



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA"**

**Scuola Dottorale in Scienze dell'interpretazione e della produzione culturale**

**DOTTORATO DI RICERCA IN PALEOGRAFIA GRECA E LATINA**

**DIPARTIMENTO DI STORIA CULTURE RELIGIONI**

**Michela Cecconi**

*Bartolomeo Sanvito: scritture e scelte librarie.*

*I manoscritti petrarcheschi*

**Coordinatore: Prof.ssa Emma Condello**

**XXIV ciclo – Anno 2013**

*A Simone*

# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	I
<b>Avvertenza</b>	V
<b>PARTE I. La scrittura e l'attività di Bartolomeo Sanvito</b>	
<b>1.1 Breve storia degli studi su Sanvito</b>	1
<b>1.2 La scrittura: analisi paleografica diacronica in dodici fasi</b>	11
<b>1.3 Osservazioni sulla produzione manoscritta</b>	86
<b>PARTE II. I manoscritti petrarcheschi copiati da Sanvito</b>	
<b>2.1 I manoscritti a confronto: analisi e cronologia</b>	117
2.1.1 Scrittura	127
2.1.2 Codicologia e decorazione	163
2.1.3 Prime riflessioni su testo e <i>marginalia</i>	190
<b>2.2 Petrarca secondo Sanvito: alcune considerazioni</b>	212
<b>APPENDICI</b>	
<b>I. Catalogo dei manoscritti petrarcheschi</b>	226
<b>II. Cronologia dei codici di Sanvito</b>	267
a. Autografi completi	268
b. Autografi parziali	276
<b>III. Tabella cronologica delle caratteristiche grafiche</b>	278
<b>TAVOLE</b>	279
<b>INDICE DELLE TESTIMONIANZE SCRITTE</b>	280
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	292

## INTRODUZIONE\*

Nato a Padova intorno alla metà degli anni trenta del Quattrocento, Bartolomeo Sanvito si formò in una città animata da un fervido clima artistico e culturale, epicentro di quella che viene oggi definita la rinascita antiquaria veneta. Sanvito divenne subito uno dei principali protagonisti di questo processo di *renovatio* nell'ambito della cultura scritta, sperimentando nei suoi codici una serie di apprezzate *innovazioni all'antica*, che, nella seconda metà del secolo, diffuse anche nella città dei papi e dei cardinali. Durante la sua lunga e prolifica attività, che si svolse principalmente tra Padova e Roma, dove si trasferì per circa trent'anni (pur rientrando spesso e per lunghi periodi nella città natale), il copista produsse una straordinaria quantità di codici (se ne contano attualmente centoventuno attribuibili interamente alla sua mano), destinati ad arricchire le collezioni dei più raffinati bibliofili e dotti umanisti, tra i quali figurano l'amico Bernardo Bembo, il patrizio veneziano Marcantonio Morosini, il poeta e umanista padovano Francesco Buzzaccarini, la famiglia Della Torre, il cardinale Ludovico Trevisan, il prefetto della Biblioteca Vaticana Bartolomeo Sacchi, *alias* Platina, il signore di Firenze Piero di Cosimo de' Medici, detto "il Gottoso", i cardinali Francesco Gonzaga e Raffaele Sansoni Riario (dei quali fu *familiare*), i mantovani Giovanni Pietro Arrivabene e Ludovico Agnelli (che entrambi servirono come segretari Francesco Gonzaga), la marchesa Isabella d'Este e il papa Sisto IV.

Un'enumerazione incompleta, ma che è già sintomatica del vasto successo riscosso dai codici del padovano nell'arco di quasi un sessantennio, testimoniato anche dalla frequente richiesta del suo intervento per completare le scritture d'apparato nei manufatti esemplati da altri copisti, nonché dall'imitazione della sua mano corsiva in cui si cimentarono alcuni amanuensi.

Qual era la chiave di tale incontrastato e prolungato successo? La risposta è custodita dalle carte che compongono la produzione manoscritta di Sanvito. Esaminandole, si possono individuare le caratteristiche distintive dei suoi manufatti, riscontrando, innanzitutto, che questi venivano ideati e progettati dal copista nel loro complesso e senza trascurare il minimo dettaglio di ogni loro parte costitutiva: il formato, il sistema di rigatura, i richiami di fascicolo, la *mise en page*, la decorazione, il programma illustrativo, la scrittura di testo, didascalie e *notabilia*. Attraverso un'analisi diacronica si possono inoltre individuare le innovazioni e le

---

\* Desidero ringraziare il dott. Franco L'Altrela per i suoi scrupolosi e preziosi suggerimenti.

modifiche che Sanvito introdusse nei manoscritti nel tempo, perfezionando uno stile antiquario consono all'acuto ed equilibrato senso estetico, mai barocco o eccessivo, proprio del primo Rinascimento italiano, con il quale restituiva al libro (anche il più sobrio) un aspetto pregiato e sempre estremamente raffinato.

Come è noto, una delle componenti primarie del codice a cui il copista assegnò una funzione altamente estetizzante è la scrittura. Egli raggiunse un'insuperata maestria nel tracciare la maiuscola antiquaria, enfatizzata da un sapiente gioco di inchiostri policromi, alla quale accostò o una calligrafica *antiqua tonda* che, nel tempo, si arricchì di elementi ornamentali personali, oppure una peculiare corsiva italiana, che venne sottoposta ad un continuo e formidabile lavoro di perfezionamento.

Il padovano conquistò la notorietà tra i suoi contemporanei proprio in quanto interprete eccelso dell'*ars scribendi*, come dimostra la breve ma significativa definizione che gli fu attribuita dal mansionario della cattedrale di Padova, Giovanni Antonio da Corte, in una nota del 19 luglio 1511 vergata nel suo diario per ricordare la scomparsa di «Bortholamio da San Vido el vechio, *quello bello scrittore*»<sup>i</sup>.

Ma nonostante la critica odierna riconosca Sanvito come il «più noto e prolifico copista dell'umanesimo veneto»<sup>ii</sup>, se non perfino come «calligrafo straordinario, forse il più grande del secondo Quattrocento italiano»<sup>iii</sup>, finora non era mai stato condotto un esame analitico specificatamente paleografico della sua scrittura. La lacuna risultava ancor più rilevante considerando che la studiosa a cui dobbiamo gran parte delle conoscenze sul padovano, Albinia de la Mare, ricostruì abilmente l'attività del copista attraverso la sua produzione manoscritta, basandosi soprattutto sugli elementi codicologici e grafici che vi riscontrava<sup>iv</sup>. Dalle sue ricerche emersero, infatti, alcune caratteristiche rilevabili nella duplice mano del padovano che possono essere considerate un elemento fondamentale per proporre una datazione dei suoi manoscritti, ma la studiosa segnalò solo gli elementi della scrittura più significativi, in quanto si proponeva di indagare l'attività del copista e non di descrivere dettagliatamente i codici sotto il profilo paleografico. Il suo seguente e prezioso contributo<sup>v</sup> fu, invece, rivolto ad individuare una struttura nei *marginalia* che si osservano numerosi nei manoscritti di Sanvito, attraverso l'esame

---

<sup>i</sup> L'annotazione, fondamentale testimonianza della data di morte di Bartolomeo Sanvito, fu scoperta e pubblicata nel 1995 da Francesco Piovan, in Piovan, *Data di morte*, p. 336 (mio il corsivo; per ulteriori informazioni al riguardo, cfr. *infra*, parte I, p. 78 nota 521).

<sup>ii</sup> Come lo ha recentemente definito Maddalena Signorini (in Signorini, *Et io*, p. 561), alla quale va il mio più sentito ringraziamento per aver sempre supportato le mie ricerche con la sua amicizia e i suoi generosi consigli.

<sup>iii</sup> Toscano, *D'oro*, p. 378.

<sup>iv</sup> In de la Mare, *Bartolomeo*.

<sup>v</sup> De la Mare, *Marginalia*.

delle opere di Orazio attribuibili alla sua mano, per le quali individuò l'esistenza di un esemplare in cui il copista aveva allestito un'*edizione* dei suoi *notabilia*.

Quando dieci anni fa riconobbi la mano di Sanvito nel *Canzoniere e Trionfi Casanatense 924*, fui immediatamente colpita dalle innumerevoli annotazioni e correzioni introdotte dal copista nel manoscritto ben noto ai petrarchisti fin dalla fine dall'Ottocento, e mi resi conto dell'importanza rivestita dalla possibilità di datare con uno scarto ridotto la scrittura del padovano, in quanto costituiva la chiave per ricostruire la stratigrafia diacronica dei suoi interventi posteriori e per proseguire le ricerche avviate da Albinia de la Mare con il confronto dei codici di Orazio.

Con questa finalità, nella prima parte della trattazione che segue, ripercorrerò le dodici fasi cronologiche che scandiscono l'attività di Sanvito, proponendo una descrizione sistematica e diacronica delle sue scritture, con cui sarà possibile tracciare ed esaminare l'evoluzione nel tempo della mano del celebre copista rinascimentale, nonché fornire uno strumento utile all'individuazione di ogni elemento significativo per la datazione delle testimonianze da lui vergate.

Nella seconda parte, indagherò il metodo di lavoro del copista, poiché l'esame dei suoi *marginalia* e degli interventi posteriori eseguiti in alcuni codici, *in primis* il Casanatense 924, ha portato alla luce la notevole attenzione che egli talvolta poneva nell'emendare il testo, nel segnalare lezioni alternative o nel corredarlo di *notabilia*. Esaminerò, dunque, i manoscritti che tramandano le opere volgari di Petrarca, sotto ogni aspetto: codicologico e decorativo, per delineare gli elementi che li accomunano, indagando, così, le scelte di volta in volta operate dal padovano nel progettarli; paleografico, per proporre una datazione per quanto possibile precisa della trascrizione del testo, nonché delle varianti marginali e delle correzioni apportate dal copista; macrotestuale, per mettere a confronto la struttura delle opere (ordinamento di *Canzoniere* e *Triumphs*) e dei rispettivi titoli, individuando le modifiche nel tempo degne di nota. Da ultimo, confronterò un campione di varianti e segni di attenzione al testo, per verificare la possibilità di una ripetizione di un modello per i *marginalia* petrarcheschi, come proposto da Albinia de la Mare per le opere di Orazio.

Come vedremo, le ricerche che verranno intraprese nelle pagine seguenti porteranno, *in primis*, all'individuazione di alcuni significativi punti in comune tra la produzione manoscritta di Sanvito e il libro a stampa edito agli albori dell'innovazione tecnologica che rivoluzionò il mondo della cultura scritta; *in secundis*, a chiarire i molteplici ruoli rivestiti dal padovano nell'allestimento del codice, con una metodologia inconsueta per un copista di professione.

I risultati indicheranno che Bartolomeo Sanvito non fu semplicemente *quello bello scrittore*, eccezionalmente ammirato ai suoi e ai nostri tempi, ma una figura eclettica, abile e colta, perfettamente confacente ai canoni dell'umanesimo, di cui fu materialmente un interprete straordinario nell'ambito della cultura scritta, al punto da lasciare una forte *impressione* anche nell'arte della stampa.

## AVVERTENZA

L'edizione di riferimento utilizzata per i *Rerum vulgarium fragmenta* è: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, nuova ed. aggiornata [2003], Milano, Mondadori, 1996 («I meridiani»).

Mi riferisco con *Rvf* I alla prima parte dei *Rerum vulgarium fragmenta* (conosciuta anche come *Rime in vita*), e con *Rvf* II la seconda parte dell'opera (le cosiddette *Rime in morte*). Nella trascrizione dell'ordinamento dei componimenti, la cesura tra le due parti è segnalata tramite barretta obliqua. Canzoni e sestine possono essere contraddistinte con il carattere corsivo.

Per i *Triumphs*, l'edizione di riferimento è: Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996 («I meridiani»).

Con il termine *Triumphs* mi riferisco all'opera complessiva, con *Trionfi* alle sei sezioni che la compongono (*TC, TP, TM, TF, TT e TE*), con "capitoli dei *Trionfi*" alle parti in cui queste sono ulteriormente suddivise (*TC I, TC II, etc.*).

Titoli e sezioni di testo dei codici sono trascritti fedelmente all'originale, senza effettuare alcun tipo di intervento convenzionale, inclusa la suddivisione delle parole, ma limitandomi a distinguere *u* da *v*; le abbreviazioni sono eventualmente sciolte tra parentesi tonde. Per la scrittura minuscola (posata o corsiva), trascivo in maiuscoletto le lettere di forma maiuscola, ma utilizzate da Sanvito con funzione di minuscola. Le scritture distintive vergate in maiuscola sono rese con il carattere tipografico maiuscoletto per indicare, con quello maiuscolo, le lettere di altezza maggiore (in genere *I* e *Y*) e, con un corpo minore, le *litterae inclusae* o comunque di modulo ridotto.

Per quanto riguarda la trascrizione degli interventi correttivi, le parti riscritte su rasura sono segnalate in neretto, le aggiunte o le modifiche effettuate senza radere il supporto sono indicate con sottolineatura.

## Sigle dei manoscritti

Le sigle sono assegnate ai manoscritti con le opere volgari di Petrarca copiati da Sanvito per facilitare i numerosi riferimenti presenti nella Parte II. Tra queste, segnalo che solo "C" è tradizionalmente assegnata al Casanatense 924 negli studi di filologia petrarchesca.

- B   Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130
- C   Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 924
- F   Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 6
- G   San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139
- L   London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101
- M   Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611
- P   Collezione privata, già J.R. Abbey, Ms. J.A.7368
- T   Torino, Biblioteca Nazionale e Universitaria, N.V.28
- W   Baltimore (MD), Walters Art Gallery, W.755

## Altre sigle e abbreviazioni

- |                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana | r. / rr. = riga/righe                         |
| c. / cc. = carta/e                   | <i>Rvf</i> = <i>Rerum vulgarium fragmenta</i> |
| ca. = circa                          | segg. = seguenti                              |
| est. = esterno                       | sup. = superiore                              |
| <i>expl.</i> = <i>explicit</i>       | <i>TC</i> = <i>Triumphus Cupidinis</i>        |
| <i>inc.</i> = <i>incipit</i>         | <i>TE</i> = <i>Triumphus Eternitatis</i>      |
| inf. = inferiore                     | <i>TF</i> = <i>Triumphus Fame</i>             |
| int. = interno                       | <i>TM</i> = <i>Triumphus Mortis</i>           |
| l. / ll. = linea / linee             | <i>TP</i> = <i>Triumphus Pudicitie</i>        |
| marg./margg. = margine/i             | <i>TT</i> = <i>Triumphus Temporis</i>         |
| ms. / mss. = manoscritto/i           | v. / vv. = verso/i                            |
| num. / numm. = numero/i              |   |

# PARTE I. La scrittura e l'attività di Bartolomeo Sanvito

## 1.1 Breve storia degli studi su Sanvito

Nonostante Sanvito sia ad oggi considerato «forse il più grande [calligrafo] di tutto il secondo Quattrocento in Italia e certamente uno dei più apprezzati»<sup>1</sup>, per molto tempo la letteratura critica non ha colto la rilevanza del suo ruolo di copista eccelso, erudito, estremamente prolifico ed innovativo. Come è noto, il primo articolo a portare all'attenzione della comunità scientifica il nome del padovano fu un'edizione parziale fornita da Silvio De Kunert di un diario redatto da Sanvito dal 1506 al 1511<sup>2</sup>, in cui si dava notizia anche degli unici due codici sottoscritti con il suo nome per esteso ad oggi conosciuti<sup>3</sup>. Grazie alla scoperta di Silvio De Kunert, circa alla metà del secolo scorso James Wardrop riuscì ad assegnare un nome al copista che si firmava con le iniziali *B. S.* in un codice che aveva consultato a Windsor<sup>4</sup> e del quale aveva riconosciuto la scrittura anche altrove, in particolare in un gruppo di manoscritti conservati nella Biblioteca Vaticana, segnalatogli nel 1947 da Augusto Campana<sup>5</sup>. Da questo punto di partenza, lo studioso inglese iniziò ad indagare la produzione di Sanvito, attribuendo alla sua mano una trentina di codici databili dalla metà degli anni Settanta del Quattrocento<sup>6</sup> e definendolo «no humble copyist, but a cultivated amateur»<sup>7</sup>. Tuttavia, il ruolo di copista di professione dalla straordinaria abilità era ancora lontano dall'essere attribuito a Sanvito, a causa della confusione che nel frattempo era nata con la mano di un amanuense allora più noto,

---

<sup>1</sup> Cit. Bollati, *Dizionario*, p. 928 (dalla scheda di Beatrice Bentivoglio Ravasio su *Sanvito (Sanvido, da San Vito)*, *Bartolomeo* alle pp. 928-936).

<sup>2</sup> Il *memoriale* fu rinvenuto nell'Archivio del Pio Istituto degli Esposti di Padova e parzialmente pubblicato da Silvio De Kunert all'inizio del secolo scorso (in De Kunert, *Memoriale*) e da allora risulta, purtroppo, disperso; in base alla descrizione dell'editore, si trattava di un libello cartaceo (di 32 x 11 cm) privo di coperta, composto da 15 carte numerate e poche altre in bianco, contenenti varie annotazioni di Sanvito dal 22 ottobre 1506 al 23 giugno 1511.

<sup>3</sup> Padova, Biblioteca Capitolare della Curia Vescovile, E.26, *Epistolario*, e E.27, *Evangelario*, donati da Sanvito alla chiesa di S. Giustina a Monselice, della quale il copista era canonico dal 1497 (cfr. Dickerson, *Chronology*, pp. 55-56), con sottoscrizione pressoché analoga datata 1509 (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 121 pp. 368-370, con ampia bibliografia sui codici). Prima che Silvio De Kunert li rendesse noti, i due manoscritti erano già stati menzionati nell'elenco dei beni posseduti dalla chiesa di S. Martino o S. Giustina, in Gloria, *Territorio*, p. 144, con trascrizione della sottoscrizione nella nota 2, e in Sartori, *Guida*, p. 134.

<sup>4</sup> Windsor, Eton College, Ms. 149, Cicerone, *De officiis*, datato Roma 14 febbraio 1497.

<sup>5</sup> Cfr. Wardrop, *The script*, pp. 24-25.

<sup>6</sup> Fatta eccezione solo per il ms. Oxford, Bodleian Library, Auct. F.4.33 (S.C. 2187), databile tra il 1466 e il '69 ca. (si veda l'elenco in Wardrop, *The script*, appendix, pp. 50-53).

<sup>7</sup> Wardrop, *The script*, pp. 19-35; cit. da p. 27.

il romano Antonio di Domenico da Toffia, detto Tophio<sup>8</sup>, al quale vennero attribuiti alcuni codici vergati da Sanvito durante i suoi primi anni di attività. La corsiva del Tophio presenta, infatti, una notevole somiglianza con la mano giovanile del copista padovano, la quale, d'altra parte, non era ancora mai stata identificata come tale, per le notevoli differenze rispetto alla sua stessa esecuzione matura. Il malinteso nacque negli anni Quaranta con l'errata attribuzione di Sydney Cockerell (1867-1962) alla mano del Tophio di un codice allora in suo possesso<sup>9</sup>, sulla base di un confronto effettuato con un Macrobio sottoscritto dal copista romano il 5 aprile 1466 e sul quale mi soffermerò in seguito<sup>10</sup>. Successivamente, il vice-prefetto della Biblioteca Vaticana, José Ruyschaert, segnalò al calligrafo inglese Alfred Fairbank (1895-1982) due ulteriori codici di Sanvito, il Barb. lat. 98 e il Vat. lat. 5208, datati rispettivamente 1461 e 1463 dalle note di possesso del medesimo committente<sup>11</sup>, ma di nuovo ritenendoli di mano del Tophio per confronto con il Petrarca H 353 di Montpellier, esemplato in corsiva e firmato dal copista romano<sup>12</sup>.

Sulla base di tali false attribuzioni, inizialmente supportate da altri studiosi quali lo storico della miniatura Jonathan J. G. Alexander<sup>13</sup>, si riteneva che il Tophio fosse stato il predecessore o forse il maestro di Sanvito, sia per quanto riguarda l'esecuzione posata, sia quella corsiva, al contrario di quanto fu in seguito verificato. Prima dell'incontro con il copista padovano, infatti, l'*antiqua* del Tophio era ben

---

<sup>8</sup> Nonostante fosse uno dei copisti più importanti al servizio della corte di papa Paolo II, ricordato come suo *familiaris et continuus commensalis* nel 1470, poi come familiare del cardinale Bessarione nel 1472, su di lui abbiamo scarse notizie (cfr. Caldelli, *Copisti*, pp. 98-99, con bibliografia, alla quale si aggiunga Piacentini, *Note*, p. 127 e nota 90; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 411, nota 7 di cat. 36).

<sup>9</sup> Il codice, di proprietà del Cockerell dal dicembre 1903 al 1957, è ora London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1957/1349, Jacopo Ragona, *De artificiali memoria*, ed è attribuibile alla mano posata di Sanvito databile alla fine degli anni Cinquanta del Quattrocento (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 13 p. 130).

<sup>10</sup> Cambridge, University Library, Add. 4095, Macrobius, *Convivia Saturnalia*; in *antiqua*, sottoscritto: *Completus Romae die v Aprilis MCCC<sup>o</sup>LXVI<sup>o</sup> Per A. Tophium* (vedi *infra*, p. 3, e de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 411, num. 36 nota 9 per indicazioni bibliografiche sul ms.).

<sup>11</sup> Cfr. Fairbank, *Tophio*, seguito da Fairbank, *Scholderer*, p. 162. Solo alcuni anni più tardi Alfred Fairbank si corresse, attribuendo i manoscritti alla mano di Sanvito in Fairbank, *Sanvito*.

<sup>12</sup> Montpellier, Bibliothèque Universitaire de la Faculté de Médecine, H. 353, Petrarca, *Canzoniere e Trionfi* (Martin, *A propos*; Martin, *Pétrarque*; Pellegrin, *Bibliothèques*, pp. 316-318), con sottoscrizione in greco alla fine del *Canzoniere*: «Τέλωσ / ó άντόνιος Τόφιος γέγραφα τὸ / θεῶ δόξα» (c. 140r). Un ulteriore codice è sicuramente attribuibile al Tophio (esemplato tra il dicembre 1468 e il dicembre '69 per Paolo II) grazie ai mandati di pagamento, il Vat. lat. 1819 (cfr. Caldelli, *Copisti*, p. 98).

<sup>13</sup> Negli stessi anni Jonathan Alexander scrisse a proposito dei due manoscritti BAV, Barb. lat. 98 e Vat. lat. 5208: «In 1460 and 1462 two manuscripts were written for a Venetian client, Marcantonio Morosini, in a fully developed and very skilled italic hand, apparently by the scribe who can be considered Sanvito's equal, both in the formal and italic scripts: Antonio Tophio, or della Toffia» (Alexander-de la Mare, *Library of Abbey*, p. xxx).

distinguibile e riconoscibile<sup>14</sup>, ma la sua mano cambia gradualmente già nelle ultime carte del codice Burney 175 databile circa al 1465<sup>15</sup>, fino a divenire molto simile a quella di Sanvito<sup>16</sup>. Si ritiene, dunque, che i due copisti si fossero incontrati durante il primo soggiorno a Roma del padovano, tra la seconda metà del 1464 e l'inizio del 1465, quando collaborarono alla trascrizione del codice del *De arte coquinaria* di Maestro Martino, preparato probabilmente per presentarlo al cardinale Ludovico Trevisan (+ 22 marzo 1465) e forse lasciato senza stemma per la morte di quest'ultimo<sup>17</sup>. In seguito essi allestirono insieme anche l'Ottob. lat. 1137, che in origine costituiva quasi certamente la seconda parte del già citato Macrobio di Cambridge, sottoscritto dal Tophio a Roma nel 1466<sup>18</sup>, come suggerisce il riconoscimento effettuato da Albinia de la Mare dell'*antiqua* di Sanvito in una carta decorata della sezione conservata in Vaticana. La studiosa ricostruì il ruolo verosimilmente assunto dai due copisti nell'emplare l'Ottob. lat. 1137 con le seguenti parole: «a c. 33v c'è un'immagine eseguita a penna in diversi colori da Sanvito, che forse fu considerato più bravo del Tophio nel disegnare tali figure, e così per lasciare un effetto uniforme a questa pagina il Tophio ha smesso di copiare alla sesta linea della c. 33r, lasciando il posto a Sanvito fino alla fine della c. 33v»<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> È il primo copista (cc. 1-137) in London, British Library, Harl. 2658, *Scriptores historiae augustae*; e il secondo (cc. 56 alla fine) nell'Aulio Gellio Harl. 2768. Entrambi i manoscritti portano lo stemma del senatore romano Ludovico Petroni di Siena (cfr. de la Mare, *Bartolomeo*, nota 58).

<sup>15</sup> London, British Library, Burney 175, Aulus Gellius, *Noctes Atticae*.

<sup>16</sup> Alfred Fairbank rilevava nell'esecuzione posata del Tophio un cambiamento graduale di stile avviato nella parte finale del codice Burney 175 e proseguito all'interno del ms. Cambridge, University Library, Add. 4095 (cfr. *supra*, nota 10), definendo il "primo stile" «a backhand roman script» e il "secondo stile" «slightly forward and is like, but more regular than, San Vito's roman hand»; ed osservando inoltre che: «The construction of the minuscule *u* represents the changes in Tophio's styles in the two manuscripts. Pl. 1 [*i.e.* la prima parte del ms. Burney 175] shows the letter made with three pen-lifts. The *u* of Pl. 2 [*i.e.* l'ultima parte del ms. Burney 175] and 3 [*i.e.* la prima parte del codice di Cambridge] was slightly simplified by omitting one pen-lift. The tendency to fluency and economy is in further evidence in Pl. 4 [*i.e.* l'ultima carta con la sottoscrizione del codice di Cambridge], one pen-lift.» (Fairbank, *Tophio*, p. 8).

<sup>17</sup> La collocazione attuale del ms. è sconosciuta (le ultime notizie risalgono all'acquisto del Sig. C.A. Chiesa di Milano alla vendita di Christie's a Londra il 14/11/1974, n. 459). Il testo fu trascritto da tre copisti: Sanvito vergò la rubricazione in maiuscola antiquaria policroma e le restanti quattro righe in corsiva della prima pagina; un secondo copista non identificato copiò da p. 2 a p. 37, l. 18; il Tophio completò il manoscritto (p. 37, l. 19-p. 106) con la sua corsiva primitiva (cfr. de la Mare, *Bartolomeo*, nota 57 e de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 33 pp. 174-175).

<sup>18</sup> Cambridge, University Library, Add. 4095 (cfr. *supra*, nota 10). L'Ottob. lat. 1137 (per il quale cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 36 p. 180), composto da 76 carte che contengono il *Commentarium in Somnium Scipionis* di Macrobio ed il *Somnium Scipionis* di Cicerone, è ora acefalo (*inc.* «Quinarius omnium rerum impletur»; *expl.* «Ille discessit ego somno solutus sum»), con le cc. 38 e 71 quasi integralmente asportate, probabilmente per via della loro decorazione. La segnatura di fascicolo alfabetica che si osserva nel codice inizia con V (della segnatura successiva si vede solo la parte superiore di X-Y, quasi interamente rifilate), ed essendo consecutiva a quella del Macrobio di Cambridge, conferma l'ipotesi che i due volumi costituissero originariamente un'unità codicologica.

<sup>19</sup> De la Mare, *Bartolomeo*, p. 499; l'identificazione della mano di Sanvito nella stessa sezione del testo risulta confermata in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 36 p. 180.

Non solo si può ragionevolmente accogliere tale ipotesi (riconoscendo, però, la mano del Tophio fino alla terzultima parola di l. 7 a c. 33r<sup>20</sup>), ma si possono attribuire a Sanvito anche le quattro lettere in corsiva sul *recto* e le cinque parole in posata sul *verso* della parte restante di c. 38, in gran parte asportata, quasi certamente perché miniata<sup>21</sup>.

Oggi non stupisce il fatto che nell'allestimento del Macrobio il ruolo più prestigioso, di completamento delle carte decorate, fosse spettato a Sanvito, in quanto sappiamo che la sua scrittura era tanto apprezzata dai suoi contemporanei da venire imitata da altri copisti, tra i quali sono finora stati identificati, oltre al Tophio, il mantovano Guido Bonatti e il sacerdote padovano Antonio da Salla. Il primo fu un imitatore estremamente abile della maiuscola antiquaria e soprattutto della corsiva del padovano<sup>22</sup>, attivo forse a Padova nel 1467<sup>23</sup> e sicuramente a Roma,

---

<sup>20</sup> In generale, l'*antiqua* del Tophio è più rigida, squadrata, contrastata e meno leggibile rispetto a quella di Sanvito e, nello specifico, nel manoscritto è possibile distinguere le mani dei due copisti, nonostante la loro somiglianza, principalmente in base alle seguenti differenze: nell'*antiqua* del Tophio il trattino di completamento alla base delle aste inferiori è sottile, curvo verso l'alto e tracciato alla destra dell'asta, nella mano di Sanvito esso è meno sottile, diritto o lievemente curvo ed è tracciato a partire dalla sinistra dell'asta; le aste superiori sono completate nella mano del Tophio con un sottilissimo trattino obliquo tracciato verso sinistra, ben distinguibile dalla forcellatura della mano di Sanvito; l'occhiello inferiore di g nella mano di Sanvito presenta una forma più schiacciata dal basso, quello del Tophio è più tondeggiante; *et* è reso dal Tophio con il nesso & lievemente inclinato verso destra, con l'occhiello superiore piccolissimo e schiacciato e il tratto finale superiore che termina diritto o con un lieve ripiegamento verso l'alto, mentre la congiunzione è resa da Sanvito con & non inclinato, con l'occhiello superiore leggermente più ampio rispetto a quello del Tophio e il tratto finale superiore che termina ripiegandosi verso il basso; il tratto di unione nel falso legamento a ponte *ct* è ondulato nella mani di entrambi i copisti, ma con una forma differente (quello del Tophio è meno allungato ed è vergato anche nei casi in cui la parola va accapo tra *c* e *t*, cfr. c. 43r, ll. 4 e 16); Sanvito utilizza il segno abbreviativo per *quam* "del secondo tipo" (vedi *infra*, p. 41 e nota 246), quello del Tophio è un tratto orizzontale tremolante di forma notevolmente differente (cfr. c. 35v, l. 16); il tratto che taglia le aste inferiori per segnalare un'abbreviazione nella mano del Tophio è in genere curvo, in quella di Sanvito è diritto e meno sviluppato; il segno di accapo è tracciato dal Tophio in prossimità dello specchio di scrittura, a forma di uno o, più spesso, due sottilissimi trattini orizzontali, mentre quello di Sanvito è sempre singolo, in posizione lievemente obliqua verso l'alto ed è più distante dallo specchio di scrittura.

<sup>21</sup> Cfr. *supra*, nota 18.

<sup>22</sup> Sono stati identificati da José Ruysschaert sei manoscritti di sua mano (Ruysschaert, *Miniaturistes à Naples*, pp. 270-271): 1. BAV, Vat. lat. 11487, firmato (Marziale, *Epigrammi*; cartaceo, con filigrana simile a Briquet 3663; stemma Bonatti); 2. BAV, Chig. H V 169, firmato e datato 1467 (opere di Ovidio; stemma Bonatti); 3. BAV, Ottob. lat. 1304 (*Scriptores Historiae Augustae*; stemma aggiunto di Giovanni Pietro Arrivabene); 4. BAV, Ottob. lat. 1422 (Tacito, *Annales 11-16* e *Historiae 1-5*; parte inferiore del primo foglio asportata e sostituita con un'altra decorata, contenente lo stemma di Giovanni Pietro Arrivabene); 5. BAV, Chig. H IV 121 (Catullo, Tibullo, *Ep. Sapph.*; stemma asportato); 6. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 5811, firmato (Svetonio, *De vitis Caesarum*; ex-libris parzialmente eraso di Tiddeo Maescotti; con stemma aggiunto di Antonio Tridentone di Parma, che ha corretto il ms., e di Galeazzo Maria Sforza duca di Milano). Il primo codice è in *antiqua*, gli altri sono stati vergati con una corsiva molto simile a quella di Sanvito (soprattutto gli ultimi quattro, che non mostrano più la variabilità nella forma di *g*, *x*, *z* e la forte inclinazione a destra di & rilevabili nel ms. Chig. H V 169).

dove risulta documentato dal 1473 al 1494 e, come scrittore apostolico, nel 1475<sup>24</sup>. Il secondo, che fu investito del beneficio della chiesa di S. Stefano a Carpanedo (nei pressi di Padova) dal 1462 al 1505 (anno in cui morì)<sup>25</sup>, è stato a lungo confuso con il celebre calligrafo e professore di retorica Pier Antonio Sallando da Reggio († 1540), a causa della similarità tra i loro nomi. Nonostante, infatti, l'attività di amanuense di Antonio da Salla fosse nota fin dagli anni Settanta del secolo scorso, grazie ai pagamenti registrati dalla curia padovana a favore di miniatori, copisti e legatori nella seconda metà del Quattrocento<sup>26</sup>, la sua produzione manoscritta è rimasta in gran parte ignota per l'attribuzione, proposta nel secolo scorso da vari studiosi e *in primis* da James Wardrop<sup>27</sup>, di alcuni suoi codici esemplati in umanistica corsiva al Sallando, rinomato per la sua elegante ed artificiosa *antiqua*, in quanto si presumeva di identificare il nome di quest'ultimo nelle firme «P. A. S.» o «P. Ant. Sal.» vergate nella sottoscrizione di tali manoscritti. Al contrario, sulla base di numerosi elementi paleografici, codicologici e documentari, Laura Nuvoloni ha recentemente suggerito di sciogliere le suddette abbreviazioni in *Presbyter Antonius de Salla*, attribuendo alla mano di quest'ultimo alcuni codici e distinguendo, in tal modo, l'attività dei due copisti, la cui scrittura *antiqua* è, oltretutto, assai differente<sup>28</sup>. Alla luce di tali acquisizioni, il padovano Antonio da Salla, che collaborò con Sanvito per la stesura delle rubriche in almeno un codice<sup>29</sup>, sembrerebbe aver imitato la corsiva del copista conterraneo per la trascrizione del Petrarca forse attribuibile alla sua mano, ora

---

<sup>23</sup> De la Mare ha ipotizzato che i manoscritti conservati nella Vaticana fossero stati probabilmente copiati da Bonatti a Padova verso la fine degli anni Sessanta del Quattrocento (cfr. de la Mare, *Marginalia*, pp. 483-487).

<sup>24</sup> Cfr. Ruysschaert-Carusi, *Codices*, p. 124.

<sup>25</sup> Notizie acquisite grazie alla documentazione archivistica rinvenuta da Scott Dickerson (rispettivamente nell'Archivio di Stato di Padova, Archivio notarile, b. 4937, fasc. 1, c. 21, datato 23 giugno 1463; e nell'Archivio della Curia Vescovile di Padova, *Actorum civilium*, b. 178, fasc. 2, c. 3v, datato 13 gennaio 1506) e pubblicate da Laura Nuvoloni (in Nuvoloni, *Sallando*, p. 174 e nota 42).

<sup>26</sup> Tale documentazione, conservata all'Archivio Vescovile di Padova, attesta Antonio da Salla impiegato, appunto, come amanuense dalla curia padovana, su commissione del vescovo Pietro Barozzi (1487-1507), tra il 23 luglio 1489 e il 19 marzo 1496 (cfr. Montobbio, *Miniatori*, pp. 131-134, 146, e 178-179 num. XXXIII per la trascrizione degli ordini di pagamento; tavv. IX-XI).

<sup>27</sup> Cfr. Wardrop, *Sallando*.

<sup>28</sup> In accordo con l'ipotesi e le nuove attribuzioni ad Antonio da Salla avanzate da Laura Nuvoloni sulla base delle note manoscritte inedite di Albinia de la Mare conservate presso la Bodleian Library di Oxford, che ritengo convincenti e degne di ulteriori approfondimenti, attualmente non si conoscerebbe nessun codice esemplato in corsiva dal Sallando. Su quest'ultimo, Antonio da Salla e la questione concernente la distinzione tra le loro figure e, dunque, tra le loro mani, cfr. Nuvoloni, *Sallando*, in particolare pp. 169-174 (con un elenco dei codici firmati, documentati e attribuiti ad Antonio da Salla alle pp. 177-178).

<sup>29</sup> London, British Library, King's 29, Giovenale e Persio, con correzioni e rubricazione parziale di Sanvito, databile intorno al 1463-64 (cfr. Nuvoloni, *Sallando*, p. 174 e nota 41).

Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. I.170, tale era «l'ammirazione per l'arte scrittoria di Sanvito»<sup>30</sup>.

Come è noto, le nozioni che ad oggi possediamo sull'attività di Sanvito, sulla sua scrittura e sull'imitazione della sua mano, si devono soprattutto alle ricerche di Albinia C. de la Mare (1932-2001), pubblicate sul finire del secolo scorso in due fondamentali contributi<sup>31</sup>, in cui l'autrice per la prima volta ha assegnato al copista padovano il ruolo di «scribe, illuminator and scholar»<sup>32</sup>, dimostrando che «la mancanza di regolarità spesso osservabile nei suoi codici, nel testo e nelle lettere capitali, è testimone non di una mancanza di professionalità, ma della sicurezza e libertà del suo scrivere»<sup>33</sup>. Le sue deduzioni si basavano sull'attribuzione di un numero imponente di codici alla mano posata e corsiva di Sanvito<sup>34</sup>, databili a partire dal 1453, quando il copista aveva circa vent'anni. L'identificazione della sua mano giovanile ha permesso, dunque, non solo di chiarire definitivamente la confusione che si era protratta a lungo con la scrittura del Tophio, ma anche di ricostruire interamente l'attività del copista padovano e di riconoscerne, finalmente, il ruolo di preminenza conseguito nell'arte scrittoria. La studiosa inglese, a partire dal confronto con gli esigui codici di Sanvito recanti la sua sottoscrizione datata<sup>35</sup> e

---

<sup>30</sup> L'attribuzione del codice (per il quale si veda Mann, *Petrarch*, pp. 164-166) alla mano di Antonio da Salla proposta da Laura Nuvoloni (dopo essere stato assegnato al Tophio da Alfred Fairbank, in Fairbank, *Book*, pl. 23), risulta, come l'autrice stessa avverte, incerta, «in quanto la scrittura del codice di Cambridge è continua e non frammentata nel *ductus* e presenta aste meno allungate e angolate di quella dei codici ambrosiano [Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 17 inf., firmato P.A.S. e datato 1462 a c. 63v] e riccardiano [Firenze, Biblioteca Riccardiana, cod. 540, firmato P.A.S. e datato 1469 a c. 202v].» (Nuvoloni, *Sallando*, p. 174). Ciononostante, la studiosa riscontra anche una particolare somiglianza tra le mani del giovane Sanvito e del Tophio con la corsiva del Petrarca di Cambridge e, dunque, giustificerebbe le difformità grafiche qui rilevate rispetto alla scrittura di Antonio da Salla con il fatto che quest'ultimo avrebbe utilizzato il Petrarca Casanatense 924, copiato dal giovane Sanvito (sul quale tornerò diffusamente in seguito, parte II, p. 117 e segg.), come modello per l'impaginazione dei testi, cercando di imitarne la scrittura (cfr. Nuvoloni, *Sallando*, p. 174 e nota 40).

<sup>31</sup> De la Mare, *Bartolomeo*, del 1999 e riedito in inglese nel 2009 (in de la Mare–Nuvoloni, *Life*, pp. 15-38); seguito da de la Mare, *Marginalia*, presentato ad un convegno nel 1998 e pubblicato postumo nel 2002.

<sup>32</sup> De la Mare, *Marginalia*, p. 459.

<sup>33</sup> De la Mare, *Bartolomeo*, p. 495.

<sup>34</sup> La studiosa contava, infatti, 116 manoscritti interamente copiati da Sanvito (più uno ulteriore aggiunto nel secondo contributo: de la Mare, *Marginalia*, p. 459, nota 2), 6 parzialmente di sua mano, e più di 60 in cui ha aggiunto titoli o *incipit* in maiuscola antiquaria policroma (de la Mare, *Bartolomeo*, p. 495).

<sup>35</sup> Solo dieci manoscritti datati tra il 1494 e il 1509 (fatta eccezione per l'ultimo codice elencato di seguito) contengono la sottoscrizione firmata del copista, di cui due con il nome per esteso (Padova, Biblioteca Capitolare, E 26-27, datati 1509, per i quali cfr. *supra*, nota 3) ed i restanti firmati con le iniziali B. S.: London, British Library, Additional 6051 (Roma, 5 dicembre 149[4]); London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1954/1609 (Roma, 2 novembre 1495); Windsor, Eton College, Ms. 149 (Roma, 14 febbraio 1497); London, British Library, Harley 2692 (Roma, 23 ottobre 1498); Collocazione sconosciuta, Cicerone, *De oratore*, nel 2008 presso la *Librairie Jean-Claude Vrain* (Roma, 20 dicembre 1499); Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, N 56 (1104) (Roma, 10 febbraio 1500); Città del Vaticano, BAV, Patetta 380 (Roma, 12 febbraio 1501); un ulteriore manoscritto, il Moskva, Rossiiskaya Gosudarstvennaya Biblioteka, f.256 N° 747, scoperto nel 2003 da Ekaterina

da non molti altri databili grazie alla nota di possesso o ad altre notizie legate alla committenza, ha identificato numerosi manoscritti attribuibili alla sua mano, individuandovi una serie di peculiari caratteristiche grafiche e codicologiche cronologicamente ripartite in diversi periodi. La presenza di tali elementi le ha permesso, quindi, di proporre una datazione dei manoscritti di Sanvito con uno scarto ridotto e di suddividere la sua attività scrittoria, dispiegatasi principalmente tra Padova e Roma dal 1453 al 1509 circa, in dodici fasi cronologiche<sup>36</sup>. Nel complesso, la ricostruzione diacronica dell'attività del copista, proposta da Albinia de la Mare sulla base della sua produzione manoscritta, risulta ad oggi avvalorata dalla cronologia recentemente delineata da Scott Dickerson alla luce delle cospicue notizie documentarie rinvenute negli archivi veneti<sup>37</sup>, poiché tra i due lavori emergono solo sporadiche incongruenze sull'ubicazione dell'attività del copista in determinati periodi<sup>38</sup>.

