

Dagli scartafacci all'oblio: breve rassegna di parole petrarchesche perdute

Alessandro Pancheri

Come (e perché) un autore agisce sul proprio testo? Ovvero, al livello più basilico: per quali gradi e passi un testo prende vita da un progetto, concretizzandosi in forma e definitezza, per essere consegnato alla lettura di un soggetto "altro" dall'autore? Il Codice degli abbozzi di Petrarca (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3196, V¹) gode dell'indiscusso primato di essere stato la prima palestra d'esercizio per queste riflessioni, così come per le modalità di mediare il più perspicuamente possibile natura e articolazione dei processi elaborativi, offrendone lo specchio a un lettore non filologo e comunque impossibilitato (o inadeguato) alla visione diretta delle carte. La filiera degli studiosi, dei commentatori e degli editori dei concieri petrarcheschi scandisce, dal Cinquecento agli albori del XX secolo, nomi illustri in serie progressiva, con poche soluzioni di continuità nel corso dei secoli: Bembo, Daniello, Beccadelli, Ubaldini, Muratori, Mestica, Carducci, Appel¹; e nel Novecento la serie si addensa, con la fondazione e gli svi-

1 Pietro Bembo fu il primo possessore a noi noto delle 20 cc. poi rilegate in V¹, e probabilmente l'autore (o il regista) della collazione delle varianti che ci è trasmessa dai cosiddetti "apografi" (per i Rvf i mss. Casanatense 924 [Cas], Harley 3264, Parmense 1636 e l'incunabolo postillato IB 25926 della British Library), dalla seconda edizione dei *Sonetti, canzoni, e triumphs* commentati da Bernardino Daniello (Venezia 1549; solo pochi accenni nella *princeps*, Venezia 1541) e dalla seconda redazione della *Vita di Petrarca* di Ludovico Beccadelli (edita in GIUSEPPE FRASSO, *Studi sui "Rerum vulgarium fragmenta" e i "Triumphs"*, I. *Francesco Petrarca e Ludovico Beccadelli*, Padova, Antenore, 1983, cui si rimanda anche per una visione d'insieme degli apografi). Fe-

luppi della moderna critica delle varianti (Contini, Segre, De Robertis, Bettarini)² e l'approntamento di nuovi e agguerriti strumenti editoriali (Romanò, Paolino)³.

Naturalmente, per non dire ovviamente, la chiave di lettura fondamentale della “critica degli scartafacci” è la diacronia. Qui però, in termini che potrebbero anche sembrare un po' eretici, vorrei provare

derico Ubaldini è citato quale primo e “protoscientifico” editore di V¹ (*Le Rime di M. Francesco Petrarca estratte da un suo originale...*, Roma, Stamperia del Grignani, 1642), Muratori per l'utilizzo di questa opera entro la fortunatissima e ristampatissima edizione *Le rime di Francesco Petrarca*, riscontrate co i testi a penna della Libreria Estense, e co i frammenti dell'originale d'esso Poeta; s'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio, e le Osservazioni di Lodovico Antonio Muratori Bibliotecario del Sereniss. Sign. Duca di Modena, Modena, per Bartolomeo Soliani Stamp. Ducale, 1711). Mestica integra le varianti degli abbozzi nell'apparato della prima edizione critica basata sul Vat. lat. 3195, V² (*Le Rime di Francesco Petrarca restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario sugli autografi col sussidio di altri codici e di stampe e corredate di varianti e note da Giovanni Mestica, Edizione critica, Firenze, Barbèra, 1896*): da tale edizione sono tratte le varianti integrate nel commento di Carducci-Ferrari, Firenze, Sansoni, 1909. Ad Appel infine si deve la prima (e tuttora imprescindibile) edizione rigorosamente scientifica (diplomatico-critica) del Codice degli abbozzi: CARL APPEL, *Zur Entwicklung Italienischer Dichtungen Petrarca's. Abdruck des Cod. Vat. Lat. 3196 und Mitteilungen auf den Handschriften Casanat. A III 31 und Laurenz. Plut. XLI N. 14*, Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer, 1901.

- 2 Mi limito a citare solo alcuni dei saggi metodologicamente fondamentali: GIANFRANCO CONTINI, *Saggio d'un commento alle correzioni al Petrarca volgare* [1943], in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 5-31; CESARE SEGRE, *I sonetti dell'aura* [1983], in *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 43-65; DOMENICO DE ROBERTIS, *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco* [1985], in *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 65-86. Rosanna Bettarini riedita *ex novo* pressoché integralmente e discute le varianti di V¹ nella sua magistrale edizione commentata: FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere - «Rerum vulgarium fragmenta»*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005 (ma si veda anche EAD., *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Clueb, 1998).
- 3 Rispettivamente: *Il Codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, a cura di Angelo Romanò, Roma, Bardi, 1955; FRANCESCO PETRARCA, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a cura di Laura Paolino, Ricciardi, Milano-Napoli, 2000.

a privilegiare, quanto meno come punto di partenza, un approccio relativamente sincronico. Perché – ulteriore banalità – anche le varianti d'autore scartate (comprese quelle alternative) sono testo, e vivono di una vita propria e reale, sia pur effimera o trascorsa esclusivamente nel mondo delle intenzioni. Conferire loro un diritto di cittadinanza, o quantomeno una sorta di permesso di soggiorno, non può dunque che aprire la vista a una percezione più compiuta, oltre che stratificata, dell'idioletto dell'autore.

I dati e le piccole schede che qui si proporranno provengono da una nuova edizione critica dei *Rerum vulgarium fragmenta* (Rvf) secondo gli originali petrarcheschi, i manoscritti Vaticani latini 3195 e 3196 (in sigla rispettivamente V² e V¹), avviata in anni ormai lontani da Rosanna Bettarini e Giuseppe Frasso, interrotta dalla morte improvvisa e prematura della Maestra, ripresa e ripensata da Frasso e da chi scrive queste note e giunta ormai all'approdo delle bozze di stampa⁴.

Non sono mancate nel corso del lavoro occasioni di accertamento e discussione del testo vulgato (dunque in particolare della lezione di V²), che però esulano sostanzialmente da queste riflessioni: si tratta infatti di casi in cui la questione era quella di valutare criticamente, tra le alternative possibili, quella più economicamente predicabile come autoriale, nei confronti della quale quella scartata viene a collocarsi – talora con beneficio d'inventario – nel limbo degli errori o delle varianti di tradizione (e dunque attribuibile alla responsabilità del copista⁵ o a quella della tradizione editoriale antica e moderna). Muovendoci più o meno acrobaticamente sul filo della conservazione “al limite” che spet-

4 Se non altrimenti segnalato, le citazioni si intendono tratte da questa nuova edizione, dunque in forma interpretativa per gli abbozzi (V¹), critico-interpretativa per il testo definitivo (V²).

