

BENEDETTA ALDINUCCI

IL PETRARCA DI LAURA NELLA LAURA DI  
DAFNIFILO. INTERTESTUALITÀ PETRARCHESCHE  
NEL CANZONIERE DI WOLFENBÜTTEL

L'esercizio qui proposto è esso stesso opera di ripetizione che attinge a una casistica già definita da Nicola Gardini per il Bembo lirico nell'adozione della lingua di Petrarca come codice ideale da cui trarre nuove scelte linguistiche e che, in tempi recenti, Gabriele Baldassari ha applicato al Canzoniere Costabili del cosiddetto "Amico del Boiardo" (cfr. rispettivamente Gardini 1997: 79-84; e Baldassari 2015: 8-18).

A introdurre il *corpus* rimico oggetto del presente contributo bene si presta un estratto dal discorso sopra il *Culto del Petrarca nel Veneto fino alla dittatura del Bembo*, tenuto dinanzi ai colleghi della Reale Deputazione Veneta di Storia patria e poi pubblicato sul «Nuovo Archivio Veneto» del 1904 dal letterato padovano Antonio Medin, che – non senza un certo sarcasmo – biasimava alcuni poeti suoi corregionali, come ad esempio Francesco Capodilista o Antonio Grifo, i quali, per imitare il *Canzoniere* «quanto più servilmente era possibile, continuarono la tradizione del Piacentini, battezzando per altrettante Laure le donne da loro, se non amate, purtroppo lodate» (Medin 1904: 453).

E, come da tradizione, proprio una donna di nome Laura è al centro del (a oggi inedito) canzoniere tràdito dal codice Guelferbitano 277.4 Extravagantes della Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel, databile all'ultimo quarto del secolo XV e intestato a un anonimo autore – linguisticamente localizzabile in area Veneta – che si sottoscrive con lo pseudonimo di Dafnifilo (sul codice e sul suo autore, cfr. Carrai

2006a; Carrai 2006b; Faini 2015; Carrai 2017; sull'inclusione dell'Anonimo di Wolfenbüttel nel rinnovato canone dei poeti lirici quattrocenteschi autori di canzonieri, cfr. Zanato/Comboni 2020: 90).<sup>1</sup>

L'Anonimo di Wolfenbüttel si accontenta di comporre la sua storia d'amore, rigorosamente monogamica, di tanti testi quanti sono i giorni del mese: ossia 30, se si escludono dal computo l'*exordium* e l'*epilogus* che, posti pressoché a specchio rispetto alle raffigurazioni miniate a piena pagina di Apollo Musagète (f. 1v) e di Apollo *venator* che ghermisce Dafne in procinto di trasformarsi in alloro (f. 23r), incorniciano simmetricamente il canzoniere all'insegna dell'ispirazione "apollinea" (son. I, f. 3r) e dell'immagine arborea dell'amata (son. XXXII, f. 22v). Entro un tempo della storia strettamente ancorato alla primavera, Dafnifilo pone dunque il lettore dinanzi a una vicenda sentimentale in atto che si prefigura come un canonico, inappagato servizio amoroso, dedicato a una donna bella ma irreprensibile – al contempo dedicataria e protagonista della *fictio* – e sviluppato tra canonici momenti di corresponsione e continue ricadute, in cui il poeta è di conseguenza dimidiato fra entusiasmi e contrastanti scoraggiamenti. Il *Canzoniere* di Petrarca è indiscutibilmente il punto di riferimento primario della silloge, reso manifesto sin dagli espliciti e macroscopici riferimenti alla mitologia metamorfica dafnea, con annessi allusivi giochi paronomastici del tipo «l'Aurora» (I, 5), «Laura mia» (III, 1; VI, 2), «quel'aura» (XI, 41), «mio lauro» (XXXII, 12). Come il protagonista petrarchesco, anche l'Anonimo di Wolfenbüttel «arde» (XI, 59) del «foco» d'Amore (VII, 4) per la donna che, come da copione, detiene «in man le chiave» della sua vita (II, 14 ← *Rvf.* 63, 11-12; 91, 5-6; 143, 11; 310, 10-11); presto, tuttavia, ella si dimostra nei suoi confronti «alpestra e cruda» (VIII, 13 ← *Rvf.* 52, 4) e il diniego da parte di madonna non può far altro che infondere e alimentare nell'a-