L'apporto di Albinia de la Mare alle conoscenze su Sanvito si è spinto anche oltre, in quanto a dieci anni dalla sua scomparsa, grazie ai numerosi appunti inediti raccolti durante le sue ricerche, Laura Nuvoloni ha potuto recentemente portare a termine il progetto, a lungo perseguito dalla studiosa, di compilare un catalogo illustrato dei manoscritti del padovano<sup>39</sup>, in cui centoventiquattro schede catalografiche, disposte in ordine cronologico e suddivise nelle dodici fasi da lei stabilite, permettono di accedere alle informazioni essenziali sull'intera produzione manoscritta del copista. Il numero delle schede catalografiche non corrisponde,

---

Zolotova durante il censimento dei codici medievali europei conservati nelle collezioni moscovite, è in realtà databile alla seconda metà degli anni Novanta su base esclusivamente paleografica e codicologica, in quanto nella sottoscrizione, di seguito alle iniziali di Sanvito, il dato cronico e topico è stato eraso (Zolotova-Mokretsova, *Moscow collections*, pp. 30-31; cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 108 p. 340).

<sup>36</sup> Questa ricostruzione è stata pubblicata nel 1999 in de la Mare, *Bartolomeo*, e in tal modo commentata dall'autrice stessa alcuni anni più tardi: «Although his hand [di Sanvito *n.d.r.*] is usually quite recognisable, especially in his later work, most of his manuscripts are neither signed nor dated. We needed a chronology for this mass of material. To establish a preliminary framework I first considered the manuscripts that were dated or datable. In this basic group marked changes and developments over time could be observed, not only in the general aspect of Sanvito's script and in his use of certain letter forms and abbreviations but also in his use of punctuation and in the production of his manuscripts. It also appeared that his use of annotation changed over the years: there were changes in the extent of annotation, the types and forms of *sigla* used and the form of his *notabilia*. An understanding of these changes could be used to support tentative datings of manuscripts based on other criteria» (de la Mare, *Marginalia*, p. 460).

<sup>37</sup> Dickerson, *Chronology*.

<sup>38</sup> Per le quali si veda la sezione introduttiva delle dodici fasi di attività che esaminerò di seguito (cap. 1.2); vale la pena citare, a mero titolo di esempio, solo il periodo tra il 1488 e il '91, che Sanvito sembra aver trascorso a Padova invece che a Roma, come supposto dalla studiosa inglese (cfr. de la Mare, *Bartolomeo*, pp. 503-504 e Dickerson, *Chronology*, pp. 53-54).

<sup>39</sup> De la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 101-377. Un emozionante resoconto di Laura Nuvoloni dedicato alle appassionante ricerche di Albinia de la Mare su Sanvito ed al delicato compito affidatole di terminare il lavoro, rimasto interrotto, della studiosa, si trova in Nuvoloni, *The scribe*.

però, a quello dei codici ad oggi conosciuti interamente attribuibili alla mano di Sanvito, in quanto, oltre a questi, sono stati descritti anche cinque manufatti in cui il copista, in collaborazione con altri amanuensi, trascrisse solo una parte del testo<sup>40</sup>, che risultano inclusi nel computo dei manoscritti interamente attribuibili a Sanvito dichiarato dai curatori Anthony Hobson e Christopher De Hamel. Questi indicano, infatti, che tale somma ha raggiunto il numero di centoventicinque codici<sup>41</sup>, contando come due distinte unità l'*Epistolario* e l'*Evangelario* di Monselice (nonostante sia loro dedicata una singola scheda catalogografica<sup>42</sup>), ma non l'*Epistolario* e l'*Evangelario* conservati in due distinti volumi alla New York Public Library, con segnatura Spencer 7<sup>43</sup>. Allo stesso tempo, però, gli editori computano come due la *Sylloge* di Fra' Giocondo attualmente divisa in due tomi in Gran Bretagna, i quali, però, dovevano originariamente costituire un singolo manufatto e andrebbero, pertanto, considerati come un solo codice di mano del copista padovano<sup>44</sup>.

Escludendo, dunque, i cinque codici parziali inclusi nel totale stimato dai curatori e considerando come quattro unità i testi religiosi di Monselice e a New York, ma come un unico manufatto la *Sylloge* inglese attualmente conservata in due volumi, sono centoventi i manoscritti interamente attribuibili alla mano di Sanvito descritti nel catalogo. A questi va, inoltre, aggiunto un piccolo *Libro d'ore* esemplato in umanistica posata dal copista padovano, il ms. A.2452 della Biblioteca Comunale

---

<sup>40</sup> Sono i codici: Oxford, Bodleian Library, D'Orville 166; Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1443; il ricettario del Maestro Martino ora in collezione privata, catalogo Christie's 14/11/1974, n. 459; Città del Vaticano, BAV, Ottob. lat. 1137; London, British Library, Harl. 2700, databile al XII sec (de la Mare-Nuvoloni, *Life*, rispettivamente cat. numm. 1, 6, 33, 36 e 67).

<sup>41</sup> De la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 15 in nota.

<sup>42</sup> Padova, Biblioteca Capitolare, E.26 e E.27 (cfr. *supra*, nota 3), descritti in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 121 pp. 368-371. Ritengo corretto considerare questi due volumi, donati insieme da Sanvito alla chiesa di Monselice, come due distinte unità codicologiche, in quanto essi conservano le loro distinte legature originali, recano entrambi la sottoscrizione del copista e la segnatura di fascicolo alfabetica comincia in entrambi dalla lettera A.

<sup>43</sup> Anche questi codici (descritti insieme in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 109 p. 344), benché contrassegnati con un'unica segnatura, dovrebbero essere considerati come due distinte unità codicologiche, poiché, oltre ad essere conservati in due distinti volumi (ma il dato non è significativo, essendo la rilegatura di epoca moderna), la segnatura di fascicolo alfabetica comincia in entrambi dalla lettera A.

<sup>44</sup> Si tratta del manoscritto in collezione privata, Derbyshire, Chatsworth House, Fra' Giovanni Giocondo da Verona, *Sylloge*, con segnatura di fascicolo alfabetica A-Z, AA-CC (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 112 p. 350), e del frammento di 26 cc. ora London, British Library, Harl. 2528, Marcus Valerius Probus, *De notis antiquis*; Fabius Victor, *De xiv urbis regionibus et vetustatibus opusculum*, con segnatura di fascicolo EE-GG (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 113 p. 352). Ritengo, infatti, altamente probabile che il frammento della British Library costituisca originariamente la parte finale della *Sylloge* a Derbyshire (come proposto da Albinia de la Mare in de la Mare, *Bartolomeo*, nota 161, e ribadito in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, nelle relative schede catalogografiche), soprattutto alla luce delle loro misure analoghe e della segnatura di fascicolo alfabetica consecutiva.

dell'Archiginnasio di Bologna recentemente scoperto da Daniele Guernelli<sup>45</sup>, quindi ad oggi il totale ammonta a centoventuno codici.

Il catalogo contiene una breve introduzione per ognuna delle dodici fasi di attività del copista, in cui sono segnalate alcune delle principali caratteristiche della sua scrittura che subiscono modifiche nel tempo<sup>46</sup>, apportando anche alcune nuove acquisizioni rispetto ai precedenti studi sull'argomento<sup>47</sup>, ma attraverso una descrizione che può risultare incompleta o, ad un riscontro sui manoscritti, rivelarsi talvolta imprecisa o errata<sup>48</sup>. Per quanto, dunque, essa costituisca un'utilissima linea guida per il lettore, finora non è mai stata condotta un'analisi paleografica diacronica specificatamente dedicata alla mano di Sanvito secondo un criterio sistematico, unitario ed esaustivo, pertanto, considerato il ruolo primario da questi svolto come copista estremamente prolifico ed innovativo per la storia della scrittura del primo Rinascimento, ho ritenuto necessario ripercorrere la produzione manoscritta del copista scandita in dodici fasi cronologiche e descrivere analiticamente, per ognuna di esse, la sua scrittura, maiuscola e minuscola, soffermandomi in modo particolare sull'esecuzione corsiva. Delineando così un quadro per quanto possibile completo delle caratteristiche grafiche rilevabili nella duplice mano del copista durante la sua lunga attività, è possibile individuare l'uso di specifici elementi limitato a determinati periodi, o contraddistinto nel tempo da significative variazioni nella forma o nella frequenza di utilizzo<sup>49</sup>. La concomitanza di alcune di tali caratteristiche in un testo esemplato da Sanvito può, quindi, consentire di proporre una datazione su base paleografica, in genere con uno scarto ridotto, di una testimonianza scritta non altrimenti collocabile nel tempo, compresi numerosi *marginalia* e interventi correttivi rilevabili nei suoi codici. In tal modo è possibile indagare la stratigrafia delle scritture di un manoscritto nel suo complesso, da quella del testo e delle sezioni d'apparato, a quelle dei *notabilia* e delle varianti marginali che spesso lo corredano, fino alle correzioni degli errori frequentemente

---

<sup>45</sup> Cfr. Guernelli, *Sanvito*, pp. 368-379 e figg. 1, 3, 5-13; il codice è di formato molto piccolo, con misure di mm 94x58 (*ibidem*, p. 369 nota 58).

<sup>46</sup> De la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 102-103, 129, 149, 171, 183, 204-205, 243, 263, 285, 307, 319, 343. Nell'esame paleografico diacronico che condurrò di seguito sulla scrittura di Sanvito, mi atterrò alla periodizzazione ricostruita da Albinia de la Mare adottata nel catalogo per scandire la produzione manoscritta del copista (per la quale vedi *supra*, p. 7); ma, come vedremo, apporterò alcune aggiunte o rettifiche alle indicazioni sull'ubicazione dell'attività di Sanvito proposte dalla studiosa, nei casi in cui ho ritenuto opportuno integrarle con la ricostruzione proposta da Scott Dickerson sulla base delle sue ricerche archivistiche (cfr. *supra*, p. 7 e nota 37; segnalo che non ho ancora personalmente visionato la documentazione pubblicata dallo studioso che citerò in seguito).

<sup>47</sup> *In primis* in de la Mare, *Bartolomeo* e de la Mare, *Marginalia*.

<sup>48</sup> Si veda, ad esempio, *infra*, note 192, 245, 276, 321, 322, 245, 446, 472, 504, 513, 519.

<sup>49</sup> Per favorire un immediato riscontro dei fattori utili per la datazione della scrittura libraria di Sanvito, i principali elementi grafici descritti nel paragrafo seguente per ogni fase di attività del copista si trovano compendati in una tabella cronologica in appendice (App. III, p. 278).

apportate dal copista su rasure eseguite con una tale accuratezza, da risultare quasi impercettibili.

Ai fini della presente ricerca, l'analisi paleografica diacronica che verrà condotta di seguito permetterà, quindi, di proporre una cronologia non solo della trascrizione dei manoscritti petrarcheschi attribuibili a Sanvito, ma anche dei *marginalia* e dei numerosi interventi al testo eseguiti dal copista stesso, chiarendo alcuni aspetti del suo metodo di lavoro.

## 1.2 La scrittura: analisi paleografica diacronica in dodici fasi

La notorietà di Bartolomeo Sanvito si deve innanzitutto alla sua elegante maiuscola utilizzata come scrittura distintiva, enfatizzata dall'alternanza di inchiostri colorati generalmente oro, blu cobalto, rosso, verde chiaro e viola<sup>50</sup>.

Come è noto, si tratta di una maiuscola esemplata sul modello della capitale lapidaria romana di tipo "quadrato", o di tipo epigrafico di età imperiale, che venne diffusa nell'ambito del programma di recupero dell'antico, applicato anche alla cultura scritta, avviatosi intorno alla metà del Quattrocento nelle più colte e ricche città del Veneto (prima fra tutte Padova, ma anche Venezia e Verona)<sup>51</sup>. L'esecuzione di tale scrittura raggiunse la sua massima espressione nelle iniziali miniate, dipinte in alcuni codici da artisti di primo ordine o dalle loro botteghe<sup>52</sup>, in cui un sapiente gioco prospettico e chiaroscurale rendeva la lettera sfaccettata e tridimensionale, ricreando un effetto analogo all'incisione con solco triangolare delle epigrafi classiche o, più spesso, assimilabile a quello di una lettera in rilievo affissa ad un supporto<sup>53</sup>; la plasticità dei tratti, inoltre, poteva essere messa in risalto dai cosiddetti intrecci "a foglia d'acanto" che richiamavano i capitelli corinzi, e dai bordi intagliati del campo monocromatico che conteneva la lettera<sup>54</sup>. Questa tipologia di iniziali a pennello che ornava l'*incipit* delle opere era accostata ad una scrittura di tipo capitale tracciata a penna e a mano libera dai copisti più abili (che chiamerò "maiuscola antiquaria", riprendendo un termine adottato da Stefano Zamponi<sup>55</sup>), secondo forme che denotano un analogo impianto classico nelle proporzioni tendenti al quadrato, nella spaziatura ariosa e regolare tra lettere, nell'uso di *interpuncta* tricuspidali a divisione delle parole, nella presenza delle grazie,

---

<sup>50</sup> Per le sequenze di colori riscontrabili nella maiuscola antiquaria vergata nei codici da Sanvito, cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. II a p. 380.

<sup>51</sup> Sull'argomento si veda almeno: Alexander, *Initials*; De Nicolò Salmazo, *Rinnovamento*; Gimeno Blay, *Admiradas*; Zamponi, *Metamorfosi*; Granata, *Renovatio*; Zamponi, *Mantegna*; Meyer-Shaw, *Towards*.

<sup>52</sup> Le miniature "all'antica" di numerosi codici veneti del secondo Quattrocento sono state, infatti, attribuite ad artisti quali Giovanni Bellini, Lauro Padovano, Gaspare da Padova, Francesco Squarcione e gli allievi della sua bottega, da Andrea Mantegna a Marco Zoppo, Franco dei Russi, Giorgio Schiavone e Giovanni Vendramin (cfr. *infra*, pp. 99-108).

<sup>53</sup> Cfr. Alexander, *Initials* in Alexander, *Studies*, pp. 172-173; Zamponi, *Metamorfosi*, in part. pp. 49-51; Zamponi, *Mantegna*, p. 76.

<sup>54</sup> Questo tipo di iniziale poteva essere ornata anche con soluzioni diverse, quali elementi che ricordano la decorazione a grottesche, tecniche di *trompe l'oeil* in cui, ad esempio, un tratto della lettera sembra trapassare il supporto scritto attraverso un foro, scene istoriate o altro ancora.

<sup>55</sup> In Zamponi, *Metamorfosi*, dove l'autore riprende «liberamente un'espressione usata nella *Hypnerotomachia Poliphili*, in cui le lettere delle iscrizioni sono denominate "exquisite littere latine antiquarie"» (cit. da p. 40; cfr. anche Zamponi, *Mantegna*, p. 73 e nota 7). Ma, diversamente dalla scelta operata dallo studioso, che ricorre al termine «maiuscola antiquaria» per definire sia le iniziali miniate sia «le maiuscole tracciate alla viva mano», cioè a penna (*ibidem*, p. 40), nella presente trattazione utilizzerò questa nomenclatura solo in riferimento alla maiuscola al tratto, per distinguerla dalle iniziali sfaccettate eseguite a pennello.

nell'«armonica distribuzione dei tratti pesanti e leggeri, che segue rigorosamente l'alternanza del modello romano classico» e nei «rapporti costanti, all'interno di una stessa realizzazione, fra l'ampiezza del tratto di massimo spessore e l'altezza delle lettere»<sup>56</sup>.

Nonostante, dunque, l'esecuzione della maiuscola antiquaria richiedesse un disegno dalle proporzioni attentamente costruite, come nel suo modello<sup>57</sup>, sembra che Sanvito avesse raggiunto una tale maestria nel tracciarla con una penna a mano libera, da eseguirla persino con velocità (per quanto ammissibile per una scrittura dal *ductus* decisamente posato) già dagli anni Sessanta<sup>58</sup>, connotando in tal modo le sue realizzazioni con alcune lievi ma frequenti irregolarità nell'inclinazione di alcune lettere, nella proporzione delle forme, nell'allineamento sul rigo, nella spaziatura e nei tratti che compongono alcune lettere o le loro grazie, che tendono ad essere sinuosi. La celebre scrittura distintiva del copista padovano si presenta con tali caratteristiche, in modo più o meno evidente, durante l'intero arco di attività (fatta eccezione per il periodo iniziale)<sup>59</sup>, ma l'effetto complessivo risulta di una tale fluidità, vivacità ed armoniosa eleganza, che i suoi contemporanei l'apprezzarono al punto da richiederla spesso a completamento di codici esemplati da altri copisti<sup>60</sup>.

---

<sup>56</sup> Zamponi, *Mantegna*, p. 75. Al riguardo, mi pare degno di nota quanto segnalato per la prima volta da Jonathan Alexander, cioè che le iniziali sfaccettate emersero per la prima volta verso la fine degli anni Cinquanta del Quattrocento nel nord Italia, insieme con la maiuscola antiquaria, in un contesto in cui copisti e miniatori lavoravano a stretto contatto, sempre che i due ruoli non appartenessero ad un'unica persona, aggiungendo una suggestiva ipotesi in base alla quale «whoever was responsible for the epigraphic capitals, and this was not always the scribe of the main text, would also have sketched the initials» (Alexander, *Initials* in Alexander, *Studies*, p. 171 e cit. da p. 176).

<sup>57</sup> Nella seconda metà del Quattrocento venne dedicata una ricca trattatistica sul modo di tracciare le iniziali sfaccettate secondo modelli geometrici, come il primo manuale compilato con questa finalità fra il 1459 e il 1460 dall'antiquario veronese Felice Feliciano, uno dei massimi fautori della rinascita antiquaria veneta (ora Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 6852, sul quale si veda Feliciano, *Alphabetum 1960*, Feliciano, *Alphabetum 1985*, Zamponi, *Metamorfosi*, p. 58 e nota 61); e un anonimo trattato veneto quattrocentesco scoperto nel 2002 da Francisco Gimeno Blay, che porta il significativo titolo di *Regola a fare letre antiche* (ora Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, ms. 5-1-3; il trattato è edito e commentato in Gimeno Blay, *Admiradas*). Per l'interessante aspetto normativo che emerge da questo tipo di trattatistica, cfr. Zamponi, *Metamorfosi*, p. 58.

<sup>58</sup> Paul Shaw ha efficacemente descritto il cambiamento che si rileva nella maiuscola giovanile del copista padovano con le seguenti parole: «Sanvito's rubricated capitals radically changed around 1460. In his desire to work more rapidly, Sanvito stopped making serifs as a series of additional, overlapping built-up strokes, and instead began to dash them off as quick strokes of the pen. The resulting letters are cruder – often leaning and bouncing along the line – than his previous efforts, yet they have more vigor. In detail they are not faithful to ancient Roman capitals, but in spirit they are closer. This is because they have been written rather than drawn. Inadvertently, Sanvito had discovered the secret of the best examples of Imperial Roman capitals [...]» (Meyer-Shaw, *Towards*, p. 287).

<sup>59</sup> Nella maiuscola di Sanvito vergata negli anni Cinquanta il tracciato risulta ancora marcatamente rigido, poiché evidentemente il giovane copista ancora non padroneggiava pienamente lo strumento scrittorio.

<sup>60</sup> La condivisibile spiegazione comunemente proposta del successo largamente riscosso dalla maiuscola policroma di Sanvito, avanzata per primo da James Wardrop e promossa poi da altri studiosi, da Alfred Fairbank fino a Paul Shaw (che si è recentemente dedicato alla scrittura capitale di

Recitando le parole di James Wardrop, «Like Feliciano, he [*i.e.* Sanvito] had learned in the school of the inscriptions themselves; and to that he added an experience in copying, unparalleled in the whole compass of Italian writing. No one could set out a page of capitals as he did»<sup>61</sup>.

Per la trascrizione dei manoscritti, ad una maiuscola tanto raffinata e peculiare il copista padovano affiancò, fin dagli anni giovanili, due tipi di minuscola: un'*antiqua tonda* lievemente inclinata verso destra (soprattutto nelle esecuzioni giovanili) e priva di rigidità, caratterizzata da tratti leggeri e lettere chiaramente individuate; ed una corsiva di ambito umanistico, inizialmente uniforme e calligrafica, ma priva di orpelli ornamentali.

A questa, come vedremo, il copista padovano iniziò presto ad apportare una serie di accurate modifiche, che lo portarono ad allontanarsi dal modello umanistico e a realizzare, con la piena maturità stilistica, una corsiva caratterizzata da un'estrema artificiosità e ricercatezza formale, in cui si osserva l'uso delle grazie ornamentali al termine delle aste basse, di *s* diritta o tonda, nonché di alcuni elementi estetizzanti che, in parte, sono di ascendenza greca e adottati nell'area veneta fin dalla prima metà del Quattrocento<sup>62</sup>. Principalmente per la presenza dei primi due elementi grafici, l'elegantissima corsiva matura vergata da Sanvito può essere definita "italica"<sup>63</sup>, nonostante sia ancora priva di alcune caratteristiche tipiche di questa scrittura (quali la *g* corsiva chiusa di tipo moderno e l'ampia voluta verso destra in chiusura delle aste), che troverà una definitiva canonizzazione solo più tardi, nell'ambiente dei maestri di calligrafia del primo Rinascimento, con Ludovico degli Arrighi e Giovannantonio Tagliente<sup>64</sup>. Per l'esattezza va, però, sottolineato che Sanvito, nella sua costante sperimentazione estetizzante di gusto antiquario, approdò ad una sua personale realizzazione grafica corsiva, che presenta notevoli

---

Sanvito), si basa sull'interpretazione delle «Sanvito's imperfections [che conferiscono alla scrittura un «rollicking movement»] as a sign of freshness, vitality and exuberance» (Shaw, *Sanvito* 2004, p. 15; cfr. anche Shaw, *Sanvito* 2003, p. 49). Concordo, inoltre, con Paul Shaw nel ritenere il fatto che i committenti recepissero la grafia di Sanvito come «the new fashion» la ragione più verosimile per cui il padovano venne incaricato di rubricare manoscritti esemplati da altri copisti, perfino affermati e rinomati (Shaw, *Sanvito* 2004, p. 15).

<sup>61</sup> Wardrop, *The script*, p. 33.

<sup>62</sup> Cfr. Barile, *Littera*, in part. pp. 67-68 (con ulteriore bibliografia) e soprattutto Zamponi, *Scrittura*, in part. pp. 478-479.

<sup>63</sup> La definizione di "cancelleresca italica" è stata per la prima volta proposta da Giogio Cencetti, che ha individuato nella presenza dei trattini di coronamento alla base delle aste basse e nell'utilizzo della *g* corsiva chiusa di tipo moderno, del puntino sulla *i* e di *s* tonda in fine di parola, i principali elementi tipici di questa corsiva, formatasi nella seconda metà del XV secolo in Italia probabilmente nell'ambito delle scritture cancelleresche, notevolmente influenzate dall'*antiqua* e adattate con successo anche all'uso librario (Cencetti, *Lineamenti*, pp. 257-263).

<sup>64</sup> Sull'italica cinquecentesca si vedano almeno Fairbank-Wolpe, *Renaissance*; Casamassima, *Trattati* e Ciaralli, *Studio*.

differenze rispetto alla "cancelleresca italica" codificata nei primi trattati di scrittura cinquecenteschi. Essa andrebbe forse più propriamente considerata un antecedente diretto e peculiare della calligrafica corsiva tipica della prima metà del Cinquecento, una sorta di "proto-italica", ma, non essendo questa la sede adatta per coniare una nuova nomenclatura paleografica, mi atterrò alla definizione comunemente accettata dalla critica.

\* \* \*

Di seguito esaminerò dettagliatamente la scrittura libraria di Sanvito nella successione dei codici a noi pervenuti<sup>65</sup>, scandita dalle dodici fasi di attività stabilite da Albinia de la Mare<sup>66</sup>. La localizzazione dell'attività del copista ricostruita dalla studiosa è stata corretta, quando opportuno, alla luce della cronologia recentemente proposta da Scott Dickerson sulla base di documentazione d'archivio<sup>67</sup>.

Per ogni fase cronologica, contraddistinta da un numero romano, fornirò inizialmente alcune informazioni di rilievo sulla vita e sulla produzione manoscritta del copista ricavabili dalla bibliografia esistente<sup>68</sup> ed elencherò i codici che vi sono collocabili (distinguendo quelli in corsiva e in posata, integralmente o parzialmente di mano del padovano), soffermandomi sui manoscritti datati o databili grazie a notizie esterne al codice e sugli esemplari comunque degni di nota. A tale breve introduzione, seguiranno tre sezioni (contrassegnate dal numero romano assegnato alla fase cronologica relativa e da 1 per la maiuscola antiquaria policroma, 2 per l'esecuzione corsiva, 3 per la posata) nelle quali, per ciascun tipo di scrittura, descriverò gli elementi grafici rilevati nei codici, ma solo nel caso subiscano una modifica rispetto al periodo precedente<sup>69</sup>. Si noti che questa eventuale innovazione rilevabile per una determinata caratteristica grafica rispetto alla fase precedente, che

---

<sup>65</sup> Per l'ordine cronologico dei manoscritti di Sanvito mi atterrò a quello delle schede catalografiche in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, ma apportando alcune variazioni nei casi in cui ho ritenuto opportuno anticipare o posticipare i codici rispetto alla successione stabilita nel catalogo, segnalandolo in nota (l'elenco in ordine cronologico dei manoscritti qui proposto è consultabile alle pp. 268-275 in App. II). Segnalo che per gli esemplari che non ho consultato o, comunque, per i casi che ritengo dubbi, mi sono attenuta aprioristicamente all'ordine proposto nel catalogo de la Mare-Nuvoloni, che però, alla luce di nuovi riscontri, potrebbe essere opportuno modificare.

<sup>66</sup> Cfr. *supra*, p. 7 e nota 36.

<sup>67</sup> In Dickerson, *Chronology*.

<sup>68</sup> Riporterò solo le informazioni principali che si evincono soprattutto da de la Mare, *Bartolomeo*, de la Mare-Nuvoloni, *Life* e Dickerson, *Chronology*.

<sup>69</sup> Quando possibile, ho condotto l'analisi paleografica sui manoscritti integrali in originale o in microfilm, altrimenti sulle riproduzioni fotografiche disponibili. Segnalerò, quindi, con una lettera corsiva tra parentesi quadre la modalità con cui ho eventualmente consultato gli esemplari di ciascun periodo (*o* = in originale; *m* = in microfilm; *f* = da fotografie di alcune carte) successivamente alla segnatura del manoscritto, alla quale seguirà l'indicazione del committente/primo possessore (per ulteriori notizie e per i riferimenti bibliografici sui codici, si vedano le relative schede catalografiche in de la Mare-Nuvoloni, *Life*). Ricordo che l'evoluzione diacronica delle principali caratteristiche grafiche è stata compendiata nella tavola cronologica in App. III (p. 278).

ne renderà necessaria la descrizione, riguarderà non solo la sua forma, ma anche una variazione nella frequenza del suo utilizzo<sup>70</sup>.

\* \* \*

### I. Padova [e Ferrara?], ca. 1453-59

Nato a Padova intorno al 1435<sup>71</sup>, ottavo ed ultimo figlio di Alvise Sanvito e Benvenuta, in base alle ricerche di Scott Dickerson, Bartolomeo cominciò probabilmente già all'inizio degli anni Cinquanta a copiare documenti legali «to earn extra money» per avvocati della sua città, compreso il cognato Giacomo da Bassano (1402-67), per il quale lavorava come copista anche il fratello maggiore, Fantino Sanvito (1415-64)<sup>72</sup>. Per lo studioso, un documento del 16 luglio 1454 copiato da Bartolomeo per il notaio padovano Gian Domenico Cavazza costituisce, appunto, «The earliest dated example of Sanvito's italic script»<sup>73</sup>; ma, come mostrano i primi

---

<sup>70</sup> Descriverò in ordine alfabetico e senza distinzione sia l'innovazione nella forma di una lettera sia la mera variazione nella frequenza di utilizzo di un elemento grafico.

<sup>71</sup> La questione sulla data di nascita di Sanvito risulta controversa, ancor più in seguito alle recenti ricerche archivistiche di Scott Dickerson: per lo studioso va collocata nel febbraio o marzo 1433, soprattutto sulla base di una testimonianza in cui il cognato di Sanvito, Giacomo da Bassano, dichiarò sotto giuramento che questi aveva 24 anni e 4 mesi nel luglio 1457; età che sembrerebbe confermata dal censimento del 1435 di S. Tommaso a Padova, dove compare nella famiglia Sanvito «Bartolamyo so figuolo, [a]gni 2» (il documento, rinvenuto e pubblicato in Dickerson, *Chronology*, p. 391 nota 1, è ora Archivio di Stato di Padova, Vettovaglie e commerci, b. 198, fasc. 5, c. 12). Nonostante la nascita del copista nel 1433 sia probabile, vi sono altre testimonianze documentarie che indicano come anno il 1435, tra le quali una del novembre 1442, in cui il padre di Sanvito elenca tra i figli «Bartholamio me fiollo, de ani sette» (Archivio di Stato di Padova, Archivio civico antico, Est. 1418, b. 246, c. 174r/v, per la prima volta pubblicata in De Kunert, *Memoriale*, p. 1 nota 2). Va inoltre considerato che il giuramento di Giacomo da Bassano era finalizzato a permettere a suo cognato Bartolomeo di mantenere una carica comunale illecitamente ottenuta prima dell'età legale di 25 anni (cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 43, annotazione del 7 luglio 1457), pertanto non è escluso che il testimone avesse dichiarato il falso. Segnalo, infine, l'esistenza di ulteriore documentazione che suggerisce come data di nascita di Sanvito il 1437/8 (cfr. Dickerson, *Chronology*, pp. 39 e 391 nota 1), tra le quali la sottoscrizione vergata dallo stesso copista nel ms. Città del Vaticano, BAV, Patetta 380, «FINITA DIE VENERIS / XII · FEBR · M·D·I · ROMAE / ANNUM AGENS · LXIII / [foglia epigrafica] B [foglia epigrafica] S-[foglia epigrafica]»: un'età dichiarata da Sanvito nel 1501 di 63 anni che, in considerazione della documentazione d'archivio che colloca la sua data di nascita tra il 1433 e il '35, probabilmente non corrisponde al vero.

<sup>72</sup> Cfr. Dickerson, *Chronology*, pp. 39-42, in particolare le annotazioni 1443 Spring, 1451 June, 1454-7 e 1454 16 July (la citazione è tratta da p. 42 annotazione 1454 16 July); per Giacomo da Bassano, cfr. *ibidem*, p. 40 annotazione 1434 18 May; per Fantino Sanvito cfr. *ibidem*, p. 40 annotazione 1443 Spring, p. 41 annotazione 1451 June, p. 43 annotazione 1456 December, p. 44 annotazione 1458 August e p. 45 annotazione 1464 September.

<sup>73</sup> Dickerson, *Chronology*, p. 42; il documento, lì riprodotto in fig. 2, è ora: Archivio di Stato di Padova, Archivi giudiziari civili, Fondo Vettovaglie e danni dati, b. 164. Scott Dickerson ha individuato anche due documenti antecedenti (Archivio di Stato di Padova, Archivi giudiziari civili, Fondo del Sigillo, b. 345; Fondo Vettovaglie e danni dati, b. 129), forse attribuibili alla giovane mano di Sanvito: «Giacomo da Bassano may have given copying work to Sanvito himself around this time [*i.e.* June 1451] – a document copied by an anonymous scribe in July 1451 is possibly in an early version of Sanvito's italic

codici in cui si può identificare la scrittura di Sanvito (prima posata, poi anche corsiva), in questi anni la sua attività di copista di professione era già avviata anche in ambito librario. Al periodo iniziale risultano, infatti, attribuiti interamente alla sua mano dieci manoscritti (sei in *antiqua*<sup>74</sup> e quattro in corsiva<sup>75</sup>) ed alcune carte in *antiqua* di altri due codici, esemplati in collaborazione con altri amanuensi<sup>76</sup>. Uno di questi ultimi, il Casanatense 1443, è datato 22 ottobre 1455 dalla sottoscrizione di uno dei collaboratori<sup>77</sup>, al quale è stato attribuito il Tolomeo donato dal patrizio veneziano Jacopo Antonio Marcello (1398/9-1464) al re Renato d'Angiò (1409-1480) nel 1457 (ora Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 17542), celebre per costituire il primo esemplare datato di manoscritto con decorazione antiquaria veneta, con un'iniziale "sfaccettata", nonché stagliata su uno sfondo con cornice intagliata<sup>78</sup>. Tale copista, anch'egli padovano e spesso confuso con il suo concittadino a causa

---

hand, and an earlier document copied for Bassano, mostly in gothic script but with a few words in italic, may be by Sanvito as well» (*ibidem*, p. 41).

<sup>74</sup> London, British Library, Harleian 5268 [f], con stemma eraso forse di Evangelista Gonzaga (*ante* 1440-92), trascritto su pergamena in parte palinsesta proveniente da registri notarili del XIV sec.; Deventer, Stadsarchief en Athenaeumbibliotheek, 11 D 4 Kl [f], acefalo; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XII 34 (già AN XV 21) [m]; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 153 (=4453) [f], con stemma eraso del poeta e umanista Francesco Buzzacarini di Padova (ca. 1440-ca. 1500); Evanston (Illinois), Northwestern University Library, McCormick Library of Special Collections, Western. ms. 12 [f], con stemma Sanvito; Oxford, Bodleian Library, Auct. F.5.4 (S.C. 4139) [f], con stemma asportato e il nome di Cuthbert Tunstal (c. 188v), vescovo di Londra e Durham (1474-1559).

<sup>75</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup. [m], con stemma di Bernardo Bembo (1433-1519); London, University of London, Senate House Library, Ms. 288 [f], con stemma della famiglia Roselli di Padova; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 16 (=4373) [m], copia di presentazione per Giovanni Marcanova (cfr. *infra*, nota 83); Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15 [o], con stemma Sanvito.

<sup>76</sup> Oxford, Bodleian Library, D'Orville 166 (esemplato in *antiqua* da un copista anonimo che ha probabilmente donato il codice a Sanvito, il quale ha annotato a c. 58v: «Munus concessum xxij octobris / MCCCCLIJ ex antiquissimo / manuscripto», ha aggiunto l'Epistola a Saffo (cc. 48r-53r) e, successivamente, alcune correzioni o varianti nella sua mano matura); Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1443 (già B.VI.10) [o], con stemma Piccolomini.

<sup>77</sup> Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1443, Gaius Sallustius Crispus, *De coniuratione Catilinae; De bello Iugurthino*, cc. 71-228 su pergamena palinsesta proveniente da registri notarili padovani del XIII sec., copiato da tre mani in *antiqua*: a: cc. 1v-15v; b: (Sanvito) cc. 16r-24r, il titolo in maiuscola antiquaria policroma a c. 1r, alcune aggiunte marginali alle cc. 10v (l. 7), 11r (l. 10), 11v (l. 8) e una variante introdotta da *al.*, con asta della *l* tagliata e segno di richiamo a forma di due barrette oblique, a c. 13r (l. 17); c: (Brancaccio Latini?) cc. 24v-221v, con scrittura simile a quella di Sanvito, che data il codice in una sottoscrizione a c. 206v: «die Martis hora XXII. M/CCCCLV. XXII octobris».

<sup>78</sup> Cfr. Alexander, *Initials* in Alexander, *Studies*, p. 173 e fig. 9; Mariani Canova, *Italian*, pp. 24-25; Mariani Canova, *Porpora*, p. 341 e fig. 1; *Miniatura a Padova*, pp. 241-243 num. 93, con fig. di c. 2r integrale (di Alberta De Nicolò Salmazo) – gli ultimi tre contributi con scrittura erroneamente attribuita a Sanvito; De Nicolò Salmazo, *Rinnovamento*, p. 40; Zamponi, *Metamorfosi*, p. 49 e nota 39; Banzato, *Mantegna e Padova*, pp. 172-173 num. 17 (di Silvia Fumian); de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 399 nota 7. Segnalo che un Properzio esemplato in *antiqua* dal giovane Sanvito, probabilmente prima della metà degli anni Cinquanta del Quattrocento (Deventer, Stadsarchief en Athenaeumbibliotheek, 11 D 4 Kl, già I 82), mostra già alcune iniziali a pennello concepite come prismatiche e in rilievo e potrebbe contenere, dunque, il primo esemplare assoluto (ma non datato) di questa nuova tipologia di lettere (cfr. de la Mare, *Bartolomeo*, p. 496 e Zamponi, *Metamorfosi*, p. 49).

della somiglianza della loro *antiqua*<sup>79</sup> (al punto da aver indotto ad ipotizzare che «He may have been Sanvito's master, or a fellow pupil»<sup>80</sup>), risulta essere stato attivo tra la metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta del Quattrocento grazie ad altri sette manoscritti attribuiti alla sua mano<sup>81</sup>, ma è stato solo recentemente identificato con un «Brancatio», probabilmente il Brancaccio Latini che lavorava come copista al servizio di Nofri Strozzi: un esule fiorentino, attivo come amanuense e pittore, che viveva a Padova con il padre, l'umanista e collezionista di manoscritti greci Palla Strozzi, ed aveva curato l'allestimento del Tolomeo per conto di Jacopo Antonio Marcello<sup>82</sup>. Tra gli altri codici datati di questo periodo di attività di Sanvito, la copia di dedica di un breve testo poetico per un umanista padovano, datato Padova giugno 1456, fornisce il primo esempio librario, databile con una certa sicurezza, della corsiva del copista padovano<sup>83</sup>. Gli esemplari interamente vergati dalla sua mano sono rigati a secco con *tabula ad rigandum* secondo il "sistema 3" censito da Albert Derolez<sup>84</sup>, per cui la rigatura risulta sempre in solco sul *verso* dei fogli<sup>85</sup> (fatta eccezione per l'Harl. 5268, il codice più antico, rigato ad inchiostro e alla mina di piombo). Secondo Scott Dickerson, la decorazione in stile ferrarese che caratterizza tre dei manufatti indicherebbe che il giovane Sanvito raggiunse temporaneamente il cugino Andreolo (c. 1429-95) mentre questi lavorava per il vescovo di Ferrara tra il 1451 e il '58, e per il quale forse esemplò il Properzio in corsiva ora a Genova<sup>86</sup>. In tale manoscritto, l'ultimo del gruppo, si possono, inoltre, rilevare alcune correzioni

---

<sup>79</sup> Cfr. de la Mare, *Bartolomeo*, p. 496 e 506 nota 19; *Miniatura a Padova*, pp. 241-243 num. 93 (di Alberta De Nicolò Salmazo); de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 114 num. 6.

<sup>80</sup> *Ibidem*, cit. p. 384.

<sup>81</sup> *Ibidem*, pp. 384-385 (con elenco dei mss. attribuiti al copista).

<sup>82</sup> Cfr. Agosti-Thiébaud, *Mantegna*, p. 82 (di Carl Brandon Strehlke); per l'attività di Nofri Strozzi, documentata dal testamento del padre datato 1462, cfr. Jones, *Palla Strozzi*, p. 48 nota 111, p. 97 n. 140d. L'identificazione del copista non risulta segnalata nel catalogo de la Mare-Nuvoloni, *Life*.

<sup>83</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 16 (=4373), libello cartaceo di 4 cc. con un carme latino di Francesco Buzzacarini in lode del medico e antiquario Giovanni Marcanova di Padova (1410/18-1467), con data al termine del testo (c. 4v) in inchiostro rosso: «FINIS / Kal. Iuniiis 1456 Patavii».

<sup>84</sup> Derolez, *Codicologie*, I, p. 72, *systeme 3* delle *techniques en relief* di rigatura. Sulla *tabula ad rigandum* cfr. *infra*, nota 564.

<sup>85</sup> Solo il ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup. è rigato, invece, a partire dal centro del fascicolo. Lo schema di rigatura impiegato è sempre del tipo D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1), fatta eccezione per il London, British Library, Harleian 5268, con schema di rigatura del tipo D31 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 95-100 e fig. 38; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 3) e per il Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 153, con schema D35 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 105-106 e fig. 45).

<sup>86</sup> Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, con stemma Sanvito; per Scott Dickerson il committente del codice è indubbiamente identificabile con il cugino Andreolo, l'unico membro della famiglia che poteva permettersi «such luxuries» (Dickerson, *Chronology*, pp. 42-43, annotazione datata c. 1454-7) e con il quale Sanvito strinse un sodalizio protratto per tutta la vita. Gli altri due codici decorati in stile ferrarese sono il Deventer, Stadsarchief en Athenaeumbibliotheek, 11 D 4 Kl e il London, University of London, Senate House Library, Ms. 288. In mancanza di ulteriori dati, nell'indicazione topica del periodo segnalo la presenza di Sanvito a Ferrara come dubbia.

su rasura o interlineari e *marginalia* di mano di Sanvito<sup>87</sup>, già introdotti da vari tipi di segni di richiamo che si riscontreranno durante l'intera attività del copista: tre punti disposti a triangolo, due punti disposti in senso orizzontale o verticale, uno o due punti seguiti o preceduti da barretta obliqua o orizzontale, due punti con al centro una barretta obliqua o orizzontale, un punto con una barretta orizzontale sottoscritta o sovrascritta, due barrette oblique parallele. Le varianti possono essere introdotte da *vl* con asta della *l* tagliata, *vel* o da *alr* e *al* con asta della *l* tagliata.