5 Si ricordi che V² è in parte autografo (Rvf121, 179, 191-263, 319-366), per il resto esemplato da un copista e riveduto dall'autore. La tradizionale identificazione dell'amanuense con il ravennate Giovanni Malpaghini è stata persuasivamente confutata da MONICA BERTÉ, *Giovanni Malpaghini copista di Petrarca?*, in «Cultura Neolatina», LXXIV, 2015, pp. 205-216. Viene meno così anche la sicurezza di un termine di riferimento diatopico per l'imputazione delle anomalie fonetiche (cfr. PAOLA MANNI, *Il Trecento toscano*, Bologna, il Mulino, 2003, p. 203) riscontrabili nella copia.

ta a un originale, si sono corretti come da manuale gli “errori evidenti”. Che però sono decisamente pochi rispetto ai casi oggettivamente controversi, dove abbiamo cercato di fare del nostro meglio, assumendoci la responsabilità e il più che prevedibile ingrato *pensum* delle contestazioni che sicuramente, qualunque sia la lezione promossa a testo, verranno: pur tenendoci rigorosamente al di fuori da ogni attitudine sensazionalistica, in alcuni casi si è ritenuto opportuno optare per la conservazione dove la tradizione editoriale propendeva per la correzione, in altri viceversa, sempre all’inseguimento della soluzione più economica, e sempre impegnandoci a fornire tutti gli elementi utili all’eventuale falsificazione delle nostre scelte: per deontologica onestà nei confronti dei lettori, e a maggior gloria degli editori che verranno.

In questo contributo intenderei però puntare a esemplificazioni riguardo all’uso di un’edizione di filologia d’autore nel quadro di un suo utilizzo al servizio della ricerca lessicografica. Si potrebbe partire, tanto per scaldare i muscoli, prendendola un po’ alla lontana, e rammentando una mini-*crux* che affligge non solo il Canzoniere, ma una moltitudine di edizioni. Nei *Rvf* in *Solo et pensoso* (35.4; in ed. diplomatica):

V¹ c. 10r doue uestigio humanò larena stampi

V² c. 8r oue uestigio human larena stampi

che fare? *l’arena* o *la rena*? I lessici, che regolarmente individuano *arena* e *rena* come due lemmi distinti, non aiutano. Se si considera ad esempio il TLIO, si nota che l’articolazione delle due voci risulta pressoché perfettamente sovrapponibile ed equivalente⁶. La natura della questione assume insomma una consistenza prossima a quella della lana caprina, sfuggendo a ogni acrobazia di accertamento della maggiore pertinenza semantica dell’una o dell’altra soluzione, e rischiando di sconfinare nella psicofilologia. Ma il testo non può che essere uno, e gli

6 Una maggiore diversità – ma solo a prima vista – nel GDLI; per *arena* CRUSCA 1612 e CRUSCA 1623 pongono come definizione «Vedi RENA», CRUSCA 1691 e CRUSCA 1729-1738 semplicemente «Rena».

editori devono scegliere⁷. Per quanto ci riguarda abbiamo ragionato su due fronti: da un lato considerando la sola altra occorrenza nei *Fragmenta*, in *Beato in sogno* (212.4):

V² c. 42r solco onde, e'n rena fondo, et scrivo in vento⁸

dall'altro tenendo presente la distribuzione nel Corpus OVI: *arena+rena* esibiscono, oltre alla nostra, 880 occorrenze complessive⁹; da esse, 297 sono da sottrarre, in quanto pertengono all'ambigua coppia *l'arena* (85) / *la rena* (212), e sono dunque prodotto dell'iniziativa degli editori. Nelle restanti 583, che risultano univoche nei contesti, è netta la prevalenza di *rena* (465: 80% ca.) su *arena* (118: 20% ca.)¹⁰. Dunque per 35.4 risulterà a testo «ove vestigio human la rena stampi», sacrificando in nome dell'economicità statistica le due concorrenti possibilità della *variatio* interna al testo petrarchesco e, in un caso su due, della sua personale opzione per la forma minoritaria (ma non certo *difficilior*, nonostante la sua congruenza con l'etimo latino): possibilità realissime, ma non verificabili al di fuori di una seduta spiritica.

- 7 E hanno scelto, prevedibilmente oscillando tra le due possibilità: per limitarsi alle moderne, «l'arena» Mestica, Carducci-Ferrari e Chiorboli, ma «la rena» Salvo Cozzo, Zingarelli e Sapegno; Contini «l'arena» nel testo critico del 1949 e nelle successive stampe einaudiane (ripreso da Dotti, Fenzi, Bettarini e Stroppa) ma «la rena» nella scelta antologica per la *Letteratura italiana delle Origini* sansoniana del 1970 (accolto in Santagata, Vecchi Galli e Savoca).
- 8 Ma anche per quest'uso figurato e fraseologico, il TLIO esibisce un esempio con *arena*: «Senza questo fondamento [*scil.* la Fede in Cristo] è l'uomo fondato in arena, onde di bisogno è, che caggia il suo edificio, sopravvenendo le piove, e li fiumi, e li venti delle tentazioni» (Cavalca, *Esp. simbolo*, L. 1, cap. 4, vol. 1, p. 20).
- 9 Tale quantificazione corrisponde a una ricerca compiuta nel febbraio 2020; nonostante l'implementazione dei testi del corpus, è prevedibile che anche attualmente i rapporti tra le forme e i relativi valori percentuali non si discostino granché da quelli qui presentati. I conteggi delle forme presentati nel seguito del contributo risalgono invece all'aprile 2022.
- 10 Nella pratica editoriale della *distinctio* di *larena* «l'arena» resta minoritaria, pur guadagnando qualche punto percentuale (29%; «la rena» 71%).

Avviciniamoci però, senza ancora toccarlo, al focus di questa esposizione, restando sul 3195 ma per affrontare una variante non più meramente interpretativa ma *in re*. *Fiamma dal ciel* (136.11, V² c. 31v) nella vulgata editoriale legge (e nella nostra edizione leggerà) «co' mantici et col foco et co li specchi». Ma *-ci-* di *mantici* è su rasura, come osservava già Modigliani¹¹, e la penultima sillaba risulta ritoccata: secondo Savoca si tratterebbe di «un tentativo [del copista] di trasformare la prima *i* in *a* in modo da scrivere *mantaci*»¹², secondo noi l'intervento va in direzione inversa¹³ ed è probabilmente eseguito da Petrarca. In ogni caso, le due forme sono entrambe ben attestate e dunque altrettanto plausibili, forse addirittura inscrivibili entro un processo diacronico d'autore¹⁴: ammettere nel lessico petrarchesco solo l'una o l'altra, far sì cioè che un caso equivoco si trasformi in un dato univoco, è insomma un po' un peccato di non-inclusività¹⁵.