1 A proposito dell'identificazione del nostro rimatore, sul *recto* della seconda carta del canzoniere si legge, a mo' di frontespizio, in capitali scritte alternando una riga in oro e una in inchiostro porporino: «**D**[OMINAE] **L**AVR[AE] **C**ONTINENTISS[IMAE] | **F**OEM[INAE] **M**ART[IUS?] **D**APHNIPH[IL]OS | **E**X **O**BSEQV[IO] **D**ICAVIT». Il «MART» della dedica sarebbe da sciogliere con il prenome 'Martinus' secondo Carrai 2006a: 279, 284, 290; Carrai 2006b: 70, 79, 83-84; Carrai 2017: 54; in 'Martyr' secondo Faini 2015: 217. Come qui dubitativamente ipotizzato, la forma abbreviata potrebbe piuttosto rimandare all'ambientazione marzolina del canzoniere (I, 6 «l'anno si rinnova»; II, 7 «si rinnova l'anno»; XX, 9-10 «l'anno... / [...] se rinnova» con allusione, *more veneto*, al 1° di marzo), che pressappoco coincide anche con l'inizio della primavera e della rinascita della natura dopo la stasi invernale, senza con ciò escludere un riferimento a una possibile committenza e, dunque, a un esponente della famiglia di Galeotto Martius, di origine narnese, ma dal 1454 insediatisi stabilmente in territorio veneto, presso Montagnana. La figura di Galeotto è stata tra l'altro identificata in una miniatura ritratta da Giovan Pietro Birago nel *Liber pontificalis* commissionato da re Mattia Corvino per tramite del vescovo János Vitéz junior (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 501, f. 38r), in cui almeno ai ff. 13r e 15r è pure riconoscibile la mano del Maestro del Breviario Barozzi (cfr. Gnaccolini 2004: 487), autore delle due miniature che adornano il codice Guelferbitano (per cui cfr. *infra* e Guernelli 2009, con relativi rimandi alla bibliografia pregressa). A questa seconda ipotesi osta però il fatto che, come segnalato da Zanato e Carrai, i primi cinque versi del sonetto XXXII, evidenziano in acrostico il nome «ALEOTi», che potrebbe indicare il casato dell'anonimo autore (cfr. Carrai 2017: 53-54; Zanato/Comboni 2018: 184).

nimo del poeta la disaffezione al vivere (XXII, 14). Del resto, egli porta l'amata senza rimedio «scolpita» nel cuore (XXV, 14) e non può fare a meno di tornare a seguire «le orme sante» di lei (XIII, 7 ← *Rvf.* 74, 10). Nella rappresentazione della fenomenologia amorosa, il dio Amore agisce con le ormai collaudate «sagitte» (X, 5), che penetrano attraverso gli occhi al cuore; e il suo potere si manifesta con le tradizionali immagini del «laccio» (IX, 1), delle «catene» (VII, 3) e delle «fiamme» (XI, 11), di cui Dafnifilo cade fatalmente vittima. Per rappresentare le impareggiabili bellezze dell'amata (V, 4 ← *Rvf.* 156, 2; 158, 10-11; 325, 93-94), che è dono prodigioso dei Cieli, prodotto dall'opera mediatrice di Natura (V, 1-3; VI, 9-11), l'Anonimo di Wolfenbüttel si serve del codice cromatico petrarchesco, in cui il massimo della luminosità è riservato agli occhi e alle chiome in contesa con gli astri («sole» e «stelle»: V, 9-14; VI, 1-4 ← *Rvf.* 37, 81-82; 156, 5-6; 200, 13-14), al candore della pelle espresso mediante il suo ampio armamentario di figuranti – «rose» (III, 7), «avorio» (III, 9), «cristallo» (III, 10), «gigli» (III, 10), «neve» (V, 10) –; di converso Dafnifilo si serve dei pur tipici emblemi – la «tigre», la «mineralità» del cuore inflessibile (XI, 65; XIII, 3; XVII, 11; XXII, 7-8 ← *Rvf.* 135, 71; 152, 1; 283, 14) – per raffigurarne i caratteri di durezza e ritrosia (per questi stessi *tòpoi* e relativi indirizzi stilistici riscontrati nella *Bella Mano* di Giusto de' Conti, cfr. Pantani 2002: 208-219, e 394-395).

Per tutto l'apparato di mancate corresponsioni, altalenanti sentimenti, eburnee bellezze e celebrative divinizzazioni dell'amata, che tanto indietro potrebbero riportare fino almeno alle «latine» Cinzia, Corinna o Delia, la Laura di Dafnifilo è dunque parente stretta della Laura petrarchesca, ma anche – e di conseguenza – della Isabetta di Giusto de' Conti, della Costanza dell'Anonimo del Canzoniere Costabili o della Antonia di Matteo Maria Boiardo,<sup>2</sup> in un turbinio di ripetizioni e imitazioni che inevitabilmente ammantano il *plot* di una patina di anti-realismo: si contano con il contagocce i passi che consentono al canzoniere di Dafnifilo di rivendicare la propria quota di originalità e di conferire autenticazione alla vicenda sentimentale.