### I.1 Maiuscola antiquaria policroma

La maiuscola variopinta vergata dal giovane Sanvito è di tipo epigrafico, caratterizzata da forme rigide e squadrate, dal modulo generalmente ampio e da alcune incertezze nell'esecuzione della forma e dell'allineamento delle lettere, della posizione delle grazie e del chiaroscuro. Si osserva spesso una lieve inclinazione di alcune lettere (in particolare di *A*, *V*<sup>88</sup> ed *X* verso sinistra e di *S* verso destra), che resterà una caratteristica precipua della mano di Sanvito più o meno evidente durante tutta l'attività. Altri elementi che la connotano sono: il tratto di base della *E* diritto [Fig. I.1]; la doppia *I* resa con due lettere di uguale altezza<sup>89</sup>, a volte con apice sovrascritto<sup>90</sup>, oppure raramente con la seconda lettera più alta (rilevabile con maggior frequenza nel Properzio di Genova); l'occhiello della *P* aperto in basso; l'ultimo tratto di *Q* prolungato al di sotto del rigo; la *S* lievemente inclinata verso

<sup>87</sup> Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F.VI.15, Sextus Aurelius Propertius, *Elegiae*, con stemma Sanvito (sul quale cfr. *supra*, nota 86); databile su base paleografica alla seconda metà degli anni Cinquanta. Sanvito vi ha apportato alcune correzioni ed aggiunto numerosi *marginalia* in un periodo coevo o subito successivo alla trascrizione del testo (oltre al tracciato e al *ductus*, che sono molto simili alla scrittura del testo, si rilevano le seguenti forme di lettere che confermano la contemporaneità degli interventi: *g* con il tratto di stacco (c. 31r), il secondo tratto di *h* che termina sul rigo e il nesso & con il tratto finale superiore ricurvo verso il basso). Le correzioni interlineari sono in genere di modesta entità, come una singola lettera sovrascritta a quella da modificare, a volte affiancata da due puntini (c. 8r, l. 11, *·o·* su *homeri*; c. 38r, l. 10, *·n·* su *Famaq(ue)*, l. 14, *·v·* spigolosa su *ibi*, l. 20, *·v·* spigolosa su *moñere*; c. 50r, l. 7, *b* su *ligeat* e *m* su *tecu(m)*). Tra le sporadiche correzioni su rasura, almeno un intervento è certamente seriore (c. 3v, l. 3, *myrrha* vergata con inchiostro più scuro, per il secondo tratto di *h* che scende sotto il rigo, utilizzato circa dal 1464 al '77) e, verosimilmente, lo è anche un altro in cui compare l'insolita abbreviazione *-b*; per *-bus* (c. 83r, l. 9, *Fictilib*; con inchiostro più scuro e tracciato più sottile), osservabile nuovamente solo in manoscritti più tardi (come nel Vat. lat. 1888 databile al 1477 e nell'Harl. 2692 della British Library, sottoscritto a Roma nel 1498). In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 102 e 122, risulta descritto l'uso insolito per questa altezza cronologica dell'abbreviazione *-b*; per *-bus* nel Properzio di Genova, probabilmente sulla base della correzione su rasura appena descritta, che era stata erroneamente considerata come un elemento originario.

<sup>88</sup> Si noti che la segnalazione relativa a questo periodo in de la Mare-Nuvoloni, *Life* (p. 102 e cat. 7 p. 116) dell'uso sporadico della forma tondeggiante *U* per *V* non si riferisce alla scrittura d'apparato, bensì alle maiuscole al tratto, peraltro assai di rado rilevabili (es. Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup., c. 48r, l. 25, *Uel* all'interno del testo).

<sup>89</sup> London, British Library, Harl. 5268, c. 1v, l. 1, *PUBLII VIRGILII*

<sup>90</sup> Deventer, Stadsarchieff en Athenaeumbibliotheek, 11 D 4 Kl, c. 12r, l. 9, *PROPERTII AURELII*; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XII 34, c. 52r, l. 1, *VIRGILII*; Oxford, Bodleian Library, Auct. F.5.4, c. 86r, l. 1, *ANNII PERSII*.

destra e spesso sproorzionata; le grazie della *T*, inizialmente convergenti verso il basso [Fig. I.2], che dalla seconda metà degli anni Cinquanta sono tracciate sempre più spesso, fino a divenire la modalità esclusiva, in posizione parallela ed obliqua dal basso a sinistra verso l'alto a destra<sup>91</sup> [Fig. I.3]; *Y* di modulo analogo alle altre lettere, con i tratti obliqui diritti o curvi, con o senza apice e, almeno in un caso, con un punto e una linea inclinata verso destra sovrascritta<sup>92</sup> [Fig. I.4]; il dittongo *AE* reso con lettere separate o sporadicamente in nesso, con i tre tratti della *E* disposti orizzontalmente<sup>93</sup>; l'uso frequente di lettere di modulo ridotto, a volte incluse nella lettera precedente<sup>94</sup>; il *titulus* in forma di tratto orizzontale con le grazie oblique e parallele; l'uso del punto triangolare a divisione delle parole a partire dal manoscritto Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XII 34; l'uso della foglia epigrafica realizzata generalmente con un tracciato rigido (sia con il solo contorno disegnato, sia colorata internamente), con la punta rivolta quasi sempre verso il basso<sup>95</sup> e il gambo spesso e diritto [Fig. I.5], ma che inizia ad assumere una forma sempre più sinuosa (tipica della mano matura) già dalla fine degli anni Cinquanta<sup>96</sup> [Fig. I.6].



Fig. I.1



Fig. I.2

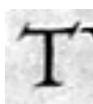


Fig. I.3



Fig. I.4



Fig. I.5



Fig. I.6

## I.2 Esecuzione corsiva

Nella corsiva vergata da Sanvito all'inizio della sua attività si può chiaramente osservare un'evoluzione stilistica, dovuta probabilmente alla rapida acquisizione di padronanza del mezzo scrittorio: nell'ambrosiano V 5 sup., che contiene il primo esempio della sua scrittura libraria corsiva che conosciamo, si può,

<sup>91</sup> Sono sempre tracciate in questa posizione nel ms. Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, che, per questa ragione, ritengo essere stato esemplato successivamente a quelli di Evanston (che presenta entrambe le forme di *T*) e Oxford (mentre nella disposizione delle schede in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, il codice genovese li precede). Segnalo, inoltre, che in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 112 cat. 5 e p. 124 cat. 11, è stato correttamente rilevato l'uso delle grazie oblique e parallele già nel manoscritto Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 153, nel testo di Catullo, che sarebbe, pertanto, stato trascritto qualche anno più tardi rispetto al testo di Tibullo che lo precede.

<sup>92</sup> Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, c. 1r, l. 8, *CYNTHIA*.

<sup>93</sup> Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XII 34, c. 15v, *MECÆ/NATEM*.

<sup>94</sup> London, British Library, Harl. 5268, c. 1v, l. 2, *E* inclusa nella parte superiore di *N*, l. 12, *V* inclusa in *Q*, l. 13, *A* inclusa in *C*.

<sup>95</sup> La punta della foglietta epigrafica è rivolta verso l'alto solo in sporadici casi (come in Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, c. 65v, l. 3; c. 73r, l. 18; c. 95r, l. 8).

<sup>96</sup> Come si può osservare in Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, c. 20r, l. 8 e c. 90r, l. 20.

infatti, frequentemente osservare un evidente imperfetto allineamento sul rigo<sup>97</sup>; mentre già nel Properzio genovese, l'ultimo di questo periodo, la scrittura è complessivamente fluida, ariosa e già elegante, anche se è ancora priva delle peculiarità tipiche della mano matura. L'umanistica corsiva di questa prima fase, di modulo medio o medio-grande e con inclinazione a destra piuttosto marcata, nello specifico è caratterizzata dagli elementi seguenti: la linea di giustificazione destra in genere non è ben rispettata; le aste superiori sono completate, a volte, da un trattino di coronamento obliquo o quasi verticale<sup>98</sup>; le aste inferiori sono prive di trattini di coronamento; *a* corsiva chiusa con attacco dell'ultimo tratto solo a volte leggermente più alto rispetto all'occhiello e, a partire dal manoscritto di Genova, è rilevabile di rado in fine di riga la forma con l'ultimo tratto prolungato che termina curvando verso il basso a sinistra<sup>99</sup>; *d* sempre diritta, usata esclusivamente in questa forma durante tutta l'attività; *e* con occhiello chiuso e il tratto mediano diritto che può essere leggermente prolungato; il tratto finale superiore di *f* e *s* diritta si ripiega verso il basso<sup>100</sup>; *g* sempre tracciata con un trattino di stacco<sup>101</sup>, con occhiello inferiore chiuso, a volte lievemente spostato verso destra, di forma tondeggiante ampia e lievemente schiacciata nella parte inferiore [Fig. I.7]; il secondo tratto di *h* termina sul rigo o si ripiega verso destra per legare con la lettera successiva; *i* quasi sempre con apice e, dalla fine del periodo, quando doppia è resa assai raramente con la seconda lettera prolungata al di sotto del rigo<sup>102</sup>; il tratto iniziale di *m* e *n*, di forma tondeggiante, lega spesso con la lettera precedente quando quest'ultima termina sul rigo; inoltre le due lettere (più spesso la *m*) in fine di riga terminano a volte con un trattino di coronamento orizzontale prolungato verso destra; *r* sempre diritta, in fine di riga a volte con l'ultimo tratto lievemente ondulato e prolungato verso destra; *r* con il tratto verticale prolungato verso il basso in fine di parola o più spesso in fine

<sup>97</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup., c. 6r, ultime due linee.

<sup>98</sup> Esse sono corredate assai raramente anche da una piccola forcellatura a sinistra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 16 (=4373), c. 1r, l. 16, *levet*; Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, c. 8v, l. 7, *hippodamiæ*), che si osserverà con frequenza gradualmente maggiore a partire dal periodo VII.

<sup>99</sup> Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, c. 14v, l. 20, *luxuria*; c. 44v, l. 4, *via*. In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 102, viene erroneamente osservato in questo manoscritto l'uso di *a* in fine di riga "di forma greca", cioè la forma di *a* con occhiello piccolo e schiacciato e il secondo tratto obliquo e prolungato, simile appunto alla lettera greca  $\alpha$ , che Sanvito introdurrà solo più tardi.

<sup>100</sup> Si rileva una mera eccezione nell'ultimo manoscritto del periodo (Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, c. 19v, l. 18, *discordia*), in cui il tratto superiore di *s* diritta è corredate da uno svolazzo ornamentale ondulato, un elemento che venne introdotto da Sanvito nella sua scrittura a partire dal periodo successivo

<sup>101</sup> Questo elemento è molto significativo ai fini della datazione della scrittura di Sanvito, in quanto si osserva solo in questo periodo iniziale di attività.

<sup>102</sup> Non l'ho mai rilevata in Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup.; si osserva in Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, c. 49v, l. 7, *mercurij*. In Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 16 (=4373), si rileva un caso insolito in cui *j* è utilizzata con funzione distintiva dopo *u* (c. 4v, l. 8, *sangujs*).

di riga, che si osserva durante l'intero arco di attività raramente nel testo e più frequentemente nei *marginalia* [Fig. I.8]<sup>103</sup>; *s* è sempre diritta, fatta eccezione nell'abbreviazione del verbo *esse* con doppia *s* sovrascritta tonda<sup>104</sup> [Fig. I.9]; *u/v* a forma tondeggianti; a partire dall'ultimo manoscritto del periodo (il Properzio di Genova) il tratto inferiore sinistro di *x* comincia ad essere a volte leggermente prolungato in basso<sup>105</sup>; *y* con apice singolo o, raramente, senza apice<sup>106</sup>; il dittongo *ae* reso più di frequente in nesso, oppure con lettere separate o con *e*; la congiunzione *et* è resa sempre con & con occhielli tondeggianti e l'ultimo tratto superiore che termina ripiegandosi leggermente verso il basso, utilizzato di rado anche all'interno o in fine di parola<sup>107</sup> [Fig. I.10]; il tratto di unione nel falso legamento a ponte *ct* è inizialmente tondeggianti<sup>108</sup>, ma diviene ondulato già a partire dalla fine del primo manoscritto<sup>109</sup> [Fig. I.11]; il falso legamento *st* con *s* diritta che scende sotto il rigo ed il tratto di unione tondeggianti, oppure anche ondulato a partire dall'ultimo codice del periodo<sup>110</sup>.

Tra le maiuscole di modulo ridotto utilizzate come minuscole, nei primi manoscritti si rileva spesso *R* in fine di parola con l'ultimo tratto sollevato rispetto al rigo e lievemente prolungato<sup>111</sup>, e raramente *V*<sup>112</sup>; successivamente permane solo l'uso più rarefatto di *R*<sup>113</sup>.

<sup>103</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup., c. 51r, l. 27, *auctor*; Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, c. 6v, l. 13, *libenter*.

<sup>104</sup> Tale tipo di abbreviazione, che Sanvito utilizzerà durante l'intero arco di attività, è osservabile già in Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup., es. c. 13r, l. 18; ciononostante in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 102, l'uso di *s* tonda non viene invece segnalato nella descrizione della corsiva di Sanvito collocabile in questa fase.

<sup>105</sup> Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, c. 14v, l. 13, *rixis*, l. 20, *luxuria*.

<sup>106</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup., c. 12r, l. 27, *cymbros*; Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, c. 15v, l. 19, *halcyonas*.

<sup>107</sup> La forma di &, benché non sia mai stata finora descritta, risulta rilevante ai fini della datazione della mano di Sanvito su base paleografica, in quanto dal periodo successivo subirà una modifica che resterà invariata per il resto dell'attività. Segnalo che nel primo codice (Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup.) il tratto finale superiore di & termina a volte senza ripiegarsi (es. c. 42v, l. 4); come normale, anche nei mss. più tardi, quando il nesso è utilizzato in fine di parola (es. c. 42v, l. 26, *oport&*).

<sup>108</sup> Nei mss. Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup, (es. c. 14v, l. 25, *dicta*), fino a c. 11; e London, University of London, Senate House Library, Ms. 288.

<sup>109</sup> La forma ondulata si osserva in Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup. a partire da c. 118v (come rilevato in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 7 p. 116), ancora alternata alla forma tondeggianti (es. c. 120r, l. 15, *dicta*); quest'ultima si osserva ancora almeno nelle prime carte del codice successivo, London, University of London, Senate House Library, Ms. 288 (es. c. 25v, riprodotta in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 119).

<sup>110</sup> Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15.

<sup>111</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup., c. 14v, l. 17, *arctentur*. La *v* si rileva raramente ad inizio di parola anche in alcune annotazioni marginali nel Properzio genovese (Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, c. 35r, *vna*; c. 37, *vlnis*; c. 68v, *vlla*).

<sup>112</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup., c. 17v, l. 25, *vt*.

<sup>113</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 16 (=4373), c. 2v, l. 10, *pater*, l. 12, *ager*; Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, c. 3r, l. 10, *iter*, l. 14, *amor*.

Il sistema di abbreviazioni, che subirà solo minime variazioni durante l'intero arco di attività di Sanvito, è completamente sviluppato almeno a partire dall'ultimo manoscritto del periodo e consiste principalmente in<sup>114</sup>: *p* con asta tagliata per *per* o *par*<sup>115</sup>; *p* con *i* sovrascritta per *pri*; *q* con asta tagliata per *qui*, *q*; per *que* (che in manoscritti più tardi si troverà sporadicamente anche in forma di *q<sub>3</sub>*<sup>116</sup>), *q* con asta tagliata da un segno obliquo per *quod*, *-R* di modulo ridotto con l'ultimo tratto tagliato per *-Rum*; un segno abbreviativo sovrascritto leggermente ondulato orizzontale o lievemente obliquo utilizzato come *titulus* o per alcune altre abbreviazioni, come *n(ost)ro* nelle varie declinazioni, *&(iam)* e *e(st)*; un segno abbreviativo sovrascritto a forma di *a* corsiva aperta, utilizzato in genere sulla *q* con asta tagliata per *quam*<sup>117</sup>, ma anche per indicare abbreviazioni con *r*<sup>118</sup> [Fig. I.12].

Il sistema interpuntivo e paragrafematico, che resterà invariato fino al periodo XII, comincia ad essere utilizzato, ma in modo rarefatto, dalla metà degli anni Cinquanta e consiste in: barretta obliqua (o *virgula*) per la pausa breve; due punti per la pausa medio-lunga; punto a fine frase; punto con un tratto ondulato verticale sottoscritto al termine del testo (utilizzato dal Properzio F VI 15 della Biblioteca Universitaria di Genova); punto con un tratto ondulato verticale sovrascritto come punto interrogativo; parentesi tonde (utilizzate raramente); trattino singolo lievemente obliquo, esterno allo specchio di scrittura, per segnalare il rinvio accapo; il segno del vocativo, a forma circolare con un tratto obliquo prolungato in alto verso destra<sup>119</sup> [Fig. I.13]; l'accento, acuto o grave, su determinate parole (in particolare, nel latino si rileva l'accento grave sulla *e* finale di avverbi confondibili con altre forme, come *ferè*, e l'accento acuto sulla lettera che precede

<sup>114</sup> Nel primo ms. del gruppo, Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup., si osservano alcune insolite abbreviazioni che Sanvito abbandona quasi del tutto già sul finire del periodo (es. c. 42v, l. 9, *i(m)parib(us)* resa con *-b*; c. 75v, l. 23, *decussib(us)* resa con *-b*; c. 17r, l. 8, *p(ri)cipitaverit* resa con un tratto orizzontale sovrascritto e *i* sottoscritta all'occhiello di *p*; c. 92r, ll. 17 e 19, *ho(m)i(n)e(m)* con un tratto orizzontale sovrascritto e 3 finale; c. 51r, l. 26, *q(uoque)* reso con *q<sub>3</sub>* con *o* sovrascritta). La segnalazione effettuata in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 102, della presenza inusuale in questo periodo di *-b*; per *-bus* nel Properzio genovese risulta errata (cfr. *supra*, nota 87).

<sup>115</sup> Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, c. 2v, l. 13, *p(ar)s*.

<sup>116</sup> Come nel Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, databile al periodo VII (c. 54r, l. 38, *invituperabilenq3*).

<sup>117</sup> Tale segno abbreviativo è un elemento fondamentale per la datazione della scrittura di Sanvito, in quanto subirà due cambiamenti durante la sua attività; per comodità mi riferirò alla forma utilizzata dall'inizio dell'attività fino al periodo III come "segno abbreviativo per *quam* del primo tipo".

<sup>118</sup> Quali *-ur* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 16, c. 4v, l. 15, *igit(ur)*), doppia *r* (Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, c. 5v, l. 5, *cur(r)es*) o *-re* (*ibidem*, c. 8r, l. 9, *dice(re)*).

<sup>119</sup> *Ibidem*, c. 3r, l. 5, su *amici*. Per il segno del vocativo, cfr. *infra*, p. 82 e nota 547.

un'enclitica, come *-que*; inoltre si può osservare l'accento acuto sui monosillabi monografematici *é, ó* e sulla preposizione *á*)<sup>120</sup>.

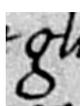


Fig. I.7

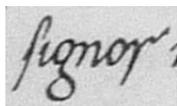


Fig. I.8

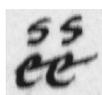


Fig. I.9



Fig. I.10



Fig. I.11



Fig. I.12

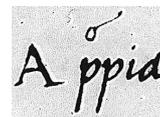


Fig. I.13

### I.3 Esecuzione posata

I primi codici che Sanvito verga a Padova all'età di circa vent'anni sono in un'*antiqua tonda* di modulo medio-grande, con interlinea ampia, inclinata verso destra e tracciata con il minor numero di stacchi di penna possibile. Nello specifico vi si osservano le seguenti caratteristiche: le aste superiori sono completate da una forcellatura verso sinistra [Fig. I.14], quelle inferiori da un trattino di coronamento orizzontale o lievemente obliquo [Fig. I.14]; *a* con occhiello piccolo e schiacciato [Fig. I.14]; *g* con trattino di stacco e occhiello inferiore chiuso, ampio e tondeggiante, lievemente schiacciato nella parte inferiore, a volte spostato verso destra [Fig. I.15]; *i* con o senza apice e doppia *i* resa con le due lettere di uguale altezza; *r* sempre diritta, molto raramente con il tratto verticale prolungato verso il basso quando in fine di riga<sup>121</sup>, o con il tratto orizzontale lievemente prolungato verso destra quando in fine di parola<sup>122</sup>; *s* è diritta all'inizio e all'interno di parola, è sempre tonda in fine di parola, inoltre può essere tonda nei casi in cui è doppia (nel verbo *esse* è spesso sovrascritta<sup>123</sup>) o nel pronome *ipse* variamente declinato<sup>124</sup>; il tratto verticale di *t* sporge lievemente rispetto alla traversa; *u/v* tondeggiante; il dittongo *ae* viene reso con lettere separate, con *e*<sup>125</sup> o in nesso, con la parte superiore del tratto verticale di *a* tracciata<sup>126</sup> [Fig. I.16], oppure omessa<sup>127</sup> [Fig. I.17]; la congiunzione *et* è resa durante l'intera attività con & (utilizzato anche in fine di parola<sup>128</sup>), con occhielli tondeggianti

<sup>120</sup> Per ulteriori informazioni sulla distinzione nell'uso tra i due accenti da parte di Sanvito, cfr. Castellani, *Sulla formazione*, pp. 32-33; Richardson, *Dalla metà*, p. 104 e, più in generale, per alcune osservazioni sulla punteggiatura adottata da Sanvito (prima del periodo XII), cfr. *ibidem*, pp. 102-104.

<sup>121</sup> Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XII 34, c. 29v, l. 6, *æther*.

<sup>122</sup> Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1443, c. 20v, l. 13, *dicitur*.

<sup>123</sup> *Ibidem*, c. 18r, l. 12.

<sup>124</sup> Deventer, Stadsarchief en Athenaeumbibliotheek, 11 D 4 Kl, c. 12r, l. 6, *ossa*, l. 20, *ipsa*; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XII 34, c. 11r, l. 17, *iussis*; c. 1r, l. 21, *ipsum*.

<sup>125</sup> Rispettivamente osservabili in: Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1443, c. 20r, l. 2, *quae* e c. 18r, l. 2, *quē*.

<sup>126</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 153 (=4453), c. 3r, l. 16, *vitæ*; Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1443, c. 16r, l. 10, *su(m)mæ audaciæ*.

<sup>127</sup> *Ibidem*, c. 18v, l. 3, *Quæ*.

<sup>128</sup> Evanston (Illinois), Northwestern University Library, McCormick Library of Special Collections, Western ms. 12, c. 26r, l. 13, *sup(er)&*.

e l'ultimo tratto superiore che termina ripiegandosi verso il basso; vengono utilizzati i falsi legamenti a ponte *ct* [Fig. I.18] e *st* con il tratto di unione tondeggiante.

Tra le maiuscole di modulo ridotto con funzione di minuscola si osserva l'uso frequente, in qualsiasi posizione, di *R* e *V* [Fig. I.19].

Oltre alle abbreviazioni utilizzate nell'esecuzione corsiva (con il *titulus* a forma di tratto orizzontale con grazie oblique e parallele), tra le quali si segnala l'utilizzo di *-R* di modulo ridotto con l'ultimo tratto tagliato per *-Rum*<sup>129</sup> e del segno abbreviativo per *quam* del primo tipo<sup>130</sup> [Fig. I.20], si osserva l'uso sporadico di *-b7* per *-bus*<sup>131</sup> e di *9* sovrascritto per *-us*<sup>132</sup>.

Infine, viene utilizzato il segno per il vocativo analogo a quello dell'esecuzione corsiva [Fig. I.21], e il trattino singolo lievemente obliquo, piuttosto distante dallo specchio di scrittura, per indicare il rinvio accapo.

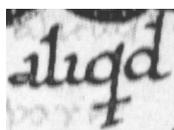


Fig. I.14

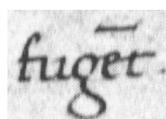


Fig. I.15



Fig. I.16



Fig. I.17

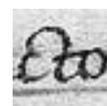


Fig. I.18

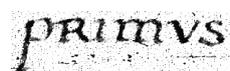


Fig. I.19



Fig. I.20

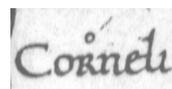


Fig. I.21

## II. Padova, ca. 1460-61

Il secondo periodo di attività di Sanvito, seppur breve, è caratterizzato da una serie di cambiamenti che in parte connoteranno tutta la sua successiva produzione manoscritta, adeguandola al cosiddetto gusto antiquario: cominciano ad essere adoperate la decorazione all'antica e la segnatura di fascicolo alfabetica nel margine inferiore interno dell'ultima pagina, in luogo dei richiami verticali<sup>133</sup>, mentre avviene un significativo mutamento dell'aspetto generale nella scrittura corsiva. Il sistema di rigatura, invece, non subisce variazioni rispetto al periodo precedente (risulta, cioè, eseguito a secco con *tabula ad rigandum*, secondo il *systeme 3*

<sup>129</sup> Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1443, c. 23v, l. 8, *amicor(um)*.

<sup>130</sup> *Ibidem*, c. 22v, ll. 5, 12, 15 e 19.

<sup>131</sup> *Ibidem*, c. 19v, l. 11, *q(ui)b7*.

<sup>132</sup> *Ibidem*, c. 16r, l. 1, *Antoni(us)*.

<sup>133</sup> I richiami di fascicolo verticali vengono ancora utilizzati nei mss.: Udine, Seminario Arcivescovile, Biblioteca diocesana P. Bertolla, Cernazai 421; Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I.II.5; Austin (Texas), University of Texas, Harry Ransome Humanities Research Center (HRHRC), Ms. 35; Pisa, Biblioteca Universitaria, cod. 531. Per alcune considerazioni su tale cambiamento, cfr. *infra*, pp. 38-39.

delle *techniques en relief* censite da Albert Derolez) ed è analogo in tutti i manoscritti del gruppo<sup>134</sup>.

In questi anni possono essere collocati quattro codici in *antiqua*<sup>135</sup>, dei quali un Orazio riccamente glossato in corsiva<sup>136</sup>, e sei esemplati interamente in corsiva<sup>137</sup>. Tra questi ultimi un manoscritto con testi poetici di Tibullo, Catullo, e Propertio ora a Vicenza ed uno Svetonio conservato alla Vaticana sono databili rispettivamente al 1460 e 1461, grazie alla nota di possesso del committente Marcantonio Morosini di Venezia (ca. 1435-1509)<sup>138</sup>; mentre un codice oggi a Pisa è databile probabilmente intorno al 1461, in quanto sarebbe una copia di presentazione delle traduzioni in latino di Francesco Griffolini per il conte di Worcester, John Tiptoft, che studiò legge allo *Studium Patavinum* tra l'autunno del 1458 e l'estate del 1461<sup>139</sup>.

Nel testo del MSL/1957/1349 oggi al Victoria & Albert Museum<sup>140</sup>, nella cartulazione e in alcune correzioni marginali del Casanatense 924 e nell'indice del Barb. lat. 98 (c. 154r), si osservano per la prima volta le forme delle cifre arabe di mano di Sanvito, che saranno spesso utilizzate per la cartulazione dei manoscritti

---

<sup>134</sup> Derolez, *Codicologie*, I, p. 72. Lo schema di rigatura impiegato è sempre del tipo D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1), con una variante nel ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. II, 39, che contiene una riga in più nel margine inferiore (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 136 cat. 16).

<sup>135</sup> London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1957/1349 [o], stemma della famiglia Ragona di Vicenza; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. II, 39 (=2999) [m], copia di presentazione in inchiostri metallici su pergamena tinta per il cardinale Ludovico Trevisan, *alias* Ludovico Mezzarota Scarampi (1401-1465), con il suo motto *EX ALTO* (c. 8r); Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I.II.5 [o], con stemma della famiglia Gonzaga, forse Gianfrancesco signore di Rodigò e conte di Sabbioneta (1446-96); Austin (Texas), University of Texas, Harry Ransome Humanities Research Center, Ms. 35, stemma di Marcantonio Morosini di Venezia (ca. 1435-1509).

<sup>136</sup> Per il ms., oggi Austin (Texas), University of Texas, Harry Ransome Humanities Research Center, Ms. 35, databile *ante* 1465 (in quanto risulta menzionato in una lettera di Sanvito al committente, per la quale cfr. *infra*, nota 185), si veda *infra*, p. 115 e nota 687.

<sup>137</sup> Udine, Seminario Arcivescovile, Biblioteca diocesana P. Bertolla, Cernazai 421; Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 924 [o], probabilmente appartenuto a Sanvito (cfr. *infra*, parte II, p. 140 e nota 844); Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 332 Gud. Lat. 8<sup>o</sup>, con stemma della famiglia Trevisan di Padova, forse Niccolò Trevisan; Vicenza, Biblioteca Comunale Bertoliana, 216 [f], con stemma e nota di possesso datata di Marcantonio Morosini (vedi *infra*); Pisa, Biblioteca Universitaria, cod. 531 [m], con stemma eraso di John Tiptoft, conte di Worcester (vedi *infra*); Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98 [o], con stemma e nota di possesso datata di Marcantonio Morosini (vedi *infra*).

<sup>138</sup> Si tratta dei ms. Bertol. 216, con nota di possesso sulla carta di guardia anteriore: «In hoc codice continentur Tibulus Catulus / Propertius quos ego Marcusant. Mauro/ceno transcribi curavi dum Patavii / essem, Mccccx<sup>o</sup>»; e del Barb. lat. 98, con nota sulla controguardia anteriore: «C Svetoni Tranquilli de duodecim Ca(esaribus) li(ber) quem M ant / Mauroceno tra(n)scribendum curavit MCCCC<sup>o</sup>LXJ». Entrambi i manoscritti risultano menzionati in una celebre lettera che Sanvito scrisse al patrizio veneto nel 1465 (vedi *infra*, nota 185; per indicazioni bibliografiche su Marcantonio Morosini cfr. Barile, *Lettera autografa*, p. 152, note 22 e 24).

<sup>139</sup> Pisa, Biblioteca Universitaria, cod. 531 (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 20 p. 114; per ulteriori informazioni su Tiptoft, si vedano le indicazioni bibliografiche a p. 402, cat. 12 nota 11).

<sup>140</sup> London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1957/1349, c. 24r, ll. 5 e 10, 1543.

(generalmente in inchiostro rosso), tra le quali risulta degna di nota la forma "antica" del 5 [Fig. II.1], poiché subirà modifiche nel tempo.



Fig. II.1

## II.1 Maiuscola antiquaria policroma

Rispetto al periodo iniziale di attività, l'esecuzione della maiuscola antiquaria diviene meno rigida, il modulo si riduce e le forme sono più armoniose, anche se ancora non sono tracciate con libertà e assoluta sicurezza. Nello specifico si verificano esigui cambiamenti: non viene più tracciato l'apice sulla doppia *I*, che viene eseguita più frequentemente con le due lettere di analoga altezza; le grazie della *T* sono sempre oblique, anche se a volte non perfettamente parallele (con quella di destra meno inclinata)<sup>141</sup> e, da ora in avanti, saranno di norma tracciate in questa posizione; i tratti obliqui di *Y* sono curvi e saranno tracciati in tal modo durante l'intera attività<sup>142</sup>; il dittongo *AE* è reso con lettere separate e, più raramente, in nesso con i tre tratti della *E* orizzontali<sup>143</sup> o lievemente obliqui, anche se non perfettamente paralleli<sup>144</sup> [Fig. II.2]; la forma del punto tricuspido a divisione delle parole diviene gradualmente più rifinita [Fig. II.3-II.5]; il disegno della foglia epigrafica diviene più sinuoso, con la punta rivolta verso il basso o l'alto, con il gambo largo oppure sottile (cioè composto da un singolo tratto di penna)<sup>145</sup> [Fig. II.6].



Fig. II.2



Fig. II.3



Fig. II.4



Fig. II.5



Fig. II.6

## II.2 Esecuzione corsiva

In questo breve periodo si verifica un cambiamento evidente nell'aspetto generale della corsiva (chiaramente osservabile dal manoscritto *Vicenza*, Biblioteca Comunale Bertoliana, 216, datato 1460), che diviene più compatta e "appuntita", con

<sup>141</sup> Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98, c. 1r.

<sup>142</sup> In Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I.II.5, è con apice singolo, fatta eccezione per un esempio con doppio apice a c. 197r, l. 6.

<sup>143</sup> *Ibidem*, c. 119r, l. 22, *CÆ/SARUM*.

<sup>144</sup> *Ibidem*, c. 1r, l. 4, *CÆ/SARE*, in cui il tratto di base è parallelo al rigo e gli altri due sono lievemente obliqui.

<sup>145</sup> Si veda ad es. il ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. II, 39, in cui la foglietta epigrafica è più spesso disegnata con la punta verso l'alto, con il gambo che comincia ad essere più sottile e rifinito e con una forma più sinuosa e in genere corredata da un'insolita ombreggiatura all'interno (c. 6v, l. 9).

una spiccata inclinazione a destra, di modulo più piccolo e, in alcuni codici, lievemente contrastata. Nello specifico vi si rilevano i seguenti cambiamenti: la linea di giustificazione destra viene maggiormente rispettata e viene introdotto l'uso, che resterà in vigore per tutta l'attività, di una *i* priva di apice tagliata da un trattino obliquo, per colmare lo spazio in fine di riga; le aste inferiori, in particolare quella di *q* e molto raramente di altre lettere, cominciano ad essere corredate da un minuto trattino di coronamento orizzontale o lievemente obliquo<sup>146</sup> [Fig. II.7]; l'attacco del tratto verticale di *a*<sup>147</sup> corsiva chiusa comincia ad essere generalmente più alto rispetto all'occhiello e, quando in fine di riga, l'ultimo tratto della lettera può terminare con un prolungamento curvo verso il basso a sinistra; si inizia, inoltre, a rilevare molto raramente, in fine di parola, una forma esornativa di *a* della testuale con l'occhiello piccolo e schiacciato e il tratto obliquo in genere lievemente sviluppato<sup>148</sup> [Fig. II.8]; il tratto superiore di *f* e *s* diritta è spesso corredate da uno svolazzo ornamentale ondulato<sup>149</sup> [Figg. II.9-II.11]; la *g*, che d'ora in avanti è priva del trattino di stacco<sup>150</sup>, presenta un occhiello inferiore meno ampio e più allungato, a volte lievemente spostato verso sinistra [Fig. II.11]; il tratto iniziale di *m* e *n* lega più raramente con la lettera precedente quando quest'ultima termina sul rigo [Figg. II.12-II.13]; inizia ad essere assai di rado introdotto l'uso di *s* tonda all'interno di parola<sup>151</sup>, che diviene sempre più frequente in fine di parola, fino a divenire la forma

---

<sup>146</sup> Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98, c. 4r, l. 1, *solus*; fatta eccezione per *q*, da c. 7v i piccoli tratti di coronamento nelle aste inferiori delle altre lettere sono tracciati molto raramente. In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 129, la corsiva è stata descritta come caratterizzata da «seriffed ascenders and descenders» o «with long ascenders and descenders, both with and without serifs»; ma, poiché si osserva l'uso sporadico di piccolissimi trattini a coronamento solo dell'asta inferiore di *q* e quasi mai di altre lettere, la presenza di grazie al termine delle aste basse non può essere considerata una caratteristica tipica già di questo periodo, in cui semmai si assiste ad una fase di passaggio verso l'introduzione di questo elemento ornamentale.

<sup>147</sup> Le caratteristiche riguardanti la forma della *a* rilevate fin da questa fase rimarranno in uso, con frequenza leggermente variabile da un periodo all'altro, durante l'intera attività.

<sup>148</sup> Pisa, Biblioteca Universitaria, cod. 531, c. 32v, l. 12, *passa*; Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98, c. 1v, l. 18, *Asia*, l. 22, *repetita*. Questa forma sarà utilizzata durante l'intero arco di attività da Sanvito e con frequenza maggiore a partire dal IV periodo.

<sup>149</sup> Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98, c. 93r, l. 15, *causa*.

<sup>150</sup> Il trattino di stacco della *g* viene abbandonato a partire dal Vicenza, Biblioteca Comunale Bertoliana, 216 (in cui si rilevano entrambe le forme dalle ultime carte del ms.) e la sua presenza, dunque, può essere considerata un elemento per la datazione fondamentale relativo al primo periodo di attività di Sanvito.

<sup>151</sup> L'uso di *s* tonda si rileva raramente all'interno di parola e, in particolar modo, quando è doppia o nelle varie declinazioni di *ipse* (Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 924, c. 97v, l. 24, *possumus*; Vicenza, Biblioteca Comunale Bertoliana, 216, c. 18v, l. 1, *ipse*; Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98, c. 152v, l. 19, *pernacissimæ*; c. 36v, l. 5, *ipsos*; c. 152v, l. 9, *ipse*) – oltre che nel verbo *esse* con doppia *s* sovrascritta, già rilevabile nel primo periodo (*ibidem*, c. 131r, l. 2, *esse*). Nonostante l'uso di *s* tonda non sia finora mai stato descritto in modo sistematico, può essere considerato un elemento significativo per la datazione della mano giovanile di Sanvito.

esclusiva in tale posizione<sup>152</sup> [Fig. II.10]; comincia ad essere raramente utilizzata *u/v* "svasata"<sup>153</sup> [Fig. II.14]; il tratto inferiore sinistro di *x* può essere leggermente prolungato al di sotto del rigo<sup>154</sup>; *y* è inizialmente con apice singolo [Fig. II.10] o ne è priva, verso la fine del periodo è in genere con doppio apice<sup>155</sup>; il dittongo *ae* è scritto alternativamente in nesso, con *ε* o, più raramente, con lettere separate<sup>156</sup>; il tratto finale superiore di *&* si ripiega verso l'alto e terminerà in questa posizione durante l'intera attività<sup>157</sup> [Fig. II.15]; il tratto di unione nel falso legamento a ponte *ct* da ora in avanti sarà sempre ondulato, ma in questo periodo non si rileva ancora la distanza tra le due lettere tipica della mano matura<sup>158</sup>; si rileva in un codice una forma inconsueta di falso legamento *st*, che si osserva molto raramente anche in manoscritti tardi<sup>159</sup>, con *s* diritta che scende sotto il rigo ed il tratto superiore curvilineo, prolungato verso destra ad incorporare una piccola *t* [Fig. II.16].

Tra le maiuscole di modulo ridotto con funzione di minuscola, si riduce notevolmente l'uso di *R*, utilizzato assai di rado in fine di riga, in genere con l'ultimo tratto curvo e lievemente prolungato<sup>160</sup>; si rileva a volte *T* con la traversa leggermente ondulata in fine di parola (soprattutto in *AT* e *esT*).

Gli elementi estetizzanti tipici della mano matura di Sanvito, alcuni dei quali di ascendenza greca, cominciano ad essere utilizzati con frequenza variabile a seconda dei manoscritti, ma, in genere, si osserva: a volte, o raramente, *C* in falso legamento con *o* [Fig. II.17] o con la vocale successiva inclusa<sup>161</sup> [Fig. II.18]; a volte, o raramente, il falso legamento *ho* con *h* di modulo analogo alle altre lettere o solo leggermente ingrandito<sup>162</sup> [Fig. II.19]; raramente (e non in tutti i codici) l'insolito falso legamento *po*, che nei periodi successivi si osserverà solo in casi isolati

<sup>152</sup> La *s* in fine di parola è sempre tonda almeno dal ms. Pisa, Biblioteca Universitaria, cod. 531.

<sup>153</sup> Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98, c. 7r, l. 13, *vi*.

<sup>154</sup> Pisa, Biblioteca Universitaria, cod. 531, c. 1v, l. 16, *duxeris*.

<sup>155</sup> In Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98, nella parte iniziale del manoscritto la *y* è più spesso con apice singolo (c. 3v, l. 12, *Sylla*), con il proseguire delle carte l'uso del doppio apice diverrà quasi esclusivo (c. 130v, l. 4, *paralysi*).

<sup>156</sup> *Ibidem*, c. 1v, l. 21, *pudicitiae*.

<sup>157</sup> In una rubrica marginale del Barb. lat. 98 si rileva, forse per l'unica volta, anche una forma di *&* in fine di parola con l'ultimo tratto inferiore che si ripiega verso l'alto a sinistra formando un occhietto (c. 45r, marg. est., *subir&*).

<sup>158</sup> *Ibidem*, c. 7r, l. 21, *Octavia(m)*.

<sup>159</sup> Ho osservato un unico caso in Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98, c. 9v, l. 26, *post*; tra i mss. tardi, ho rilevato un uso sporadico di questa forma peculiare in due sillogi di iscrizioni classiche, Vat. lat. 10228 (c. 21v, l. 6, *Apostolor(um)*; c. 28v, l. 9, *transtiberim*) e Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX 241 (c. 81r, l. 20, *Sallustiae*), databili rispettivamente al IX e X periodo.

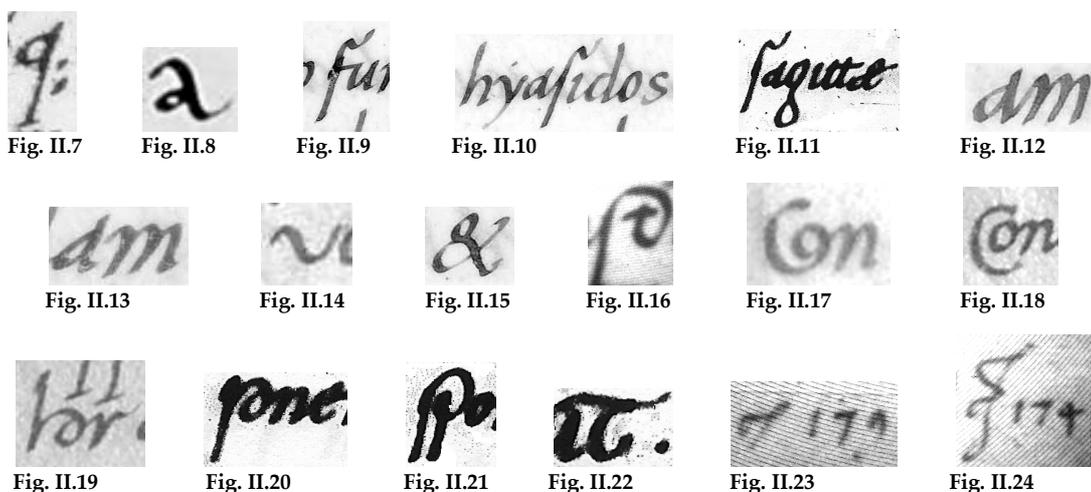
<sup>160</sup> Pisa, Biblioteca Universitaria, cod. 531, c. 32v, l. 13, *pateretur*. Nell'ultimo ms. del gruppo, in Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98, si rileva solo nei notabilia in rosso (c. 55r, marg. esterno).

