco Petrarca al *Cerf Blanc* di Guillaume de Machaut: Alcune brevi annotazioni». *Civiltà bresciana*, 3-4, pp. 7-61.
- Santagata, Marco [1992] (2011). *I frammenti dell'anima: Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino.
- Trapp, Joseph Burney (1992-1993). «The iconography of Petrarch in the Age of Humanism». *Quaderni petrarcheschi = Atti del Convegno internazionale* (Firenze, 19-22 maggio 1991), 9-10, pp. 11-73.
- Zaganelli, Giovanna (2000). *Dal «Canzoniere» di Petrarca al Canzoniere di Antonio Grifo: percorsi meta testuali*. Perugia: Guerra.
- Zaganelli, Giovanna (2002). «La storia del Petrarca e la favola del Grifo: Costruzioni narrative». *Annali Queriniani*, 3, pp. 85-127.
- Zambon, Francesco (1983). «Sulla fenice del Petrarca». In: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. 1, *Dal Medioevo al Petrarca*. Firenze: Olschki.
- Zambon, Francesco (a cura di) (2002). *Il Fisiologo*. Milano: Adelphi.
- Zava, Giulia (2015). «Interpretazione e ironia nelle immagini del Petrarca queriniano». In: Sipione, Marialuigia; Vercesi, Matteo (a cura di), *Filologia ed ermeneutica: Studi di letteratura italiana offerti dagli allievi a Pietro Gibellini*. Brescia: Morcelliana, pp. 13-28.