Al di là della trama fittamente intessuta di connotazioni e *cliché* laurani, il sapore petrarchesco del testo è dato soprattutto dalla limpidezza espressiva e dalla scelta di fondo monolingua, quasi interamente configurate dalle componenti extra-municipali e letterarie desunte dal modello, da cui dunque si apprendono e il galateo e il vocabolario. Prendendo quindi a prestito, come preannunciato, le categorie già individuate da Gardini e riscontrabili in tanta poesia del Quattrocento, in diversi luoghi si registrano casi in cui un sintagma o un'unità metrico-sintattica di breve misura subiscono un trapianto quasi perfetto dal modello, che comporta però una risemantizzazione più o meno forte del significante dovuta alla sua trasposizione in

2 Ma è estranea al «tu» lirico dell'Anonimo di Wolfenbüttel la perfidia deflagrante in aperto tradimento che invece caratterizza le donne amate dagli elegiaci latini e dai vicini Giusto, Anonimo del Canzoniere Costabili, Boiardo o, in campo latino, da Tito Vespasiano Strozzi (Anthia).

altro contesto (cfr. Gardini 1997: 79; Baldassari 2015: 11-14):<sup>3</sup>

III, 12 «germina il ventre *fior' bianchi e vermigli*» (raro l'uso transitivo con valore causativo di *germina*): la clausola rimanda senz'altro a *Rvf.* 46, 1-2 «Loro et le perle e i *fior' vermigli e i bianchi* / che 'l verno devria far languidi et secchi». A proposito di questo luogo scrive però Faini: «sufficientemente sicura appare la reminiscenza di *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf.* 126, 40-42): “Da' be' rami scendea / (dolce ne la memoria) / una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo” [...]. Vero è che nel sonetto del codice Guelferbitano i fiori sembrano scaturire dal ventre, e non cascare in forma di pioggia, ma sembra innegabile che siamo nella medesima *imagerie*» (Faini 2015: 212). Chiaro appare piuttosto il riferimento al casto grembo di Maria che si fa quasi olla capace di originare il fiore dell'umana beatitudine, per cui, per esaltare l'amata, Dafnifilo si serve del lessico creato da Dante per celebrare la Vergine (*Par.* XXXIII, 7-9: «*Nel ventre tuo* si raccese l'amore, / per lo cui caldo ne l'eterna pace / così è *germinato questo fiore*»). Diversi fra i commentatori danteschi (da Giuseppe Campi a Anna Maria Chiavacci Leonardi) non hanno tra l'altro mancato di annotare che il verbo biblico *germinare* è riferito al seno di Maria già da sant'Ambrogio: «in Virginis utero [...] liliis floris gratia *germinabat*» (*De institutione Virginis*, 91), con pertinente rimando inoltre a San Bernardo: «Virginis alveus floruit [...], inviolata integra et casta Mariae viscera [...] florem protulerunt» (*Sermo de Adventu Domini* II, 4). Piuttosto che di immagine petrarchesca, sembra trattarsi di uno di quei rari casi in cui Dafnifilo si affida a Dante, operando però una rivisitazione in chiave sensuale (siamo pur sempre all'interno di una *descriptio puellae*...) di un'immagine tipicamente mariana;

IV, 12 «da queste [*scil. dalle angeliche faville* (v. 9) di Laura] escon *le piage a mille a mille*»: *Rvf.* 53, 63-64 «Et la povera gente sbigottita / ti scopre *le sue piaghe a mille a mille*» (: 67 *faville*);

VII, 1-2 «Che colpa ne ho se mi costringe Amore / per voi, madonna, star *in doglia e in penna*?»: *Rvf.* 258, 9 «L'alma, nudrita sempre *in doglia e 'n pene*»;

VIII, 4 «unde [*scil. dal dardo-sguardo della donna amata*] crescon *le lacrime e i martiri*» (: 8 *suspiri*): *Rvf.* 360, 72 «Quinci [*scil. dal rodere e dalle minacce*] nascon *le lagrime e i martiri*» (: 73 *suspiri*);

IX, 14 «di quella [*scil. la Morte*] che ai mortal' *lanime fura*?»: *Rvf.* 23, 72 «Questa [*scil. Laura*] che col mirar *gli animi fura*»;

XI, 69 «et de *impetrar mercede* hormai son lasso»: *Rvf.* 126, 37 «sì dolcemente che *mercé m'impetre*»;

XIV, 5-6 «Non cura mia nemica hormai unquanto / *le longe mie fatiche* e i tempi persi»: *Rvf.* 316, 12-14 «Con che honesti sospiri l'avrei detto / *le mie lunghe fatiche*, ch'or dal cielo / vede [...]»;

XVIII, 7-8: «o *faticosa vita*, in quanto *errore* [= 'sviamento'] / se truova chi ad Amor e a donna crede!»: *Rvf.* 161, 7 «O *faticosa vita*, o dolce *errore* [= 'vagabondaggio'] / che mi fate ir cercando piagge et monti!»;

XXII, 3-4 «et suol *esser conzonto con Amore* / un sacro aspecto, una immensa bellezza»: *Rvf.* 61, 5-6 «et benedetto il primo dolce affanno / ch'i' ebbi ad *esser con Amor congiunto*»;

XXIV, 8 «Mandale, priego, *pria che 'l sol si asconde*» (: 1 *onde*): *Rvf.* 50, 44 «gettan le membra, *poi che 'l sol sasconde*» (: 46 *onde*), laddove l'aretino parla dei naviganti intenti a trovare tregua e riposo in una qualche insenatura di mare (v. 43), mentre Dafnifilo rivolge le sue preghiere a Nettuno *rector pelagi*, affinché mandi l'alta marea e renda navigabili i canali della laguna veneta, cosicché possa ricongiungersi con la donna amata;

3 I testi di Petrarca di seguito citati sono tratti da Solerti 1909 (*Rime disperse e attribuite*), Pacca 1996 (*Trionfi*), Santagata 2010 (*Rvf.*). I passi della *Bella Mano* di Giusto de' Conti sono citati dall'edizione Vitetti 1933, quelli dell'"Amico del Boiardo" provengono invece dall'edizione critica di Baldassari 2012, mentre gli *Amorum Libri Tres* di Boiardo sono menzionati da Zanato 2012. Per gli estratti dalle rime di Dafnifilo mi affido al testo da me allestito per l'edizione critica del canzoniere.