<sup>161</sup> Pisa, Biblioteca Universitaria, cod. 531, c. 1r, l. 10, *Cosmo*; Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98, c. 10v, l. 26, *Comitia* in falso legamento; c. 55r, l. 19, *Comperit* che ingloba la vocale successiva.

<sup>162</sup> Pisa, Biblioteca Universitaria, cod. 531, c. 4r, l. 12, *hortantur*; Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98, c. 52r, l. 11, *Pyrrho*.

all'interno di un numero esiguo di manoscritti<sup>163</sup> [Fig. II.20]; raramente il falso legamento *sp* con *s* diritta che scende sotto il rigo, il tratto di unione tondeggiante e l'occhiello della *p* aperto<sup>164</sup> [Fig. II.21]; quasi mai la *t* "alla greca", ancora di modulo analogo alle altre lettere<sup>165</sup> [Fig. II.22].

Infine segnalò l'uso di un'abbreviazione utilizzata principalmente per indicare *c(arta)* o *c(etera)* sia nei codici esemplati in corsiva sia in posata, costituita da una *c* con il tratto superiore orizzontale e lievemente prolungato, tagliato da un tratto verticale ondulato<sup>166</sup> che, soprattutto nei periodi tardi, può essere prolungato a formare svolazzi ornamentali più o meno complessi<sup>167</sup> [Figg. II.23-II.24].



### II.3 Esecuzione posata

L'aspetto complessivo della mano posata è simile a quello dell'*antiqua* vergata nel primo periodo, rispetto alla quale, però, diviene sempre più sicura, regolare, uniforme e, nello specifico, vi si rilevano i seguenti cambiamenti: come nella scrittura corsiva, la linea di giustificazione destra viene maggiormente rispettata e viene introdotto l'uso, che resterà in vigore per l'intera attività, di *i* depennata per riempire lo spazio in fine di riga [Fig. II.25]; le curve contrapposte

<sup>163</sup> Pisa, Biblioteca Universitaria, cod. 531, c. 21r, l. 14, *ponerentur*; Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98, c. 27r, l. 14, *post*. Tale forma si osserverà ancora almeno nei mss. Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, c. 39r, marg. est. in inchiostro rosso, *portus* (nel periodo VI), e Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241), c. 11r, l. 10, *pontem*, con *p* di modulo ingrandito (nel periodo IX).

<sup>164</sup> Pisa, Biblioteca Universitaria, cod. 531, c. 22r, l. 7, *sponso*; Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98, c. 57r, l. 16, *cespite*; c. 147v, l. 23, *spectando*.

<sup>165</sup> Pisa, Biblioteca Universitaria, cod. 531, c. 22r, l. 20, *replevit*; in Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98 si rileva solo nelle rubriche marginali (c 5r, nel marg. est.).

<sup>166</sup> London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1957/1349, c. 9v, ll. 7 e 18 e c. 10v, l. 14, *cetera*; c. 21v, l. 14, c. 24v, ll. 16 e 17 e c. 26r, l. 6, *Franc(isco)* nella varie declinazioni; c. 24r, l. 11, *duc(cati)*.

<sup>167</sup> Si veda, ad es., l'abbreviazione per *&* / *c(etera)* nel ms. Roma, Biblioteca Casanatense 924, c. 97v, ll. 27-28 oppure *c(arta)* nei *marginalia* del codice del periodo X, Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241), cc. 67r e 106v.

sono frequentemente sovrapposte [Fig. II.26]; si osserva a volte, in fine di riga, *a* con l'ultimo tratto obliquo e lievemente prolungato<sup>168</sup> [Fig. II.27]; il tratto superiore di *f* e *s* diritta termina molto raramente con un trattino ornamentale verso l'alto<sup>169</sup> [Fig. II.28]; la *g*, come nell'esecuzione corsiva, perde il trattino di stacco a partire dal Tito Livio di Torino<sup>170</sup> e ne resterà priva per tutta l'attività; *y* può essere sia priva di apice<sup>171</sup>, sia con apice singolo<sup>172</sup> o doppio<sup>173</sup>; la parte superiore del tratto verticale di *a* nel nesso *æ* è sempre tracciato; in alcuni codici e fino al periodo finale di attività, si può rilevare molto raramente una forma peculiare di *&* con il tratto finale inferiore a forma di  $\surd$ , che interseca il tratto finale mediano prolungato in orizzontale<sup>174</sup> [Fig. II.29]; il tratto di collegamento nel falso legamento *ct* diviene generalmente sempre ondulato, come nella corsiva [Fig. II.30]. Tra le abbreviazioni segnalo l'uso di *-bus* con *s* sovrascritta<sup>175</sup>; *-q3*, *-q7* e *q* e *d* in nesso con l'asta superiore tagliata<sup>176</sup> [Fig. II.31].

Le maiuscole di modulo ridotto utilizzate con funzione di minuscola divengono, in genere, molto rare. L'uso degli elementi estetizzanti, limitato alla *C* che incorpora la vocale successiva [Fig. II.32] e alla *t* "alla greca" [Fig. II.33], è quasi del tutto assente nel testo<sup>177</sup>, ma può essere piuttosto diffuso nelle rubriche marginali, come si rileva ad esempio nel Tito Livio torinese<sup>178</sup>.

<sup>168</sup> London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1957/1349, c. 5r, l. 13, *infra*; c. 6r, l. 3, *rossa*; c. 14v, l. 13, *regula*.

<sup>169</sup> Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I.II.5, es. a c. 14v, marg. est. in rosso, *fluuius*; c. 57r, l. 10, *consuli*.

<sup>170</sup> Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I.II.5, da c. 56v (in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 18, p. 404 nota 14 è segnalato che *g* è vergata con il trattino di stacco fino a c. 57v nel testo e fino a c. 56v nei *marginalia*, in realtà la lettera si osserva in questa forma fino a c. 56r nel testo e fino a c. 55v nei *marginalia*).

<sup>171</sup> Quasi del tutto assente in Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I.II.5, es. c.184v, marg. est. in rosso, *Aemyli/us*.

<sup>172</sup> London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1957/1349, c. 12v, l. 11, *syllabas*.

<sup>173</sup> Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I.II.5, c. 227v, l. 26, *Pyrrhu(m)*.

<sup>174</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. II, 39 (=2999), c. 9v, l. 4; c. 49r, l. 1 (periodo II); Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I.II.5, c. 1v, l. 26, *oport&*; c. 11v, marg. est. in rosso (periodo II); Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3574, c. 8v, l. 2 (periodo V); Milano, Biblioteca Ambrosiana, Sala Prefetto ms. 44, c. 2v, l. 11 (periodo XII); Padova, Biblioteca Capitolare, E.27, c. 2r, l. 11 (periodo XII). Tale peculiare forma, già rilevata in de la Mare-Nuvoloni, *Life* (cfr. p. 404, nota 15 di cat. 18), è utilizzata anche con il *titulus* sovrascritto per indicare *&(tiam)*, come in London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1957/1349, c. 2r, l. 1 (periodo II); London, British Library, Additional 14787, c. 19v, l. 18 (periodo III).

<sup>175</sup> London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1957/1349, c. 2v, l. 7, *q.bu<sup>s</sup>*.

<sup>176</sup> Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I.II.5, c. 176r, l. 36.

<sup>177</sup> In London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1957/1349, ad esempio, si rileva solo una volta *C* che ingloba *o* (c. 30v, l. 1, *Contrariu(m)*), elemento assai raro anche nel testo di Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I.II.5 (c. 57r, l. 5, *Con/sulares*; c. 177v, l. 11, *Corneliis*).

<sup>178</sup> Nelle rubriche marginali in Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I.II.5 (che sono state vergate contemporaneamente al testo, in quanto la *g* priva del trattino di stacco si rileva a partire quasi dalla stessa carta del codice sia nel testo sia nei *marginalia*, cfr. *supra*, nota 170), si osserva a volte *C* che



Fig. II.25



Fig. II.26

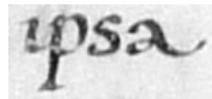


Fig. II.27



Fig. II.28

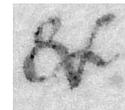


Fig. II.29



Fig. II.30



Fig. II.31



Fig. II.32



Fig. II.33

### III. Padova, ca. 1462-64

La produzione manoscritta assegnata a questo breve periodo, in cui l'attività di Sanvito sembra ancora collocabile nella città natale, è composta da quattro codici in *antiqua*<sup>179</sup> e quattro in corsiva<sup>180</sup>, tutti con lo stesso sistema di rigatura già in uso nei periodi precedenti (eseguita a secco con *tabula ad rigandum*, secondo il *systeme 3* delle *techniques en relief* censite da Albert Derolez<sup>181</sup>), con decorazione all'antica e con segnatura di fascicolo alfabetica. Quest'ultima risulta fin da ora permanentemente adottata da Sanvito, fatta eccezione per due esemplari nei quali, dopo il fascicolo Z, si osservano ancora richiami verticali<sup>182</sup>; mentre nei periodi successivi al termine dell'alfabeto seguirà una lettera doppia (AA, BB, etc.). Dei manoscritti di questo

---

incorpora la vocale successiva (c. 55v-56r, marg. est., *Consules*) e abbastanza frequentemente *t* "alla greca" (c. 10r, marg. est., *Metaponto*; c. 11v, *creatur*).

<sup>179</sup> Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Turri F.73, copia di dedica di Lionello Chiericati da Vicenza (1443-1506) a Niccolò d'Este (1438-76); London, British Library, Additional 14787 [o], copia di presentazione di Bernardo Bembo per il cardinale Ludovico Trevisan (con il suo motto *EX ALTO* ed il suo stemma sormontato dal cappello rosso cardinalizio), il quale ricevette nel 1462 dalla Repubblica Veneziana il titolo di "Patrizio veneto", come riconoscimento per aver incorporato il Friuli al territorio veneziano; Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 11309, con stemma di Marcantonio Morosini di Venezia (ca. 1435-1509); Milano, Biblioteca Ambrosiana, Sala Prefetto ms. 13 [f], senza stemma, che però potrebbe essere databile al periodo successivo (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 31 p. 168).

<sup>180</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208 [o], con stemma di Pietro Morosini (1407-70) e nota datata del committente Marcantonio Morosini (vedi *infra*); Palermo, Biblioteca Comunale, 4Qq.A.7, senza stemma; El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo, F.IV.11, copia di dedica di Bernardo Bembo al nuovo doge di Venezia (1462-71) Cristoforo Moro (con il suo stemma), oppure copia dell'autore stesso; Città del Vaticano, BAV, Pal. lat. 1508 [o], con stemma Della Torre (*alias* Torriani), forse Girolamo di Verona (1445-1506), studente dal 1462 e professore di medicina dal '65 presso l'Università di Padova, o, più probabilmente, per il poeta patavino e amico di Sanvito, Marco Businello (1432-*post* 1471; cfr. *infra*, p. 102 e note 631-633).

<sup>181</sup> Lo schema è sempre del tipo D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1), con varianti nei mss. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208, che presenta una riga verticale in più nel marg. esterno per includere i *marginalia* (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 22 p. 150), e Pal. lat. 1508 (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 29 p. 164); fatta eccezione per il *Libro d'ore* Milano, Biblioteca Ambrosiana, Sala Prefetto ms. 13, con schema di rigatura del tipo D13 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 90-92 e fig. 35; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 2), di norma impiegato da Sanvito per i testi liturgici, ma non solo (è utilizzato, ad esempio, anche nel ms. Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.405, Giovanni della Casa, *Vita Alphonsi Regis*, databile al periodo successivo).

<sup>182</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208 e Pal. lat. 1508.

gruppo, il Vat. lat. 5208 è databile al 1463 grazie alla nota di Marcantonio Morosini (ca. 1435-1509)<sup>183</sup>, che lo commissionò per suo zio Pietro Morosini di Venezia (1407-70)<sup>184</sup>; e il Virgilio a Parigi (Bibliothèque Nationale de France, lat. 11309), con lo stemma dello stesso committente, è databile sicuramente *ante* ottobre 1465, grazie ad una celebre lettera così datata, in cui Sanvito elencò i manoscritti fino a quel momento copiati per il patrizio veneto<sup>185</sup>. Infine, un altro manoscritto in *antiqua* è databile al 1462/3, in quanto si tratterebbe di un'esemplare di dedica a Niccolò d'Este (1438-76), con lettera dedicatoria datata a Padova il primo aprile del 1463, del *Dialogus* di Lionello Chiericati da Vicenza, vescovo di Arbe, Traù e Concordia (1443-1506), seguito dalla traduzione dal greco di due orazioni di Isocrate<sup>186</sup>.

Da questo periodo Sanvito cominciò a trascrivere anche i passi in greco presenti nei suoi codici, sia in maiuscola sia in minuscola, inizialmente lasciando ancora alcune parti in bianco e procedendo con un'esecuzione incerta, ma già dalla fine del periodo con un tracciato fluido e sicuro<sup>187</sup>.

### III.1 Maiuscola antiquaria policroma

L'esecuzione della maiuscola policroma di questa terza fase diviene gradualmente più sicura, ma non presenta notevoli differenze rispetto alla fase precedente e le uniche modifiche rilevanti che la riguardano sono: l'uso in genere

---

<sup>183</sup> Per indicazioni bibliografiche su Marcantonio Morosini vedi *supra*, nota 138.

<sup>184</sup> A c. Iv del codice, che probabilmente costituiva la controguardia anteriore nella legatura originale (per le tracce di colla sul *recto*), si legge la nota di possesso vergata in corsiva con inchiostro bruno attribuibile alla mano di Marcantonio Morosini, che qui si definisce il figlio di Pietro, poiché era stato da questi adottato dopo la morte del padre Roberto: «Marcitilij ciceronis epistole ad Aticum Petri Mauroceno quas Marcusant. filius tra(n)sc(ri)bendas curavit. MCCCC<sup>o</sup>LXIIJ». Per indicazioni bibliografiche su Pietro Morosini, mercante e ambasciatore veneziano, cfr. Barile, *Lettera autografa*, p. 152, note 22, 24 e 26.

<sup>185</sup> In tale lettera, scritta da Sanvito a Padova il 6 ottobre 1465 (pubblicata in Barile, *Lettera autografa*), sono elencati dal copista padovano sei codici copiati per il Morosini, con i relativi ducati pagati per ognuno; di questi, cinque sono stati identificati (sono i manoscritti: Vicenza, Biblioteca Comunale Bertoliana, 216, Albius Tibullus, *Elegiae*; Gaius Valerius Catullus, *Carmina*; Sextus Aurelius Propertius, *Elegiae*; Austin (Texas), University of Texas, Harry Ransome Humanities Research Center, Ms. 35, Quintus Horatius Flaccus, *Carmina*; *De arte poetica*; *Epodes*; *Carmen saeculare*; *Epistolae*; *Sermones*; Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98, Gaius Suetonius Tranquillus, *Vitae imperatorum*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208, Marcus Tullius Cicero, *Epistolae ad Brutum, Quintum et Atticum*, Pseudo-Cicero, *Epistola ad Octavianum*; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 11309, Publius Vergilius Maro, *Bucolica*; *Georgica*; *Aeneis*) ed un Giustino risulta ad oggi disperso. Segnalo, inoltre, che anche il codice Madrid, Biblioteca Nacional de España, Res. 195, Decimus Iunius Iuvenalis, *Saturae*; Aulus Persius Flaccus, *Saturae*, databile al V periodo di attività di Sanvito, porta lo stemma Morosini.

<sup>186</sup> Il codice, attribuito alla mano di Sanvito da Elisabetta Barile (in Barile, *Contributi*, p. 163), è il Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Turri F.73 (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 25, p. 156).

<sup>187</sup> In Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208, i passi in greco, in inchiostro rosso tenue, sono vergati con poca sicurezza (ese. c. 167r, ll. 23-30); nel Pal. lat. 1508, sono invece esemplati con maggior padronanza e con il medesimo inchiostro utilizzato per trascrivere il testo (ese. c. 156v, l. 13).

meno ricorrente delle lettere di modulo ridotto e *inclusae*<sup>188</sup>; il tratto di base di *E/L* assai di rado curvo verso l'alto (caratteristica che si riscontra più comunemente nella maiuscola di modulo piccolo, di circa metà riga)<sup>189</sup> [Fig. III.1]; almeno nel Virgilio di Parigi (Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 11309) compare una forma anomala di *Y* con il primo tratto obliquo curvo ed il secondo diritto, con apice singolo<sup>190</sup>, e, a partire dallo stesso codice, inizia ad essere utilizzata la *Y* più alta rispetto alle altre lettere, con i tratti obliqui curvi ed apice singolo<sup>191</sup> [Fig. III.2]; la forma della foglia epigrafica da ora potrà presentare piccole varianti nel disegno, ma sarà sempre elegante, sinuosa e con il gambo in genere sottile [Figg. III.3-III.6].

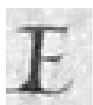


Fig. III.1

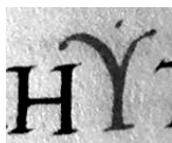


Fig. III.2



Fig. III.3

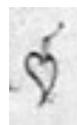


Fig. III.4



Fig. III.5



Fig. III.6

### III.2 Esecuzione corsiva

L'aspetto della corsiva, di modulo piccolo, ancora piuttosto serrata ed inclinata a destra, è simile al periodo precedente (in particolare alla scrittura dell'ultimo manoscritto del II gruppo, il Barb. lat. 98), anche se gradualmente diviene lievemente meno "appuntito", e presenta alcuni cambiamenti nelle caratteristiche particolari<sup>192</sup>: l'uso in fine di riga di *a* con l'ultimo tratto prolungato e ricurvo verso il basso a sinistra diviene, in genere, meno frequente, e quello di *a*

<sup>188</sup> Uso che si potrà però rilevare con una certa frequenza ancora in alcuni codici dei periodi successivi (come il Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 243 inf.)

<sup>189</sup> Città del Vaticano, BAV, Pal. lat. 1508, c. 248r, l. 13, la *E* in *EPISTOLARUM*.

<sup>190</sup> A c. 5r, l. 1, *TITYRUS*, l. 3, *TITYRE*.

<sup>191</sup> In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, questa forma di *Y* viene rilevata una sola volta in Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 11309, c. 187v (cat. 27 p. 407 nota 17 e cat. 31 p. 168) e diffusamente in Milano, Biblioteca Ambrosiana, Sala Prefetto ms. 13 (cat. 31 p. 168); pertanto viene osservato, a proposito di quest'ultimo codice, che «the capital "Y", occasionally taller than the other letters in the headings, as on fols. 39v, 94 and 152, could indicate that the manuscript was the turning point for a feature which had made a single appearance in the Paris Virgil (Cat. no. 27), and become the norm c. 1466 in the Milan Caesar and Parma Eusebius (Cat. nos. 32 and 35)» (de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 168). Purtroppo non ho effettuato i riscontri su tali manoscritti, ma segnalo che si osserva in modo esclusivo questa forma di *Y* anche nel Petrarca di Londra, (Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101, c. 9v, l. 5, *RHYTHMI*; c. 106r, l. 4, *RHYTHMI*; c. 146v, l. 21, *RHYTHMI*; c. 150r, l. 8, *MARTYRI* e l. 12, *TYTONE*), senza che l'uso sia stato rilevato nel catalogo di de la Mare-Nuvoloni (cat. 30, p. 166): elemento che favorisce la datazione poco più tarda del codice che proporrò in seguito (cfr. *infra*, parte II, p. 145).

<sup>192</sup> In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 149, per questo periodo si segnala che «Ascenders and descenders are usually without serifs, except for an occasional short serif especially on "h", "l" and "q"»; ma per quanto riguarda le aste superiori non si notano differenze rispetto ai periodi precedenti, ovvero queste possono essere correate o meno da un breve trattino obliquo o quasi verticale rivolto verso il basso a sinistra, senza alterazioni degne di nota nella frequenza, né limitazioni ad alcuni tipi di lettere (come *h* o *l*).

testuale con l'occhiello piccolo e schiacciato ed il tratto obliquo sviluppato resta ancora sporadico<sup>193</sup>; il tratto superiore di *f* e *s* diritta è a volte corredato da uno svolazzo ornamentale ondulato; si verifica un cambiamento importante nella forma di *h*, che a partire da un unico caso nel Vat. lat. 5208<sup>194</sup> seguito dal codice di El Escorial (in cui si osserva in alternanza con la forma precedente), ha il secondo tratto che scende sotto il rigo curvandosi verso sinistra, e sarà vergata con tale forma fino al 1475-7 circa [Fig. III.7]; *m* e *n* perdono gradualmente il trattino di attacco quando la lettera precedente termina sul rigo<sup>195</sup>; si osserva raramente *r* a 2 dopo *o*<sup>196</sup>, anche con l'ultimo tratto tagliato per l'abbreviazione *-rum*<sup>197</sup> (che normalmente viene, invece, espressa con *-R* tagliata); comincia ad essere utilizzata, all'inizio assai raramente, *s* tonda anche ad inizio di parola<sup>198</sup>; *u/v* è raramente a forma "svasata" e, in alcuni casi, ampia<sup>199</sup>; *y* può essere priva di apice<sup>200</sup>, oppure con apice sia singolo<sup>201</sup>, sia doppio<sup>202</sup>; gli elementi estetizzanti sono ancora sporadici.

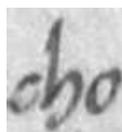


Fig. III.7

<sup>193</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208, c. 48v, l. 24, *præterea*.

<sup>194</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208, c. 174r, l. 20, *Colcho2(um)*; la presenza di tale cambiamento nella forma di *h* non è stata rilevata in questo manoscritto in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 149 e cat. 22 p. 150, dove si osserva per la prima volta *h* con il secondo tratto curvo prolungato sotto il rigo nei mss. El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo, F.IV.11 e nei *marginalia* di Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Turri F.73, databili circa al 1463. Non ho verificato la totale assenza della nuova forma di *h* in Palermo, Biblioteca Comunale, 4Qq.A.7 (segnalata in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 23 p. 152), ma sono propensa a collocare la trascrizione di questo codice precedentemente al Vat. lat. 5208, dove invece essa si osserva, benché in un singolo caso, nelle carte finali del codice (*ho*, pertanto, invertito l'ordine dei due mss. nell'elenco in ordine cronologico).

<sup>195</sup> Nel primo ms. del gruppo, Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208, si rileva ancora qualche rara eccezione (c. 11r, l. 12, *locandu(m)*, tra *a* ed *n*), mentre in Città del Vaticano, BAV, Pal. lat. 1508 questo elemento è ormai entrato in disuso. La presenza del tratto di collegamento di *m/n* con la lettera precedente e la frequenza del suo utilizzo può essere considerata un valido elemento per la datazione della corsiva relativo ai primi tre periodi, benché finora non sia mai stato rilevato.

<sup>196</sup> Non avendo esaminato integralmente tutti i mss. in corsiva dei periodi I e II, non mi è possibile affermare che *r* tonda dopo *o* non sia mai stata utilizzata prima, ma in base alle mie ricerche tale elemento grafico è assente nelle prime due fasi di attività, anche nell'esecuzione posata.

<sup>197</sup> In Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208, è utilizzato assai di rado (un es. a c. 174r, l. 20, *Colcho2(um)*); Città del Vaticano, BAV, Pal. lat. 1508, c. 121r, l. 28, *puero2(um)*.

<sup>198</sup> La *s* tonda in fine di parola si rileva assai di rado in Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208 (c. 246v, l. 3. *sed*), ma con frequenza già maggiore nel Pal. lat. 1508 (c. 45v, l. 2, *suave*).

<sup>199</sup> In Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208, *u/v* ampia e "svasata" viene utilizzata spesso in *vel* nelle varianti marginali (c. 246v, marg. est.) e assai di rado nel testo (*Varonis*, c. 40v, l. 22), fatta eccezione per il saluto *vale* in chiusura delle epistole, dove viene impiegata frequentemente (c. 246v, l. 25).

<sup>200</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208, c. 266v, l. 5, *Syracusis*; e più spesso in Città del Vaticano, BAV, Pal. lat. 1508 (c. 222v, l. 2, *tyranni*).

<sup>201</sup> El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo, F.IV.11, c. 5v, l. 5, *inclyte*. Non ho mai rilevato *y* con apice singolo nei mss. Vat. lat. 5208 e Pal. lat. 1508.

<sup>202</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208, c. 87r, l. 3, *Epyrrho*.

### III.3 Esecuzione posata

L'aspetto dell'*antiqua* è tondeggiante, regolare, con una minima inclinazione verso destra e le seguenti caratteristiche peculiari: le forcellature che completano le aste alte sono in genere pronunciate; il tratto superiore di *f* e *s* diritta è concluso assai di frequente da uno svolazzo ornamentale; *m* in fine di riga termina a volte con un tratto orizzontale ornamentale<sup>203</sup>; si rileva molto raramente *r* a 2 dopo *o*<sup>204</sup>; *s* tonda viene raramente utilizzata anche all'inizio di parola; il falso legamento *st*, di norma basso e tondeggiante, può essere saltuariamente anche ondulato<sup>205</sup>.

L'uso delle maiuscole di modulo ridotto *D, R, T* e *V* con funzione di minuscola varia a seconda dei manoscritti e può essere anche piuttosto frequente<sup>206</sup>, come l'uso della *t* "alla greca", che in alcuni codici si osserva molto spesso<sup>207</sup>.

### IV. Roma, [Padova e Firenze?]<sup>208</sup>, ca. 1464-66

La produzione manoscritta, connotata in alcuni manufatti da un cambiamento nel sistema di rigatura (eseguita a punta secca sul lato pelo, in luogo della tecnica finora comunemente impiegata, con *tabula ad rigandum* secondo il *systeme 3* delle *techniques en relief* censite da Albert Derolez<sup>209</sup>), e la documentazione relative a questo periodo suggeriscono che Sanvito si fosse recato a Roma per l'inverno 1464/65 (dove rubricò il Vat. lat. 3704, una copia di dedica dell'orazione gratulatoria del vescovo di Padova Jacopo Zeno per il nuovo papa Paolo II, eletto il 16 settembre 1464), rientrando nella città natale per l'estate e tornando a Roma subito dopo il 6 ottobre 1465, come attesta la già citata lettera autografa destinata a Marcantonio Morosini<sup>210</sup>. Sembra che Sanvito fosse solito tornare a trascorrere

---

<sup>203</sup> London, British Library, Additional 14787, c. 1v, l.18, *pleniorem*.

<sup>204</sup> *Ibidem*, c. 8r, l. 7, *dignio*<sup>2</sup>; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 11309, c. 5r, l. 18, *miro*<sup>2</sup>. Per l'introduzione di tale elemento grafico in questo periodo, cfr. *supra*, nota 196.

<sup>205</sup> London, British Library, Additional 14787, c. 21r, l. 17, *constan/tissime*.

<sup>206</sup> Come in London, British Library, Additional 14787, es. c. 20v, l. 14, *Duabus*; c. 20v, l. 9, *semper*; c. 27v, l. 12, *ostendaT*; c. 20r, l. 17, *vt*.

<sup>207</sup> Si veda ad. es. il Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Turri F.73, c. 45v.

<sup>208</sup> L'attività di Sanvito a quest'altezza cronologica è stata collocata da Albinia de la Mare a Roma e Firenze (de la Mare, *Bartolomeo*, pp. 499-500) e a Roma e Mantova da Scott Dickerson (Dickerson, *Chronology*, p. 45); entrambi gli studiosi concordando sul primo viaggio di Sanvito a Roma avvenuto nell'autunno del 1464, forse a seguito dell'elezione del veneziano Pietro Barbo come papa Paolo II, o ancora prima. Non ritengo che attualmente vi siano evidenze certe della presenza di Sanvito a Mantova (cfr. Dickerson, *Chronology*, pp. 45-46), quindi non ho inserito la città nell'indicazione topica; mentre aggiungo l'indicazione di Padova, dove Sanvito sembra fosse solito rientrare per la primavera/estate (vedi di seguito ed in particolare nota 211) e, dunque, non è affatto escluso che vi lavorasse alla trascrizione di manoscritti.

<sup>209</sup> Derolez, *Codicologie*, I, p. 72.

<sup>210</sup> Cfr. *supra*, nota 185. Dalla lettera apprendiamo anche che, intorno alla metà del 1465, il copista padovano visitò sicuramente Vicenza ed in precedenza (ma non sappiamo esattamente quando) Venezia.

l'estate a Padova quando lavorava a Roma durante l'autunno/inverno<sup>211</sup>, ed è probabile che durante uno dei suoi viaggi tra le due città compiuto nel '65 si fosse fermato a Firenze per trascrivere una piccola copia di presentazione di Giovanni della Casa per Piero di Cosimo de' Medici (1416-1469)<sup>212</sup>. Probabilmente prima di partire per Roma, o forse durante il rientro estivo a Padova, Sanvito trascrisse in corsiva due manoscritti con le opere volgari di Petrarca e rigati con lo stesso sistema impiegato fino al periodo precedente<sup>213</sup>. Altri quattro codici, copiati probabilmente a Roma, fanno inoltre parte del gruppo, di cui due sono solo in minima parte stati trascritti da Sanvito, ma risultano di fondamentale importanza in quanto sono i primi testimoni della collaborazione di quest'ultimo con uno dei suoi imitatori, il copista romano Antonio Tophio<sup>214</sup>. I restanti due manufatti sono un Cesare monumentale in *antiqua*, rigato a punta secca sul lato pelo con traccia di foratura ai margini e con decorazione romana attribuita a Niccolò Polani<sup>215</sup>; e la prima delle

---

<sup>211</sup> Nella cronologia ricostruita da Scott Dickerson, i ripetuti spostamenti di Sanvito tra la città natale e Roma (avvenuti almeno negli anni 1463 o '64, '65, '66, '73, '74, '78, '83 o '84, '88, '91, '97 o '98, '99, 1501 e 1503) hanno indotto lo studioso ad ipotizzare che fosse abitudine del copista lasciare Roma in primavera e ritornarvi in autunno, per trascorrere l'estate a Padova (Dickerson, *Chronology*, p. 46).

<sup>212</sup> Baltimore (Maryland), The Walters Art Museum, Ms. W.405, con dedica a Piero di Cosimo de' Medici, detto "il Gottoso", e stemma mediceo nella forma precedente alla concessione di rivestire una palla con tre gigli d'oro su campo azzurro (appartenenti alle insegne Angiò) accordata nel 1465 all'illustre famiglia fiorentina dal re di Francia Luigi XI; il ms. non compare nell'inventario di Piero di Cosimo de' Medici stilato nel gennaio dello stesso anno (è, però, incluso in uno successivo redatto nel 1495, quando i libri di famiglia furono trasferiti nel convento di S. Marco dopo la sua fuga da Firenze) e, per tale ragione, è probabile che Sanvito avesse esemplato il codice durante una breve visita a Firenze nel '65 (cfr. de la Mare, *Bartolomeo*, p. 500 e de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 34 p. 176 e p. 410 note 5-6 per indicazioni bibliografiche sull'insegna araldica e gli inventari medicei). Il manufatto presenta il nuovo sistema di rigatura, eseguito a secco con *tabula* sul lato pelo, secondo lo schema D13 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 90-92 e fig. 35; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 2).

<sup>213</sup> Si tratta dei manoscritti Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, N.V.28 [o], mutilo ed in stato frammentario dall'incendio subito dalla biblioteca nel 1904 (cfr. *infra*, parte II, p. 120); e London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101 [o], con stemma eraso sormontato da un cappello prelatizio rosso con cinque nappe per lato. In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 28 p. 162 e cat. 30 p. 166, essi risultano datati c. 1463-4 e collocati nel periodo III, probabilmente soprattutto sulla base del fatto che sono rigati con il *systeme 3* delle *techniques en relief* censite da Albert Derolez, riscontrato nella produzione di Sanvito collocata a Padova nei primi tre periodi di attività. Nel catalogo de la Mare-Nuvoloni, infatti, sono stati inclusi nella quarta fase solo i codici rigati sul lato pelo, proponendone una datazione a partire dal 1465 (de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 171). A mio avviso, invece, i due Petrarca devono essere posticipati all'inizio del periodo IV (cfr. *infra*, parte II, in part. pp. 141 e 145) e il sistema di rigatura in questi impiegato non costituisce un ostacolo a tale ipotesi (cfr. *infra*, pp. 87, 167 e nota 780).

<sup>214</sup> Collezione privata, catalogo Christie's 14/11/1974, n. 459, Maestro Martino, *De arte coquinaria*, con spazio per lo stemma lasciato in bianco (cfr. *supra*, p. 3 e nota 17); Città del Vaticano, BAV, Ottob. lat. 1137 [o], con *marginalia* di Giovanni Pietro Arrivabene di Mantova (c. 1439-1504), segretario del cardinal Francesco Gonzaga, che potrebbe dunque essere il committente (cfr. *supra*, p. 3 e nota 18).

<sup>215</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 243 inf. [m], con stemma della famiglia Borromeo dipinto sopra l'originale (forse Aragona, cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 409, cat. 32 nota 9), rigato secondo lo schema D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1). Per Niccolò Polani, un sacerdote familiare di papa Paolo II, di origini forse veneziane, attivo

cinque splendide copie del *Chronicon* di Eusebio-Girolamo realizzate dal copista padovano, in corsiva con passi in posata e l'utilizzo di inchiostri policromi<sup>216</sup>. Con ogni probabilità, Sanvito trasse una copia da utilizzare come modello per questo testo, riproducendone la peculiare impaginazione, a partire dal famoso *Chronicon* attribuito alla mano di Biagio Saraceno (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. IX, 1 (= 3496), datato *PATAVII.MCCCCL. a c. 13v*)<sup>217</sup>; a sua volta esemplato da un manoscritto carolingio, probabilmente confezionato a Reichenau nel IX sec. (Oxford, Merton College, Ms. 315) e portato a Padova dopo il Concilio di Basilea (1431) dal vescovo Pietro Donato<sup>218</sup>, poi in Inghilterra da John Tiptoft tra il 1458 e il '61<sup>219</sup>. Nello specifico, secondo un'interessante ricostruzione di Albinia de la Mare<sup>220</sup>, Sanvito non si limitò ad esemplare la copia del Saraceno, ma la integrò con una serie di varianti (marginali, interlineari o accettate nel testo) tratte da un'altra importante tradizione della *Cronaca*, che la studiosa chiama "fiorentina" «[...] because its later diffusion began in Florence, perhaps with Boccaccio»<sup>221</sup>. In tal modo, il copista

---

come miniatore a Roma tra il 1459 e il 1471, cfr. Toscano, *D'oro*, p. 389 nota 53 e de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 409-410, cat. 32 nota 13.

<sup>216</sup> Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64 [m], con stemma del vescovo di Cremona Giovanni Stefano Bottigella (ca. 1410-76) e decorazione a bianchi girari; rigato a punta secca sul lato pelo, il primo fascicolo secondo lo schema D33 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 100-105 e fig. 41; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, p. 382, fig. 4), gli altri con schema D36, con righe verticali in più tracciate in alcune carte per accomodare le colonne.

<sup>217</sup> Che il *Chronicon* del Saraceno fosse stato certamente consultato da Sanvito sembra essere testimoniato dall'attribuzione alla sua mano di una linea in *antiqua* lì aggiunta a c. 148v (cfr. de la Mare, *Marginalia*, p. 490 nota 1). Per Biagio Saraceno da Vicenza, notaio, copista e cancelliere del vescovo di Padova Fantino Dandolo, si veda Barile, *Contributi*. Per il Marciano lat. IX, 1 cfr. Marcon, *Umanesimo veneto*, pp. 254-256; Barile, *Contributi*, pp. 142-143 (con ampia bibliografia in nota 3); *Miniatura a Padova*, pp. 25-26 (di Giordana Canova Mariani) e scheda num. 92 alle pp. 239-240 (di Alberta De Nicolò Salmazo); Zamponi, *Metamorfosi*, p. 48; Mariani Canova, *Mantegna*, pp. 63-64 e 71 nota 9 (con riproduzione dell'iscrizione con data topica a c. 13v, p. 64 fig. 2); Agosti-Thiébaud, *Mantegna*, pp. 78-80, num. 10 (di Andrea Canova); de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 35 p. 178.

<sup>218</sup> L'umanista Pietro Donato, vescovo di Padova dal 1428 al 1447, dopo il Concilio di Basilea viaggiò per la Germania dal 1433 al '36, quando acquisì la traduzione latina del *Chronicon* eusebiano, ora a Oxford. Per indicazioni bibliografiche sul manoscritto si veda Caldelli, *Antiporte*, p. 227 nota 37.

<sup>219</sup> Ricordo che John Tiptoft, conte di Worcester, in questi anni studiava all'Università di Padova (cfr. *supra*, p. 25 e nota 139).

<sup>220</sup> Per la quale cfr. de la Mare, *Marginalia*, pp. 488-494.

<sup>221</sup> *Ibidem*, pp. 488-494 (la citazione è tratta da p. 489). Suppongo che la diffusione tarda della famiglia "fiorentina" del *Chronicon* a cui si riferisce qui Albinia de la Mare (cfr. in particolare p. 489 nota 4), che comincia con il breve testo «Adiuro te quicumque ... codicem quem descriperis», possa essere iniziata a Firenze meramente per congettura con Boccaccio, perché se è vero che quest'ultimo forse possedeva un *Chronicon* con questo stesso *incipit* (il volume è descritto nell'inventario della biblioteca del convento del Santo Spirito, cfr. Mazza, *Inventario*, pp. 29-30 num. 10), va anche detto che il codice risulta disperso e che, inoltre, l'*adiuratio* apre frequentemente la *Cronaca* in vari rami della sua tradizione, tra i quali ne segnalo uno degno di nota in quanto discendente da un manoscritto postillato con annotazioni, correzioni, varianti e richiami dal Petrarca, anch'esso disperso ma ricostruibile sulla base di due codici quattrocenteschi che da questo derivano in maniera indipendente: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 83.23Aug.fol. e Ravenna, Biblioteca Classense, Ms. 294 (cfr. Billanovich, *Eusebio*, secondo il

padovano creò una nuova "edizione" del testo, che avrebbe utilizzato come modello per copiare almeno cinque manoscritti durante la sua attività<sup>222</sup> e sarebbe stata ancora poi trascritta (forse a partire dal *Chronicon* Palatino 64 di Parma) anche da altri copisti in almeno tre codici<sup>223</sup>. Al di là di tali considerazioni di Albinia de la Mare, che sarebbe auspicabile approfondire, vorrei ora soffermarmi su una questione che riguarda questo stesso testo, ma relativamente alle caratteristiche codicologiche della produzione di Sanvito. Ricordo, infatti, che il celebre manoscritto del Saraceno viene oggi ritenuto uno dei primi testimoni dell'avvio della restaurazione della capitale epigrafica veneta in ambito librario, considerando che la capitale policroma lì utilizzata anticipa le caratteristiche della maiuscola antiquaria, sia nella morfologia delle lettere, sia nell'alternanza dei colori blu, rosso verde e viola<sup>224</sup>; e non meraviglia, dunque, che il copista padovano avesse ritenuto il manoscritto marciano affine al suo gusto "antiquario", al punto da sceglierlo come modello per l'impaginazione dei canoni eusebiani. Ciò che, invece, mi sembra di poter proporre è che Sanvito avesse tratto l'idea di sostituire l'uso dei richiami verticali con la segnatura di fascicolo di tipo alfabetico, introdotta nei suoi lavori dal 1460 circa (fino a divenire la modalità esclusiva già nel '63/4), proprio dal *Chronicon* del Saraceno<sup>225</sup>. Quest'ultimo risulta, infatti, composto da quinterni rigati a secco segnati con lettere maiuscole e sarebbe sufficiente supporre che Sanvito l'avesse esaminato prima degli anni Sessanta, traendone già da allora l'idea di impiegare la nuova tipologia di richiami. In alternativa, se non in aggiunta a tale ipotesi (l'una,

---

quale l'esemplare perduto del Petrarca era autografo; per il *Chronicon* descritto nell'inventario della *parva libraria*, cfr. *ibidem*, p. 198 nota 40).

<sup>222</sup> Oltre al Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64 (periodo IV), i mss. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241 (periodo VI); Valladolid, Universidad de Valladolid, Biblioteca de Santa Cruz, Ms. 333 (periodo VIII); Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10014 (periodo VIII); London, British Library, Royal 14.C.III (periodo IX).

<sup>223</sup> Il BAV, Ottob. lat. 743, copiato per proprio uso dal segretario di Francesco Gonzaga, Giovanni Pietro Arrivabene, con il titolo d'apertura aggiunto in maiuscola policroma da Sanvito; il BAV, Vat. lat. 244, cartaceo e sottoscritto "Iulianus de Vitotio pro se festinanter scripsit. Anno domini MCCCCLXVII. die xiiij Januarii. hora 18." (c. 139v); e il Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. lat. 49, con stemma dei Maffei di Verona, in cui le varianti sono state incorporate al testo

<sup>224</sup> Gli stessi colori utilizzati normalmente da Sanvito, ai quali quest'ultimo aggiunge l'oro (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. II, p. 380). Per la maiuscola vergata dal Saraceno nel manoscritto si veda Zamponi, *Mantegna*, p. 74.