Abbiamo così finalmente sfiorato la questione dell'interferenza o confluenza tra diacronia (due lezioni in probabile successione) e sincronia (due lezioni – e due testi – egualmente funzionanti). È arrivato così il momento di chiamare in causa il Codice degli abbozzi, e qui il

11 *Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto letteralmente dal Cod. Vat. Lat. 3195*, a cura di Ettore Modigliani, Roma, Società Filologica Romana, 1904.

12 FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, edizione critica di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki («Polinnia», XXI), 2008, p. 236. Lo studioso tuttavia pone a testo, si direbbe un po' contraddittoriamente, *mantici*.

13 Sia il primo sia il secondo tratto di *-t-* appaiono ispessiti, deponendo per la volontà di obliterare il primo tratto curvo di una *-a-* sottostante, che resta tuttavia ancora parzialmente riconoscibile.

14 A prescindere dalla mano – sicuramente quella del copista, ma sorvegliato dall'autore – che ha vergato il testo base e da quella più dubbia responsabile della correzione. Che il ms. Chigiano L v 176 (di mano di Boccaccio, e testimone di una “forma” del Canzoniere precedente a quella di V¹) abbia *mantaci* non è particolarmente significativo, trattandosi comunque di variante formale (si consideri oltretutto che il Chigiano si colloca ai piani bassi dello stemma della forma alla quale dà il nome, e che ha *mantaci* anche un *descripto* del 3195, il Laur. XLI 10).

15 L'inserimento nel corpus di riferimento delle varianti di tradizione è del resto un obiettivo della redazione del TLIO, già fruttuosamente adottato nella redazione delle voci del *Vocabolario Dantesco*.

discorso potrebbe complicarsi all'estremo, inducendo a ripercorrere le tappe dell'evoluzione stessa della critica delle varianti, dalla prospettiva cinquecentesca del "dal peggio al meglio", a quella rivoluzionata copernicamente da Contini, che mostra la necessità di inquadrare i processi correttori nella cornice di implicazioni reciproche orientate allo sviluppo e all'assestamento progressivo del sistema-testo. Ma la questione è già stata abbondantemente affrontata¹⁶, e oltretutto – meglio dirlo subito – gli aspetti di ordine stilistico saranno qui considerati solo tangenzialmente.

Di fenomeni fonetici, morfologici e sintattici riguardanti il 3196 hanno già trattato sinteticamente Contini¹⁷ e diffusamente Vitale¹⁸, altri (pochi e minimi) sono stati presentati e discussi recentemente in interventi occasionali, riguardanti nuove letture degli abbozzi¹⁹. Qui l'intenzione, anche in onore della promotrice del *Vocabolario Dantesco*, è però nettamente più limitata (anche se inedita rispetto ai precedenti approcci), concentrandosi essenzialmente sulla dimensione del lessico per rispondere alla questione: quale incremento può dare la stratigrafia degli abbozzi alla consistenza del "tesoro" linguistico petrarchesco?

Tanto per non ingenerare false attese, rispondo senz'altro: non molto; eppure forse – almeno spero – quanto basta per giustificare questa

- 16 Da ultimo si vedano i contributi di CHRISTIAN DEL VENTO e PAOLA ITALIA nel volume collettivo *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX)*, a cura di Christian Del Vento e Pierre Musitelli, Roma, Carocci, 2022.
- 17 GIANFRANCO CONTINI, *Correzioni grammaticali petrarchesche* [1942], in *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 33-34.
- 18 MAURIZIO VITALE, *Le correzioni linguistiche di Petrarca nel «Canzoniere»* [1988], in *Studi di storia della lingua italiana*, Milano, LED, 1992, pp. 13-47 (da integrare naturalmente nel fondamentale ID., *La lingua del Canzoniere [«Rerum vulgarium fragmenta»] di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996).
- 19 ALESSANDRO PANCHERI, *Lezioni vecchie, nuove, seminuove: piccole puntualizzazioni petrarchesche (con minuscole ricadute sintattiche)*, nel volume collettivo *«Acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro». Scritti per Nicoletta Maraschio*, a cura di Marco Biffi, Francesca Cialdini, Raffaella Setti, Firenze, Accademia della Crusca, 2018, 2 voll., pp. 757-771; ID., *Macchie, freghi, svanimenti*, in *«Studi Petrarcheschi»*, n.s. XXXII, 2019, pp. 19-49.

breve ricognizione, e magari per indurre all'addizione di qualcuna di queste occorrenze entro le esemplificazioni dei lessici.

Detto questo, si può cominciare. La prima parola che propongo dovrebbe risultare, almeno nelle intenzioni, una sorpresa, tanto sembra connaturata all'idea che abbiamo della stessa tonalità linguistica petrarchesca:

268.26 V^{1a} ^ané che ' suoi dolci e delicati piedi → ^ané d'esser toccho da' suoi dolci piedi → V^{1b} ^bné d'esser toccho da' suoi dolci piedi (*con l' santi e hoc placet* [...] 1350. maii 25 post nonam) → ^cné d'esser toccho da' suoi santi piedi → V² né d'esser tocco da' suoi sancti piedi²⁰

Dopo questa effimera apparizione, l'aggettivo *delicato* (così come i suoi derivati) non comparirà più nelle rime del Canzoniere²¹. Addirittura, il verso che lo contiene risulta cassato *in scribendo*, e nel prosieguito dell'elaborazione la dittologia *dolci e delicati* viene dapprima ridotta al suo primo elemento, che è infine sostituito da *santi* (V² *sancti*). L'aggettivo *delicato* è attestatissimo nella lingua delle Origini, ma molto di rado caratterizza i *piedi* (cfr. *infra*, nn. 24 e sg.; questo vale ancor più per *dolci*, per cui risulta una sola attestazione, in una "dispersa" pseudopetrarchesca²²). I *piedi* o *piè* di Laura risultano, oltre che *sancti* (in questa

20 Di Rvf 268 sono presenti in V¹ due stesure base: la prima (cc. 13rv-14r: V^{1a}) ci mostra *in fieri* la composizione del testo, la seconda (c. 12v: V^{1b}) è la copia diretta (esemplata il 28 novembre 1349, poi ulteriormente elaborata) del punto d'arrivo della prima. Le lettere in esponente prima dei versi indicano le fasi elaborative; quando si trovano invece numeri negativi, questi segnalano "esperimenti" immediatamente abbandonati prima del prosieguito della composizione. Con il segno † sono indicate le varianti alternative alle quali Petrarca antepone l'abbreviazione «(ue)l» (cioè *vel*).