XXIV, 14 «*onde a ben far per voi st'alma fu vòlta*»: Rvf. 257, 5-6 «Il cor, preso ivi come pesce a l'amo / *onde a ben far per vivo exempio viensi*»;

XXVII, 5-6 «Così in tormenti passo i zorni e l'hore, / così per molto amar *penna se aquista*» (: 2 *contrista* : 3 *vista* : 7 *trista*): Rvf. 269, 13-14 «com perde agevolmente in un matino / quel che 'n molti anni a gran *pena s'acquista!*» (: 10 *trista* : 12 *vista*);

XXIX, 13-14 «[...] quanto sete più tra l'altre bella / tanto crese l'ardor *che 'l cor mi acora*»: Rime *disperse e attribuite, Io maledico Amor di e notte ancora*, 8 «[*E maledico*, v. 5] Il profondo pensier *che 'l cor mi accora*»;

XXXII, 7 «fa' che la bela fronde e i *crini d'oro* [di Laura-lauro]» (: 2 *aloro* : 3 *tuo caro thesoro* : 6 *honor*): Rvf. 291, 2 «co la fronte di rose et co' *crin' d'oro* [dell'Aurora]» (: 3 *discoloro* : 6 *tuo caro tesoro* : 7 *alloro*).

Pure sono registrabili casi di «contrazione di due sintagmi o frasi adiacenti in un sintagma o in una frase più breve» (Gardini 1997: 84; Baldassari 2015: 16-17):

XI, 7-8 «sentia nel pecto el miser cor desfarse, / *come fa neve che è dal sol percosa*»: Rvf. 127, 43-45 «Qualor tenera *neve* per li colli / *dal sol percossa* veggio di lontano, / *come 'l sol neve*, mi governa Amore»;

XXII, 7-8 «*consumma el marmo* in tempo un *poco humore*, / né *consumar* si puol vostra *dureza*»: Rvf. 265, 9-11 «Vivo sol di speranza, rimembrando / *che poco humor* già per continua prova / *consumar* vidi *marmi* et pietre salde», con il concorso dell'«Amico del Boiardo» 23, 12-14 «Ciò me conforta, quando io miro in terra / un *marmor* saldo per continuo *humore* [: 11 *honore*] / tuto speciarse e non valer *dureza* [: 10 *aspreza*]» reso manifesto dalla condivisione delle rime in *-ore* e in *-ez(z)a*;

XXIX, 1 «*Verdi panni, vermigli* e bianchi, *donna*»: Rvf. 29, 1-2 «*Verdi panni, sanguigni*, oscuri o persi / non vesti *donna* [...]».

Esempi di «variazioni dei nessi o degli attributi» e di «ricollocazione degli epiteti» (Gardini 1997: 84; Baldassari 2015: 17-18) si intersecano con le due categorie precedenti:

V, 1-4 «Da Iove la *Natura* hebbe virtute / et da Diana poi l'*exempio tolse* / quando che al mondo fabricar si *volse* / *belleze* in donna mai più non vedute»: Rvf. 159, 1-4 «In qual parte del ciel, in quale ydea / era l'*exempio*, onde *Natura tolse* / quel *bel* viso leggiadro, in ch'ella *volse* / mostar qua giù quanto lassù potea?», in concorso con l'attacco del sonetto 163 dell'«Amico del Boiardo»: «Unde mai *tolse exempio la Natura* / per far sì *bella donna*? [...]» (vv. 1-2);

XV, 12 «Cussi me *advien che pur in lei respiri*»: Rvf. 267, 9 «Per voi *conven ch'io arda*, e 'n voi *respire*»; Giusto de' Conti *La Bella Mano* CLXXII, 5 «Et quando *avvien che in Voi*, lasso, io *respiro*»;

XVI, 2-3 «*et trista e lieta* puol far la mia vita, / come *presaga* di la mia partita»: Rvf. 314, 1-2 «Mente mia, che *presaga* de' tuoi danni, / al tempo *lieto* già pensosa e *trista*», riferibile all'estremo incontro con Laura prima della partenza di Petrarca per l'Italia;

XI, 28-29 «quanto rar qui giù se trova chi *ama* / *altrui più che se steso* [...]»: Rvf. 255, 11 «per cui sempre *altrui più che me stesso ami*»;

XVII, 1 «- Pianzi tu, *cor*, e voi, *ochi, pianzete*»: Rvf. 84, 1 «- *Ochi, pianzete*: accompagnate il *core*»;