<sup>225</sup> Questo tipo di segnatura, in genere realizzato con lettere di tipo capitale, è stato classificato come "Type 2" da Albert Derolez, il quale lo ha descritto come un sistema che compare alla fine del V sec. e, a partire dal 1431, nei manoscritti umanistici che sembrano tutti originari di Firenze, per divenire molto raro durante l'ultimo quarto del XV secolo (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 45-46 e fig. 13). Tra gli esigui testimoni in cui lo studioso ha riscontrato la segnatura di fascicolo alfabetica nel nord Italia, elenca un codice di Guido Bonatti, abile imitatore di Sanvito (cfr. *supra*, p. 4 e nota 22), e tre manoscritti che ha definito di mano anonima (numm. 1109, 1163 e 337), ma che corrispondono rispettivamente al *Chronicon* di Biagio Saraceno e a due codici di Sanvito (Vicenza, Biblioteca Comunale Bertoliana, 216; e London, British Library, Additional 14787).

infatti, non esclude l'altra), egli potrebbe essersi ispirato direttamente dall'antigrafo del IX sec., ora a Oxford, anch'esso con segnatura di fascicolo alfabetica, reputandola forse un buon espediente per ricreare un aspetto *antico* nei suoi codici: Sanvito, infatti, avrebbe potuto verosimilmente consultare l'esemplare carolingio a Padova, dove esso si trovava fino al 1458-61, prima che John Tiptoft lo portasse con sé in Inghilterra. A favore di tale ricostruzione, ricordo, da un lato, che l'amanuense introdusse la segnatura di fascicolo nella sua produzione manoscritta proprio intorno al 1460 e, dall'altro, che egli ebbe molto probabilmente contatti con il conte di Worcester mentre questi frequentava lo *Studium Patavinum*, poiché confezionò una copia di dedica per Francesco Griffolini, detto l'Aretino<sup>226</sup>, destinata appunto al Tiptoft. Va detto, tuttavia, che la segnatura alfabetica nel codice di Oxford presenta alcune differenze rispetto a quella adottata dal copista padovano: pur essendovi impiegate le medesime lettere dell'alfabeto, compresa la *K*<sup>227</sup>, esse si trovano al centro del margine inferiore dell'ultima carta di fascicolo, decorate ai lati da tre punti disposti a forma triangolare, mentre nei manoscritti di Sanvito le maiuscole sono apposte, senza decorazione, nel margine inferiore interno<sup>228</sup>. Benché ad oggi non esistano prove che possano confermare né l'una, né l'altra ipotesi, mi sembra che vi siano i presupposti necessari per considerarle verosimili.

Prima di procedere con l'esame paleografico, segnalo che nel Petrarca di Torino (Biblioteca Nazionale Universitaria, N.V.28) si osserva, forse per la prima volta, la forma della cifra araba 5 di tipo "moderno", che verrà, però, impiegata alternativamente alla forma "antica" almeno fino alla fase VII<sup>229</sup>.

#### IV.1 Maiuscola antiquaria policroma

Tra le forme della maiuscola policroma, tracciata con sempre maggior sicurezza, si osservano le seguenti nuove caratteristiche: il tratto di base di *E/L* che termina a volte curvandosi verso l'alto; doppia *I* con la seconda lettera in genere più alta<sup>230</sup>; l'ultimo tratto di *Q* che inizia a divenire, in alcuni casi, particolarmente

---

<sup>226</sup> Pisa, Biblioteca Universitaria, cod. 531, con stemma eraso di John Tiptoft (cfr. *supra*, p. 25 e nota 139).

<sup>227</sup> Oxford, Merton College, Ms. 315, c. 88v (segnalo che la riproduzione integrale del ms. in formato digitale è reperibile alla url: <http://image.ox.ac.uk/show?collection=merton&manuscript=ms315>).

<sup>228</sup> Segnalo, inoltre, che lo schema di rigatura D33, definito da Derolez il solo sistema imitato direttamente da modelli carolingi (Derolez, *Codicologie*, I, p. 100 e nota 31) ed utilizzato da Sanvito esclusivamente nella *Chronica Pal.* 64, non sembra essere stato lì adottato imitando il sistema di rigatura del codice carolingio di Oxford (Merton College, MS. 315), dato che quest'ultimo risulta rigato a secco, ma secondo schemi differenti (ringrazio la Dott.ssa Julia Walworth della biblioteca del Merton College per aver gentilmente rilevato per me il sistema di rigatura del manoscritto).

<sup>229</sup> Cfr. *infra*, nota 313. Per una riproduzione della cifra (che non mi è stato possibile trarre dal codice torinese), si veda *infra*, p. 59 [Fig. VII.1].

<sup>230</sup> Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64, c. 4r, l. 2, *EUSE/BII*; c. 119r, l. 2, *STU/DIIs*.

sviluppato<sup>231</sup> [Fig. IV.1]; la Y che può essere priva di apice o, più spesso, con apice singolo<sup>232</sup>, e che da ora in avanti sarà di norma più alta rispetto alle altre lettere, con i tratti obliqui curvi<sup>233</sup>.



Fig. IV.1

## IV.2 Esecuzione corsiva

La corsiva è uniforme e regolare e diviene sempre più elegante, dall'aspetto sempre meno serrato e "appuntito", con una lieve inclinazione verso destra, il tracciato più sottile e, nello specifico, con i seguenti cambiamenti: le aste inferiori da questo periodo saranno sempre completate con un evidente trattino di coronamento orizzontale o obliquo; la *a* della testuale con l'occhiello piccolo e schiacciato ed il tratto obliquo sviluppato viene a volte utilizzata in fine di riga e quasi mai anche ad inizio di parola o come preposizione semplice<sup>234</sup>; il tratto mediano di *e* in fine di parola è spesso molto sviluppato e termina con un ripiegamento verso l'alto, a volte desinente con un piccolo bottone ornamentale<sup>235</sup>; l'uso dello svolazzo tracciato al termine del tratto superiore di *f* e *s* diritta comincia a diradarsi; la forma dell'occhiello inferiore di *g* diviene nuovamente tondeggiante e schiacciata dal basso, ma rispetto al I periodo è meno ampia [Fig. IV.2]; fatta eccezione per casi del tutto isolati, il secondo tratto di *h* è sempre curvo e scende sotto il rigo<sup>236</sup>; la doppia *i* è resa sia con le due lettere di analoga altezza<sup>237</sup>, sia con *ij*<sup>238</sup>; eccetto alcuni casi assai sporadici, da questo periodo il tratto iniziale di *m* e *n* non lega mai con la lettera precedente quando quest'ultima termina sul rigo; si rileva un insolito caso di *r* con il

---

<sup>231</sup> Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64, c. 4r, l. 5, *PROSPERIQ*.

<sup>232</sup> *Ibidem*, c. 60r, nella seconda linea di tondi ornamentali, *MYCE/NARUM* ed *AEGY/PTIORUM*, priva di apice; c. 14r, l. 19, *ASSYRIORUM*, con apice singolo.

<sup>233</sup> I primi codici in cui si osserva tale forma sono, forse, il London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101 (c. 9v, l. 5, *RHYTHMI*; c. 150r, l. 8, *MARTYRI* e l. 12, *TYTONE*, con apice singolo) e Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 243 inf. (c. 47r, l. 9, *HYBERNIS*; c. 177r, l. 9, *SY/ria*, con apice singolo). Non avendo potuto esaminare integralmente l'intera produzione manoscritta di Sanvito, non mi è possibile asserire con certezza che l'uso della Y più alta con i tratti obliqui curvi sia d'ora in avanti esclusivo, ma in tutti i testimoni visionati non ho rilevato eccezioni, dunque si può ritenere che questa forma sia, da questa fase, normalmente (se non sempre) utilizzata.

<sup>234</sup> Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64, c. 6r, l. 5, *nostra*; c. 41r, l. 8, *ann.*; c. 43r, l. 18, *á*.

<sup>235</sup> *Ibidem*, c. 41r, l. 20, *graece*.

<sup>236</sup> Si rileva ancora, ad es., la forma con il secondo tratto che termina sul rigo in *ibidem*, c. 11v, l. 8, *samech* e c. 17v, l. 5, *Ioseph*.

<sup>237</sup> *Ibidem*, c. 4r, l. 14, *ingenii*.

<sup>238</sup> *Ibidem*, c. 10v, l. 10, *exijt* e *flij*.

tratto verticale prolungato verso il basso all'interno di parola<sup>239</sup>; si rileva sempre più spesso *s* tonda ad inizio e all'interno di parola<sup>240</sup>; l'uso di *u/v* a forma "svasata", tondeggiate [Fig. IV.3] o spigolosa [Fig. IV.4], ma quasi mai ampia<sup>241</sup> [Fig. IV.5] (se non nei *marginalia*, dove si può osservare più spesso), può essere abbastanza frequente, ma varia a seconda dei manoscritti e può risultare anche assai sporadico; la *z* comincia ad essere spesso tracciata con il tratto di base ondulato e prolungato al di sotto del rigo<sup>242</sup> [Fig. IV.6]; il tratto ondulato di unione nel falso legamento *ct* può essere sviluppato (cioè tracciato con le due lettere distanziate), in genere in modo lieve [Fig. IV.7], ma in casi sporadici può essere anche assai sviluppato<sup>243</sup> [Fig. IV.8]; il falso legamento *st* può essere realizzato in vari modi<sup>244</sup>; nel codice Pal. 64 si osserva forse per la prima volta l'abbreviazione *-t(ur)* con *r* sovrascritta (con l'ultimo tratto in genere lievemente prolungato), che sarà saltuariamente utilizzata fino alla fine dell'attività<sup>245</sup> [Fig. IV.9]; si verifica un cambiamento, di rilievo per la cronologia

<sup>239</sup> Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64, c. 61v, l. 6, la prima *r* in *interpretatio(n)e*. Si tratta dell'unico caso in cui ho riscontrato all'interno di parola tale forma, che è di norma utilizzata in fine di parola raramente nel testo e, più spesso, nei *marginalia*.

<sup>240</sup> *Ibidem*, rispettivamente c. 5r, l. 21, *similiter* e l. 10, *aspera* (ricordo che in fine di parola *s* è sempre tonda già dal periodo precedente).

<sup>241</sup> *Ibidem*, c. 8v, l. 16, *vel*, c. 11r, l. 8, *vir*, l. 14, *urbs* e c. 119v, l. 15, *urbem* (tondeggiate); c. 92v, l. 9, *uterq;(ue)*, c. 119v, l. 16, *uti* e c. 120r, l. 8, *urgeri* (spigolosa); c. 78v, l. 22, *utebantur* e c. 117v, l. 11, *vastat* (ampia).

<sup>242</sup> Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64, c. 55r, l. 12, *Cyzicus*. La forma della *z* in questo ms. è stata descritta in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 171, come «occasionally large and elongated», in realtà non vi si rileva mai la *z* di modulo ingrandito in modo significativo («large»), se non quando è l'iniziale nei nomi propri e solo in alcuni casi (cfr. c. 48r, l. 11, *Zoetus* e lo stesso nome a c. 7v, l. 3, tracciato con *z* di modulo solo lievemente ingrandito), pertanto in questo periodo si può considerare il modulo della lettera ancora nella norma.

<sup>243</sup> Si veda, ad es., il falso legamento *ct* in *ibidem*, c. 11r, l. 26, *ieictis*, con le due lettere solo lievemente distanziate tra loro; e c. 12r, l. 18, *dictu(m)* o c. 36r, l. 15, *lectum*, con il falso legamento *ct* assai sviluppato.

<sup>244</sup> Con *s* diritta che scende sotto il rigo ed il tratto di unione tondeggiate (il più comune, un es. in Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64, c. 63v, l. 14, *Postumi*), oppure appuntito o ondulato (*ibidem*, c. 6r, l. 5, *nostra*) e, raramente, sviluppato - cioè con le lettere distanziate tra loro (*ibidem*, c. 96r, l. 7, *est*); in alternativa, con *s* diritta che non oltrepassa il rigo ed il tratto di unione tondeggiate (molto comune, *ibidem*, c. 63r, l. 19, *destructo*), oppure ondulato (*ibidem*, c. 9r, l. 1, *nostri*) o appuntito (*ibidem*, c. 86v, l. 10, *Astachos*).

<sup>245</sup> *Ibidem*, c. 13r, l. 6, *finiunt(ur)*. Non avendo esaminato integralmente tutti i manoscritti, non posso escludere che questa abbreviazione possa essere stata introdotta da Sanvito già in precedenza, ma si può certamente rilevare fino all'ultimo periodo di attività (per ulteriori esempi nei periodi successivi, cfr. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 53.2, c. 154r, l. 21, *portendat(ur)*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1888, c. 7v, l. 21, *conciat(ur)*, c. 52v, l. 22, *ducit(ur)*; Vat. gr. 1626, c. 52r, l. 18, *contionabant(ur)*; Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241), c. 40v, l. 5, *dicit(ur)*; London, British Library, Add. 6051, c. 71v, l. 18, *exterrent(ur)*, c. 123r, l. 1, *relinquat(ur)*). Nel catalogo de la Mare-Nuvoloni, l'uso dell'abbreviazione *-t(ur)* è stato erroneamente rilevato per la prima volta e descritto come un nuovo elemento grafico solo nel penultimo periodo, a partire dal ms. London, British Library, Harl. 2692, sottoscritto da Sanvito a Roma il 23 ottobre 1498 (de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 103 p. 330; cfr. anche p. 319 e cat. 107 p. 338, dove viene, peraltro, segnalata l'introduzione di questa abbreviazione, contrariamente a quanto affermato a p. 319, nel ms. Windsor, Eton College, Ms. 149, cat. 102).

dell'evoluzione grafica di Sanvito, nella forma del cosiddetto segno abbreviativo per *quam*, a forma di *a* corsiva aperta, nel quale l'ultimo tratto diviene prolungato verso l'alto a destra e termina ripiegandosi verso il basso<sup>246</sup> [Fig. IV.10].

Tra le maiuscole di modulo ridotto con funzione di minuscola si rileva indicativamente e in modo assai variabile a seconda dei manoscritti: a volte *D*<sup>247</sup>; raramente *N*<sup>248</sup>; raramente *Q* con l'ultimo tratto curvo prolungato verso destra al di sotto del rigo<sup>249</sup>; a volte *R* in fine di riga con l'ultimo tratto lievemente prolungato<sup>250</sup>; a volte *T* con la traversa leggermente ondulata<sup>251</sup>; quasi mai *V*<sup>252</sup>.

Gli elementi estetizzanti introdotti nel periodo II, benché utilizzati con una frequenza lievemente maggiore, restano nel complesso ancora piuttosto rari; fatta eccezione per l'uso, che in alcuni manoscritti può essere piuttosto frequente, di *t* alta "alla greca"<sup>253</sup> (raramente anche in falso legamento con *o*<sup>254</sup> [Fig. IV.11]), che forse si osserva per la prima volta anche in falso legamento con *q* in *atque*<sup>255</sup> [Fig. IV.12].

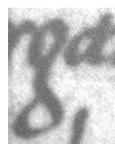


Fig. IV.2

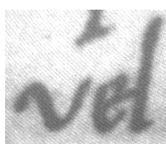


Fig. IV.3

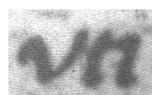


Fig. IV.4

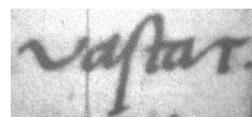


Fig. IV.5



Fig. IV.6



Fig. IV.7

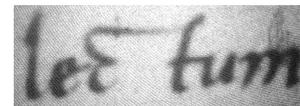


Fig. IV.8

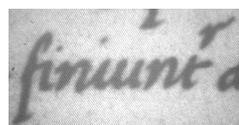


Fig. IV.9

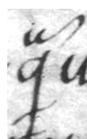


Fig. IV.10



Fig. IV.11

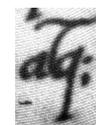


Fig. IV.12

<sup>246</sup> Tale forma, a cui mi riferirò in seguito come "segno abbreviativo per *quam* del secondo tipo", resterà in uso fino al 1493 ca., quando subirà una nuova modifica (ma, come vedremo, non ritornando alla forma iniziale, come indicato in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 171: «it made its first single appearance in the Baltimore della Casa (Cat. no. 34) and continued to be used by Sanvito until c. 1495 when he returned to the early form»).

<sup>247</sup> Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64, c. 4v, l. 16, *Difficultate(m)*.

<sup>248</sup> *Ibidem*, c. 6r, l. 4, *timor .N. Dei*.

<sup>249</sup> *Ibidem*, c. 7v, l. 12, *Qui*; c. 60v, l. 8, *Quibusda(m)*.

<sup>250</sup> *Ibidem*, c. 20v, l. 11, *nuncupatur*.

<sup>251</sup> *Ibidem*, c. 9r, l. 13, *est*.

<sup>252</sup> *Ibidem*, c. 5r, l. 2, *Qvid*; c. 8v, l. 10, *vrbs*.

<sup>253</sup> *Ibidem*, c. 6r, l. 4, *timor*.

<sup>254</sup> *Ibidem*, c. 15r, l. 10, *Ptolemæus*.

<sup>255</sup> Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64, c. 53r, l. 24, *atq;(ue)*. La presenza di tale falso legamento è anomala a questa altezza cronologica ed, in effetti, mi sembra in realtà essere dovuto all'aggiunta della *t* alta "alla greca" in un secondo momento [Fig. IV.12], ma dall'esame del microfilm non mi è possibile determinarlo con certezza.

### IV.3 Esecuzione posata

In questa fase l'*antiqua*, tracciata con sicurezza ed abilità, è compatta, uniforme, fluida ed armoniosa, con inclinazione a destra quasi o del tutto assente e le seguenti caratteristiche particolari: il tratto mediano di *e* in fine di parola è sottile e frequentemente prolungato verso l'alto, con un piccolissimo ripiegamento o bottone ornamentale verso sinistra all'estremità; il tratto superiore di *f* e *s* diritta è molto raramente corredato da un tratto ornamentale curvo verso l'alto<sup>256</sup>; il falso legamento *ct* è ondulato ed all'inizio del periodo non è sviluppato, successivamente si cominciano ad osservare alcuni casi in cui le lettere sono leggermente distanziate tra di loro<sup>257</sup>; nel primo codice del gruppo il segno abbreviativo per *quam* è del primo tipo, nei manoscritti successivi la sua forma subisce una modifica come nella mano corsiva e diviene, cioè, "del secondo tipo"<sup>258</sup> [Fig. IV.13]; può essere frequentemente impiegata la *r* sovrascritta per *-t(ur)*<sup>259</sup>.

L'uso delle maiuscole di modulo ridotto con funzione di minuscola e degli elementi estetizzanti varia a seconda dei manoscritti, ma in genere non è frequente<sup>260</sup>: ad esempio nel codice ambrosiano si rileva l'uso assai sporadico di *C* che ingloba la vocale successiva<sup>261</sup> e di *t* alta "alla greca"<sup>262</sup>, ma quest'ultima risulta impiegata piuttosto frequentemente nei passi in posata trascritti nel *Chronicon* Palatino 64, quasi interamente esemplato in corsiva<sup>263</sup>.

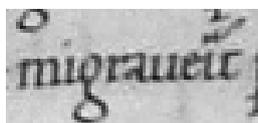


Fig. IV.13

<sup>256</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 243 inf., c. 11v, l. 25, l'ultima *s* in *iussis*.

<sup>257</sup> In Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 243 inf., il primo codice del gruppo, il falso legamento non è sviluppato; in Città del Vaticano, BAV, Ottob. lat. 1137, c. 33r, si osservano varie tipologie: l. 10, *octies* non è distanziato, l. 13 *subiectas* lo è poco, l. 28 *intellectum* è abbastanza sviluppato; in questo testimone si rileva, inoltre, un esempio del falso legamento *st* ondulato e sviluppato (c. 33r, l. 29, *Esto*).

<sup>258</sup> Città del Vaticano, BAV, Ottob. lat. 1137, c. 33v, l. 29, *migrave(r)it*.

<sup>259</sup> Città del Vaticano, BAV, Ottob. lat. 1137, c. 33r, l. 21, *perhibet(ur)*; c. 33v, l. 24, *ig(itur)*.

<sup>260</sup> Non ho mai rilevato maiuscole utilizzate come minuscole nel Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 243 inf., quindi, in tale codice, esse sono quasi o del tutto assenti; la *D* si osserva nei passi in posata del *Chronicon* Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64 (c. 123r, l. 25, *Duces*); in Città del Vaticano, BAV, Ottob. lat. 1137, si osserva a volte *R* in fine di parola con l'ultimo tratto lievemente prolungato (c. 33r, l. 17, *dicantur*; c. 33v, l. 22, *per*) e, nel piccolo frammento superstite di c. 38 che ho attribuito alla mano di Sanvito (cfr. *supra*, p. 4), si rileva una volta *V* (c. 38v, ultima linea, *Qvam*).

<sup>261</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 243 inf., c. 131r, l. 4, *Conatur*.

<sup>262</sup> *Ibidem*, c. 131bisv, l. 29, *est*.

<sup>263</sup> Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64, c. 123r, l. 24, *Mantua* e *ten&*, l. 25, *Parthenope*.

## V. Padova, [Roma e Mantova?], ca. 1466-69

L'attività di Sanvito di questo periodo è stata collocata da Albinia de la Mare a Padova, forse con una visita a Mantova durante la quale il copista avrebbe per la prima volta esemplato un codice per Francesco Gonzaga (1444-1483)<sup>264</sup>, perché gran parte dei committenti relativi ai manufatti collocabili in questa fase sono padovani o veneti ed il sistema di rigatura utilizzato (a secco con *tabula ad rigandum* secondo il *systeme 3* delle tecniche censite da Albert Derolez<sup>265</sup>) corrisponde a quello della precedente produzione padovana (periodi I-III). In base alla cronologia ricostruita da Scott Dickerson, invece, Sanvito, dopo aver trascorso l'estate del 1466 a Padova, lasciò la città tra il 17 e il 27 novembre per recarsi a Roma<sup>266</sup>, dove, in alternativa a Mantova, passò probabilmente il lungo periodo in cui risulta assente dalla città natale nel '67 e forse nel '68. Per lo studioso, la presenza del copista padovano a Mantova è suggerita, oltre che dal già citato manoscritto confezionato per il cardinal Gonzaga, dalla lunga collaborazione con Guido Bonatti, un imitatore di Sanvito appunto mantovano, sulla base di un codice datato 1467 al quale i due copisti lavorarono insieme<sup>267</sup>. Ciononostante, in mancanza di dati ulteriori, non si può escludere che la loro collaborazione si fosse svolta altrove, come a Roma, dove il Bonatti era sicuramente attivo almeno dal 1473<sup>268</sup>, oppure a Padova, come ipotizzato da Albinia de la Mare<sup>269</sup>.

Al di là dell'ubicazione dell'attività di Sanvito, i due codici in *antiqua*<sup>270</sup> e gli otto in corsiva<sup>271</sup> collocabili in questa fase mostrano la sua elegante scrittura alle

---

<sup>264</sup> London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1950/2464, *Ars Completa geomantiae*, con stemma originale non più visibile, ma il ms. è probabilmente identificabile come il *Libro mazore de Geomantia manu Sanviti* citato nell'inventario *post-mortem* del cardinal Francesco Gonzaga (Chambers, *Renaissance*, app. 2, p. 184 num. 893).

<sup>265</sup> Derolez, *Codicologie*, I, p. 72. Lo schema di rigatura impiegato in tutti i manoscritti è del tipo D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1).

<sup>266</sup> Secondo lo studioso, la presenza di Sanvito a Roma nel mese di dicembre è suggerita dal *Chronicon* di Eusebio-Girolamo, ora Vat. lat. 244, lì sottoscritto il 13 gennaio 1467 da Giuliano da Vitozzo, il quale l'avrebbe copiato da un ipotetico modello redatto dall'amanuense padovano e da questi avuto in prestito (Dickerson, *Chronology*, pp. 47, 393 nota 71; per il Vat. lat. 244 cfr. *supra*, nota 223). Ma, anche ammettendo che Giuliano da Vitozzo non avesse, invece, esemplato il suo testo dal cod. Palatino 64, come ipotizzato da Albinia de la Mare (de la Mare, *Marginalia*, p. 492 nota 3; cfr. *supra*, p. 38 e nota 223), non si può escludere che Sanvito gli avesse lasciato il suo ipotetico esemplare in prestito già durante il precedente viaggio nella capitale.

<sup>267</sup> Il Città del Vaticano, BAV, Chig. H V 169, l'unico ad essere datato (a c. II'r, ma senza l'indicazione del dato topico) dei sei manoscritti copiati dal Bonatti con interventi di Sanvito (cfr. *supra*, p. 4 e nota 22).

<sup>268</sup> Cfr. *supra*, nota 24.

<sup>269</sup> De la Mare, *Marginalia*, in part. pp. 485-486. A causa della mancanza di indizi più sicuri della presenza di Sanvito a Mantova, nell'indicazione topica segnalò questa città tra parentesi quadre.

<sup>270</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3574 [o], con stemma del cardinale Juan de Carvajal (1400-1469, card. dal 1446); London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1950/2464, con stemma non più visibile, probabilmente di Francesco Gonzaga (vedi *supra*, nota 264).

soglie del conseguimento della sua piena maturità stilistica. All'interno del gruppo compare l'ultimo codice conosciuto copiato per Marcantonio Morosini, databile sicuramente *post* 6 ottobre 1465, poiché non compare nella già menzionata lettera che Sanvito scrisse in tale data al patrizio veneto<sup>272</sup>; ma solo un manoscritto è databile per motivi "esterni" all'interno di un ristretto arco temporale: una copia di dedica di Bartolomeo Cipolla da Verona (ca. 1420-75) presentata al cardinale Juan de Carvajal mentre era legato papale a Venezia tra l'agosto 1466 e il settembre '67<sup>273</sup>.

### V.1 Maiuscola antiquaria policroma

La maiuscola policroma è sempre più calligrafica, tracciata con fluidità e presenta le seguenti caratteristiche particolari: il tratto di base di *E/L*, di norma curvo verso l'alto, diviene sempre più sinuoso; doppia *I* con la seconda lettera più alta rispetto alle altre lettere<sup>274</sup>; l'ultimo tratto di *Q* in genere sviluppato<sup>275</sup>.

### V.2 Esecuzione corsiva

La mano corsiva è tracciata con sempre maggior fluidità e diviene più distesa (perde, cioè, del tutto l'aspetto serrato osservabile in precedenza), con un'inclinazione a destra solo accennata ed i seguenti cambiamenti: i trattini a coronamento delle aste superiori cominciano a divenire meno frequenti, o, più esattamente, meno evidenti, perché sono quasi sempre tracciati ripassando

---

<sup>271</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 7992, con stemma, *ex libris* in greco e postille del poeta ed umanista Francesco Buzzacarini di Padova (ca. 1440-ca. 1500); Oxford, Bodleian Library, Douce 146 (S.C. 21720), con stemma Sanvito, che potrebbe essere del copista stesso o di suo cugino Andreolo (ca. 1429-95), e più probabilmente del primo, essendo il ms. stato da questi ampiamente postillato in almeno due tempi diversi; Madrid, Biblioteca Nacional de España, Res. 195 [o], con stemma di Marcantonio Morosini di Venezia (ca. 1435-1509); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 184, con stemma Della Torre (*alias* Torriani), forse per Girolamo di Verona o, più probabilmente, per Marco Businello (cfr. *infra*, 102 e note 631-633); Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611 [o], con stemma Pizzacomini di Padova, forse Giovanni (amico di famiglia e vicino di casa dei Sanvito) o, più probabilmente, Antonio (amico e curatore degli affari di Sanvito dagli anni '50); Oxford, Bodleian Library, Auct. F.4.33 (S.C. 2187), con stemma dell'umanista Angelo Fasolo (1426-90), vescovo di Feltre dal 1464, il quale trascorse gran parte della sua vita a Roma; Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Dc. 147, con stemma ridipinto nel XVIII sec., ma con postille di mano di Francesco Buzzacarini che ne suggeriscono il ruolo di committente; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 7997 [f], con stemma e postille di Francesco Buzzacarini.

<sup>272</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Res. 195 (per la lettera al Morosini, cfr. *supra*, nota 185).

<sup>273</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3574.

<sup>274</sup> Regola rispettata anche nel ms. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Res. 195 (es. a c. 1r, l. 1, e c. 20v, l. 10, *IUNII*), nel quale si rileva, però, un caso in cui *I* è più alta anche dopo *E*, ma probabilmente si tratta di un'eccezione introdotta da Sanvito per rimediare ad un errore (la *I* è infatti tracciata a ridosso della *E* precedente, come se fosse stata aggiunta in seguito in uno spazio esiguo, c. 77r, l. 1, *PERSEL*). Inoltre, da questo periodo si inizia probabilmente a rilevare l'uso di *I* più alta anche quando precede *S* (cfr. *infra*, nota 315).

<sup>275</sup> London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1950/2464, c. 21r, l. 5, *QUAE*; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 184, c. 1v.

totalmente o in parte sul tratto dell'asta, mentre i tratti a coronamento delle aste inferiori non diminuiscono né nelle dimensioni né nella frequenza<sup>276</sup> [Fig. V.1-V.3]; l'uso di *a* testuale con l'occhiello piccolo e schiacciato ed il tratto obliquo sviluppato varia a seconda dei manoscritti e può essere anche piuttosto frequente in fine di riga<sup>277</sup>; il tratto superiore di *f* e *s* diritta termina raramente con uno svolazzo ornamentale<sup>278</sup>; in alcuni manoscritti si può osservare un uso più frequente di *r* a 2 dopo *o*<sup>279</sup> [Fig. V.4], forma che, in genere, resterà invece relegata ad un utilizzo sporadico, se non quasi o del tutto assente nei periodi più tardi; l'uso di *s* tonda è frequente sia all'inizio sia all'interno di parola (ricordo che in fine di parola è sempre tonda dal periodo III); *y* è in genere con apice singolo, o più raramente senza apice<sup>280</sup>; il tratto di base di *z* è sempre ondulato e prolungato sotto il rigo, ma il modulo è analogo, o quasi, a quello delle altre lettere<sup>281</sup> [Fig. V.4]; il segno abbreviativo per *quam* è sempre del secondo tipo.

Tra le maiuscole di modulo ridotto con funzione di minuscola si rileva indicativamente rispetto al periodo precedente, ma in modo variabile a seconda dei manoscritti, abbastanza spesso la *D*<sup>282</sup> e quasi mai la *R* con l'ultimo tratto lievemente prolungato in fine di riga<sup>283</sup>.

La frequenza degli elementi estetizzanti di ascendenza greca aumenta lievemente e si segnala, in particolare, l'unico caso di una forma insolita del falso legamento *sp* (in genere osservabile nella forma usuale<sup>284</sup>), con il tratto di unione tondeggiante che si congiunge all'estremità inferiore di *s* tonda<sup>285</sup> [Fig. V.5].

---

<sup>276</sup> In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 183, è scritto: «Sanvito reduces the size and almost abandons the use of serifs to ascenders and descenders», un'osservazione ribadita anche nelle schede catalografiche (in cat. 42 p. 194, viene ad esempio segnalato: «He [Sanvito] has abandoned the small serifs on ascenders present in the Juvenal-Persius made for Morosini [...]»), tuttavia non ho riscontrato alcuna riduzione delle dimensioni e nell'uso dei tratti al termine delle aste inferiori; mentre, per quanto riguarda quelli delle aste superiori, si può rilevare non l'abbandono, ma solo una lieve riduzione delle dimensioni e nella frequenza, che potrebbe risultare accentuata dal fatto che i trattini sono spesso tracciati in posizione quasi verticale e risultano celati dall'asta della lettera. Tali osservazioni possono essere ritenute valide anche per il periodo successivo, per il quale nel catalogo si descrive una corsiva addirittura «without serifs» (de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 204).

<sup>277</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Res. 195, c. 33r, l. 6, *illa*; Ms. 611, c. 3v, l. 4, *pioggia*.

<sup>278</sup> *Ibidem*, c. 49v, l. 24, *fons*; Ms. 611, c. 2v, l. 13, *fructo*.

<sup>279</sup> Non l'ho mai rilevato in Madrid, Biblioteca Nacional de España, Res. 195, ma si osserva a volte nel Ms. 611 (c. 1v, l. 3, *amo2*).

<sup>280</sup> Non avendo esaminato tutti i manoscritti del gruppo, non posso escludere che possa esservi stata utilizzata anche *y* con doppio apice.

<sup>281</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Res. 195, c. 7v, l. 23, *zelates*; Ms. 611, c. 1v, l. 21, *senza*.

<sup>282</sup> *Ibidem*, c. 86r, l. 9, *Dies*.

<sup>283</sup> Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Dc. 147, c. 72r, l. 15, *iter*.

<sup>284</sup> Non ho rilevato le varie forme nel rendere il falso legamento *sp* (che si riscontreranno più avanti), come segnalato in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 183, ma non mi è possibile escludere la loro presenza anche nei manoscritti del gruppo che non ho esaminato integralmente.

<sup>285</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611, c. 82r, l. 14, *lo'naspe*, in cui le lettere in neretto sono state riscritte su rasura da una mano posteriore [Fig. V.5].



Fig. V.1



Fig. V.2



Fig. V.3



Fig. V.4

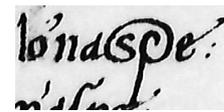


Fig. V.5

### V.3 Esecuzione posata

L'*antiqua* di questo periodo, con aspetto compatto e inclinazione quasi o del tutto assente (come nella fase precedente), presenta le seguenti caratteristiche: il tratto superiore di *f* e *s* diritta non è quasi mai corredato da un piccolo svolazzo ornamentale verso l'alto<sup>286</sup>; *y* può essere spesso tracciata con apice singolo<sup>287</sup>; il dittongo *ae* è reso in nesso, con lettere separate e assai raramente con *æ*<sup>288</sup>. Nel Vat. lat. 3574 ho osservato, inoltre: il falso legamento *ct* ondulato e mai sviluppato<sup>289</sup>; tra le maiuscole utilizzate come minuscole, abbastanza frequentemente *D*<sup>290</sup>, raramente *Q* con l'ultimo tratto prolungato<sup>291</sup>, a volte *R* anche con ultimo tratto lievemente prolungato e curvo verso l'alto in fine di parola<sup>292</sup>, a volte *T*<sup>293</sup>, spesso *V*, anche seguita da *t* "alla greca" in *Vt*<sup>294</sup>; tra gli elementi estetizzanti, una volta *C* che ingloba la vocale successiva<sup>295</sup> e l'uso frequente di *t* alta "alla greca"<sup>296</sup>.

<sup>286</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3574, c. 4r, l. 22, *suspitionem*.

<sup>287</sup> *Ibidem*, c. 5r, l. 16, *Hieronymi*.

<sup>288</sup> *Ibidem*, c. 4r, l. 14, *memoriae* in nesso; c. 4r, l. 15, *eloquentiae* con lettere separate; mai rilevata nel codice la *æ*.

<sup>289</sup> *Ibidem*, c. 4r, l. 3, *profecto*.

<sup>290</sup> *Ibidem*, c. 4v, l. 12, *Dolor*; c. 7v, l. 4, *adversis*. Segnalo, inoltre, un caso insolito rilevabile in tale codice di una letterina inclusa *o* dentro *D* in fine di riga (c. 3v, l. 4, *D[o]lminus*).

<sup>291</sup> *Ibidem*, c. 6r, l. 18, *QuoR(um)*. Non avendo esaminato integralmente tutti i mss. in *antiqua* databili ai periodi precedenti, non posso escludere che l'uso di *Q* sia stato introdotto precedentemente.

<sup>292</sup> *Ibidem*, c. 6v, l. 1, *iudicantur*.

<sup>293</sup> *Ibidem*, c. 5r, l. 13, *potesT*.

<sup>294</sup> *Ibidem*, c. 4r, l. 8, *vinculo*; c. 9v, l. 7, *AVT*; c. 6r, l. 6, *Vt*.

<sup>295</sup> *Ibidem*, c. 5v, l. 7, *Cicero*.

<sup>296</sup> *Ibidem*, c. 4r, l. 15, *sit*.

## VI. Roma [e Padova?]<sup>297</sup>, ca. 1469-76/77

A questa fase risale la prima testimonianza documentaria della presenza di Sanvito a Roma<sup>298</sup>, dove trascorse gran parte della sua carriera prima di rientrare definitivamente nella città natale ormai anziano, e dove trovò un sostenitore in Sisto IV della Rovere (1414-84), il quale aveva studiato e poi insegnato teologia all'Università di Padova dal 1432 al '49, prima di essere eletto papa il 9 agosto 1471. A questo gruppo appartengono tre manoscritti in *antiqua*, dei quali un *Libro d'ore* purpureo con inchiostri metallici<sup>299</sup>, e quindici codici in corsiva<sup>300</sup>, tutti rigati a secco

---

<sup>297</sup> Segnalo che per Albinia de la Mare Sanvito sembra, inoltre, essere stato a Firenze nel 1471 o poco prima, quando aggiunse l'indice e alcune rubriche nel ms. ora Città del Vaticano, BAV, Urb. lat. 224, Poggio Bracciolini, *Opera* (copiato da Nicolaus Riccius e miniato da Francesco d'Antonio del Chierico), che gli eredi di Poggio vendettero nel 1471 a Federico di Montefeltro tramite Vespasiano da Bisticci (ca. 1422-1498), il quale potrebbe aver richiesto l'intervento di Sanvito (cfr. de la Mare, *Marginalia*, p. 504 e *ibidem* nota 1; per il ms. cfr. Alexander, *Painted page*, p. 138 num. 62, con ulteriore bibliografia). Sulla base di questa ricostruzione, la studiosa ha suggerito che Sanvito avesse inserito in quell'occasione, forse di nuovo su richiesta del celebre cartolaio fiorentino, anche titoli e correzioni nell'Orazio, ora British Library, Harl. 3510, prodotto intorno al 1470, con stemma della famiglia Martelli di Firenze, probabilmente Braccio di Domenico Martelli (ca. 1442-post 1499); per il quale Sanvito sembra aver supplito alcune iniziali epigrafiche anche nel codice, ora Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 50.16, Cicero, *Rhetorice ad Herennium*, annotato appunto dal Martelli (cfr. de la Mare, *Marginalia*, p. 503 e *ibidem* nota 3; per Braccio Martelli cfr. de la Mare, *New research*, p. 446 nota 194 e pp. 489-490).

<sup>298</sup> Si tratta di un documento del 17 dicembre 1472 preparato dall'amico Antonio Pizzacomini di Padova (figlio di un funzionario cittadino condannato a morte nel 1434 per tradimento, si occupò degli affari del copista padovano dagli anni '50), nel quale dichiara che Sanvito "sta a Roma" (Archivio di Stato di Padova, Archivio civico antico, Est. 1418, b. 246, c. 156; cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 48 e p. 394 nota 81).

<sup>299</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9490 [o], con stemma Carafa, forse Diomede Carafa (1406/08-87), come proposto in una relazione pronunciata a Padova nel 2005 da Gennaro Toscano (cfr. Toscano, *D'oro*, pp. 393-394 e nota 72 e Toscano, *Libri*, p. 524 e nota 54); gli altri due mss. sono Edinburgh, National Library of Scotland, Adv.18.7.16 [f], probabile copia di dedica del Platina a Sisto IV (con il suo stemma); Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms. 103-10, con stemma di Gentile Virginio Orsini (c. 1434-97).

<sup>300</sup> Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453 [m], con stemma eraso; Mantova, Biblioteca Comunale, Ms. 13 (A.I.13) [m], probabile copia di dedica del Platina per il marchese di Mantova Ludovico III (vedi di seguito); Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241 [o], stemma del cardinale Ludovico Podocataro dipinto sopra quello originale di Angelo Fasolo, vescovo di Feltre (eletto 1465 - † 1490), il quale lasciò Roma nel luglio 1471 dopo la morte di Paolo II; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 905 (già 836) [m], prima copia di lavoro di Bartolomeo Sanvito allestita in più sessioni, con interventi fino al 1507, della *Sylloge* di Fra' Giocondo; Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, IV G 65, con stemma della famiglia Gonzaga; Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, Ms. 618, con stemma della famiglia Gonzaga; Paris, Bibliothèque Nationale de France, nouv. acq. lat. 584, copia di dedica del Platina a Lorenzo de' Medici (con il suo stemma); Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 5814 [f], sebbene sia privo dello stemma, apparteneva probabilmente a Bernardo Bembo, essendo decorato con i suoi emblemi (Pegaso, palme e alloro); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 53.2 [m], copia di un commentario su Giovenale di Domizio Calderini (1446-78) presentata a Giuliano di Piero de' Medici (1453-78); Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 2044 [o], copia di presentazione della vita dei papi del Platina a Sisto IV (con il suo stemma ed il suo ritratto); Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3814 [o], con stemma e nota di possesso di Tiddeo Marescotti da Bologna († 1501), scrittore apostolico nel 1474; Dublin, Chester Beatty Library, W.122, con stemma eraso ed emblemi del cardinal Francesco Gonzaga; Cambridge (Massachusetts), Harvard University, Houghton Library, Lat. 375, con stemma e iniziali di Giovanni Pietro Arrivabene (ca. 1439-1504); Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms. 49-17, con stemma di Ludovico Agnelli di Mantova († 1499), sormontato da un copricapo ecclesiastico nero con una nappa per lato;

con *tabula ad rigandum* sul lato pelo<sup>301</sup> (il sistema che da ora in avanti si risconterà in modo quasi esclusivo nella produzione di Sanvito), fatta eccezione per i primi cinque fascicoli del Cesare casanatense e per il Platina mantovano<sup>302</sup>, rigati con la stessa tecnica, ma secondo il *systeme 3* di Albert Derolez<sup>303</sup> (comunemente impiegato nei codici prodotti, probabilmente a Padova, durante le fasi I-III e V), forse perché Sanvito li aveva vergati durante un soggiorno nella città natale, oppure perché aveva portato con sé a Roma alcune pergamene già rigate da Padova<sup>304</sup>. Il codice mantovano, inoltre, contiene un trattato composto nel 1470 da Bartolomeo Sacchi, *alias* Platina (1421-1481), per lodare le virtù del principe Federico Gonzaga ed è probabilmente identificabile con la copia di dedica inviata dall'autore al marchese di Mantova Ludovico III (1412-78), fratello di Federico, nell'ottobre 1471<sup>305</sup>. Oltre a questo, altri tre codici del periodo sono databili, contenendo delle opere del Platina presentate dall'autore ad alcuni personaggi eminenti in periodi noti: la copia di dedica del *De falso et vero bono* presentata a Sisto IV dopo la sua elezione nell'agosto del '71 e, per tale ragione, databile tra la fine di tale anno e l'inizio del successivo (Edinburgh, National Library of Scotland, Adv.18.7.16); il *De optimo cive* dedicato e spedito all'inizio del '74 a Lorenzo de' Medici (1449-92), il quale ringraziò l'autore con una lettera del 22 aprile<sup>306</sup> (Paris, Bibliothèque Nationale de France, nouv. acq. lat. 584); infine, una copia di presentazione della vita dei papi del Platina a Sisto IV, databile probabilmente al 1474<sup>ex</sup> o 1475<sup>in</sup>, prima che Platina fosse nominato *custos et gubernator* della biblioteca pontificia il 4 febbraio 1475 (Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 2044). Inoltre, la copia presentata dal filologo e umanista Domizio Calderini (1446-78) a Giuliano di Piero de' Medici (1453-78) di un commentario su Giovenale datato 1 settembre 1474 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 53.2) fu

---

Cambridge, University Library, Dd.15.13, con numerose postille e *notabilia* attribuibili a Bernardo Bembo (cfr. de la Mare, *Marginalia*, pp. 465-466; segnale, comunque, che per Nella Giannetto l'attribuzione è dubbia, in Giannetto, *Bernardo Bembo*, pp. 284-285) e con alcune postille del figlio Pietro (cfr. de la Mare, *Marginalia*, p. 466 nota 1).