21 Un'occorrenza nel *Triumphus Cupidinis* IV 101: «Giace oltra ove l'Egeo sospira e piagne / un'isoletta dilicata e molle / più d'altra che 'l sol scalde, o che 'l mar bagne» (ovviamente Cipro, patria di Venere).

22 «Talora i dolci piè le [scil. l'ossa mie] calcheranno / che portan gli occhi bei che mi disfanno»: *Amica morte, i' ti richoggio e chiamo*, Solerti (*Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, raccolte a cura di Angelo Solerti, Firenze, Sansoni, 1909) 150.13, di attribuzione più che incerta ed esclusa dalla selezione delle *Rime estrava-*

sola canzone-*planctus*), soprattutto “belli”, con pochissime concessioni alla loro fisicità: *snelli* 348.7, *candido* 165.1²³. Verrebbe da dire che siamo in presenza, ancora una volta, di una detrazione della materialità degli attributi di Laura; ma va anche puntualizzato che, delle 715 occorrenze dell’aggettivo nel Corpus OVI, non sono molte quelle dedicate all’elogio delle parti anatomiche del corpo femminile: poche apparizioni nella letteratura profana²⁴, con un’impennata nel solo Boccaccio²⁵. Per contro, una quantità non irrilevante riguarda, nella letteratura religiosa in versi e in prosa, i dettagli della figura di Cristo²⁶.

Dalla stessa canzone, pochi versi prima (268.25), un altro lemma, forse addirittura più astrattamente “prevedibile” nel lessico del Canzoniere ma di apparizione ancora più provvisoria: si presenta infatti entro una variante alternativa al finale – subito rifiutato, con cambio di rima – del primo piede della terza stanza, il cui primo verso permane invariante dalla prima stesura alla definitiva: «Caduta è la tua gloria, e [(et) *in V*²] tu nol vedi / ...».

ganti curata da Laura Paolino (in FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 727-754).

- 23** Quelli del personaggio-poeta saranno invece sempre connotati dalla fatica e dall’errore: *fiaccati et lassi* 74.9, *lassi* 125.8, *vaghi solitarii et lassi* 306.6, *mollì* 67.13 (per accidentale caduta nell’acqua di un rivo), e infine responsabili (in particolare il sinistro, tradizionalmente infausto) del fatale *faux pas* («Madonna, il manco piede / giovenetto pos’io nel costui [scil. di Amore] regno», 360.9-10); *saldo* – in un futuro auspicato – quello del *patronus* Giovanni Colonna afflitto dalla gotta, 114.4.
- 24** I *piedi* nel volgarizzamento B dell’*Ars amandi*, e i *peducci* nel *Reggimento* di Francesco da Barberino. Poi, a parte il *viso* o il *volto* (una dozzina), e più o meno cinque *mani*, una volta sola compare per *gambe*, *lato*, *pomo*, *dito*, *denti*, *collo*, *braccia*.
- 25** Oltre a *viso*, *mani*, *collo* e *dito* anche *faccia*, *fronte*, *guance*, *gola*, *naso*, *braccia*, *omeri*, *petto*, *mammelle*, *poppelline*, *parti* (si intende quelle intime).
- 26** Struggentemente e archetipicamente *dilicato* nel «corrotto» della Madre nella jacononica *Donna de Paradiso* (vv. 77-79: «figlio, lo mio deporto, / figlio, chi me t’ha morto, / figlio mio dilicato?»); nelle laude e nelle prose edificanti l’aggettivo ne denota la *faccia*, il *capo*, le *mani*, la *bocca*, le *labbra*, il *collo* e i *piedi*. Insomma, la finale surrogazione della qualità dei piedi di Laura da *dolci e delicati* a *sancti* potrebbe non essere del tutto scevra da implicazioni mistiche.

268.24-25 V^{1a} 'né degno eri, mentr'ella / visse quagiù, d'aver sì bella cosa con
l₁ d'averla. celestia^l più che terrena [cosa] e l₂ cara l₂, gentil²⁷ → "né degno eri,
mentr'ella / visse quagiù, d'aver sua conoscenza → (= V^{1b} = V²)

La ragione per cui il diffusissimo aggettivo *celestiale* venga stralciato dalla testura dei versi volgari petrarcheschi²⁸ (e proprio in occasione della prima e distesa canzone "in morte") è destinata a rimanere un piccolo mistero, non potendosi dire che la voce contravvenga al tradizionale modello continiano della *medietas* come obiettivo e cifra lessicale del Canzoniere (al riguardo sono però da considerare le oculte puntualizzazioni di Paola Manni)²⁹; forse può suggerire qualcosa l'originario binomio antinomico *celestiale / terreno*, davvero iperfrequentato nei testi delle Origini³⁰ (e infatti su di una possibile *variatio* del secondo termine insistono le due alternative nell'alternativa).

Può essere comunque tratta una prima considerazione: entrambi gli esempi estratti dalla canzone 268 provengono da prime istanze della composizione petrarchesca, dalla fase esordiale nella quale l'idea della costruzione poetica (l'ispirazione, se vogliamo) viene per la prima volta, di getto, trasferita sulla carta. Oltre agli attacchi di verso se non di stanza abbandonati, ai cambi di serie rimiche in corso d'opera, depongono in questo senso le esitazioni compositive corrette *currenti calamo*, e le forme linguisticamente e morfologicamente poco o per nulla accettabili (e che infatti non vengono accettate), quali *piancer* (268.59

27 Le alternative saranno da contestualizzare «né degno eri d'averla / celestia^l più che terrena [cosa]» / «né degno eri d'averla / celestiale più che gentil/cara [cosa]».

28 Oltre che nei *Rvf*, risulta assente anche nei *Triumph*i; compare nella molto dubbia dispersa *Ad uno altar dinanzi, in ginocchione* (*Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, a cura di Angelo Solerti, cit., 41.6-8: «Mostrando sé già degna de le regge / celestiali, ove la dritta legge / dura *ab eterno* a le buone persone»; sonetto non accolto nella selezione delle *Rime stravaganti* curata da Laura Paolino, cit.).

29 Che approfondisce quanto già segnalato in MAURIZIO VITALE, *Le correzioni linguistiche*, cit., e ID., *La lingua del Canzoniere*, cit.: cfr. PAOLA MANNI, *Il Trecento toscano*, cit., pp. 203-211 (*Il lessico dei «Rerum vulgarium fragmenta»*).