XXII, 1-2 «*Tal hora* suol per dolce tenereza / esser vòlto a pietà un *duro core*»: Rvf. 265, 12-13 «Non è sì *duro cor* che, lagrimando, / pregando, amando, *talor* non si smova»;

XXV, 1-4 «Mancheria ogni prestante e divo inzegno / nonché *lingua mortal* o stil humano / in poter dir quanto che i Cieli si hanno / et *Natura* dotato un spirito degno»: Rvf. 247, 12-13 «*Lingua mortale*

al suo stato divino / giunger non *pote* [...]», che costituisce anche un caso di «(ri-)distribuzione degli elementi di un sintagma o di una frase per un'unità sintattica (più ampia) di significato simile» (Gardini 1997: 82);

XXXII, 6 «*l'arbor che tanto amasti et hor io honoro*»: *Rvf.* 181, 2-3 «[...] un ramo / dell'*arbor* sempre verde *ch'i' tant'amo*», per cui cfr. anche 41, 2 «*l'arbor chiamò già Phebo* [...]» e 60, 1 «*Larbor gentil che forte amai molt'anni*».

Fra i casi di dispersione degli elementi di un sintagma per un'unità sintattica più ampia di stesso significato si possono inoltre annoverare:

VIII, 9-11 «In questi affanni *un tal pensier* mi assalle / che *parla* nel mio cor: – alma *topina*, / non vedi che i tuo' priegi lei refuda?»: *Rime disperse e attribuite*, «*L'un pensier parla* co' la mente e dice: / – Che fai, *tapina*? [...]» (vv. 1-2);

XI, 1-5 «Dolce *principio de sì longi* affanni, / de sì longhe fatiche e pensier' moesti, / et de martiri e de amorosi inganni, / *fu* quando con Amor sì me apparesti / e i bei vostri ochi el cor traffisse et arse»: *Rvf.* 356, 5-6: «[...] quel guardo amoroso / che *fu principio a sì lungo* tormento»;

XXVI, 5-7 «perché Sorte è nemica de cui lassa / le basse *imprexe* et de cui se dispona / saglir tanto *alto* come è la tua donna»: *Rvf.* 53, 85-86: «Rade volte adiven ch'à l'*alte imprese* / Fortuna ingiuriosa non contrasti».

Naturalmente non mancano casi di fedele ripresa emistichiale o versale che chiamano direttamente in causa la situazione del testo petrarchesco (cfr. Baldassari 2015: 18-24):

IV, 9-10 «Con queste ardente, *angeliche faville* [: 12 mille] / Amor mi aperse il cor [...]: *Rvf.* 207, 31 «[l'anima] corre pur a l'*angeliche faville*» (: 27 mille); Giusto de' Conti *La Bella Mano* CVII, 69 «*L'angeliche faville*» (: 68 mille);

IV, 13: «da queste il duol onde il cor *arse et alse*» (: 10 *calse*): motivo ossimorico ampiamente sfruttato nella sfera amorosa, che qui risente di *Rvf.* 335, 7 «L'alma ch'*arse* per lei sì spesso *et alse*» (: 6 *calse*); ma il sintagma torna in clausola anche in *Triumphus Mortis* I, 127 «[...] questa *arse ed alse*» (a sua volta di derivazione probabilmente oraziana, *Ars poet.* 413 «[...] *sudavit et alsit*», secondo l'annotazione di Pacca);

V, 14 «[l'*altre stelle*, v. 12] vide partir le più *lucente e belle*»: *Rvf.* 33, 4 «[l'*amorosa stella*, v. 1] rotava i raggi suoi *lucente et bella*»;

VIII, 1 «Quando me *advien che in voi gli ochi mei giri*» (: 4 *martiri* : 5 *miri* : 8 *suspiri*): fedele calco di *Rvf.* 17, 3 «quando in voi *adiven che gli occhi giri*» (: 2 *sospiri* : 6 *desiri* : 7 *martiri*), ripreso anche nell'*incipit* di Giovanni Pigli «Lasso che *quando avien che gli occhi giri*»;

X, 4 «[l'*sacro aspecto*, v. 3] sì ben formato in ciel, *ond'io tuto ardo*» (: 1 *sguardo* : 5 *dardo* : 8 *tardo*): *Rvf.* 72, 66 «et al foco gentil *ond'io tutto ardo*» (: 63 *sguardo* : 67 *tardo*), e – in riferimento agli occhi di Laura – nel *Triumphus Pudicitie*, 42 «ch'al volto à le faville *ond'io tutto ardo*» (: 38 *leopardo* : 40 *tardo*), nonché in Giusto de' Conti *La Bella Mano* XXXV, 60 «Né cangiar quei bei lumi, *ond'io tutto ardo*» (: 61 *sguardo*);

X, 9 «Dunque, *se un cor pien di amorosa fedde*» (: 11 *mercede* : 13 *credde*): verso e corteggio rimico presi a prestito a *Rvf.* 82, 9 «Però, *s'un cor pien d'amorosa fede*» (: 11 *mercede* : 13 *crede*);