<sup>301</sup> Lo schema di rigatura impiegato in tutti i codici del gruppo è del tipo D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1), fatta eccezione per il *Libro d'ore* purpureo Vat. lat. 9490 e il *Chronicon* Vat. lat. 241, rigati con schema D13 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 90-92 e fig. 35; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 2).

<sup>302</sup> Rispettivamente Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453 e Mantova, Biblioteca Comunale, Ms. 13 (A.I.13).

<sup>303</sup> Derolez, *Codicologie*, I, p. 72.

<sup>304</sup> Sulla base del sistema di rigatura impiegato, il *De principe* di Mantova (Biblioteca Comunale, Ms. 13) andrebbe, forse, anticipato rispetto al Cesare Casanatense 453, in quanto quest'ultimo è trascritto dal sesto fascicolo in avanti su pergamene rigate sul lato pelo, mentre il ms. mantovano è interamente composto da fogli rigati secondo il Derolez, sistema 3.

<sup>305</sup> Il Platina scrisse una lettera al marchese per avvisarlo dell'invio da Roma del codice il 22 ottobre 1471 (Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 844, c. 261, pubblicata in Luzio-Renier, *Platina*, p. 439 e nota 4).

<sup>306</sup> Per la quale cfr. Del Piazzo, *Protocolli*, p. 512.

probabilmente esemplata da Sanvito mentre l'autore compilava ancora la lettera dedicatoria, poco dopo tale data (a mio parere, in seguito alla trascrizione del *Liber de vita pontificum* del Platina, ora Vat. lat. 2044<sup>307</sup>). Vi è un *terminus ante quem* per la trascrizione di altri due codici: l'Orazio Cambridge, University Library, Dd.15.13, con correzioni e annotazioni di Bernardo Bembo<sup>308</sup>, tra le quali una datata 27 luglio 1477 (c. 30r); e il Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms. 49-17, il primo dei sette manoscritti commissionati a Sanvito da Ludovico Agnelli di Mantova (XV<sup>1/2</sup> sec.-1499), antecedente alla nomina di quest'ultimo a chierico di camera da parte di Sisto IV il 19 gennaio 1478, in quanto il suo stemma è sormontato da un semplice copricapo ecclesiastico nero con una singola nappa per parte<sup>309</sup>.

In questo periodo, inoltre, Sanvito sembra aver collaborato con Pomponio Leto (ca. 1428-1498), come testimoniano alcuni dei codici esemplati da quest'ultimo per l'allievo Fabio Mazzatosta probabilmente tra il 1469 e il '71, in cui le rubriche in maiuscola antiquaria variopinta sono state attribuite al copista padovano (Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3279, Stazio, 3285, Lucano, 3302, Silio Italico; Roma, Biblioteca Casanatense, 15, Tibullo Properzio e Catullo; London, British Library, King's 32, Marziale)<sup>310</sup>.

Infine, segnalo che intorno all'inizio del presente periodo di attività il copista padovano aggiunse in un *Canzoniere* e *Trionfi* del Petrarca (ora London, British Library, Harl. 3567), trascritto intorno al 1466-69 per Francesco Gonzaga da Matteo Contugi da Volterra<sup>311</sup>, il titolo iniziale in maiuscola antiquaria policroma (c. 9r), la

---

<sup>307</sup> Nel catalogo de la Mare-Nuvoloni, *Life*, questo codice (databile 1474-5) è stato collocato successivamente al Plut. 53.2 (databile *post* 1 settembre 1474), ma la presenza nei due manoscritti di un nuovo elemento grafico introdotto in questo periodo mi ha indotto ad invertire la loro posizione (cfr. *infra*, p. 52 nota 321).

<sup>308</sup> Su Bernardo Bembo si veda *D.B.I.*, VIII (1966), pp. 103-109 (di Marco Pecoraro); Clough, *Library e Giannetto, Bernardo Bembo*.

<sup>309</sup> Per gli altri sei codici con stemma di Ludovico Agnelli, cfr. *infra*, parte II, pp. 123-124.

<sup>310</sup> Cfr. Ruysschaert, *Miniaturistes à Naples*, p. 264 e nota 1; Maddalo, *Mazzatosta*; Pade, *Un nuovo*, p. 25 nota 3; Piacentini, *Note*, p. 103 nota 32 e p. 128; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 204. Sanvito collaborò all'allestimento di alcuni codici anche per i pomponiani Partenio Minucio Pallini (BAV, Vat. lat. 3595, Stazio) ed Emilio Boccabella *alias* Lelio Antonio Augusto (BAV, Vat. lat. 3255, Virgilio, e Ottob. lat. 2014, Valerio Flacco: cfr. Piacentini, *Note*, pp. 128-129 e note 93-94, con bibliografia; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 204). Oltre ai contributi appena citati, su Pomponio Leto e l'Accademia Romana si veda, almeno, Zabughin, *Giulio; Antiquaria*; Cassiani-Chiabò, *Pomponio Leto*; Accame, *Pomponio*; Bianca, *Pomponio*; Bianca, *Le accademie; Pomponio Leto tra identità* e il sito internet *Repertorium Pomponianum* (reperibile alla URL: <http://www.repertoriumpomponianum.it/>).

<sup>311</sup> Il manoscritto reca la sottoscrizione «Manu Matthaei olim eximii / equitis & doctoris do/mini herculani / de contugiis / de vul/ter/ri/s» (c. 189r) e risulta menzionato nell'inventario *post-mortem* del cardinale come «Un Petrarca coperto de veluto verde» (Chambers, *Renaissance*, app. 2, p. 172 num. 762); la decorazione della pagina iniziale (c. 9r) è stata attribuita a Gaspare da Padova e quella del resto del codice al Maestro del *Filoloco* di Boccaccio, ora Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 85 (cfr. de la Mare, *Bartolomeo*, p. 500 e nota 74 (con ulteriore bibliografia sul codice); Toscano, *Bartolomeo*, pp. 103-104 e figg. 1-2; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 183 e 205).

cartulazione dei *Rvf* al centro del margine superiore in inchiostro rosso, le rubriche con l'indicazione della numerazione progressiva dei componimenti per genere metrico<sup>312</sup> e l'indice iniziale dei componimenti in *antiqua* (cc. 1r-8r); mentre verso la fine del periodo (probabilmente tra 1474 e '77) esemplò alcune glosse interlineari e marginali nei primi due fascicoli del manoscritto (fino al v. 15 di *Rvf* 30), con una italica di piccolo modulo e dal *ductus* spiccatamente corsivo<sup>313</sup>.

## VI.1 Maiuscola antiquaria policroma

L'esecuzione della maiuscola è fluida, elegante e caratterizzata dai seguenti cambiamenti: il tratto di base di *E/L* è in genere ondulato<sup>314</sup>; la *I* comincia ad essere più alta rispetto alle altre lettere quando precede *S*<sup>315</sup>; la *Y*, più alta rispetto alle altre lettere e con i tratti obliqui curvi, all'inizio del periodo è con apice singolo o senza<sup>316</sup>,

---

<sup>312</sup> Nello specifico, al centro di ogni riga che precede un componimento dei *Rvf*, Sanvito ha aggiunto le rubriche ·S· per sonetto, ·C· per canzone, ·BAL· o BALLATA e ·C· SEX· o CANZONE SEXTINA, seguite dal relativo numero romano.

<sup>313</sup> Albinia de la Mare ha proposto di datare la trascrizione dell'indice (erroneamente segnalato come vergato in corsiva in de la Mare, *Bartolomeo*, p. 500) e del titolo in maiuscola intorno al periodo in cui il Contugi esemplò il manoscritto, collocando più tardi, ma non oltre il 1476, l'aggiunta delle glosse (de la Mare, *Bartolomeo*, p. 500 e nota 74; de la Mare, *Marginalia*, pp. 460-461 nota 2). In base all'esame che ho condotto sul codice in originale confermo la datazione proposta dalla studiosa, ovvero dell'indice in *antiqua* sul finire degli anni Sessanta, soprattutto per la presenza di *z* di modulo analogo alle altre lettere (c. 5v, l. 14, *mezi*) o solo appena ingrandito (c. 6r, l. 20, *innanzi*), a volte con il tratto di base che scende al di sotto del rigo (c. 1v, l. 16, *dolceza*; c. 5v, l. 15, *scorza*), del falso legamento *ct* ondulato e sviluppato e *st* in genere basso e tondeggiante, ma in due casi ondulato (c. 1r, l. 1, *vesta*; c. 2r, l. 18, *presto*); e dei commenti in corsiva sul finire del periodo VI, probabilmente tra 1474 e '77, principalmente per la presenza di *h* con il secondo tratto che alternativamente termina sul rigo (c. 9v, l. 14, *honestà*) o è curvo e prolungato oltre il rigo (c. 9v, l. 22, *Petrarcha*) e della *z* sovrarmodulata (c. 16r, l. 19, *conoscenza*), considerando che l'assenza del trattino di coronamento alla base delle aste inferiori che talvolta vi si rileva è spiegabile con l'accentuata corsività del *ductus* rispetto alla scrittura libraria tipica di Sanvito. Infine segnalo che nella cartulazione apposta da Sanvito il 5 è di forma "antica" (per la quale vedi *supra*, p. 26 e **Fig. II.1**), fatta eccezione per i numeri da 52 a 55 vergati con 5 di forma "moderna" (cfr. *supra*, p. 39 e *infra*, p. 59 **Fig. VII.1**), e nell'indice dei componimenti vengono impiegate entrambe le forme.

<sup>314</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3814, c. 1r.

<sup>315</sup> Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, c. 62r, l. 25, *CAESARIS*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9490, c. 15r, l. 1, *VIRGINIS*; Vat. lat. 241, c. 2v, l. 19, *GENTIS*; Vat. lat. 2044, c. 1r, l. 9, *NOBILI/TATIS*; Vat. lat. 3814, c. 23v, l. 6, *PRINCIPIS*. In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 183, si segnala l'uso di questo elemento già nel periodo precedente a partire dal ms. London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1950/2464; purtroppo, però, non mi è stato possibile verificarne la presenza, ma solo riscontrare che non compare nel primo manoscritto del V gruppo (Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3574, es. a c. 1v, l. 2, *VERONENSIS*).

<sup>316</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, c. 1r, l. 3 *HIERONYM.*, l. 7, *HIERONY.* e l. 9, *HIE/RONYMUS*.

successivamente è in genere priva di apice<sup>317</sup>; la foglia epigrafica, con il gambo sottile<sup>318</sup> o spesso<sup>319</sup>, è in genere utilizzata con frequenza minore.

## VI.2 Esecuzione corsiva

La mano corsiva di Sanvito è divenuta pienamente matura, dall'aspetto regolare, di modulo medio-piccolo ma non serrato, con un'inclinazione a destra sempre più leggera, connotata nello specifico da alcuni cambiamenti significativi per la datazione della scrittura, quali la modifica nella forma della *h*, della doppia *i* e della *z*. Vediamo, dunque, rispetto ai periodi precedenti, le caratteristiche peculiari: il tratto superiore di *f* e *s* diritta è concluso molto raramente, e con frequenza sempre minore (ma in modo variabile a seconda dei manoscritti), con uno svolazzo ornamentale<sup>320</sup>; intorno al 1474, alternativamente alla forma con il secondo tratto curvo che scende sotto il rigo in uso all'incirca dal 1463, la *h* comincia a subire una nuova modifica e torna ad essere tracciata, come nel periodo iniziale, con il secondo tratto che termina sul rigo o lega con la lettera successiva<sup>321</sup>; la doppia *i* viene resa sia con le due lettere di uguale altezza, sia con la seconda che scende sotto il rigo<sup>322</sup>,

---

<sup>317</sup> Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, c. 38v, l. 4, *HY/BERNIS*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, c. 143r, l. 19, *HIERONYMUS PRESBYTER*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 2044, c. 1r, l. 2, *PLA/TYNAE*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3814, c. 1r, l. 1, *PLATYNAE* (in questi ultimi due mss. vaticani è sempre priva di apice).

<sup>318</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, c. 143r, nella decorazione nella parte inferiore della pagina, con punta rivolta verso il basso.

<sup>319</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 2044, c. 189v, l. 37.

<sup>320</sup> In Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, questo tratto ornamentale non si rileva quasi mai nel testo ma è usato a volte nei *marginalia* (c. 40v, marg. est., *fuga*); in Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, si osserva ancora, anche se non frequentemente (c. 130r, l. 16, *discussam*); mentre in Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 2044, l'uso è quasi del tutto assente (si rileva un es. a c. 161r, l. 28, *potissimu(m)*); come in Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3814 (in una rubrica marginale, c. 16v, marg. est., *Bassus* e nel testo a c. 89r, l. 13, *suspectu(m)*).

<sup>321</sup> La nuova forma di *h* è rilevabile almeno a partire dal codice Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 53.2 (che, per tale ragione, ho posticipato rispetto al Vat. lat. 2044, nel quale *h* presenta ancora il secondo tratto curvo e desinente sotto il rigo; cfr. *supra*, nota 307) in rari casi rilevabili nella lettera dedicatoria iniziale (cc. 1r-3r, es. a c. 2r, l. 28, *Brotheus*) o verso la fine del codice, e, più spesso, in Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3814, nel quale la *h* con il secondo tratto che termina sul rigo (c. 3r, l. 24, *habueris*) o si ripiega per legare alla lettera successiva (c. 3r, l. 2, *mihī*), viene utilizzata contemporaneamente alla forma con il secondo tratto che curva e scende al di sotto del rigo (c. 3r, l. 20, *hac*) fin dalle carte iniziali e lungo tutto il codice. Si noti che in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 60, p. 232, è stata erroneamente segnalata nel Vat. lat. 3814 la presenza esclusiva di *h* con il secondo tratto curvo che scende sotto il rigo, mentre il cambiamento della lettera risulta rilevato solo successivamente, a partire dal ms. Dublin, Chester Beatty Library, W.122, che pertanto è stato erroneamente definito come un codice di transizione per la modifica di tale elemento grafico (de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 204 e cat. 61, p. 234).

<sup>322</sup> Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, c. 17r, l. 5, *iisdem*, c. 39r, l. 9, *ij*; Mantova, Biblioteca Comunale, Ms. 13 (A.I.13), c. 55v, l. 8, *portoriis*, l. 26, *ij* (in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 48, p. 208, per questo ms. è segnalata solo la doppia *i* con le lettere analoghe, che in realtà, pur essendo la forma più frequente, non è esclusiva); Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, c. 149r, l. 8, *suppliciis*, l. 19, *provincijs*; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 5814, c. 22v, l. 3, *Periit*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat.

ma a partire dalla fine del periodo (nello specifico, dai mss. Plut.53.2 di Firenze e Vat. lat. 3814) sarà di norma resa con *ij*; la *y* è più spesso priva di apice; la *z* diviene gradualmente di modulo sempre maggiore e, dalla fine del periodo, sarà sempre sovramodulata, ma ancora con una certa variabilità nelle dimensioni<sup>323</sup> [Fig. VI.1-VI.2]; il tratto ondulato di unione nel falso legamento *ct* è in genere sviluppato, con ampiezza variabile<sup>324</sup>, e forma di rado un piccolo occhiello schiacciato nel punto di attacco con la *t*<sup>325</sup> [Fig. VI.3]; il falso legamento *st* con *s* diritta che scende sotto il rigo e il tratto di unione ondulato può essere, ma molto raramente, corredato da un piccolo occhiello al di sopra della *t*<sup>326</sup>; il *titulus* in fine di riga comincia ad essere sviluppato verso destra e tracciato obliquamente<sup>327</sup> [Fig. VI.4].

Tra le maiuscole di modulo ridotto utilizzate come minuscole si rilevano, con frequenza variabile a seconda dei manoscritti, *D*<sup>328</sup>; *N*, che in fine di parola può raramente essere tracciata con l'ultimo tratto prolungato verso il basso nei *marginalia*<sup>329</sup>; *Q* con l'ultimo tratto curvo prolungato verso destra al di sotto del

---

2044, c. 3v, l. 36, *Salustii Livii Virgiliti Oratii Asinii*, c. 8v, l. 8, *Ancij*, c. 18r, l. 25, *Helii*, c. 88r, l. 1, *conijcitur*. Nei codici vaticani si trovano alternativamente le due forme, senza una prevalenza di una delle due nel Vat. lat. 241 e con una maggior frequenza di *ij* nel Vat. lat. 2044.

<sup>323</sup> Nei primi manoscritti del gruppo, il Cesare Casanatense 453 e il Mantova, Biblioteca Comunale, Ms. 13 (A.I.13), la *z* ha il tratto di base ondulato che scende sotto il rigo, ma è di modulo analogo, o quasi, alle altre lettere (Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, c. 7v, l. 3, *mazaras*; Mantova, Biblioteca Comunale, Ms. 13, c. 2v, marg. est., *Gonzaga*, c. 52v, l. 18, *Mezentium*, c. 64v, l. 18, *Gonzagam*); nei mss. Vat. lat. 241, Vat. lat. 2044 e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 53.2, la *z* è sempre di modulo ingrandito rispetto alle altre lettere, ma in misura variabile, che tende ad aumentare con l'avanzare del tempo: nel Vat. lat. 241, a c. 70v, l. 13, *Acrzapas*, è sovramodulata, mentre a c. 67v, l. 19, *Ozias* e l. 21, *Eliezier*, le due *z* sono solo leggermente ingrandite, con il tratto di base ondulato che scende sotto il rigo; nel Vat. lat. 2044 e nel Plut. 53.2 la *z* è sempre sovramodulata, ma in misura lievemente variabile (si veda, ad esempio, il Plut. 53.2, c. 95r, l. 5, *Alizeum* [Fig. VI.1] e c. 94r, l. 29, *Amazonum* [Fig. VI.2]) e con una forma che non è ancora sinuosa e tracciata con piena fluidità, come dal periodo successivo (cfr. Vat. lat. 2044, c. 4v, l. 31, *baptizatus*).

<sup>324</sup> Si veda, ad es., la variabilità della lunghezza del tratto di unione nel falso legamento *ct* a c. 2v del ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 53.2.

<sup>325</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 2044, c. 35r, l. 36, *aucto/ritate*.

<sup>326</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, c. 141r, l. 23, *Augustus*. L'occhiello in *st*, sebbene quasi sempre molto piccolo, in genere si osserva più spesso a partire approssimativamente dalla seconda metà degli anni Ottanta (es. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1835, c. 45v, rubrica nel marg. est., *est*).

<sup>327</sup> Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 53.2, c. 153r, l. 9, *ostendera*; Cambridge (Mass.), Harvard University, Houghton Library, Lat. 375, c. 2r, ll. 9 e 13.

<sup>328</sup> La *D* si osserva raramente nei mss. Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, c. 33v, l. 28, *Distabat*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, c. 141r, l. 9, *Diis*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 2044, c. 226v, l. 3, *Deu(m)*. In Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3814, è utilizzata un po' più spesso (c. 40v, l. 25, *De*).

<sup>329</sup> La *N* è quasi del tutto assente in Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453. Per un es. cfr. Mantova, c. 11v, l. 7, *.N.*; nei *marginalia* di questo ms. è utilizzata anche in fine di parola con l'ultimo tratto prolungato verso il basso (c. 35v, marg. est., *Agamemnon*).

ri<sup>330</sup>; R in fine di riga con l'ultimo tratto lievemente prolungato<sup>331</sup>; T con la traversa leggermente ondulata<sup>332</sup> e V<sup>333</sup>.

Gli elementi estetizzanti cominciano ad essere di modulo lievemente ingrandito e si rilevano più spesso nei *marginalia*, mentre nel testo sono utilizzati con frequenza variabile a seconda dei manoscritti: sono rari o quasi del tutto assenti nel Casan. 453<sup>334</sup> e nel Vat. lat. 2044, mentre nel Vat. lat. 3814 e soprattutto nel *Chronicon* Vat. lat. 241 si rilevano a volte C in falso legamento con o<sup>335</sup> o che ingloba la vocale successiva<sup>336</sup>; raramente o a volte ho<sup>337</sup>; molto raramente sp con s diritta che scende sotto il rigo ed il tratto di collegamento tondeggiante<sup>338</sup> o in forme varianti<sup>339</sup> [Fig. VI.5]; sp comincia ad essere eseguito, spesso, anche come un semplice falso legamento con il tratto di unione ondulato tra s diritta, che scende o meno sotto il rigo, e p con l'asta prolungata verso l'alto<sup>340</sup> [Fig. VI.6]; la t alta "alla greca" è usata piuttosto frequentemente nel ms. Vat. lat. 241 (di rado anche in falso legamento con

---

<sup>330</sup> La frequenza della Q comincia, lievemente, ad aumentare (Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, c. 36r, l. 39r, l. 5, *Quo*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, c. 99r, l. 5, *Quem*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 2044, c. 161r, l. 37, *Qui*).

<sup>331</sup> La R è sporadica in Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, si trova spesso, invece, in Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, c. 148v, l. 2, *habebatur*.

<sup>332</sup> Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, c. 35r, l. 32, *renunciat*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, c. 13, *est*.

<sup>333</sup> Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, c. 34r, l. 28, *vt*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, c. 77r, l. 17, *Qva*. La T e, in particolare, la V sono usate più frequentemente nel manoscritto Mantova, Biblioteca Comunale, Ms. 13 (A.I.13), c. 15, l. 15, *toT* (la prima t è "alla greca"); c 10r, l. 1, *vt*.

<sup>334</sup> In Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, si rileva in una rubrica marginale anche il raro falso legamento *po* (c. 39r, marg. est., *portus*), per il quale cfr. *supra*, nota 163.

<sup>335</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, c. 76r, l. 13, *Corinthior(um)*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3814, c. 57v, l. 20, *Consilio*. Rara in Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453 (c. 62r, l. 15, *Concilioq;(ue)*).

<sup>336</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, c. 76r, l. 18, *Corintho*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3814, c. 50v, l. 27, *Compescendi*. Rara in Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453 (c. 73r, l. 2, *Constabat*).

<sup>337</sup> Tale forma si osserva molto raramente in Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453 e in Mantova, Biblioteca Comunale, Ms. 13 (A.I.13), c. 26r, l. 26, *honesta*, di modulo normale o solo lievemente ingrandito (71v, l. 32, *hominu(m)*)

<sup>338</sup> In Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, tale forma è usata assai di rado nei *marginalia* (c. 18v, marg. est., *Bratuspantum*); in Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, si osserva un unico caso nel testo (c. 9r, l. 14, *spacia*); in Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 53.2, si osserva di rado nel testo (c. 10r, l. 20, *Crispinos*); in Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 2044 e 3814, è utilizzato raramente nelle rubriche marginali (Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 2044, c. 165v, marg. est., *Vesperae*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3814, c. 53v, marg. est., *Crispus*).

<sup>339</sup> Mantova, Biblioteca Comunale, Ms. 13 (A.I.13), c. 29v, l. 24, *suspecta*, e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 53.2, c. 3v, l. 20, *suspitionem*, con il tratto di collegamento tondeggiante che compie un giro intorno all'occhiello di p [Fig. VI.5].

<sup>340</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3814, c. 5r, l. 3, *inspiciant*, con s diritta che scende sotto il rigo. In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 60, p. 232, è stata segnalata una caratteristica innovativa che emerge in questo ms: «a peculiar form of dented "sp", found on fols. 13, 47 and 83, with a long "s" descending below the line, which appears here perhaps for the first time». Si tratta della forma di sp appena descritta, che si rileva molto frequentemente lungo tutto il testo del Vat. lat. 3814 e non solo nei tre luoghi elencati nella scheda catalografica; inoltre essa si trova già attestata in precedenza, almeno a partire dal codice Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 53.2 (seconda p. della XII *satyram*, l. 4, *Hesperides*).

o<sup>341</sup>), mentre si osserva solo raramente nel Cesare casanatense<sup>342</sup> e, a volte, nei manoscritti di Mantova e i Vat. lat. 241 e 3814<sup>343</sup>.

In generale emerge, dunque, che gli elementi estetizzanti non sono ancora comunemente utilizzati nel testo, fatta eccezione per l'Eusebio-Girolamo vaticano e le rubriche marginali degli altri codici; suggerendo che la frequenza con la quale Sanvito introdusse tali elementi a quest'altezza cronologica fosse legata al livello di ricercatezza formale impiegata per la trascrizione di un determinato testo. A conferma di tale ipotesi, si osserva che anche altre caratteristiche grafiche estetizzanti tipiche della mano di Sanvito (quali la *a* testuale con occhiello piccolo e schiacciato, il tratto superiore di *f* e *s* diritta corredato da uno svolazzo ornamentale, la *r* con il tratto verticale prolungato verso il basso, la *u/v* "svasata" e la *x* con il tratto inferiore sinistro molto prolungato verso il basso<sup>344</sup>) sono, in genere, rilevabili con maggior frequenza nel testo ad inchiostri policromi del *Chronicon* di Eusebio-Girolamo e nei *marginalia* degli altri manoscritti del gruppo<sup>345</sup>.

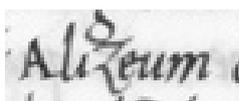


Fig. VI.1



Fig. VI.2

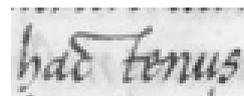


Fig. VI.3

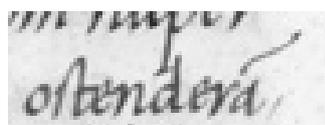


Fig. VI.4



Fig. VI.5



Fig. VI.6

### VI.3 Esecuzione posata

In questo periodo l'*antiqua*, dall'aspetto fluido ed elegante, presenta in genere aste più sviluppate, inclinazione assente ed i seguenti cambiamenti: l'uso di *s* tonda al centro e in fine di parola diviene più diffuso; *y* è spesso priva di apice<sup>346</sup>; la *z* può essere normale<sup>347</sup> oppure con il tratto di base che scende al di sotto del rigo<sup>348</sup> [Fig.

<sup>341</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241, c. 86r, l. 9, *ponto*. La *t* alta "alla greca" si osserva raramente già nel primo ms. del gruppo, anche in falso legamento con *o* nei *marginalia* (Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, c. 51r, marg. est., *Cingetorix*).

<sup>342</sup> Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, c. 29v, l. 30, *collocavit*.

<sup>343</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 2044, c. 19v, l. 31, *thermas*; c. 53r, l. 37, *vacat*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3814, c. 27r, l. 19, *liceat*, dove è usata più spesso nelle rubriche marginali.

<sup>344</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3814, c. 66r, marg. est., *Alexander*.

<sup>345</sup> Nel Vat. lat. 3814 si può, inoltre, escludere che la maggior accuratezza estetica con cui risultano vergate le rubriche marginali sia eventualmente dovuta ad una loro aggiunta in un periodo posteriore, in quanto la scrittura d'apparato appare coeva alla trascrizione del testo per le caratteristiche grafiche che vi si osservano, tra le quali, in particolar modo, la *h* con il secondo tratto curvo che scende sotto il rigo (c. 73r, marg. est., *Zenophon*).

<sup>346</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9490, c. 10r, l. 10, *Cyriaci*; London, British Library, Harleian 3567, c. 1v, l. 11, *degypto*.

<sup>347</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9490, c. 36r l. 8, *azaria*.

VI.7] e/o di modulo lievemente ingrandito<sup>349</sup>, se non perfino sovramodulata, benché con una forma ancora non sinuosa<sup>350</sup>; il tratto di unione nel falso legamento *ct* è ondulato e in genere sviluppato, ma con distanza variabile tra le due lettere<sup>351</sup> [Fig. VI.8]; si può saltuariamente rilevare l'uso di insoliti falsi legamenti ornamentali<sup>352</sup>.

L'esecuzione posata presenta, con il progredire dell'attività, sempre più caratteristiche peculiari in comune con la mano corsiva (quali l'uso di *a* con il tratto obliquo e prolungato in fine di riga, i falsi legamenti *ct* e *st* ondulati, l'uso delle maiuscole di modulo ridotto come minuscole e di alcuni elementi estetizzanti), ma a partire dal Vat. lat. 241 si osserva, forse per la prima volta, l'introduzione nell'*antiqua* di un elemento grafico precipuo dell'italica: *f* e *s* diritta con il tratto verticale prolungato al di sotto del rigo, al quale è in genere associato l'uso del *titulus* reso con un tratto ondulato<sup>353</sup> [Fig. VI.9]. Tale tipologia, che chiamerò "ibrida", potrà essere utilizzata da Sanvito come scrittura distintiva nel *Chronicon* di Eusebio-Girolamo<sup>354</sup> e raramente in altre opere<sup>355</sup>, nonché per vergare alcuni *marginalia*<sup>356</sup>, ma per la trascrizione del testo sarà, forse, impiegata solo in uno degli ultimi testimoni della sua attività<sup>357</sup>.

---

<sup>348</sup> London, British Library, Harl. 3567, c. 1v, l. 16, *dolceza*; c. 5v, l. 15, *scorza*.

<sup>349</sup> *Ibidem*, c. 6r, l. 20, *inmanzi*.

<sup>350</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9490, c. 28r l. 1 e c. 66r, l. 10, *aromatizans*; c. 98r l. 1, *nazareth* e c. 157v, ll. 1-2 *La-/zarum*.

<sup>351</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9490, c. 9v, l. 13, *Victo(r)is* (con segno abbreviativo per *quam* del "secondo tipo"), non sviluppato; c. 10v, l. 2, *Octava*, c. 15v l. 8 *Sancto*, c. 23r, l. 7 *electa*, solo lievemente sviluppato; quasi mai molto sviluppato, ma non esagerato (c. 64v, l. 12, *dilectis*). Edinburgh, National Library of Scotland, Adv.18.7.16, c. 4r, l. 12, *actionem*. London, British Library, Harl. 3567, c. 5v, l. 18, *tecto*.

<sup>352</sup> Ad esempio, *e* in fine di parola con il tratto mediano prolungato fino a legarsi con la forcellatura prolungata di *l* iniziale della parola successiva (*ibidem*, c. 1r, l. 5, *promesse lusingando*; c. 2v, l. 5, *quantunque leggiadre*; c. 6v, l. 15, *verde lauro*).

<sup>353</sup> Come vedremo, il *titulus* ondulato analogo a quello utilizzato nella corsiva sarà impiegato, a partire almeno dal periodo successivo, anche in alcuni passi in *antiqua* con *f* e *s* diritta che terminano sul rigo (cfr. *infra*, p. 62 par. VII.3); ma ritengo che la scrittura sia definibile come "ibrida" solo quando essa presenta *f* e *s* diritta prolungate in basso.

<sup>354</sup> In quest'opera, tramandata da cinque manoscritti esemplati da Sanvito (Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241; Valladolid, Universidad de Valladolid, Biblioteca de Santa Cruz, Ms. 333; Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10014; London, British Library, Royal 14.C.III), si osserva in genere l'uso della corsiva per il testo e dell'*antiqua* come scrittura distintiva, la quale, da ora avanti, potrà essere sostituita o affiancata dalla tipologia cosiddetta "ibrida" (si veda ad es. il Vat. lat. 241, c. 118v, riprodotta in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 213; e Wardrop, *The script*, pl. 18, che riproduce una carta del London, British Library, Royal 14.C.III, databile al IX periodo).

<sup>355</sup> Come, ad esempio, nel Petrarca di San Daniele del Friuli (Biblioteca Guarneriana, Ms. 139), nei titoli rubricati a c. 106r/v.

<sup>356</sup> Si rileva, ad esempio, nel *De principe* del Platina mantovano, nel marg. est. di c. 153v (*Gymnasium Patavinum*, con *m* coronata da un trattino finale orizzontale, *s* diritta prolungata in basso, *t* alta "alla greca", *y* senza apice).

<sup>357</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. III, 42 (=2928), codice di presentazione del *In Mariam Virginem Panaegyrici* del giurista padovano Martino Mastellari. Ricavo tale informazione solo dalla

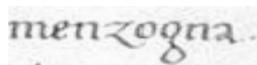


Fig. VI.7

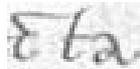


Fig. VI.8

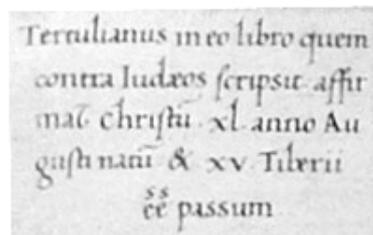


Fig. VI.9

## VII. Roma, [Padova, Cento, Mantova e Ferrara?], ca. 1477-83

In un documento del 2 aprile 1478 Sanvito risulta menzionato come "familiare" di Francesco Gonzaga<sup>358</sup> (1444-83): si tratta della prima testimonianza documentaria del loro legame, che quasi certamente esisteva già da alcuni anni<sup>359</sup>. Nel giugno dello stesso anno, egli era probabilmente al seguito del cardinale quando si trasferì a Bologna, come si deduce da due lettere del 26 novembre e del 3 dicembre 1478 che il segretario di quest'ultimo, Giovanni Pietro Arrivabene (ca. 1439-1504), scrisse a Federico I Gonzaga, nelle quali si dice che Sanvito partì a settembre per Padova, prima di raggiungere nuovamente il cardinale all'inizio di dicembre a Cento (poco più a nord di Bologna)<sup>360</sup>. Albinia de la Mare ha collocato l'attività di Sanvito di questo periodo a Roma, mentre per Scott Dickerson è probabile che il calligrafo, in qualità di senescalco<sup>361</sup>, seguisse il cardinale in gran parte dei suoi spostamenti a Mantova, Roma (nei periodi gennaio-giugno '78 e

---

riproduzione delle cc. 5v-6r del ms. contenuta in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 373, nelle quali il testo risulta, appunto, esemplato con la scrittura "ibrida" (con la forma del *titulus* corrispondente a quella utilizzata nell'*antiqua*), ma non posso essere certa che tale scelta stilistica risulti adottata nell'intero codice. Infine, segnalo che nel catalogo di de la Mare-Nuvoloni la scrittura "ibrida" viene chiamata "semiformal" (de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 243, 372).

<sup>358</sup> Archivio di Stato di Padova, Archivio notarile, b. 241, c. 345r/v (cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 49 e p. 394 nota 84).

<sup>359</sup> Ricordo, infatti, che Sanvito in precedenza esemplò per il cardinale un codice con l'*Ars Completa geomantiae*, databile su base paleografica alla seconda metà degli anni Sessanta del Quattrocento (London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1950/2464, cfr. *supra*, p. 44 e nota 264), ed eseguì alcuni interventi databili dal 1469/70 al 1474/7 circa nel Petrarca trascritto per Francesco Gonzaga da Matteo Contugi da Volterra, ora London, British Library, Harl. 3567 (cfr. *supra*, pp. 50-51 e note 312-313).

<sup>360</sup> Le lettere sono conservate nell'Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 1142 (cfr. Chambers, *Arrivabene*, p. 418 n. 121; de la Mare, *Bartolomeo*, p. 502; Guernelli, *Sanvito*, p. 361 nota 27; Dickerson, *Chronology*, p. 49).

<sup>361</sup> «Bartholomeo Sanvito» è annoverato nel testamento di Francesco Gonzaga vergato a Bologna il 20 ottobre 1483 tra i «familiaribus et continuis commensalibus» del cardinale (Müntz, *Les arts*, p. 299; Chambers, *Renaissance*, app. 1, p. 136 num. 27; Ruysschaert, *Miniaturistes à Naples*, p. 266; Toscano, *Bartolomeo*, p. 103 e nota 1) e nella corrispondenza relativa alle sue esequie è nominato con la qualifica di "sescalcho" (Chambers, *Renaissance*, app. 3, pp. 190-191 num. 3, lettera di Giovan Pietro Arrivabene al Marchese Federico Gonzaga, datata Correggio, 24 ottobre 1483: «El se manda Sanvito sescalcho inanti informato di pensieri e modi che a nui occorreriano de servarsi per la introductione de dominica del corpo de la bona memoria de Monsignore mio in Mantuoa. [...]»). Si veda anche de la Mare, *Bartolomeo*, p. 502).

dicembre '80-dicembre '82) e forse Ferrara<sup>362</sup>. In questi anni egli collaborò alla trascrizione della monumentale *Iliade* per Francesco Gonzaga in greco e latino (ora Vat. gr. 1626), assieme a Gaspare da Padova che si occupò delle miniature<sup>363</sup> ed al copista Giovanni Rhosos di Creta per il testo in greco, che sottoscrisse il 30 e 31 maggio 1477<sup>364</sup>, mentre la versione latina, che spettava a Sanvito, rimase incompleta per la morte del cardinale sopraggiunta il 21 ottobre 1483<sup>365</sup>. Inclusa la trascrizione parziale di questo magnifico manoscritto, databile tra la seconda metà del '77 e l'ottobre dell'83, a questa fase sono attribuibili sette codici, tutti esemplati in corsiva<sup>366</sup> e rigati a secco con *tabula ad rigandum* sul lato pelo<sup>367</sup>; tra i quali il Vat. lat. 1888, commissionato da Sisto IV, è databile intorno alla fine del 1477 poiché l'8 gennaio 1478 risulta registrato in un libro dei conti della Vaticana il pagamento per la sua copia e decorazione<sup>368</sup>. Oltre che dalle commissioni, che in questo periodo fossero intercorsi ottimi rapporti tra il copista veneto e la sede pontificia è

---

<sup>362</sup> Fatta eccezione per una visita a Padova che Sanvito quasi certamente si concesse per la morte della madre sopraggiunta nel giugno del Settantanove (cfr. Dickerson, *Chronology*, pp. 49-51).

<sup>363</sup> Come è noto, l'identificazione di Gaspare da Padova, in precedenza conosciuto come il "Maestro dell'Omero vaticano" o "Maestro di Sanvito", si deve proprio a questa splendida opera (cfr. Toscano, *Bartolomeo*, p. 104 e nota 14; *infra*, pp. 105 e segg., e nota 640 con indicazioni bibliografiche sul miniatore).

<sup>364</sup> Per informazioni bibliografiche sul copista greco rinvio a de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 423 nota 7 di cat. 72.

<sup>365</sup> Il lungo tempo necessario a Sanvito per copiare l'opera, che avrebbe dovuto comprendere anche l'*Odissea* (ora BAV, Vat. gr. 1627, sottoscritta dal Rhosos il 15 settembre 1477), è stato giustificato con l'ipotesi che egli avesse a disposizione un modello da esemplare pieno di errori o lacune (la sua trascrizione è, infatti, ricca di passi lasciati in bianco), e/o avesse a disposizione poco tempo a causa del suo impiego presso il cardinal Gonzaga (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 72, pp. 258-260).

<sup>366</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 12867 [o], con stemma non identificato (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 421, n. 65, nota 7); Genova, Biblioteca Durazzo, Ms. A.III.3, senza stemma; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1888 [o], con stemma di Sisto IV; Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 2° Cod. Ms. Philol. 161 Cim., senza stemma, ma forse commissionato da Bernardo Bembo poiché decorato con il suo emblema (Pegaso); Collezione privata, Svetonio, già Stratfield Saye, Wellington collection, con stemma di Ludovico Agnelli di Mantova, sormontato dal cappello prelatizio nero con tre ordini di nappe da protonotario apostolico (dunque posteriore alla sua nomina a chierico di camera da parte di Sisto IV il 19 gennaio 1478, cfr. *infra*, parte II, pp. 123-124); Stockholm, Kungliga Biblioteket, Huseby 17, senza stemma; Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626 [o], con stemma del cardinale Francesco Gonzaga.

<sup>367</sup> Lo schema di rigatura impiegato è sempre del tipo D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1), con l'aggiunta di righe in più nel marg. est. o in quello sup. per i titoli correnti nel Cesare di Madrid (Biblioteca Nacional de España, Ms. 12867) e nello Svetonio, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 2° Cod. Ms. Philol. 161 Cim. Costituiscono un'eccezione il *Libro dei sogni* a Stoccolma (Kungliga Biblioteket, Huseby 17), l'unico codice della produzione di Sanvito con schema a due colonne D56 (Derolez, *Codicologie*, I, p. 119 e fig. 53; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, p. 382, fig. 5), e lo Svetonio in collezione privata con stemma Agnelli, il cui tipo di rigatura è sconosciuto.

<sup>368</sup> Cfr. *infra*, p. 103 e nota 635.

comprovato dal fatto che il 25 marzo 1483 Sanvito fu designato notaio della Curia Romana, una nuova carica creata da Sisto IV<sup>369</sup>.

Infine, segnalo che a questa fase risale l'intervento diretto del copista padovano in un Marziale databile alla prima metà del XII sec. con aggiunte e annotazioni di altre due mani quattrocentesche (Harl. 2007), sul quale mi soffermerò più avanti<sup>370</sup>.

Nell'ultimo codice del gruppo, l'Omero Vat. gr. 1626, tra le cifre arabe di mano di Sanvito ho rilevato nuovamente la forma del 5 di tipo "moderno" [Fig. VII.1], che sarà utilizzata per il resto dell'attività<sup>371</sup>, fatta eccezione per alcuni sporadici casi in cui si osserva ancora la forma "antica"<sup>372</sup> [Fig. II.1].