30 Più di 100 occorrenze, tanto da suggerire forse un paragrafo specifico nel TLIO s.v. *celestiale*: «in opposizione a terreno».

V^{1a} «A piancer mecho vincavi pietate») o *portasserne* (323.43-48 V¹ «Ivi m'assisi, et quando / più dolceçça prendea di tal contento / et dela vista, aprir vidi uno speco / et portasserne seco / ratto la fonte, onde più doglia sento / et pur membrando piango et mi sgomento»).

Proprio dall'appena chiamata in causa "canzone delle visioni", Rvf 323, della quale la c. 2v ci pone sotto gli occhi la composizione "in diretta" delle stanze III-VI e del congedo, possiamo estrarre altre evanescenti pepite lessicali.

La canzone, ricordiamolo, mette in scena la morte di Laura in sei quadri allegorici, tendenzialmente autonomi: una «fera gentil» dilaniata dai veltri, una nave sopraffatta dalla tempesta, un lauro stroncato dal fulmine, una limpida fonte inghiottita dalla terra, una fenice suicida e infine una «leggiadra et bella donna» avvelenata da un piccolo ma letale serpente.

Incominciamo dalla fine, dalla *bella donna* nella sesta stanza (una donna-ninfa, che riunisce in sé tratti di Euridice, di Proserpina e della Matelda dantesca): mentre ancora, ignara della fine, si aggirava *pensosa* e *leggiadra* «per entro i fiori et l'erba / [...] / humile in sé, ma 'ncontra Amor superba» (vv. 61-64), ella «avea indosso sì candida gonna, / sì texta, ch'oro et neve parea insieme» (vv. 65-66). Così in V², con lieve *variatio* rispetto al punto d'arrivo di V¹ (cfr. *infra*); anche in questo caso però, per giungere a destinazione, Petrarca ci pensa su, tentando e rifiutando *currenti calamo* soluzioni diverse:

268.³Candida et texta → ²Candida et d'or tess+ → ¹Candida et d'or intexta era la gonna → ^eet avea indosso una candida gonna / texta sì ch'oro et neve parea insieme V¹ → et avea indosso sì candida gonna, / sì texta, ch'oro et neve parea insieme V²

intexta della fase -1, oltre a non comparire mai nei Rvf e nei *Triumph*, è forma rarissima in sé: mai attestata nel Corpus OVI (cfr. TLIO s.v. *intessere*³¹), il participio con valore aggettivale è uno schietto latinismo che, a

31 Dubbia è la prima attestazione registrata nel GDLI s.v. *intesto*, attribuita a Franco Sacchetti (*La Battaglia delle belle donne di Firenze con le vecchie*, 1.30.7-8: «poi dice ch'a ciascuna veder vuole / grillanda intesta di belle vivole») tratta dal *Saggio di rime di*

detta della LIZ, dovrà attendere l'*Hypnerotomachia* (e poi Ariosto, Bembo ecc.) per affacciarsi sulla scena della lingua letteraria. Quanto al significato di questa (possibile) prima attestazione, oltre al più immediato 'intessuta' (di fili bianchi e d'oro), si potrebbe pensare a una ripresa dell'accezione «ricamato, legato intorno con q. c.»³² riscontrabile in testi latini.

Riprendiamo la canzone dall'inizio: all'autonomia allucinata delle prime due visioni (scritte tre anni prima e conservate su di una *cedula* a parte, non pervenuta) fa seguito un'accentuata connessione spaziale e narrativa nelle successive trasmesse da V¹, accomunate anche dalla presupposta eternità (la fenice rinasce dalle proprie ceneri, la fonte in questione è castalio ricetto di immortali «nimphe et muse») o quantomeno invulnerabilità (il lauro, per natura immune dalla folgore) delle realtà implicate (invece, come con amarezza si constata, «ogni cosa al fin vola», v. 55). In particolare, nella penultima il suicidio contronatura della fenice «altera e sola» (v. 51) è indotto dalla sua disperazione per gli eventi funesti avvenuti nel «medesimo bosco» (v. 37) delle due scene che precedono, dalla contemplazione delle «frondi a terra sparse» dello «svelto alloro» (vv. 56 e 53) e del «vivo umor secco» della «fonte che la terra invola» (vv. 57 e 54). Cioè (vv. 49-60):

Una strana fenice, ambedue l'ale
di porpora vestita, e 'l capo d'oro,
vedendo per la selva altera et sola,
veder forma celeste et immortale
prima pensai, fin ch'alo svelto alloro
giunse, et al fonte che la terra invola.
Ogni cosa al fin vola;
che, mirando le frondi a terra sparse

diversi buoni autori che fiorirono dal XIV fino al XVIII secolo, Firenze, Ronchi e C., 1825; l'ed. a cura di Alberto Chiari (Bari, Laterza, 1938) utilizzata nel Corpus OVI ha invece «in testa» («poi dice che ciascuna veder vuole, / grillanda in testa di belle vivole»).

32 Cfr. FERRUCCIO CALONGHI, *Dizionario latino italiano*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1987³, s.v. *in-texo*, § II, con ess. dalla *Rhetorica ad Herennium* e dall'epistolario ciceroniano; più ampia casistica nel TLL s.v. *intexo* (consultata in rete all'indirizzo <https://publikationen.badw.de/de/thesaurus/lemmata#52742> il 28.5.2022).

e 'l troncon rotto, et quel vivo humor secco,
 volse in sé stessa il becco
 quasi sdegnando, e 'n un punto disparse:
 onde 'l cor di pietate et d'amor m'arse.

Così nella redazione definitiva di V². In V¹ il punto d'arrivo è diverso, e lo sviluppo appare estremamente tormentato fin dall'inizio della stanza, scandito dall'incertezza nella determinazione delle tre rime del primo piede: ²A -ice, B -erta, C -elo → ¹A -iva, B -erta, C -elo → ⁴A -ali, B -oro, C -are → ^bA -ale, B -oro, C -aria → ^cA -ale, B -oro, C -aga. Con il passaggio di C da -aria («vidi gir per la selva solitaria») a -aga («vidi gir per la selva altera et vaga») la ricerca trova finalmente pace, e la scrittura può proseguire con il secondo piede ABC (con la relativa *concatenatio* settenaria), da subito costruito su quelle rime. Ma in V² la rima C risulta -ola³³, e le differenze fondamentali nelle parole in rima implicate si ravvisano nella gnome di raccordo (V¹ cieco è chi qui s'appaga → V² Ogni cosa al fin vola) e soprattutto – almeno a questi nostri fini – nello stato di quella che fu una *chiara fontana*: non un *fonte che la terra invola* (V²) ma una *fonte che più non allaga* (V¹).