XX, 3-4 «*et se prece mortal'*, come ogniun credde, / tocan le orecchie a la maestà divina»: *Rvf.* 153, 3 «*et se prego mortale* al ciel s'intende» (cfr. anche 28, 16-18 «Forse i devoti et gli amorosi *preghi* / et le lagrime sancte *de' mortali* / son giunte inanzi a la pietà superna»), ripreso dall'«Amico del Boiardo»

258, 9-10: «E se là suso, ove occhio fral no ascende, / gli *human prieghi* devoti anchor se intende»; XXXII, 1 «*Apollo, se anchor vive nel tuo pecto*»: Rvf. 34, 1 «*Apollo, s'anchor vive il bel desio*»; XXXII, 11 «né temme *ira del ciel se Iove tonna*»: Rvf. 24, 2 «l'*ira del ciel*, quando 'l gran *Giove tona*». Fino al caso estremo di Rvf. 210, 8: «*misero, onde sperava esser felice*» che agisce insistentemente a XI, 61 («*Misero, ond'io sperava trovar pace*»); XIII, 10 («se *mixer serò sempre o pur phaelice*»); e XVI, 9 («*Mixero era e diventai phelice*»), al punto da segnare la progressione dell'amante da uno stato di prostrazione a una condizione felice.

Infine, sono altrettanto numerosi i fenomeni di incrocio fra più passi, cioè di «contaminazione di Petrarca con Petrarca» (Baldassari 2015: 30), o anche di «petrar-chismo di seconda mano», come ebbe a definirlo Armando Balduino, riscontrabile in tutti quei casi «di stilemi e di reminiscenze, cioè, che i singoli rimatori derivano non solo e non tanto dalla loro personale familiarità con i *Rerum vulgarium fragmenta* e con i *Triumphhi*, quanto invece dalla quotidiana frequentazione di testi contemporanei» (Balduino 2008: 22):

V, 9-11 «Privato el ciel restò di *duo tal' stelle* / [...] / tal che sul *mezo di* ne ha *invidia el solle*»: Rvf. 200, 13-14 «[...] et le chiome, ch'à vederle / di state, a *mezzo di*, vincono *il sole*», agisce con 156, 5-6 «[...] *duo bei lumi*, / ch'àn fatto mille volte *invidia al sole*». Una variazione della fortunata immagine del sole invidioso della luminosità dell'amata è inoltre in Giusto de' Conti *La Bella Mano* CVIII, 9 «Né veggio a *mezo di* sì fatto *il sole*», e nell'«Amico del Boiardo» 288, 1-2 «Ecco el bel viso che *su el megio giorno* / fa scolorire *el sole* et ogni stella»;

VI, 1-2 «Io credo che *Amor tolse al sol* le chiome [: 5 *come*] / per far *le treze* a Laura mia più belle»: prosegue il parallelismo con la fisionomia laurana tratteggiata da Petrarca, per cui qui l'anonimo fa reagire fra loro Rvf. 37, 81-82 «*Le treccie d'òr* che devrien fare *il sole* / d'*invidia molta ir pieno*», e 220, 1-2 «*Onde tolse Amor l'oro*, et di qual vena, / per far *due treccie bionde?* [...]»; anche in questo caso con il concorso di Giusto de' Conti *La Bella Mano* XXIV, 9 «*Rubato al Sole* ha le *dorate chiome*» (: 12 *come*);

X, 1 «*Quel gratioso e mansüeto sguardo*» (: 4 *ardo* : 5 *dardo* : 8 *tardo*): Rvf. 330, 1 «*Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo*» (: 4 *tardo* : 5 *pardo* : 8 *ardo*), per la clausola incrociato col Boiardo degli *Amorum libri tres* I, 9, 13: «per un suave e mansueto guardo» (: 10 *dardo*);

XII, 1 «*Che poss'io far* se mi ha legato *Amore* [...]?: concorrono all'assetto dell'*incipit* Rvf. 140, 12 «*Che poss'io far*, temendo il mio *signore*»; e 268, 1 «*Che debb'io far?* che mi consigli, *Amore?*»;

XXVI, 14 «siegui *colei che al mondo non ha equalle*»: Rvf. 218, 2 «*giunga costei ch'äl mondo non à pare*», e 354, 7-8 «[...] *beltà non ebbe eguale / il mondo* [...]», ma anche in questo caso è probabile un'interferenza di Boiardo *Amorum libri tres* II, 26, 4: «*che altra nel mondo* a quella *non è eguale?*».

Da questi pochi esempi è resa manifesta l'abilità da mosaicista di Dafnifilo, per cui bene si vede come anche nel canzoniere di Wolfenbüttel il testo di Petrarca sia sottoposto a una massiccia azione di frantumazione e ricomposizione soprattutto per quanto pertiene la sede incipitaria dei componimenti, il rimario e, in generale, il secondo emistichio del verso, dove il prelievo è quasi “inerziale” e la citazione si fa dunque astratta, svincolata cioè dalle forme concrete, dai risvolti etici e morali che essa aveva nel dettato dei singoli componimenti e nella dimensione macrotestuale dei *Rerum vulgarium fragmenta*: per Dafnifilo l'amata non è mezzo di ascesa a Dio,

«non lo attirano né l'agostinismo, né le riflessioni etiche, né i dubbi di coscienza» (Santagata 1993: 15).