Fig. VII.1

### VII.1 Maiuscola antiquaria policroma

La maiuscola è interessata, in questa fase, solo da questi due cambiamenti: l'uso di *I* più alta prima di *S* che diviene più frequente<sup>373</sup>; la *Y*, più alta rispetto alle altre lettere e con i tratti obliqui curvi, che è in genere senza apice<sup>374</sup>.

### VII.2 Esecuzione corsiva

La corsiva è estremamente elegante e pienamente formata dal punto di vista stilistico, di modulo medio o medio-piccolo e con una inclinazione a destra leggerissima o quasi assente, in alcuni manoscritti diviene più ariosa. Nello specifico vi si rilevano le seguenti caratteristiche particolari: le aste cominciano ad essere più sviluppate e quelle superiori, oltre ad essere o meno corredate a sinistra da un trattino obliquo quasi verticale<sup>375</sup>, possono di rado terminare con una piccolissima

---

<sup>369</sup> L'assegnazione di tale carica a Sanvito è documentata in Archivio Segreto Vaticano, Reg. vat. 640, c. 254v (cfr. Frenz, *Kanzlei*, pp. 195 e 300, n. 373; Dickerson, *Chronology*, pp. 50-51).

<sup>370</sup> Cfr. *infra*, p. 114.

<sup>371</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, c. 367r, ll. 39-40 e c. 368r, ll. 1-8, numeri alla destra dei versi per spostarne l'ordine.

<sup>372</sup> La forma "antica" del 5 si osserva ancora almeno nella copia di lavoro della silloge di iscrizioni classiche databile al periodo X, ora Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241): qui Sanvito usa per la cartulazione nel margine superiore esterno (1-221) la forma "moderna" fino a c. 195, poi vi alterna la forma "antica" (es. c. 215); nell'indice finale del ms. sono presenti entrambe le forme, anche all'interno di una stessa pagina (c. 221v, l. 17, 152, con forma "moderna"; l. 11, 157 e l. 23, 159, con forma "antica"); inoltre la forma antica può essere utilizzata anche nei *marginalia* (c. 177r, marg. est., *Dup(lica)tum in li(bro) 2<sup>o</sup>. ad c(arta) 115*).

<sup>373</sup> Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 2° Cod. Ms. Philol. 161 Cim., c. 139r, l. 3, *OTHO/NIS*; Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, c. 2r, l. 1, *CONGLUTINATIONIS*.

<sup>374</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, c. 2r, l. 2, *CHRYSAE*.

<sup>375</sup> *Ibidem*, c. 149r, l. 36, *hortabor*, con *h* con trattino di attacco e *b* semplice.

forcellatura a sinistra<sup>376</sup> [Fig. VII.2]; a partire dal Vat. lat. 1888, databile verso la fine del 1477, il secondo tratto di *h* termina sempre sul rigo o in legamento con la lettera successiva<sup>377</sup>; la doppia *i* è resa sempre con la seconda lettera prolungata al di sotto del rigo<sup>378</sup>; gli ultimi due tratti verticali di *m* e i due tratti verticali di *n* sono, a volte, leggermente divaricati<sup>379</sup> [Fig. VII.3]; nella *r* in fine di parola con il tratto verticale prolungato al di sotto del rigo, che si riscontra raramente fin dal periodo I (con frequenza in genere maggiore nei *marginalia*), il tratto prolungato in basso può essere lievemente curvo o obliquo verso sinistra<sup>380</sup>; il tratto inferiore sinistro di *x* può essere anche molto prolungato al di sotto del rigo<sup>381</sup>; *y* è in genere senza apice fin quasi al termine del periodo<sup>382</sup>, quando, almeno a partire dall'ultimo manoscritto del gruppo, si alterna alla forma con doppio apice<sup>383</sup>; la *z* è sempre assai sovramodulata, con il tratto di base ondulato che scende sotto il rigo, inoltre è tracciata con fluidità, in genere senza staccare la penna dal foglio, pertanto può essere corredata da un

---

<sup>376</sup> In Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1888, le piccole forcellature al termine delle aste alte sono quasi assenti (si veda, ad es., l'estremità superiore della *h* a c. 58v, marg. est. in rosso, *Athletæ*, o, nel testo, un accenno di forcellatura al termine dell'asta della *d* a c. 59r, l. 1, *indigna/tiq(ue)*); nel Vat. gr. 1626, si rilevano inizialmente di rado, poi con frequenza sempre maggiore (c. 7r, l. 6, la *l* di *pelide*; c. 149r, l. 14, la *h* di *honorabatur*, l. 35, *ad*; c. 263r, l. 25, *obprobrium*.). Tali forcellature si possono osservare già nei periodi precedenti, ma in meri casi isolati (es. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 2044, c. 131r, nel marg. est. in rosso, nella *h* di *Mathildis*), che, per tale motivo, non ho ritenuto significativi (cfr. *supra*, nota 98).

<sup>377</sup> Fatta eccezione per un caso in una rubrica marginale (c. 59r, marg. est., *Scythæ*), in cui il secondo tratto di *h* è curvo, scende sotto il rigo e termina con un piccolo occhiello. Segnalo che *h* con il secondo tratto curvo e prolungato in basso compare ancora in una rubrica marginale di un manoscritto più tardo, databile tra la seconda metà degli anni Ottanta e i primi anni Novanta (Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1835, c. 50v, marg. est., *Iugurtham*); tuttavia tale eccezione non ha valore per l'evoluzione nel tempo di questa lettera, in quanto si tratta di una correzione su rasura (probabilmente di *b*) e ritengo, dunque, che la scelta di Sanvito di utilizzare la forma abbandonata da almeno dieci anni possa essere spiegata con la volontà di dissimulare al meglio il suo intervento correttivo.

<sup>378</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1888, c. 1v, l. 4, *auspicijs*; Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, c. 143r, l. 26, *sacrificijs*. Non avendo, però, esaminato integralmente la scrittura di tutti mss., non posso escludere che esistano alcune eccezioni con la doppia *i* resa con le due lettere analoghe.

<sup>379</sup> Ovvero i primi due tratti verticali sono lievemente inclinati verso destra, mentre l'ultimo tratto è verticale (Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1888, c. 6v, l. 7, *secundum*; Vat. gr. 1626, c. 149r, l. 14, *autem*). Questa caratteristica si riscontra già in manoscritti più antichi, fin dal periodo III, ma in forma molto meno evidente e con frequenza minore (per tale motivo non viene segnalata prima).

<sup>380</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1888, c. 62r, l. 22, *calor*.

<sup>381</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, c. 149r, l. 9, *excitantes*. Ma in alcuni casi il tratto non oltrepassa affatto il rigo (Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1888, c. 25v, l. 4, *ex*; Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, c. 7r, l. 15, *ex*).

<sup>382</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1888, c. 59r, l. 6, *Scythas*; Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, c. 143r, l. 22, *calydone*; c. 249r, l. 16, *cygnor(um)*.

<sup>383</sup> In Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, in tutta la prima parte del ms. *y* è priva di apice, ma a partire da c. 251r (l. 6, *Lachrymas*) è alternativamente con doppio apice e senza (c. 255r, l. 38, *phylas*). In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 243, è segnalata la presenza di *y* con doppio apice anche nel ms. precedente di Stoccolma (Kungliga Biblioteket, Huseby 17), del quale non ho esaminato la scrittura e non mi è, quindi, possibile confermare il dato, né rilevarne la frequenza di utilizzo.

piccolissimo occhiello schiacciato<sup>384</sup>, che diverrà più evidente nei periodi successivi<sup>385</sup> [Fig. VII.4]; in alcuni manoscritti si rileva, forse per la prima volta, l'abbreviazione *-b*; per *-bus*<sup>386</sup>; il *titulus* è più frequentemente sviluppato e inclinato verso l'alto, a volte anche quando non è in fine di riga<sup>387</sup>; il tratto che taglia *-R* per indicare l'abbreviazione *-Rum* è a volte prolungato verso il basso e termina "ad uncino".

Per quanto riguarda le maiuscole di modulo ridotto utilizzate come minuscole, indicativamente si rilevano più frequentemente alcune lettere, quali la *D*<sup>388</sup> ed in particolar modo la *Q* con l'ultimo tratto prolungato<sup>389</sup>; si osserva l'uso occasionale di *N* con l'ultimo tratto prolungato al di sotto del rigo<sup>390</sup> e l'uso sporadico, nell'Omero Vat. gr. 1626, del nesso *NT* con il tratto verticale in comune prolungato verso l'alto e il basso<sup>391</sup>; l'ultimo tratto di *R* in fine di riga può essere assai prolungato<sup>392</sup>; l'uso di *T* non viene incrementato, ma si riscontra solo di rado in fine di parola e, soprattutto, nelle parole *AT* ed *esT*<sup>393</sup>, probabilmente perché a tale forma viene preferita quella di *t* alta "alla greca".

In generale, non si assiste ad un incremento rilevante nell'uso degli elementi estetizzanti, fatta eccezione, appunto, per la *t* alta "alla greca", che si osserva più frequentemente in alcuni manoscritti<sup>394</sup>, e *sp* eseguito spesso come un semplice falso legamento tra *s* diritta e *p* con l'asta prolungata verso l'alto. Segnalo, inoltre, l'uso

---

<sup>384</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1888, c. 11v, l. 3, *zelotypus*, con occhiello nella parte inferiore di dimensioni assai ridotte.

<sup>385</sup> Si veda, ad es., il ms. databile al periodo successivo San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139, c. 164r, l. 1, *garzon*. Segnalo che in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 263, l'occhiello nella *z* è erroneamente segnalato per il periodo VIII solo nel ms. Budapest, Országó Széchényi Könyvtár, Clmae 419.

<sup>386</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1888, c. 47r, l. 4, *fulminib*.

<sup>387</sup> Stockholm, Kungliga Biblioteket, Huseby 17, c. 4v (riprodotta in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 257); in Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, comincia ad essere prolungato ed obliquo all'interno del rigo nella seconda parte del ms. (c. 343r, l. 26, *annu(m)*).

<sup>388</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1888, c. 93r, l. 13, *Deinde*; Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, c. 51r, l. 14, *Dea*.

<sup>389</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1888, c. 93r, l. 12, *Questionis*; Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, c. 149r, l. 8, *Qui*.

<sup>390</sup> In Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1888, è utilizzato solo nelle rubriche marginali (cc. 7v e 18v, marg. est., *Agamemnon*; c. 22v, marg. est., *Polemon*); in Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, anche nel testo (c. 149r, l. 23, *agamemnon*).

<sup>391</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, c. 48r, l. 40, *iacebant*. In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 61 p. 234, tale nesso è stato rilevato già nel ms. Dublin, Chester Beatty Library, W.122, ma, non avendo personalmente esaminato la scrittura del codice, non posso confermare il dato.

<sup>392</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, c. 31r, l. 35, *sequebantur*.

<sup>393</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. gr. 1626, c. 3r, l. 34, *videbat*; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1888, c. 40r, l. 11, *AT*; c. 42v, l. 16, *esT*.

<sup>394</sup> Nel Vat. lat. 1888 l'uso di *t* "alla greca", di modulo normale, è solo leggermente incrementato, mentre nel Vat. gr. 1626 l'uso è più frequente e la lettera è più grande.

sporadico di una forma di *sp* con il tratto di collegamento tondeggiante e *s* diritta che termina sul rigo (forse già introdotta nel periodo precedente)<sup>395</sup>.



Fig. VII.2

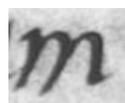


Fig. VII.3

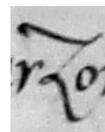


Fig. VII.4

### VII.3 Esecuzione posata

L'unica testimonianza conosciuta della peculiare *antiqua* di Sanvito in questo periodo è fornita dall'aggiunta che questi supplì della parte finale mancante del Marziale databile al XII sec. (London, British Library, Harl. 2007), nella quale si osserva l'uso del tratto ondulato per il *titulus*, che da ora in avanti potrà essere di rado utilizzato nell'esecuzione posata, in luogo del tratto orizzontale con le grazie oblique e parallele<sup>396</sup>.

## VIII. Roma [e Padova?], ca. 1483-85

Durante questo breve periodo Sanvito perse due dei suoi principali committenti e benefattori: il cardinale Francesco Gonzaga († Bologna, 21 ottobre 1483), per il quale, in qualità di suo senescalco, prese parte all'organizzazione dei funerali a Mantova; e il papa Sisto IV († 12 agosto 1484). Inoltre il pontefice che successe a quest'ultimo, Innocenzo VIII (1432-1492, eletto il 29 agosto 1484), abolì la carica di notaio della Curia Romana di cui era stato investito il copista veneto. Non sappiamo se questi seguì l'esempio del suo collaboratore Gaspare da Padova, che, dopo la scomparsa del Gonzaga, entrò a far parte a Roma della corte del nipote di Sisto IV, il cardinale Raffaele Sansoni Riario della Rovere (1460-1521, proclamato cardinale il 10 dicembre 1477)<sup>397</sup>; ma dalla sua produzione manoscritta sembra che trovò un importante mecenate in Ludovico Agnelli di Mantova († 1499). Per quest'ultimo, infatti, Sanvito realizzò tre splendidi codici: un Virgilio in posata, un

<sup>395</sup> Nel Vat. lat. 1888 si rileva solo in una rubrica marginale (c. 37r, marg. est., *Hispani*) e nel Vat. gr. 1626 sia nel testo (c. 9r, l. 30, *respondit*; c. 11r, l. 35, *splendida*), sia in un'aggiunta marginale (c. 258r, marg. est., *spargitur*). Tale forma di *sp* è stata già rilevata dalla Nuvoloni nei *marginalia* alle cc. 57v e 60r del ms. Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms. 49-17, databile alla fine del periodo precedente (de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 63, p. 238), ma, non avendo consultato questo ms., non posso confermare il dato.

<sup>396</sup> Segnalo che in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 67 p. 248, la scrittura qui utilizzata da Sanvito è stata definita "semiformal", ma ritengo che essa non possa essere identificata con la tipologia cosiddetta "ibrida", benché il *titulus* sia ondulato come nella corsiva, in quanto *f* e *s* diritta non sono prolungate al di sotto del rigo (cfr. *supra*, p. 56 e nota 353).

<sup>397</sup> Come vedremo, Sanvito risulterà documentato come familiare del Riario solo nel 1489, '91 e '97, anche se probabilmente il suo servizio presso il cardinale cominciò prima della sua partenza da Roma nel 1488 (cfr. *infra*, p. 70).

Petrarca ed un Orazio in corsiva<sup>398</sup>. Oltre a questi, esemplò due variopinti *Chronicon* di Eusebio-Girolamo in corsiva, con passi in posata e in scrittura "ibrida"<sup>399</sup>, e quattro piccoli *Libri d'ore* in *antiqua*<sup>400</sup> (scrittura che, da ora in avanti, riserverà quasi esclusivamente ai testi liturgici), ai quali può forse essere aggiunto anche il A.2452 della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna recentemente scoperto da Daniele Guernelli<sup>401</sup>.

Infine, l'ultimo codice collocabile in questa fase è un piccolo Orazio in corsiva<sup>402</sup> commissionato da Bernardo Bembo, forse durante la visita che compì come ambasciatore a Roma dal 9 maggio al 9 luglio 1485 per congratularsi con il nuovo papa Innocenzo VIII<sup>403</sup>.

Fatta eccezione per i *Libri d'ore* a Seckau e Benediktbeuren, rigati a secco con *tabula ad rigandum* secondo il sistema 3 di Albert Derolez<sup>404</sup>, gli altri codici collocabili in questa fase sono tutti rigati con la medesima tecnica, ma sul lato pelo<sup>405</sup>.

---

<sup>398</sup> Tutti e tre i codici recano lo stemma dell'Agnelli sormontato dal cappello prelatizio nero con sei nappe per lato da protonotario apostolico (posteriore alla sua nomina a chierico di camera da parte di Sisto IV il 19 gennaio 1478); le loro collocazioni attuali sono rispettivamente: London, British Library, King's 24, Publius Vergilius Maro, *Bucolica; Georgica; Aeneis* [f]; San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139, Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta e Triumphis* [o]; Budapest, Országó Széchényi Könyvtár, Clmae 419, Quintus Horatius Flaccus, *Carmina; De arte poetica; Epodes; Carmen saeculare; Sermones; Epistolae*. Ricordo che Sanvito aveva già esemplato due manoscritti per Ludovico Agnelli e ne allestirà altri due, fino al 1497-99 (cfr. *infra*, parte II, pp. 123-124).

<sup>399</sup> Valladolid, Universidad de Valladolid, Biblioteca de Santa Cruz, Ms. 333, con spazio per stemma lasciato in bianco; Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10014 [o], con motto *A bon droit* di Ippolita Maria Sforza (1446-88), moglie di Alfonso duca di Calabria e re di Napoli nel 1494-95.

<sup>400</sup> Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, Ms. 203, senza stemma; Seckau, Benediktinerabtei, Ms. 555, con stemma eraso, ma nel calendario compare un santo dei calendari liturgici veneziani, dunque il possessore era, forse, veneziano (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 75 p. 268); Benediktbeuren, Philosophisch-Theologische Hochschule-Bibliothek, Ms. 2, spazio per stemma lasciato in bianco e successivamente dipinto con decorazione fitomorfa; Varie biblioteche o collezioni private [f], smembrato in frammenti dispersi da Otto F. Ege (1888-1951), insegnante del Cleveland Institute of Art, collezionista e commerciante di libri.

<sup>401</sup> Cfr. *supra*, p. 8 e nota 45. Ho esaminato la scrittura del codice solo dalle riproduzioni contenute in Guernelli, *Sanvito*, pp. 380, 382, 384-392, dalle quali si osserva un'*antiqua* di modulo ampio, con inclinazione quasi assente, il falso legamento *ct* ondulato e sviluppato (*ibidem*, p. 387 fig. 8, c. 77v), il segno abbreviativo per *quam* "del secondo tipo" (*ibidem*, p. 387 fig. 8, c. 77v e p. 390 fig. 11, c. 143r); associata ad una maiuscola antiquaria fluida ma caratterizzata da alcune evidenti irregolarità dell'allineamento sul rigo e nella forma e nell'inclinazione di alcune lettere. Per quello che si evince osservando la riproduzione solo di queste poche carte, mi sembra che la scrittura del codice bolognese sia molto simile a quella dei *Libri d'ore* Seckau, Benediktinerabtei, Ms. 555 e Benediktbeuren, Philosophisch-Theologische Hochschule-Bibliothek, Ms. 2 (visibile nelle rispettive figure in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 75 p. 269 e cat. 76 p. 271). Sulla base di tale considerazione, esso viene qui cronologicamente collocato successivamente a questi ultimi, ma per una proposta di datazione meno incerta e più precisa è necessario visionare l'intero manoscritto.

<sup>402</sup> Cambridge, King's College, Ms. 34, Quintus Horatius Flaccus, *Carmina; Epodes; Carmen saeculare; De arte poetica; Epistolae; Sermones*, ca. 165 x 102 mm, con stemma di Bernardo Bembo.

<sup>403</sup> Cfr. Giannetto, *Bernardo Bembo*, pp. 166-177; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 82 p. 282.

<sup>404</sup> Derolez, *Codicologie*, I, p. 72. Lo schema di rigatura impiegato nei mss. Seckau, Benediktinerabtei, Ms. 555 e Benediktbeuren, Philosophisch-Theologische Hochschule-Bibliothek, Ms. 2, nonché negli altri due *Libri d'ore* del gruppo (Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, Ms. 203 e Varie biblioteche

### VIII.1 Maiuscola antiquaria policroma

Da questo periodo, le irregolarità tipiche della maiuscola policroma di mano di Sanvito (come l'inclinazione di alcune lettere e l'allineamento sul rigo o la spaziatura tra lettere imperfetti) cominciano ad essere lievemente più frequenti, nonostante l'esecuzione sia complessivamente ancora fluida ed elegante. Gli unici cambiamenti che vi si riscontrano, nello specifico, sono: un uso in genere più diffuso di lettere di modulo ridotto e *inclusae*; *I* in genere (ma non sempre) più alta quando precede *S*; *Y*, con i tratti obliqui curvi e notevolmente più alta delle altre lettere, sia con apice singolo<sup>406</sup> o doppio<sup>407</sup> [Fig. VIII.1], sia senza apice<sup>408</sup>; l'uso di alcune varianti di foglia epigrafica decorate e più rifinite [Fig. VIII.2], come, ad esempio, un'*hedera distinguens* a pennello<sup>409</sup> [Fig. VIII.3].



Fig. VIII.1



Fig. VIII.2



Fig. VIII.3

### VIII.2 Esecuzione corsiva

Nella corsiva di questo periodo si osserva un tracciato più sottile, fermo e regolare, in genere con una lievissima inclinazione a destra e le seguenti caratteristiche peculiari: le aste inferiori sono in genere corredate da trattini di completamento molto evidenti; in alcuni manoscritti, la *a* testuale con l'occhiello piccolo e schiacciato è usata di frequente in fine di riga<sup>410</sup>; il tratto mediano di *e* in fine di parola è di frequente leggermente prolungato e termina con un ripiegamento verso l'alto a sinistra o un piccolo bottone ornamentale; il tratto superiore di *f* e *s*

---

o collezioni private, smembrato in frammenti dispersi da Otto F. Ege), è del tipo D13 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 90-92 e fig. 35; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 2). Segnalo che il ms. A.2452 della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna è rigato a secco (ricavo il dato da Guernelli, *Sanvito*, p. 369 nota 58: «rigatura con stilo»), ma non conosco con quale sistema né schema di rigatura.

<sup>405</sup> Il dato non è certo per il *Libro d'ore* padovano (Biblioteca del Seminario Vescovile, Ms. 203), in quanto in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 73 p. 264 è segnalato che la rigatura non si vede facilmente. Fatta eccezione per i quattro manoscritti liturgici del gruppo (cfr. nota precedente), lo schema di rigatura impiegato è sempre del tipo D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1), con aggiunta di righe verticali per le colonne nelle due copie del *Chronicon* di Eusebio-Girolamo.

<sup>406</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10014, c. 1r, l. 4, *HIERONYMUM* (la tipologia che si riscontra più di frequente in questo codice).

<sup>407</sup> *Ibidem*, c. 10r, l. 16, *ASSYRIORUM*.

<sup>408</sup> *Ibidem*, c. 50v, clipeo in alto a destra, *SICYO/NIORUM*.

<sup>409</sup> London, British Library, King's 24, c. 1r, l. 5; Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10014, c. 1r, l. 15.

<sup>410</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10014, c. 46r, l. 13, *Isthmia*.

diritta non è quasi mai concluso da uno svolazzo ornamentale<sup>411</sup>; *u/v* "svasata" è frequente in alcuni manoscritti<sup>412</sup>; *y* può essere alternativamente sia priva di apice, sia con apice singolo o doppio; il falso legamento *ct* (con il tratto di collegamento prolungato in modo variabile, fino ad essere molto sviluppato) può presentare un piccolo occhiello schiacciato nel punto di unione con la parte terminale superiore dell'asta della *t*<sup>413</sup> [Fig. VIII.4]; il *titulus* è spesso tracciato in posizione obliqua.

Tra le maiuscole di modulo ridotto utilizzate come minuscole indicativamente si segnala un generale aumento nella frequenza della *Q* con l'ultimo tratto prolungato; mentre tra gli elementi estetizzanti si osserva in alcuni manoscritti<sup>414</sup> l'utilizzo molto frequente del falso legamento *sp* tra *s* diritta e l'asta della *p* prolungata verso l'alto con il tratto di unione ondulato o, più raramente, tondeggiante, e di *t* alta "alla greca".

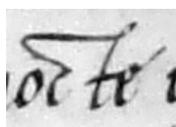


Fig. VIII.4

### VIII.3 Esecuzione posata

L'esecuzione posata è estremamente elegante, ma non presenta differenze sostanziali rispetto al periodo precedente: *y* può essere spesso tracciata con doppio apice<sup>415</sup> e l'uso di *Q* di modulo ridotto come minuscola con l'ultimo tratto prolungato può essere diffuso<sup>416</sup>. Nella scrittura "ibrida"<sup>417</sup> si nota, inoltre, l'uso insolito della

<sup>411</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10014, c. 2r, l. 18, *figuratus*.

<sup>412</sup> È frequente almeno nei due codici che ho esaminato integralmente: Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10014, nel quale la *u/v* è assai di rado a forma ampia (c. 138v, l. 3, *urbs*), e San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139.

<sup>413</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10014, c. 2r, l. 15, *lector*; c. 129v, l. 16, *defectio*, l. 23, *nocte(m)*; c. 122v, l. 3, *facta*. In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 263, l'occhiello nel falso legamento *ct* è segnalato solo nel ms. San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139.

<sup>414</sup> Come, ad esempio, nel Guaner. 139.

<sup>415</sup> London, British Library, King's 24, c. 37r, l. 10, *amphryso*.

<sup>416</sup> Segnalo che in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 263, per questo periodo sono stati inoltre descritti tre elementi che non posso confermare, non avendoli riscontrati negli esempi di scrittura personalmente esaminati, ma che non posso neanche escludere, non avendo consultato integralmente tutti i codici: l'uso frequente della *z* sovrarmodulata e del falso legamento *sp*; l'uso sporadico di un insolito falso legamento «between a tall trailing "f" and "l"» in tre manoscritti. Su l'effettivo uso di tale falso legamento sono in dubbio, in quanto nelle 19 riproduzioni fotografiche che ho osservato del London, British Library, King's 24, alcuni falsi legamenti *fl*, che avevo rilevato a prima vista (c. 26v, l. 2; c. 27r, l. 18; c. 115r, ll. 9 e 11; Wardrop, *The script*, pl. 34, l. 24), si sono in realtà rivelati, ad un'analisi più attenta, un mero accostamento tra le due lettere, le quali sembrano apparentemente in legamento a causa dell'ampia forcatura verso sinistra della *l* che tocca il termine del tratto sup. della precedente *f*.

<sup>417</sup> Ossia l'*antiqua* con *f* e *s* diritta con l'asta prolungata al di sotto del rigo ed il *titulus* reso con un tratto ondulato, che si può osservare, ad esempio, nelle scritture distintive del *Chronicon* di Eusebio-Girolamo ora Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10014; nel quale, in alcuni casi sporadici, *f* e *s* diritta possono essere tracciate anche con l'asta che termina sul rigo (es. *ibidem*, c. 19r, l. 8).

doppia *i* con la seconda lettera più alta<sup>418</sup> ed il falso legamento *st* tracciato in varie forme, cioè con *s* diritta con l'asta prolungata o meno al di sotto del rigo ed il tratto di unione tondeggiante oppure ondulato e a volte anche sviluppato<sup>419</sup>.

### IX. Roma e Padova, ca. 1486-89

Non si hanno notizie documentarie su Sanvito fino al 22 maggio 1487, quando questi riprese a lavorare per la curia Romana come *sollicitator litterarum apostolicarum*<sup>420</sup>; incarico che, però, terminò solo un anno più tardi, il 20 maggio 1488. Da almeno la fine dell'Ottantotto, infatti, Sanvito tornò a Padova e vi restò per circa un triennio, forse per stare accanto a suo cugino Andreolo malato, dato che per gran parte del periodo risulta aver alloggiato presso la residenza di quest'ultimo<sup>421</sup>. A questo periodo sono attribuibili tre manoscritti in *antiqua*<sup>422</sup> e sette in corsiva<sup>423</sup>, per la maggior parte rigati a secco con *tabula ad rigandum* sul lato pelo<sup>424</sup>. Tre manufatti sono databili per dati "esterni" al codice: un *Libri d'ore* ora disperso era databile circa

---

<sup>418</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10014, c. 128v, l. 9, iis.

<sup>419</sup> *Ibidem*, rispettivamente c. 40v, l. 10, *Asterius*; c. 119r, l. 5, *Christi*; c. 119r, l. 16, *Augusto*.

<sup>420</sup> Frenz, *Kanzlei*, p. 300 n. 373.

<sup>421</sup> L'abitazione era situata in via Ognissanti a Padova (cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 52).

<sup>422</sup> Cambridge (Massachusetts), Harvard University, Houghton Library, Ms. Typ. 213 + Chantilly, Musée Condé, Divers ms. VI, cc. 356-7 [f], *Libro d'ore*, per Isabella d'Este (1474-1539), marchesa di Mantova; Baltimore (Maryland), The Walters Art Museum, Ms. W.755, Francesco Petrarca, *Triumph* [m], con spazio per stemma lasciato in bianco; Collezione privata, già Firenze, collezione Walter Ashburner, *Libro d'ore* con stemma Visconti Sforza e Aragona sormontato da una corona ducale.

<sup>423</sup> Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 819 [m], senza stemma; New York, Public Library, Spencer 48 [f], con stemma Della Torre (*alias* Torriani), probabilmente Gioacchino (1416/17-1500), abate di SS. Giovanni e Paolo a Venezia e Generale dell'ordine Domenicano dal 1487; Cambridge (Massachusetts), Harvard University, Houghton Library, Richardson 17 [f], con stemma di Bernardo Bembo (con passi in *antiqua* e scrittura ibrida); London, British Library, Royal 14.C.III [f], con stemma di Bernardo Bembo; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1835 [o], con stemma di Ludovico Agnelli (parzialmente visibile a c. 45r), successivamente ricoperto con quello di papa Giulio II Della Rovere (1443-1513, eletto il 1503); Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms. 85.1.1Aug.2°, copia di dedica di Alessandro Cortesi (ca. 1460-1490) per il re d'Ungheria Mattia Corvino (ca. 1443-1490); Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 10228 (già 10482) [o], copia di dedica a Lorenzo de' Medici (1449-92), commissionata a Sanvito su richiesta di quest'ultimo da Alessandro Cortesi (ca. 1460-1490).

<sup>424</sup> Il *Chronicon* di Londra è rigato con schema del tipo D13 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 90-92 e fig. 35; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 2). Lo schema del tipo D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1) è adoperato nei codici di Firenze, Cambridge, Baltimore, Vat. lat. 1835 e 10228 (questo con una riga verticale in più nel marg. est. per i *marginalia*), infine, forse, di Wolfenbüttel (in cui il fascicolo 3 è insolitamente rigato a punta secca sul lato carne). L'Orazio di New York è rigato con questo stesso schema (con l'aggiunta di una riga nel margine superiore per i titoli correnti), ma secondo il sistema 3 di Albert Derolez (Derolez, *Codicologie*, I, p. 72). Il *Libro d'ore* per Isabella d'Este, che è stato probabilmente esemplato in due periodi diversi, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, se non oltre, è composto da fascicoli rigati con schema del tipo D31 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 95-100 e fig. 38; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, p. 382, fig. 3), ma con metodi diversi: cc. 1r-12v, a piombo sul lato pelo; cc. 13r-68v, a secco con *tabula ad rigandum* sul lato pelo; cc. 70r-171v, a secco con *tabula ad rigandum* secondo il sistema 3 di Albert Derolez (Derolez, *Codicologie*, I, p. 72).

al 1489 per lo stemma riconducibile alle nozze celebrate il 21 dicembre 1488 tra il duca di Milano Gian Galeazzo Sforza (1469-1494) e Isabella d'Aragona (1470-1524), figlia di Alfonso duca di Calabria e Ippolita Sforza<sup>425</sup>; una copia di dedica del *Laudes bellicae* dello scrittore apostolico Alessandro Cortesi (ca. 1460-1490) al re d'Ungheria Mattia Corvino (ca. 1443-1490) è databile probabilmente al 1488 circa, poiché il testo fu composto intorno al 1487-8 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms. 85.1.1Aug.2<sup>o</sup>)<sup>426</sup>; infine una *Sylloge* dell'architetto e antiquario Fra' Giovanni Giocondo da Verona (1443-1515) dedicata a Lorenzo de' Medici (1449-92), commissionata a Sanvito nell'inverno 1487 su richiesta di quest'ultimo da Alessandro Cortesi ed inviata al destinatario entro il termine dell'estate '89, dato che Angelo Poliziano, nella sua *Miscellanea* finita di stampare a Firenze il 19 settembre, scrive che Lorenzo de' Medici aveva recentemente ricevuto il manoscritto della *Sylloge*, che gli era stato mandato da Fra' Giocondo<sup>427</sup> (Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 10228). Quest'ultimo codice è celebre per essere correlato a due lettere del Cortesi del 1488, nelle quali questi dichiarò che dovette prendere in prestito del denaro per pagare il caro onorario del copista e si lamentò del fatto che la trascrizione non procedesse abbastanza velocemente, perché il "librarius tarde et segniter scribit"<sup>428</sup>. Dinanzi alla vasta mole di manoscritti prodotta da Sanvito, risulta difficile credere che egli lavorasse con pigrizia, ma è possibile che il ritardo di cui si lamentò Alessandro Cortesi fosse dovuto al trasferimento da Roma alla città natale che impegnò il copista proprio nel 1488; oppure alla malattia che lo aveva colto forse proprio a partire da questo periodo. Come è noto, infatti, gli ultimi esempi della scrittura di Sanvito sono connotati da un tremolio sempre più fitto, quasi certamente dovuto all'artrite che lo colpì, dato che egli stesso annotò nel suo *memoriale* andato perduto: «A di 11 ditto [maggio 1509] commencai a tuore le pillule de fava artetica»<sup>429</sup>; ma il fatto che, nella fase attuale, tali difficoltà motorie non risultino manifestate ancora con evidenza nella sua mano, rende improbabile spiegare il ritardo lamentato dal Cortesi con l'artrite.

---

<sup>425</sup> Collezione privata, già Firenze, collezione Walter Ashburner, *Libro d'ore* (il codice è conosciuto solo dal catalogo Hoepli della vendita Ashburner alla Fischer Gallery di Locarno, il 26-27 agosto 1938, lotto 119; cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 89 p. 298).

<sup>426</sup> Il testo fu sicuramente completato dal Cortesi entro l'estate 1489, dato che esso viene elogiato in due lettere del 22 luglio e del 11 agosto di tale anno da Angelo Poliziano, amico d'infanzia dell'autore (la seconda lettera è pubblicata in Del Lungo, *Florentia*, pp. 250-253; cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 302).

<sup>427</sup> Cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 92, p. 304 e Dickerson, *Chronology*, p. 394 nota 111.

<sup>428</sup> Cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 53. La seconda lettera, indirizzata al notaio fiorentino Francesco Baroni, è ora Archivio di Stato di Firenze, Archivio della Repubblica, Lettere varie, b. 16, c. 355, in parte pubblicata in Pintor, *Da lettere*, pp. 24-25.

<sup>429</sup> De Kunert, *Memoriale*, p. 14 num. 56. Per il diario perduto di Sanvito, cfr. *supra*, nota 2.

## IX.1 Maiuscola antiquaria policroma

La maiuscola è fluida ed elegante e, in generale, il tracciato è ancora fermo; ma in alcuni passi divengono sempre più evidenti le irregolarità nell'allineamento sul rigo<sup>430</sup> [Figg. IX.1-IX.2], nella spaziatura tra lettere o parole<sup>431</sup> [Fig. IX.1], nelle forme e nel tracciato (soprattutto nell'alternanza fra tratti spessi e sottili e nella posizione delle grazie<sup>432</sup>), dovute forse alle difficoltà motorie che iniziarono ad affliggere il copista, per inasprirsi, poi, in età senile<sup>433</sup>. In particolare si rileva l'uso di *I* più alta rispetto alle altre lettere senza alcun criterio, ovvero oltre a quando è doppia o precede *S*<sup>434</sup> [Fig. IX.3]; l'ultimo tratto di *Q* diviene, a volte, ancora più sviluppato<sup>435</sup> [Fig. IX.4]. Inoltre, nella silloge di iscrizioni classiche Vat. lat. 10228 si osservano la *T* raramente più alta rispetto alle altre lettere<sup>436</sup> ed una serie di nessi inconsueti per la mano di Sanvito, quali *NI*, *NT*, *TE*, *TH* e *TR* con il tratto verticale in comune prolungato verso l'alto<sup>437</sup>, *THE*<sup>438</sup>, oppure *XIT* con il secondo tratto della *X* prolungato, che costituisce contemporaneamente la *I* e l'asta della *T*<sup>439</sup>.



Fig. IX.1



Fig. IX.2

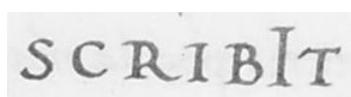


Fig. IX.3



Fig. IX.4

## IX.2 Esecuzione corsiva

La corsiva è complessivamente ancora sicura ed elegante, in genere quasi del tutto priva di inclinazione, sottile ed ariosa, con qualche imperfezione nell'allineamento sul rigo [Fig. IX.5] e con le aste che possono essere più

<sup>430</sup> New York, Public Library, Spencer 48, c. 1r, l. 1, FLAC/CI; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1835, c. 1r, la S alla l. 7, più alta sul rigo rispetto alle altre lettere.

<sup>431</sup> *Ibidem*, c. 1r, l. 10.

<sup>432</sup> Si veda, ad esempio, in Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1835, c. 1r, i tre tratti della *E* in *DE* (c. 1r, l. 2) e la traversa della *T* in *INCIPIT* (l. 4) molto più sottili della norma, ed in questa stessa pagina le grazie della *T* che spesso non sono perfettamente oblique e parallele.

<sup>433</sup> Cfr. *supra*, p. 67.

<sup>434</sup> New York, Public Library, Spencer 48, c. 1r, l. 5, SCRIBIT; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 10228, c. 24r, l. 3, DIVI; c. 65v, l. 18, IN (due volte). La lettera si riscontra ora di frequente quando precede *S*.

<sup>435</sup> New York, Public Library, Spencer 48, c. 1r, l. 1.

<sup>436</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 10228, c. 28v, l. 20, POSITUIST.

<sup>437</sup> *Ibidem*, c. 26v, l. 17, CONLU; c. 20v, l. 20, POSUERUNT; c. 28r, l. 3, CHRESTE; c. 26v, l. 16, THYMUS, c. 55r, l. 1, ARBITR.

<sup>438</sup> *Ibidem*, c. 33r, l. 15, THEBAB.

<sup>439</sup> *Ibidem*, c. 59v, l. 5, VIX(I)T.

sviluppate<sup>440</sup>, nelle quali si rileva molto raramente, e solo in alcuni manoscritti, un tremolio molto lieve<sup>441</sup> [Fig. IX.6]. Nello specifico vi si osservano i seguenti cambiamenti: le aste superiori possono essere a volte corredate da una piccola forcellatura verso sinistra (oltre che dall'usuale trattino obliquo verso sinistra)<sup>442</sup>; gli occhielli nel falso legamento *ct* cominciano ad essere, in alcuni casi, ingranditi<sup>443</sup>; nella *Sylloge* Vat. lat. 10228 compare la forma di *st* inconsueta, già osservata nel Barb. lat. 98 del periodo II, con *s* diritta che scende sotto il rigo e il tratto superiore che si prolunga verso destra ad includere una piccola *t*<sup>444</sup>; si può rilevare l'insolita abbreviazione *-b.* per *-bus*<sup>445</sup>.

Tra le maiuscole utilizzate come minuscole è utilizzata frequentemente la *Q* con l'ultimo tratto a volte molto prolungato e, nelle rubriche marginali, si rilevano molto raramente due elementi nuovi: *L* con il tratto di base ondulato e tracciato al di sotto della vocale successiva<sup>446</sup>; l'uso insolito in fine di parola di *T* maiuscola, a volte anche con il tratto orizzontale leggermente ondulato<sup>447</sup>.

Tra gli elementi estetizzanti si rilevano, in alcuni manoscritti: raramente alcune varianti nella forma di *sp*, tra le quali una composta da *s* diritta che scende sotto il rigo, *p* con l'occhiello aperto ed il tratto di collegamento appuntito (simile ad

---

<sup>440</sup> La lunghezza delle aste dipende anche dall'impaginazione del testo, come dimostra l'esempio osservabile nel Vat. lat. 1835, in cui nel testo, che ha un interlineo stretto, le aste non sono sviluppate, ma nei *marginalia* possono essere sottili e prolungate (c. 49v, marg. est. in rosso, *Iugurthæ*).

<sup>441</sup> Nel Vat. lat. 1835 ho rilevato qualche lieve irregolarità nell'allineamento della scrittura sul rigo (c. 49v, l. 13), ma non ho mai osservato alcun tremolio, neanche nelle aste, fatta eccezione per un tremore nell'ampio tratto curvilineo del falso legamento tondeggianti *sp* in una rubrica marginale (c. 72r, marg. est., *respondere*).

<sup>442</sup> Si rileva occasionalmente in New York, Public Library, Spencer 48 (c. 149r, l. 7, *dantur*), di rado nel Vat. lat. 1835 (c. 49r, l. 4, *mediocres*) e, con frequenza maggiore, nella Silloge Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 10228 (c. 109r, l. 13, *ad*).

<sup>443</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1835, 36v, marg. est. in rosso, *facta* e c. 46r, l. 13, *rector*, con ampio occhiello ovale (nei *marginalia* l'occhiello è frequentemente ampio).

<sup>444</sup> Cfr. *supra*, p. 28 e nota 159.

<sup>445</sup> In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 285, viene segnalato l'uso delle abbreviazioni *-b.* e *-b:* per i mss. Cambridge (Mass.), Harvard University, Houghton Library, Richardson 17; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1835 (es. c. 61r, rubrica marg. est., *discedentib.*; c. 66r, l. 24, *Quib.*) e Vat. lat. 10228. La seconda variante (*-b:*) non l'ho personalmente mai rilevata nei due codici vaticani (e non l'ho descritta, quindi, tra gli elementi grafici di questo periodo), ma potrebbe essere impiegata nel codice della Houghton Library, del quale ho esaminato solo alcune riproduzioni.

<sup>446</sup> In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 285, in riferimento al Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1835, si segnala che «a large "L" is used in the margins of the Vatican Sallust (cat. no. 90), where it often encloses the following "o"», ma ho riscontrato nel ms. solo un singolo caso (c. 10v, marg. est. in rosso, *Longinus* con la *o* sovrascritta al tratto di base della *L* ondulato e prolungato al di sotto del rigo verso destra).