Anche il verbo *allagare* sarà dunque da registrare sotto la voce “uscite” nel bilancio della selezione lessicale petrarchesca. La partitura fonica del verso (vv. 53-54 «Ma poi che [*scil.* la fenice] giunse dalo svelto alloro / et dala fonte che più non allaga») potrebbe risentire della suggestione dantesca di *Paradiso* XII 16-18 («e fanno qui la gente esser presaga / per lo patto che Dio con Noè puose, / del mondo che già mai più non s'allaga»), ma certo questo non può valere come ragione del rifiuto, che sarà semplicemente implicito nella scelta della serie rimica (forse mossa proprio dalla sentenza *Ogni cosa al fin vola*). L'occorrenza petrarchesca, raffrontata con quelle del Corpus OVI e con la voce *allagare* del TLIO, non è però priva di interesse: sia sul piano grammaticale, per il suo impiego assoluto, sia su quello semantico, perché alla – prevedibile – copiosità

33 L'ulteriore passaggio elaborativo si può riferire alla trascrizione della canzone nella sua interezza (avvenuta al termine del lavoro su V¹, il 13 ottobre 1368) «in alia papiro» (cioè su di un foglio di servizio, non conservato) precedente a quella *in ordine*, autografa, su V².

del flusso pare estranea la caratteristica dell'anomala sovrabbondanza che si direbbe normalmente informare l'uso del vocabolo.

Finché c'era, alla refrigerante e limpida sorgente, remota nell'ombroso bosco, concorrevano solo «nimphe et muse», che intonavano melodie sul *cantus firmus* delle acque correnti. Questo *tenor* (tecnicismo musicale, *hapax* in Petrarca e affine al *bordone* dantesco di *Purgatorio* xxvi 18) è nell'abbozzo un *suave suon* (v. 38), che però è soluzione intermedia tra «dolce mormorio» e «mormorio suave». Cfr. V¹ vv. 37-38:

Indi volgendo li occhi, una fontana / con dolce mormorio per fresca valle →
In quel medesmo bosco una fontana [poi Una fontana in quel medesmo bosco]
/ con un suave suon sì chiare et dolci → con mormorio suave et chiare et dolci
→ mormorando scendeva et chiare et dolci → mormorando surgeva et chiare et
dolci [segue, invariante, il v. 39 acque spargea fra ' bei fioretti et l'erbe]

Né la forma latineggiante *suave*³⁴ né – quel che qui importa – il sostantivo *mormorio* faranno altre comparse nel volgare di Petrarca. *Mormorio* è un vocabolo diffusissimo, e attestato molto frequentemente (a partire dalla sua prima occorrenza) proprio nel significato di «rumore sommesso e prolungato [...] delle acque correnti» (cfr. TLIO s.v. *mormorio*, § 1.); ma Petrarca già nel 3196 opta come si è visto per il gerundio *mormorando* (confermato in V², pur diversamente dislocato: vv. 37-39 «Chiara fontana in quel medesmo bosco / sorgea d'un sasso, et acque fresche et dolci / spargea soavemente mormorando»). Gerundio anche in 176.11 e 196.2, e infinito sostantivato *mormorar* negli altri quattro casi (219.3, 237.27, 279.3, 286.11³⁵), nel quadro di quella che sembra una predilezione per le forme verbali nella rappresentazione delle sonorità naturalistiche (si pensi al celeberrimo «Il cantar novo e 'l pianger delli augelli / in sul dì fanno retentir le valli, / e 'l mormorar de' liquidi cristalli / giù per lucidi freschi rivi et snelli», 219.1-4).

34 Da aggiungere alla serie dei latinismi abbandonati in MAURIZIO VITALE, *Le correzioni linguistiche*, cit., pp. 34-35.

35 Unico caso in cui il «dolce mormorar pietoso et basso» non pertiene alle acque, ma è quello della voce fantasmatica di Laura morta.

Breve rassegna di parole petrarchesche perdute

L'ultima parola perduta del Canzoniere è un altro suono della Natura, davvero vicino al wagneriano *Waldesrauschen* preludio al secondo atto del *Siegfried* (e in effetti, proprio con un possibile germanismo abbiamo a che fare). Si volta all'indietro la carta che ospita la canzone 323, e ci si trova a c. 2r davanti ai "sonetti dell'aura", anche questi (quanto meno Rvf 194 e 197) testimonianze di una creazione poetica che si sdipana sulla pagina davanti ai nostri occhi, con ripensamenti e riscritture in corso d'opera. In particolare *Laura gentil*, secondo sulla carta e poi primo della serie nel Canzoniere, mostra un primo abbozzo dei vv. 1-4 quasi immediatamente abbandonato, cassato con due fregghi obliqui e riscritto sotto. La pietra dello scandalo parrebbe essere in particolare il v. 3, sottoposto nella seconda stesura a una quasi frenetica serie di ripensamenti, che solo in una successiva trascrizione (perduta, e riflessa in V²) approderanno a una stabilizzazione univoca. Provo a fornirne una rappresentazione topografico-interpretativa:

‡ destando ‡ l'acque . l'erbe . et fiori e 'l .b.
‡ che desta l'acque . et l'erbe . e i fiori e 'l bosco
desta attende
che ~~move~~ i fiori et fa romir il bosco. ‡ et fa romire il verde ombroso .b.

Il soggetto è sempre *l'aura gentil*; come si può osservare, l'oscillazione fondamentale è tra rappresentarne due effetti (dinamico e sonoro) o uno solo (quello dinamico, e con aumento enumerativo delle sostanze chiamate in causa, o quello sonoro concentrandolo su di un unico oggetto). La soluzione definitiva che si riscontra in V², priva dell'aspetto sonoro, prenderà però una strada diversa da quelle prospettate nell'abbozzo: «destando i fior per questo ombroso bosco» limita l'azione dinamica ai soli *fior*, relegando a mero scenario il *bosco* (che però conserva uno dei suoi attributi). Nell'abbozzo appena visto la qualità del suono è data dal verbo *romire*, che però – a giudicare dalle non molte occorrenze del Corpus OVI³⁶ – nel lessico delle Origini non è mai riferito al suono somnesso e continuo di un elemento naturale: di norma romiscono ru-

36 Una decina, più un *romìo* sost.

morosamente le folle (e metonimicamente piazze e città), in un caso i cavalli (emettendo un forte nitrito) e in un altro gli *stormenti* musicali. A quanto riferisce il GDLI, per trovare un caso affine al nostro occorrerà aspettare gli *Alpinisti ciabattoni* (1888) di Achille Giovanni Cagna («Il romire mesto, incessante, delle acque nell'alveo del torrente»)³⁷. Il vocabolo sembra comunque lasciasse un po' perplesso Petrarca (la nota *at(tende)*, 'pensaci su', è collocata proprio sopra la parola), e certamente ha lasciato spiazzati, ancor più che perplessi, gli antichi collazionatori, testimoniati negli apografi cinquecenteschi degli abbozzi, che leggevano *venir/venire* con l'eventuale alternativa *romore*³⁸. Il lemma, pur registrato nel *Vocabolario della Crusca* a partire dalla prima edizione (ovviamente senza l'adduzione dell'occorrenza petrarchesca), pare in effetti scomparire dall'uso letterario alla fine del '300, per riemergere – verosimilmente come recupero “archeologico” – solo alla fine del XIX secolo.