La grammatica della lirica resta dunque quella appresa da Petrarca e i materiali di costruzione del testo provengono per la maggior parte dai *Fragmenta*, ma quando l'Anonimo di Wolfenbüttel scende nelle pieghe del testo petrarchesco per estrarne – oltre che il vocabolario – anche situazioni e immagini (e, come visto, la sua scelta cade quasi sistematicamente su temi e aspetti spesso assai frequentati), è lecito additare ad almeno altri due poli di attrazione: Giusto de' Conti e la cultura poetica ferrarese, con *in primis* l'Anonimo del Canzoniere Costabili e il Boiardo degli *Amorum libri tres*,<sup>4</sup> modelli preponderanti anche per tutti quei casi in cui il canzoniere di Dafnifilo si apre a situazioni insolitamente narrative e in apparenza autentiche – come l'invio del libro posto a sigillo del proprio canzoniere, lo scambio di doni fra il poeta e madonna, il tema delle acque che separano gli amanti –, ma in realtà autorizzate dall'elegia latina e dalle trame intessute proprio da questi autori.<sup>5</sup>

Risulta a tal proposito emblematico il sonetto XXIV *Neptuno, tu che regi le salse onde*, importante tessera macrotestuale del canzoniere che offre una connotazione topografica precisa, secondo i canoni del *locus a persona*, attraverso la registrazione di Venezia quale sede della vicenda sentimentale. Il testo rappresenta una vera e propria variazione sul tema ovidiano delle acque che separano gli amanti di *Amores* III 6, in cui al termine di una vana suasoria il poeta latino maledice un anonimo torrente (vv. 105-106), colpevole di non aver trattenuto e placato le proprie acque che fatalmente lo dividono dalla donna amata (vv. 1-2, 21-22 e 85-88). Non, infatti, le acque rigonfie di un fiume torrentizio sbarrano il passo al nostro poeta, ma il *fluctus salis* della laguna veneta con la sua bassa marea che rende i canali impraticabili (vv. 3-4, 12) e dunque l'amata irraggiungibile (vv. 6-7). Preso l'abbrivio da un *incipit* di Franco Sacchetti, *O buon Neptunno, Idio dell'onde salse*, la situazione insolitamente narrativa e in apparenza autentica trae ragione, oltre che – giustappunto – dall'elegia latina, dal sonetto 120 *Hor che, sacro Neptun, la nostra nave* dell'"Amico del Boiardo", dove similmente si racconta del ritorno da un viaggio per mare del poeta-amante, il quale si rivolge come qui al «sacro Neptun» (v. 1) con l'auspicio di rivedere presto il Po («de' fiumi el principe suave», v. 8) e quindi Ferrara (v. 14), luogo in cui risiede

4 Per il ruolo svolto da letterati quali Giusto de' Conti, che già nella Ferrara conciliare si erano fatti sostenitori di un rinnovamento della lirica volgare, cfr. almeno Pantani 2002. Ulteriori ragguagli sull'ampia tradizione delle rime contiane e sulla loro fortunata diffusione in area lombardo-veneta sono in Pantani 2017: 223-224.

5 È fortunatissimo fra i lirici del Quattrocento l'esordio dell'elegia III, 1 di Tibullo, in cui Ligdamo diventa l'archetipo del poeta che affida il proprio messaggio seduttorio al libretto in versi, affinché lo riferisca all'amata quando sarà fra le sue mani, e che Dafnifilo declina nel sonetto II *Vanne, libretto, inditio di el mio core*; come pure è intonato su Ovidio *Amores* II 15 (16), 1-9 e 27-28 il sonetto XXI *Phælice dono, in segno del mio amore*, in cui il poeta vorrebbe identificarsi con il dono inviato all'amata (vv. 5-9).



l'amata (v. 4):

“Amico del Boiardo”, son. 120

Hor che, sacro *Neptun*, la nostra nave  
gionta è nel l'aque del tuo mar *profonde*,  
vaga del ritornare a le *ioconde*  
contrate del paese ove Amor me have,  
dégname per pietade che in lei grave  
non sian per forza de Eolo tue *salse onde*,  
aciò che presto, essendone *segonde*,  
vedian de' fiumi el principe suave.

(vv. 1-8)

Persone entro ve son ben amorse,  
che tute te supplica, et io te adoro,  
perché esser tu ne fazi ancuò a Ferrara.

(vv. 12-14)

Dafnifilo, son. XXIV

*Neptuno*, tu che regi le *salse onde*  
et gonfi e abasi el mar in questi rivi,  
che te ho facto io e perché sì te schivi  
di acrescer l'aque su per queste *sponde*?  
Dove mie voglie puonno esser *ioconde*,  
me fai qui star dolente: ah, perché privi  
me di veder quei lummi santi e divi?  
Mandale, priego, pria che 'l sol si *asconde*.

Et se di me non curi, almeno ascolta  
quanto spiacer che fai a la mia diva  
e quanto a lei fia grato quel ch'io impetro.  
Il tempo passa e l'acqua è basa, e indietro  
tornando a forza e' compieta sentiva,<sup>6</sup>  
onde a ben far per voi st'alma fu vòlta.

In fine poi con molta  
ira, da un canto, le aque biastemai,  
da l'altro el ben che io feci a voi donai.  
(vv. 1-17)

In un poeta tutt'altro che impaziente di originalità, i calchi emistichiali (8 «[...] pria che 'l sol si asconde»: *Rvf.* 50, 44 «gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde» [: 46 *onde*]; 12 «*Il tempo passa e l'acqua è basa* [...]»: *Rvf.* 37, 17 «*Il tempo passa, et l'ore son sì pronte*»; 14 «*onde a ben far per* [...]»: *Rvf.* 257, 6 «*onde a ben far per vivo exempio viensi*») e la rima inclusiva 1 *onde* : 4 *sponde* : 5 *ioconde* : 8 *asconde*, rilevabili in quello che è senza dubbio il componimento più realistico della raccolta, ancora una volta tradiscono la capacità dell'anonimo rimatore veneto di operare un'efficace sintesi degli spunti della lirica toscana due-trecentesca e del petrarchismo prebembesco.

<sup>6</sup> e': 'io', forma che continua il nominativo lat. EGO; *compieta sentiva*: 'sentivo (suonare) l'ultima delle ore canoniche', dunque dopo il tramonto.

## BIBLIOGRAFIA

- Baldassari 2012 = “Amico del Boiardo”. *Canzoniere Costabili*, edizione critica a cura di Gabriele Baldassari, Scandiano-Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea.
- Baldassari 2015 = Gabriele Baldassari, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
- Balduino 2008 = Armando Balduino, *Periferie del petrarchismo*, a cura di Beatrice Bartolomeo / Attilio Motta, presentazione di Manlio Pastore Stocchi, Roma-Padova, Editrice Antenore.
- Carrai 2006a = Stefano Carrai, *Un petrarchista veneziano prebembesco*, in Loredana Chines (a cura di), *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, 2 voll., Roma, Bulzoni, vol. I, pp. 275-290.
- Carrai 2006b = Stefano Carrai, *Petrarchismo veneziano prebembesco*, in Id., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, pp. 67-84.
- Carrai 2017 = Stefano Carrai, *Anonimo del codice di Wolfenbüttel («Mart. Daphniphilos»)* (seconda metà del '400), in Andrea Comboni / Tiziano Zanato (a cura di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 52-55.
- Comboni/Zanato 2017 = Andrea Comboni / Tiziano Zanato (a cura di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Faini 2015 = Marco Faini, *Un anonimo canzoniere veneto (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 277 4 Extr.) e la sua circolazione in Germania*, in «Albertiana», 18, pp. 197-217.
- Gardini 1997 = Nicola Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Mondadori.
- Gnaccolini 2004 = Laura Paola Gnaccolini, *Maestro del Breviario Barozzi*, in Milva Bollati (a cura di), *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, Milano, Sylvestre Bonnard, pp. 485-487.
- Guernelli 2009 = Daniele Guernelli, *Un artista riscoperto: il Maestro del Breviario Barozzi*, in «Alumina», 25, pp. 28-33.
- Medin 1904 = Antonio Medin, *Il culto del Petrarca nel Veneto fino alla dittatura del Bembo*, in «Nuovo Archivio Veneto», 4, pp. 421-465.
- Pacca 1996 = Francesco Petrarca, *Trionfi*, a cura di Vinicio Pacca, in Id., *Opere italiane*, edizione diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- Pantani 2002 = Italo Pantani, «La fonte d'ogni eloquentia». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni.
- Pantani 2017 = Italo Pantani, *Giusto de' Conti da Valmontone*, in Andrea Comboni / Tiziano Zanato (a cura di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 222-241.
- Santagata 1993 = Marco Santagata, *Dalla lirica “cortese” alla lirica “cortigiana”: appunti per una storia*, in Marco Santagata / Stefano Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, FrancoAngeli, pp. 11-30.
- Santagata 2010 = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- Solerti 1909 = Angelo Solerti (a cura di), *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, Firenze, Sansoni.
- Vitetti 1933 = Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*, prima edizione completa a cura di Leonardo Vi-

- tetti, Lanciano, Carabba, 2 voll.
- Zanato 2012 = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2 voll.
- Zanato/Comboni 2018 = Tiziano Zanato / Andrea Comboni, *Indagini sulla tradizione dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, in Claudio Ciociola / Claudio Vela (a cura di), *La Tradizione dei Testi*. Atti del Convegno Cortona, 21-23 settembre 2017, Roma, SFLI - Società dei Filologi della Letteratura Italiana, pp. 173-190.
- Zanato/Comboni 2020 = Tiziano Zanato / Andrea Comboni, *Nuove prospettive su canone e commento dei canzonieri quattrocenteschi*, in Daniela Brogi / Tiziana de Rogatis / Giuseppe Mar-rani (a cura di), *La pratica del commento 3. Il canone: esclusioni e inclusioni*, Ospedaletto, Pisa, Pacini, pp. 61-90.