Per congedarci da questa ricognizione sul Codice degli abbozzi usciamo dallo spazio relativo ai *Fragmenta*, e diamo un'occhiata alle ultime carte, riservate ai *Triumphs*. Proprio l'esordio del frammento del III capitolo del *Triumphus Cupidinis*, a c. 17r, consente un'ultima individuazione, forse la più interessante per via della rarità del lemma. La prima terzina composta sulla carta (datata 13 settembre 1357) corrisponde a quelli che nella vulgata (e dunque nelle edizioni moderne) saranno i vv. 46-48, che così recitano³⁹:

De l'altro, che 'n un punto ama e disama,
vedi Thamàr ch'al suo frate Absalone
disdegnosa e dolente si richiama.

37 La LIZ consente di aggiungerne, in contesto naturalistico, un'altra sola per *romìo* («un linguaggio impercettibile, simile al romìo dell'erbe che spuntano») dalle *Figurine* di Faldella [1875]; dalla medesima opera il GDLI presenta per il sostantivo una differente citazione, in cui l'ambito è però umano e domestico: «La veglia è gremita, si son date le intese, si sono intrecciati i gruppi, è un romìo e un lavoro di piatti, di bicchieri e di sussurri» (ivi, s.v. *romìo*).

38 *romore* registra anche Ubaldini.

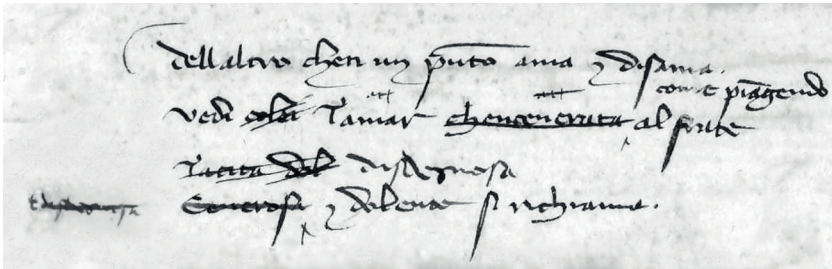
39 Cito dall'edizione a cura di Vinicio Pacca, in FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, cit.

Breve rassegna di parole petrarchesche perdute

Siamo nella sezione dei personaggi veterotestamentari, e in particolare alla conclusione della rassegna dei misfatti erotici di Davide e dei suoi figli; *l'altro*, in relazione a Salomone (vv. 43-45, assenti in V¹), è il truce Amnon, reo di aver stuprato e immediatamente dopo scacciato di casa (con eufemismo politicamente scorrettissimo, *ama e disama*) la sorellastra Tamar, rappresentata nell'atto di querelarsi con il fratello Absalom (che del misfatto di Amnon finirà col vendicarsi a tempo debito, facendolo ammazzare dai propri servi; il tutto da 2 Sm 13).

Nell'abbozzo il primo verso della terzina è da subito identico al suo stato definitivo, a parte la scelta grafica dell'editore per la preposizione articolata (V¹, in ed. diplomatica «Dellaltro chen un pu(n)to ama 7 disama»), così come l'ultimo, quanto al suo punto di arrivo («disdegnosa 7 dolente si richiama»).

Questo verso, insieme al precedente⁴⁰, risulta però sottoposto a una intensa elaborazione *in scribendo*. In particolare, entro una delle fasi intermedie⁴¹ il terzo verso attacca con una parola cancellata (poi sostituita con il definitivo *disdegnosa*, collocato nell'interlinea) la cui de-crittazione ha posto qualche difficoltà agli editori antichi e moderni:



CV BAV Vat. lat. 3196, c. 17r (dettaglio)

© 2023 Biblioteca Apostolica Vaticana, per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato

- 40** Che è impostato su una diversa rima, in ragione del suo diverso aggancio contestuale.
- 41** Una rappresentazione esaustiva del processo elaborativo nel mio contributo *Il "Codice degli abbozzi" di Francesco Petrarca*, nel volume collettivo *Gli "scartafacci" degli scrittori*, cit., pp. 89-192: 115-19.

Il postillatore del ms. Casanatense 924, concordemente con gli altri 'apografi', restituisce «Conversa», abbastanza plausibile contestualmente («al frate / conversa» 'rivolta al fratello'), un po' meno paleograficamente (qualche grafo della scrittura pare non essere stato preso in considerazione), e inaccettabile metricamente, dal momento che il trisillabo rende ipometro il verso (a meno di una poco verosimile dialefe tra *conversa* e la successiva congiunzione). Ubaldini offre invece «Cruciosa», meglio fusa nel testo (in dittologia con *dolente*, così come sarà *disdegnosa*) e inscrivibile nella frequente pratica petrarchesca di ricalcare fonicamente il termine sostituito, ma altrettanto insoddisfacente sui piani paleografico e metrico (non paiono rintracciabili esempi di **cruciosa* dieretico). Non sappiamo cosa ne avrebbero pensato e trascritto Appel e gli altri editori a lui più o meno contemporanei Mestica e Pelaez, giacché le cc. 17-18 erano misteriosamente scomparse a fine '800, per riapparire altrettanto misteriosamente negli anni '30 del secolo successivo; tornato disponibile l'autografo, Angelo Romanò e Laura Paolino vi leggono «Generosa», che soddisfa metricamente e quanto all'estensione della scrittura, ma decisamente meno riguardo al senso: nello svolgimento della vicenda di Tamar non si comprende come e quando possa trovar luogo una componente di "generosità" da parte della sventurata, né nella sintesi petrarchesca né scandagliando i dettagli dell'effusa narrazione biblica.

Sembra di assistere a un esperimento da manuale di "diffrazione" continiana: Romanò e Paolino hanno ragione per *-enerosa*, ma apografi e Ubaldini individuano correttamente la C- iniziale; la soluzione è dunque *cenerosa*.

Nella secolare mancata agnizione si sommano più componenti: la prima e più banale è l'obliterazione della parola, con un frego spesso ma non uniforme (più sbiadito proprio sulla C-, resa in tal modo simile a una moderna "G")⁴². La seconda, e più sottile, è il carattere non lineare e progressivo del processo correttivo: osservando la spaziatura

⁴² Analogo fraintendimento è avvenuto per 211.10a, V¹ c. 5r, dove un «Co» barrato è stato letto "Et" dagli apografi e da Ubaldini, e fino ai più recenti editori: cfr. ALESSANDRO PANCHERI, *Macchie*, cit., pp. 37-38.

verticale, si nota che il terzo verso originario non è mai stato scritto per intero, ma solo abbozzato da Petrarca nell'esordio *Tacita dol*, subito cassato; il ripensamento, che precede la scrittura della prima redazione completa del terzo verso, non è dunque necessariamente isolato, ma può riguardare retroattivamente anche la sostituzione nel verso precedente di *che 'ncenerata* con *come piangendo*: ignorare questa possibilità porta al pregiudizio che *'ncenerata* e la parola misteriosa abbiano convissuto entro una delle redazioni del testo (evento impossibile, dal momento che sia *'ncenerata* sia *cenerosa* si riferiscono al medesimo dettaglio narrativo, l'immagine di Tamar *aspergens cinerem capiti suo* presente in 2 Sm 13.19). La terza infine è la rarità del lemma: l'agg. *ceneroso* ricorre infatti soltanto cinque volte nei testi del Corpus OVI, e di queste occorrenze in una sola (Cavalca, *Epistola di san Girolamo ad Eustochio volgarizzata*, 1.3) ha il significato di "coperto di cenere" (detto del pane mandato da Dio a Eliseo, che è tale perché «cotto sotto la cenere»). Questa di Petrarca è dunque la prima attestazione dell'aggettivo in un testo poetico, e la prima con l'attribuzione specifica alla pratica di cospargersi il capo di cenere in segno di lutto o di espiazione⁴³. La Crusca accoglie il lemma solo a partire dalla terza edizione del *Vocabolario*, adducendo come esempio congruente *L'Asin d'oro* di Agnolo Firenzuola⁴⁴ («Stracciandosi con ambe le mani la cenerosa chioma»), dove però è calco della *cinerosa canitie* della dolente madre del ragazzino trucidato nel testo di riferimento, Apuleio, *Met.* VII 37: luogo che è forse plausibile considerare all'origine anche della più originale presa in carico petrarchesca.

Quanto alle estromissioni *in verbis singulis*, tutto qui: gli aggettivi *delicato*, *celestiale*, *intexto*, *ceneroso*, il sostantivo *mormorio* e forme dei verbi *allagare* e *romire*: meglio che niente, verrebbe da commentare. Altro

⁴³ Rappresentata usualmente dall'agg. *incenerato*, cfr. Corpus OVI e TLIO s.v.

⁴⁴ L'unico altro esempio, tratto dal *Galateo*, riguarda invece ancora una volta il pane («Tu non vi dei soffiare entro [*scil.* nel pane] perché egli sia alquanto ceneroso»). La citazione dal Firenzuola anche in TB e GDLI s.v.; riguardo all'accezione qui considerata, non si ottengono risultati né dall'interrogazione della LIZ né da quella del sito BiBit.

ci sarebbe da dire riguardo alle *iuncturae* e ad altre microstrutture: tra queste, non riesco a resistere alla tentazione di segnalare la scomparsa delle due imprecazioni indirizzate al *mondo rio*, particolare perché congruentemente replicata nonostante le due occasioni siano separate da quasi vent'anni: occorre in prima battuta in 268.18-20 («Oimè, qua' parole / porebbero aguagliare il dolor mio. / Áy mondo ingrato e rio!») e in 323.71-72 («in terra cadde ove star più sicura / credeasi: ó mondo rio, nulla in te dura!»). L'attribuzione di *rio* al *mondo* è abbastanza frequente nella letteratura delle Origini (in particolare entro testi di carattere morale e devozionale)⁴⁵, ma nel Canzoniere e nei *Triumphs* il *mondo* non avrà mai questa qualifica⁴⁶, e solo due volte sarà destinataria di un'esplicita invettiva⁴⁷.

Basti per ora; il resto, eventualmente, in una prossima puntata.

Riassunto L'opera di selezione lessicale è senz'altro una delle più frequentate linee guida nell'analisi linguistica della poesia volgare di Petrarca, da Bembo a Contini e oltre. Anche qui ci si occupa di scelte e rifiuti lessicali, ma adottando una diversa prospettiva: non *a posteriori*, confrontando la forma finale del Canzoniere con la varietà linguistica dei suoi modelli, ma esaminando il testo petrarchesco nel suo farsi, quale si mostra negli abbozzi del Vat. lat. 3196. Il risultato è l'individuazione di sette lemmi, abbandonati nel corso dell'elaborazione e mai più riproposti.

45 Tra i pochi testi lirici si segnala il sonetto boccacciano in morte di Petrarca: «Or sei salito, caro signor mio, / nel regno, al qual salire ancor aspetta / ogn'anima da Dio a quell'eletta, / nel suo partir di questo mondo rio; / or sè colà, dove spesso il desio / ti tirò già per veder Laüretta; / or sei dove la mia bella Fiammetta / siede con lei nel cospetto di Dio».

46 Poche tutto sommato le connotazioni negative riscontrabili: "in vita" *cieco* 28.8 e 248.4, *tristo* 138.14, *traditor* 264.29; "in morte" determinate dall'assenza dell'amata: *deserto alpestro* 306.8, *misero ... instabile et protervo* 319.5, *nudo* 331.18, *oscuro et freddo* 338.2, *errante* 350.11. Un simpatico «Mondo cane» nella frottola *I' ò tanto taciuto* (Solerti 214.170), la cui attribuibilità a Petrarca è però – purtroppo – insostenibile.

47 207.72 «Ó mondo, ó penser vani»; 268.20 «Ái orbo mondo ingrato». Cfr. per completezza anche l'*incipit* della dispersa *O pien d'affanni mondo cieco e vile*, Solerti 186.1.

Breve rassegna di parole petrarchesche perdute

Abstract The work of lexical selection is undoubtedly one of the most popular guidelines in the linguistic analysis of Petrarch's vernacular poetry, from Bembo to Contini and beyond. Here too we deal with lexical choices and refusals, but adopting a different perspective: not *a posteriori*, by comparing the final form of the Canzoniere with the linguistic variety of its models, but by examining the Petrarchan text in its making, as shown in the sketches of the Vat. lat. 3196. The result is the identification of seven lemmas, abandoned during the elaboration and never repropounded.