<sup>447</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1835, c. 36v, marg. est. in rosso, *siT* (*T* con traversa diritta e grazie oblique); *ibidem*, c. 27v, marg. est. in rosso, *aufugiT* (*T* con traversa lievemente ondulata); si noti che, a differenza della *T* con funzione di minuscola osservabile nei codici esemplati nei periodi precedenti, la lettera non è di modulo ridotto.

una forma "ad asso di picche")<sup>448</sup>, ed un'altra in cui il tratto di collegamento è ondulato e l'occhiello della *p* termina con un tratto, diritto o curvo, prolungato verso l'alto<sup>449</sup> [Fig. IX.7]; l'uso di *t* alta "alla greca" che diviene generalmente assai frequente, anche quando è doppia, mentre è raramente in falso legamento con *o*<sup>450</sup> e, a volte, con *q* in *atque*<sup>451</sup>.

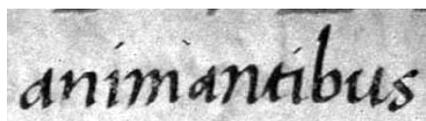


Fig. IX.5

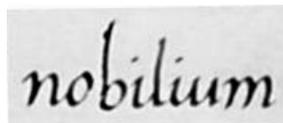


Fig. IX.6



Fig. IX.7

### IX.3 Esecuzione posata

L'esecuzione posata è ariosa ed elegante, con il tracciato più sottile, le aste sviluppate e con le seguenti caratteristiche: *y* può essere spesso tracciata con apice singolo o senza; *z* sempre sovramodulata e raramente con occhiello<sup>452</sup> [Fig. IX.8]; falso legamento *ct* in genere sviluppato e di rado con occhiello [Fig. IX.9] e *st* frequentemente ondulato [Fig. IX.10]. Tra gli elementi estetizzanti si può osservare l'uso assai sporadico di *C* che ingloba la vocale successiva<sup>453</sup> e del falso legamento tondeggiante *sp* con *s* diritta che termina sul rigo<sup>454</sup> [Fig. IX.11], mentre la *t* alta "alla greca" è in genere abbastanza frequente.

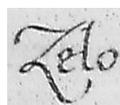


Fig. IX.8

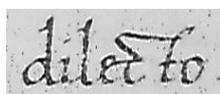


Fig. IX.9



Fig. IX.10

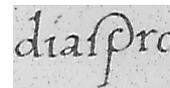


Fig. IX.11

## X. Roma [e Padova?], ca. 1489-93

In un documento dell'ottobre 1489, Sanvito risulta per la prima volta attestato come chierico e membro della famiglia del cardinal Raffaele Riario<sup>455</sup>, ma

<sup>448</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1835, c. 11v, marg. est., *Hispanias*.

<sup>449</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 10228, c. 5v, l. 1, *Prosperi*; c. 15v, l. 1, *frontespicio*.

<sup>450</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1835, c. 46r, l. 20, *Torpescere*. Si noti nelle rubriche marginali a c. 49v, *Imperato2*, e 125r, *Praeto2*, la *t* alta "alla greca" in falso legamento con *o*, seguita da *r* a 2. Si rileva più spesso in Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 10228 (c. 15r, l. 1, *Capitolio*).

<sup>451</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1835, c. 7r, l. 16; c. 11v, l. 4; c. 100v, l. 1, c. 120v, l. 11. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 10228, c. 1r, l. 12.

<sup>452</sup> La *z* sovramodulata potrebbe essere presente già dal periodo precedente (cfr. *supra*, nota 416).

<sup>453</sup> Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, c. 21r, l. 18, *Con*.

<sup>454</sup> *Ibidem*, c. 26r, l. 18, *diaspro*. Tale elemento grafico potrebbe essere presente, anche in altra forma, già dal periodo precedente (cfr. *supra*, nota 416).

<sup>455</sup> Cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 53 (il documento è Archivio di Stato di Padova, Archivi giudiziari civili, Fondo del Sigillo, b. 331, c. 17). Probabilmente Sanvito era già stato investito da alcuni anni del beneficio, prima tenuto da suo cugino Andreolo, da parte della chiesa dei SS. Nazario e Celso a Brescia

probabilmente il copista prese servizio presso quest'ultimo prima di rientrare a Padova nel 1488, poiché, in base alla documentazione d'archivio rinvenuta da Scott Dickerson, sembra che egli trascorse gli inverni 1489-'90 e 1490-'91 nella città natale<sup>456</sup>. Il padovano tornò a Roma nell'inverno del 1491-'92, dove, oltre ad essere impiegato come maggiordomo presso il cardinal Riario, forse lavorò anche per la curia romana<sup>457</sup>. Sono collocabili in questo periodo due *Libri d'ore* in *antiqua*<sup>458</sup> e tre codici in corsiva<sup>459</sup>, tutti rigati a secco con *tabula ad rigandum* sul lato pelo<sup>460</sup>.

### X.1 Maiuscola antiquaria policroma

Già nel primo codice del gruppo il tracciato della maiuscola non è più uniforme, il chiaroscuro è irregolare e si osservano numerose lettere di modulo variabile le une rispetto alle altre<sup>461</sup>, a volte con una pronunciata inclinazione verso destra<sup>462</sup> e con un allineamento sul rigo sempre più irregolare<sup>463</sup>; la Y, più alta e con in tratti obliqui curvi, è quasi sempre priva di apice.

### X.2 Esecuzione corsiva

Alla fine del periodo si inizia a rilevare, contemporaneamente al segno abbreviativo per *quam* "del secondo tipo", un nuovo segno (che chiamerò "del terzo

---

(Dickerson, *Chronology*, p. 53, annotazione del 17 ottobre 1489), dato che un documento del 28 aprile 1507 descrive il copista come canonico di tale chiesa (Dickerson, *Chronology*, p. 60; il documento è Archivio di Stato di Padova, Archivio notarile, b. 1937, cc. 535-536); nei primi mesi del 1508 Sanvito rinunciò a tale beneficio (*ibidem*, p. 61).

<sup>456</sup> Sanvito risulta essersi presentato davanti alla corte padovana più volte in questo periodo: per dichiararsi immune dalla giurisdizione civile il 17 ottobre 1489; per rappresentare un suo amico, Girolamo Stalpi (c. 1454-1519), nei giorni 17 marzo, 10 ottobre e 20 novembre 1490 e per un'altra questione che riguardava quest'ultimo, il 29 gennaio 1491 (cfr. Dickerson, *Chronology*, pp. 53-54 e p. 394 note 113-115 per le indicazioni dei relativi documenti archivistici).

<sup>457</sup> Non vi sono evidenze documentarie per tale attività, ma gli stretti rapporti che Sanvito intrattenne con la curia rendono l'ipotesi, avanzata da Scott Dickerson, verosimile (cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 54).

<sup>458</sup> Ravenna, Biblioteca Classense, Cod. 4 [m], con stemma eraso sormontato da un cappello prelatizio verde con sei nappe per lato; Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 29, codice purpureo in inchiostri metallici, senza stemma (il calendario ad uso francescano in apertura suggerisce una committenza del nord Italia).

<sup>459</sup> Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 6 [o], senza stemma; Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241) [m], senza stemma, ma il ms. è stato identificato come la seconda copia di lavoro di Sanvito della *Sylloge* di Fra' Giocondo (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 96 p. 314); Milano, Biblioteca Trivulziana, M33 (cod. 1053), senza stemma.

<sup>460</sup> I due *Libri d'ore* in *antiqua* risultano rigati con schema del tipo D13 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 90-92 e fig. 35; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 2); i manoscritti in corsiva con schema del tipo D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1).

<sup>461</sup> Ravenna, Biblioteca Classense, Cod. 4, c. 13r, l. 1, la seconda F di *OFFII/CIUM*; l. 2, la T di *BEATE*.

<sup>462</sup> *Ibidem*, c. 13r, l. 5, la S di *VERS*; c. 64v, l. 6, la D di *AD*.

<sup>463</sup> *Ibidem*, c. 193r, l. 2.

tipo"), a forma di *w* rovesciata<sup>464</sup> [Fig. X.1], che dalla fase successiva diverrà predominante, o perfino esclusivo. Oltre a tale importante innovazione, la scrittura non presenta cambiamenti significativi, se non nella maggior presenza di irregolarità, osservabile, però, solo in alcuni manoscritti – come l'imperfetto allineamento della scrittura sul rigo<sup>465</sup>, l'inclinazione verso destra variabile (all'interno di uno stesso codice si può modificare da quasi assente a piuttosto accentuata<sup>466</sup>) ed il tracciato, a volte caratterizzato da un lievissimo tremolio nelle aste. Le imperfezioni sono piuttosto evidenti nella *Sylloge* di iscrizioni classiche conservata a Verona (Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241))<sup>467</sup>, avvalorando l'ipotesi che si trattasse di una copia di lavoro di Sanvito trascritta con minor accuratezza<sup>468</sup>, sebbene vi siano inseriti numerosi elementi grafici estetizzanti<sup>469</sup>. Inoltre, all'interno del codice veronese segnalò, rispetto ai periodi precedenti, i seguenti elementi grafici: doppia *i* quasi sempre con la seconda lettera che scende al di sotto del rigo<sup>470</sup>, ma di rado anche le due lettere analoghe<sup>471</sup>; *y* in genere senza o con doppio apice (la forma con apice singolo non viene comunque del tutto abbandonata)<sup>472</sup>; il dittongo *ae* è espresso assai raramente con *e*<sup>473</sup>; si rileva l'anomalo

<sup>464</sup> Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 6, c. 18r, l. 4, *ve(r)migli*.

<sup>465</sup> Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241), c. 3r, in particolare ll. 19-24.

<sup>466</sup> Cfr. Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241), c. 25r, con inclinazione a destra piuttosto forte.

<sup>467</sup> Non mi è, però, stato possibile rilevare il tremolio, avendo esaminato il codice in microfilm, fatta eccezione per il forte e fitto tremito comunque rilevabile nella variante marginale a c. 151v (in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 96 p. 314 si segnala che la mano di Sanvito in questo codice è ancora ferma).

<sup>468</sup> Per la quale si veda de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 96, p. 314.

<sup>469</sup> Tra questi segnalò la notevole varietà rilevabile nella forma di *sp*, eseguita anche con *s* diritta che non oltrepassa il rigo ed il tratto di unione tondeggiante (Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241), c. 2r, l. 24, *Vespasiano*).

<sup>470</sup> Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241), c. 1v, l. 24, *pomerij*.

<sup>471</sup> *Ibidem*, c. 16r, l. 27, *Pii*.

<sup>472</sup> Nelle prime carte del ms. Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241) la *y* è quasi sempre priva di apice (c. 2v, l. 16, *Pyralidi*) e, raramente, con apice doppio (c. 16r, l. 8, *Cytheridi*; c. 25r, l. 11, *martyr.*), ma da c. 31v la forma con doppio apice diviene molto frequente (c. 80r, l. 4, *Glypto Hymnologo*, l. 8, *Chrsysogo*, l. 15, *Phyllidi*, l. 16, *Euty chius*) ed è possibile, inoltre, rilevare assai di rado anche la forma con apice singolo (c. 104r, l. 8, *lyricos*; c. 105v, l. 19, *Euty chus*). Nel catalogo de la Mare-Nuvoloni, non solo è erroneamente segnalata la presenza esclusiva in questo codice di *y* senza apice, ma essa viene anche considerata un indizio fondamentale per collocare il ms. verso la fine del periodo (secondo le autrici, infatti, nei codici successivi, databili tra il '94 e il '97, *y* sarà infatti priva di apice; a questo proposito cfr. *infra*, nota 512); insieme con la constatazione errata che nel ms. è rilevabile il segno abbreviativo per *quam* esclusivamente del terzo tipo: «The letter [y] appears both dotted (single or double) and undotted in the Florence Petrarch (Cat. no. 95 [Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 6]), but always undotted in the Verona and Milan manuscripts (Cat. nos. 96-7 [Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241) e Milano, Biblioteca Trivulziana, M33]). Since the letter appears undotted in the dated manuscripts from 1494 to 1497, but again with double dots from the 1498 Cicero (Cat. no. 103 [London, British Library, Harley 2692]) onwards, this feature has been one reason for placing Cat. nos. 96-7 as the latest in this transitional group. The second, more important reason is the consistent use in them of an abbreviation sign resembling a superscript cursive minuscule "n" [*i.e.* il segno abbreviativo per *quam* del terzo tipo] that makes its first appearance in the Florence Petrarch (Cat. no. 95), beside the sign used since the mid 1460s [*i.e.* il segno abbreviativo per *quam* del secondo tipo]. In the Verona and

falso legamento *st*, osservato nel Barb. lat. 98 e nella *Sylloge* Vat. lat. 10228, composto da *s* diritta che scende sotto il rigo con il tratto superiore che si prolunga verso destra ad inglobare una piccola *t*<sup>474</sup>.

Tra le maiuscole di modulo ridotto utilizzate come minuscole, l'ultimo tratto di *Q* è generalmente assai prolungato; inoltre, nel manoscritto CCLXX (241) di Verona, si osserva, con frequenza maggiore, l'uso dei nessi inconsueti già osservati nella *Sylloge* Vat. lat. 10228<sup>475</sup>, il quale può, pertanto, essere considerato una peculiarità di questo testo, insieme con l'uso di insolite maiuscole di modulo ridotto, quali *G* con l'ultimo tratto spesso e inclinato da sinistra verso destra, che non oltrepassa il rigo<sup>476</sup>; *M* in fine di parola<sup>477</sup>; *Y* più alta e con i tratti obliqui curvi all'interno di parola<sup>478</sup>.

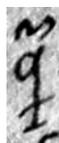


Fig. X.1

### X.3 Esecuzione posata

L'*antiqua* utilizzata per esemplare il *Libro d'Ore* ravennate<sup>479</sup> è stata eseguita con sicurezza e maestria, ma denota alcune evidenti irregolarità dovute alla senilità, quali l'allineamento sul rigo a volte imperfetto<sup>480</sup> e la variabilità del modulo delle

---

Milan manuscripts (Cat. nos. 96-7) this third form of abbreviation is the only one in use» (de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 307). Al contrario di quanto qui affermato, nella *Sylloge* veronese, oltre ad essere utilizzata *y* sia priva sia con apice, si rileva l'abbreviazione per *quam* sia del secondo (c. IIIr, l. 13, *Quang(uam)*; c. 1v, l. 4, *Cæsa(r)i*); c. 15r, l. 10, *Tur(r)anius*; c. 46v, variante marginale, *v(er)o*; c. 54v, l. 16, *postq(uam)*; c. 55r, l. 6 e c. 210r, l. 2, *q(uam)*, c. 210r, l. 12, *plusq(uam)*.), sia del terzo tipo (c. 58r, annotazione marginale, *Cur(r)u*; c. 61v, l. 14, *Inter(r)ex*); c. 210v, l. 20, *Quisq(uam)*; c. 211r, l. 15, *q(uam)*; c. 211v, l. 17, *nunq(uam)* [sic]). Tuttavia non ritengo che vi siano elementi per proporre una diversa datazione del codice veronese, né posso esprimere un giudizio sulla datazione del ms. successivo (Milano, Biblioteca Trivulziana, M33), poiché non vi ho constatato personalmente la presenza del segno abbreviativo per *quam* del terzo tipo e della *y* solo priva di apice.

<sup>473</sup> Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241), c. 19r, l. 2, *Clodiae*, l. 7, *Bartholomæo*; c. 52r, l. 10, *Latine*.

<sup>474</sup> *Ibidem*, c. 81r, l. 20, *Sallustiae* (cfr. *supra*, p. 28).

<sup>475</sup> Quali *TH* con il primo tratto verticale in comune e prolungato verso l'alto (Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241), c. 15v, l. 16, *THYMUS*); *THE* con i due tratti verticali di *H* costituiti rispettivamente dal tratto verticale di *T* e di *E* (*ibidem*, c. 19r, l. 20, *THEBAB*); *YM* con l'ultimo tratto verticale in comune ed *Y* più alta con i tratti obliqui curvi (*ibidem*, c. 15v, l. 16, *THYMUS*). Per i nessi nel Vat. lat. 10228 cfr. *supra*, p. 68.

<sup>476</sup> Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241), c. 9r, l. 19, *colleGa*.

<sup>477</sup> *Ibidem*, c. 25r, l. 18, *Ibidem*.

<sup>478</sup> *Ibidem*, c. 34r, l. 22, *tYche*.

<sup>479</sup> Ravenna, Biblioteca Classense, Cod. 4; ricordo che non ho esaminato l'altro codice vergato in *antiqua* in questo periodo, il *Libro d'Ore* purpureo Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 29.

<sup>480</sup> Ravenna, Biblioteca Classense, Cod. 4, c. 6r, l. 17.

lettere in alcune linee di scrittura<sup>481</sup>. Nel codice si osservano, inoltre, le seguenti caratteristiche: *y* spesso con doppio apice<sup>482</sup> e assai di rado sia con apice singolo<sup>483</sup>, sia senza apice<sup>484</sup>; *z* sovramodulata, a volte tracciata con un piccolo occhiello schiacciato<sup>485</sup>; il falso legamento *ct* ondulato e sviluppato (con la distanza tra le due lettere di ampiezza variabile), ma, in almeno due casi, tondeggiante e con le due lettere non distanziate tra di loro<sup>486</sup>; il falso legamento *st* ondulato a volte sviluppato<sup>487</sup>; tra le maiuscole di modulo ridotto utilizzate come minuscole, a volte *D* (nelle parole *Deus* o *Dominus* variamente declinate<sup>488</sup>), molto frequentemente *Q*<sup>489</sup>, raramente *R* in fine di parola<sup>490</sup> e spesso *V*<sup>491</sup> (soprattutto dopo *Q* o nella parola *Virgo* variamente declinata); tra gli elementi estetizzanti, assai di rado *C* che ingloba la vocale successiva<sup>492</sup> ed a volte *t* alta "alla greca"<sup>493</sup>.

### XI. Roma [e Padova?], ca. 1493-1501

Questa fase, in cui Sanvito si trovava a Roma, rientrando probabilmente a Padova per la primavera/estate, inizialmente anche per aiutare suo cugino Andreolo (ca. 1429-95) gravemente malato<sup>494</sup>, è caratterizzata da un'importante novità nella sua produzione manoscritta: una serie di sette codici di piccolo formato in corsiva, sottoscritti con le iniziali *B S* e datati a Roma nell'autunno o inverno dal 1494 al 1501<sup>495</sup>. Il motivo che indusse Sanvito a firmare i suoi lavori in questo periodo non è

<sup>481</sup> Ravenna, Biblioteca Classense, Cod. 4, c. 7v, in particolare ll. 6-13.

<sup>482</sup> *Ibidem*, c. 25r, l. 9, *myrrha*.

<sup>483</sup> *Ibidem*, nel calendario in apertura del codice (cc. 1r-12v): c. 7r, l. 13, *MartyR(um)*.

<sup>484</sup> *Ibidem*, c. 58v, l. 12, *Kyriel*. In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 307, viene erroneamente segnalato in tale ms. solo l'uso di *y* con apice singolo o doppio.

<sup>485</sup> *Ibidem*, c. 63r, l. 8, *aroma/tizans*.

<sup>486</sup> *Ibidem*, c. 126v, l. 3 e c. 127r, l. 1, *s(an)cti*.

<sup>487</sup> *Ibidem*, c. 24v, l. 1, *Genuisti*.

<sup>488</sup> *Ibidem*, c. 44r, l. 6, *De/us*.

<sup>489</sup> *Ibidem*, c. 25r, l. 9, *Quasi*. Tale forma, sebbene assai frequente, non ha sostituito del tutto la minuscola, fatta eccezione per le abbreviazioni, come rilevato in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 307 (cfr. ad es. nel ms. c. 149v, l. 7, *ini/quitatem*).

<sup>490</sup> *Ibidem*, c. 26v, l. 9, *confitetur*.

<sup>491</sup> *Ibidem*, c. 25v, l. 12, *QVIA*.

<sup>492</sup> *Ibidem*, c. 100v, l. 4, *Cap(itulu)m*; c. 165v, l. 1, *Cur*. In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 307, viene segnalata la presenza di «the large cursive "C" enclosing the following "o", a rare feature in the formal hand» esclusivamente nell'altro manoscritto in *antiqua* databile a questo periodo (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 29).

<sup>493</sup> Ravenna, Biblioteca Classense, Cod. 4, c. 38v, l. 10, *tympano*.

<sup>494</sup> Cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 55, annotazione per l'estate 1494. Sanvito trascorse l'autunno/inverno a Roma fino al 1503 (fatta eccezione, forse, per quello '97-'98, nel quale, secondo Scott Dickerson, si fermò forse nella città natale: cfr. *ibidem*, p. 57, annotazione per il 4 maggio 1498).

<sup>495</sup> London, British Library, Add. 6051 [o], sottoscritto Roma 5 dicembre 149[4], senza stemma; London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1954/1609 [o], sottoscritto Roma 2 novembre 1495, con stemma del cardinal Raffaele Riario (1460-1521, card. 1477), sormontato dal cappello prelatizio rosso con sei nappe per lato; Windsor, Eton College, Ms. 149, sottoscritto Roma 14 febbraio

noto, ma una spiegazione possibile potrebbe essere la necessità di contraddistinguere i suoi manoscritti da quelli prodotti dell'umanista e copista tedesco, giunto a Roma nel 1485, Giacomo Aurelio Questenberg († 1527?), che si distinse per l'estrema eleganza della sua italica simile a quella del padovano<sup>496</sup>. Oltre ai codici sottoscritti, sono collocabili in questo periodo altri quattro esemplari in corsiva<sup>497</sup> (tutti rigati a secco con *tabula ad rigandum* sul lato pelo<sup>498</sup>), tra i quali un altro codice con sottoscrizione di Sanvito erasa, scoperto in Russia successivamente agli studi editi da Albinia de la Mare (Moskva, Rossiiskaya Gosudarstvennaya Biblioteka, f.256 N° 747), ed una seconda recensione della *Sylloge* di Fra' Giocondo (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechi XXVIII,5) databile tra la fine del 1497 e l'autunno del '99, poiché destinata a Ludovico Agnelli di Mantova, definito nella lettera dedicatoria *Cosentino Archiepiscopo*<sup>499</sup>.

Il 12 gennaio 1495 Andreolo Sanvito morì a Padova, lasciando la metà delle sue proprietà al cugino, il quale, nonostante si trovasse per la prima volta in una

---

1497, con spazio per stemma lasciato in bianco e con *notabilia* attribuibili a Bernardo Bembo (cfr. de la Mare, *Marginalia*, pp. 464-465; segnale, comunque, che Nella Giannetto ha accettato l'attribuzione con qualche riserva, in Giannetto, *Bernardo Bembo*, pp. 278, 294-295); London, British Library, Harley 2692 [o], Marcus Tullius Cicero, *De officiis*, sottoscritto Roma 23 ottobre 1498, con spazio per stemma lasciato in bianco; Collocazione sconosciuta, Marcus Tullius Cicero, *De oratore*, sottoscritto Roma 20 dicembre 1499, con stemma di Ludovico Andreasi di Mantova (ca. 1459-1505), un letterato che, come Sanvito, era al servizio del cardinal Francesco Gonzaga; Perugia, Biblioteca Comunale Augustea, N56 (1104), sottoscritto Roma 10 febbraio 1500, con stemma non identificato con un leopardo rampante bicaudato, forse aggiunto successivamente, in quanto è rappresentato anche sulla legatura sia di questo ms. sia del successivo (Patetta 380), appartenuto a Ludovico Andreasi (dunque anche il codice perugino forse appartenne inizialmente all'Andreasi, cfr. de la Mare-Nuvoloni, cat. 106 p. 336 e Hobson, *Bindings*, p. 95 e fig. 11); Città del Vaticano, BAV, Patetta 380 [o], Francesco Prendilacqua, *Vita Victorini Feltrensis*, sottoscritto Roma 12 febbraio 1501 *annum agens LXIII* (che probabilmente è falso, cfr. *supra*, nota 71), con stemma di Ludovico Andreasi di Mantova (ca. 1459-1505). I codici sottoscritti attualmente conosciuti sarebbero in realtà otto, ma in uno di questi il colophon è stato eraso (vedi *infra*, p. 75).

<sup>496</sup> L'ipotesi è stata avanzata in Dickerson, *Chronology*, p. 56, annotazione del 3 ottobre 1497. Sul Questenberg, discepolo di Pomponio Leto, prima *famulus* del veneto Giovanni Lorenzi, bibliotecario della Vaticana sotto Innocenzo VIII (dal 12 dicembre 1485), poi sollecitatore delle lettere apostoliche e, infine, cubiculario del papa, oltre che protonotario e chierico della Camera del sacro Collegio dei cardinali etc., si veda Mercati, *Opere*, pp. 437-461; Piacentini, *Note*, p. 128 e nota 91, con ulteriore bibliografia; Caldelli, *Copisti*, pp. 146-147.

<sup>497</sup> New York, Pierpont Morgan Library, M.882, con stemma del cardinal Raffaele Riario (1460-1521, card. 1477) sormontato dal cappello prelatizio rosso con sei nappe per lato; Collezione privata, già J.R. Abbey, Ms. J.A.7368, Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta* e *Triumphs*, senza stemma; Moskva, Rossiiskaya Gosudarstvennaya Biblioteka, f.256 N° 747, senza stemma; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechi XXVIII,5 [m], con stemma di Ludovico Agnelli di Mantova sormontato da una croce vescovile (cfr. *infra*, parte II, pp. 123-124).

<sup>498</sup> Con schema del tipo D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1), nei Cicerone Add. 6051 della British Library e New York, Pierpont Morgan Library, M.882, con l'aggiunta di una riga nel margine superiore per i titoli correnti, presente anche nella *Sylloge* Magliabechi XXVIII e nella *Vita Victorini Feltrensis* BAV, Patetta 380, ma senza essere stata utilizzata.

<sup>499</sup> L'Agnelli, infatti, fu designato vescovo di Cosenza il 16 ottobre 1497 e morì il 3 novembre 1499 (cfr. *infra*, parte II, pp. 123-124).

situazione di indipendenza economica, continuò a prestare servizio a Roma per il cardinal Riario almeno fino a marzo 1497<sup>500</sup>. In questo stesso mese, inoltre, Sanvito fu investito di un secondo beneficio, questa volta dalla chiesa di S. Giustina in Monselice, vicino Padova<sup>501</sup>, ma sembra che il copista continuasse a trascorrere l'inverno a Roma almeno fino al 1503<sup>502</sup>.

### XI.1 Maiuscola antiquaria policroma

Oltre alle irregolarità rilevabili già in precedenza, in questo periodo la maiuscola policroma è caratterizzata da forme spesso sproporzionate e dall'evidente inclinazione verso destra di numerose lettere<sup>503</sup> (fatta eccezione per *A*, in genere inclinata verso sinistra<sup>504</sup>).

### XI.2 Esecuzione corsiva

La corsiva diviene gradualmente più tremolante, ma non in modo uniforme all'interno di uno stesso manoscritto<sup>505</sup>; il tracciato è sottile, le aste sono sviluppate ed il modulo è medio-grande (fatta eccezione nei codici di piccolo formato con l'interlinea stretto<sup>506</sup>); l'allineamento delle parole sul rigo è, a volte, imperfetto<sup>507</sup>; l'inclinazione verso destra è in genere leggerissima o quasi assente e può essere lievemente variabile all'interno di uno stesso codice. Tra le caratteristiche peculiari si verificano i seguenti cambiamenti: le aste superiori possono essere spesso corredate da una piccola forcellatura verso sinistra (oltre che dall'usuale trattino obliquo verso sinistra); la doppia *i* è resa con le due lettere di uguale altezza<sup>508</sup> o con la seconda lettera che scende sotto il rigo<sup>509</sup>; si rileva l'uso sporadico, in fine di riga,

---

<sup>500</sup> Al giorno 17 di questo mese risale, infatti, l'ultimo documento in cui Sanvito viene definito come familiare (ma non più come camerario apostolico) del Riario (cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 56).

<sup>501</sup> Il beneficio venne assunto per procura da Francesco Vanozzi, la persona che sostituì Antonio Pizzacomini per occuparsi degli affari di Sanvito a Padova durante la sua assenza (cfr. Dickerson, *Chronology*, pp. 56-57).

<sup>502</sup> Cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 57.

<sup>503</sup> Città del Vaticano, BAV, Patetta 380, c. 1r, in cui l'inclinazione è molto evidente.

<sup>504</sup> *Ibidem*, c. 1r, l. 12, *SA/PIENTISSIMI*. Riguardo questo ms., segnalo, inoltre, che la «large capital "L" with long tail stretching below the line» rilevata in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 319 (c. 20r, l. 2, *Lupor(um)* e l. 7, *Lupinae*), in realtà è una *l* minuscola alla quale Sanvito ha aggiunto il tratto di base per correggerla in una maiuscola (si intravede ancora l'originale trattino di stacco della minuscola alla base di *l*).

<sup>505</sup> In Città del Vaticano, BAV, Patetta 380, il tremito è assai evidente, ma non in modo costante, soprattutto nei *marginalia* in cui la mano è, in genere, più controllata e quindi più ferma.

<sup>506</sup> Come nelle copie di Cicerone: London, British Library, Add. 6051, di mm 90 x 150 mm (c. 100); London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1954/1609, di mm 108x 170 (c. 15); London, British Library, Harley 2692, di mm 91 x 141 (c. 100).

<sup>507</sup> Città del Vaticano, BAV, Patetta 380, c. 32r, l. 11.

<sup>508</sup> London, British Library, Harley 2692, c. 61r, l. 5, *Cetarii* : *Lanii*; c. 62r, l. 7, *copiis*; Città del Vaticano, BAV, Patetta 380, c. 10v, l. 14, *consilii*; c. 12r, l. 11, *divitiis*.

<sup>509</sup> London, British Library, Harley 2692, c. 66v, l. 22, *studijs*; Città del Vaticano, BAV, Patetta 380, c. 22r, l. 4, *beneficijs*.

di *l* corredata alla base verso destra da un trattino orizzontale e lievemente incurvato verso l'alto<sup>510</sup>; *u/v* "svasata", di forma tondeggiante o spigolosa, è in genere frequente o molto frequente; si rileva assai di rado, in alcuni manoscritti, una forma peculiare di *x* sovramodulata<sup>511</sup>; la *y* è in genere priva di apice e, a partire dal 1497 per il resto del periodo, la forma con apice doppio diviene più frequente (ma non esclusiva)<sup>512</sup>; come nel periodo precedente, il dittongo *ae* viene reso con lettere separate, in nesso e molto raramente con *e*<sup>513</sup>; il falso legamento *ct* è quasi sempre dotato di un occhiello ovale finale, che è frequentemente ampio<sup>514</sup>; il segno abbreviativo per *quam* è sempre del terzo tipo (a forma di *w* rovesciata) [Fig. X.1], fatta eccezione per alcuni casi isolati in cui si riscontra ancora il secondo tipo<sup>515</sup>; si osserva sporadicamente, almeno nel Cicerone Harleian 2692, l'uso dell'abbreviazione *b*; per *-bus*<sup>516</sup>.

Tra le maiuscole di modulo ridotto impiegate con funzione di minuscola, ho rilevato nei *marginalia* l'uso sporadico in fine di parola di *N* con il primo o l'ultimo

<sup>510</sup> London, British Library, Add. 6051, c. 85r, l. 24, *nihil*; Città del Vaticano, BAV, Patetta 380, c. 47v, l. 1, *Gabriel*. La forma di *l* che deriva da tale modifica è simile alla lettera maiuscola, ma rispetto a quest'ultima il tratto di base non è ugualmente sviluppato e l'asta verticale, più alta, è spesso corredata all'estremità superiore da un piccolo tratto obliquo verso sinistra.

<sup>511</sup> Città del Vaticano, BAV, Patetta 380, c. 39r, l. 22, *Xpi* (abbreviazione per *Christi*), con i tratti della *X* prolungati in basso fino a sovrapporsi alla scrittura sulla riga sottostante; analoga forma si osserva nelle parti aggiunte da Sanvito durante le ultime fasi di attività nella sua copia di lavoro della *Sylloge*, trascritta in periodi diversi a partire dal VI, ora Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 905 (es. c. 77v, l. 21, *vixit*). In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 319, tale forma è segnalata anche nel Petrarca conservato in collezione privata, precedentemente appartenuto a J.R. Abbey (con segnatura Ms. J.A.7368), che non ho potuto consultare.

<sup>512</sup> In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 319, si segnala l'uso di *y* priva di apice dal 1489 circa fino al 1497, per poi passare all'uso del doppio apice dal Cicerone datato 1497 (Windsor, Eton College, Ms. 149) fino al Patetta 380 datato 1501, nel quale Sanvito tornerà a preferire la forma priva di apice. Tuttavia, ritengo che tale caratteristica non possa essere considerata da sola un significativo indizio per le proposte di datazione della scrittura, come accade nel catalogo per il ms. Moskva, Rossiiskaya Gosudarstvennaya Biblioteka, f.256 N° 747 (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 108 p. 340; concordo comunque con la datazione qui proposta, anteriore al Cicerone del 1497, in base alla presenza non ancora marcata e predominante del tremolio), a maggior ragione perché se, da un lato, ho potuto confermare l'assenza di apice sulla *y* in due codici datati rispettivamente 1494 e '95 (London, British Library, Add. 6051, e London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1954/1609, c. 35r, l. 20, *Sylla.*; c. 88v, l. 2, *Tyran/num*); dall'altro lato nel Cicerone datato 1498 si riscontra, benché raramente ed assieme all'uso di *y* con doppio apice, anche la forma che ne è priva (London, British Library, Harley 2692, c. 111r, l. 22, *Tyrannum*; c. 120r, l. 4, *Libyæ*; c. 122, l. 16r, *Tyran/nus*).

<sup>513</sup> London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1954/1609, c. 13v, nel mar. est., *Queritur*; c. 115v, l. 19, *Qveritur*; London, British Library, Harley 2692, c. 117r, l. 22, *que*; c. 156v, nel marg. est., *me*; Città del Vaticano, BAV, Patetta 380, c. 47r, l. 1, *seculoR(um)*. Ho descritto questo elemento grafico, nonostante non subisca modifiche rispetto al periodo precedente, poiché in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 319, viene invece segnalata la presenza, per questa fase, di una singola occorrenza di *e* (in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechi XXVIII,5, c. 115r).

<sup>514</sup> Città del Vaticano, BAV, Patetta 380, c. 10v, l. 24, *flectere*.

<sup>515</sup> London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1954/1609, c. 117r, l. 6; London, British Library, Harley 2692, c. 112v, l. 14.

<sup>516</sup> London, British Library, Harley 2692, c. 53r, l. 13, *congressionib*; c. 90r, l. 4, *praedonib*;

tratto prolungato verso il basso<sup>517</sup>, di *T* e del nesso *NT* con il tratto verticale in comune prolungato verso il basso<sup>518</sup>. Tra gli elementi estetizzanti, che possono essere di modulo lievemente ingrandito, si rileva l'uso di varie forme di *sp* e, inoltre, si osserva ancora nel Patetta 380, datato 1501, il raro falso legamento tra *t* alta "alla greca" e *q* in *atque*<sup>519</sup>.

### XI.3 Esecuzione posata

Non si conoscono codici vergati da Sanvito in *antiqua* databili in questo periodo.

## XII. Padova [e Roma?], ca. 1501-11

Sanvito, all'età di circa 67 anni, si recò a Roma, forse per l'ultima volta, per l'inverno del 1502-3<sup>520</sup>, ed è probabile che in seguito si fosse ritirato definitivamente a Padova per trascorrervi i suoi ultimi anni di vita. Ciononostante, egli continuò a lavorare (peraltro in modo prolifico) fino ad almeno due anni dalla sua morte, sopraggiunta dopo una breve malattia il 18 o 19 luglio 1511<sup>521</sup>; come testimoniano sia il suo *memoriale* perduto<sup>522</sup>, sia le sottoscrizioni nell'*Epistolario* e nell'*Evangelario* che donò alla chiesa di S. Giustina a Monselice nel 1509, note per essere le uniche a riportare il nome del copista per esteso e a permetterne, perciò, l'identificazione agli

---

<sup>517</sup> London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1954/1609, rispettivamente c. 35r, marg. est., *iasoN* e *SoloN*; London, British Library, Harley 2692, c. 43v, marg. est., *iasoN* e c. 129r, marg. est., *HecatoN*, con l'ultimo tratto prolungato in basso.

<sup>518</sup> London, British Library, Add. 6051, c. 62r, marg. est., *placaT*; c. 71v, marg. est., *detorqueNT*; London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1954/1609, c. 30r, marg. est., *siT*; London, British Library, Harley 2692, marg. est., c. 74v, *subijciuNT*.

<sup>519</sup> Occorrenza che confuta quanto osservato in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 319, riguardo l'uso di questo elemento grafico, che sarebbe, cioè, dovuto scomparire nei codici successivi al Cicerone di Perugia, datato 1500. Cfr. Città del Vaticano, BAV, Patetta 380, c. 14r, l. 14, *Atq*: Si noti, comunque, che in alcuni casi la *t* alta "alla greca" è solo accostata all'occhiello della *q* e non può essere, dunque, considerata in falso legamento con tale lettera (es. a c. 24r, l. 11, *atq*).

<sup>520</sup> Il 29 gennaio 1503, infatti, Bartolomeo Bolis, scrittore apostolico e canonico di S. Pietro, nominò Sanvito suo rappresentante a Roma (cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 58 e p. 395 nota 144. Per Bartolomeo Bolis, cfr. *ibidem*, pp. 56-57, annotazione del 20 ottobre 1497).

<sup>521</sup> «Stete molto pocho amalado»: così scrive nel suo diario Giovanni Antonio da Corte, mansionario nella cattedrale di Padova, quando registra il 19 luglio 1511 le esequie di Sanvito, definendolo «quello bello scrittore» (l'annotazione si trova nel ms. Padova, Biblioteca Civica, B.P.3159, c. 44v, ed è stata pubblicata per la prima volta in Piovan, *Data di morte*). Il dato di una breve, benché letale, malattia coincide con il fatto che le annotazioni dell'attività dell'amanuense nel suo *memoriale* si arrestano al 23 giugno 1511 (così afferma l'editore in De Kunert, *Memoriale*, p. 4, nonostante la sua trascrizione si fermi al 16 giugno), ovvero fino a circa un mese prima del decesso.

<sup>522</sup> Cfr. *supra*, nota 2. Segnalo che un'annotazione lì appuntata (De Kunert, *Memoriale*, num. 31; cfr. anche Dickerson, *Chronology*, p. 62) indica che l'età avanzata non costituiva per Sanvito un impedimento assoluto nell'effettuare viaggi (almeno quelli più brevi), dato che il 2 novembre 1508 egli si recò personalmente a Venezia, dove fece visita a Fra' Giocondo da Verona (ca. 1435-1515).

inizi del secolo scorso<sup>523</sup>. Compresi questi due codici, sono ascrivibili al periodo finale sedici manoscritti, dei quali otto in *antiqua*<sup>524</sup>, sette in corsiva<sup>525</sup> ed uno in scrittura cosiddetta "ibrida"<sup>526</sup> (rigati a secco, in genere con *tabula ad rigandum*, tutti sul lato pelo<sup>527</sup>). Solo per un numero esiguo di questi, però, vi sono indicazioni sulla datazione "esterne" al manufatto, nello specifico: le tre raccolte epigrafiche di Fra' Giocondo, databili *post* 1502, in quanto contengono iscrizioni rinvenute a Padova in tale anno<sup>528</sup>; un panegirico di Martino Mastellari (un giurista padovano attivo circa dal 1484 al 1524) per Giorgio Cornaro (1454-1527, podestà di Padova nel 1503-4), composto e dedicatogli al termine del suo incarico di podestà di Padova, intorno al

---

<sup>523</sup> Cfr. *supra*, p. 1 e nota 3.

<sup>524</sup> New York, New York Public Library, Spencer 7 [f], composto da due distinti volumi, rispettivamente un *Epistolarium* ed un *Evangelarium*, in cui il ruolo centrale rivestito nel testo da S. Agostino e da S. Giovanni Battista potrebbe indicare una commissione da parte di S. Giovanni di Verdara; Padova, Biblioteca Civica, B.P. 1417/3, codice di presentazione di Martino Mastellari per Giorgio Cornaro, con il suo stemma e motto; Milano, Biblioteca Ambrosiana, Sala Prefetto ms. 44, codice purpureo dedicato da Giovanbattista Graziani Garzadori di Vicenza a Laura Brenzoni Schioppo di Verona (ca. 1474-1532); Padova, Biblioteca Capitolare, E.3 (F2), commissionato dal capitolo della cattedrale di Padova; London, British Library, Additional 20927, con stemma sormontato da un cappello prelatizio rosso con sei nappe per lato del cardinal Marino Grimani (ca. 1489-1546), aggiunto successivamente, quando la decorazione del ms. fu completata circa trent'anni più tardi da Giulio Clovio (1498-1578); Padova, Biblioteca Capitolare, E.26 e E.27 [f], donati da Sanvito alla chiesa di S. Giustina a Monselice il 21 marzo 1509.

<sup>525</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10096 [o], senza stemma; London, British Library, Stowe 1016, senza stemma; Collezione privata, Derbyshire, Chatsworth House + London, British Library, Harley 2528 [o], con spazio per stemma lasciato in bianco; Princeton (N.J.), Princeton University, Firestone Library, Ms. 41, annotato e corretto da Pietro Bembo; Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130 [o], con stemma, probabilmente aggiunto successivamente, non identificato, sormontato da un cappello prelatizio rosso con sette nappe per lato (spaccato: nella divisione superiore uno scoglio che emerge dal mare montato da un'aquila nera spiegata e circondato da un arcobaleno oro e rosso, con due vènti negli angoli superiori; in quella inferiore, un centauro bianco armato su fondo d'oro); Leeds, University of Leeds, Brotherton Library, Ms. 4 [f], con spazio per stemma lasciato in bianco; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5326 [o], con stemma della famiglia Loredan di Venezia, probabilmente aggiunto successivamente.

<sup>526</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. III, 42 (=2928), acefalo. Si tratta, forse, dell'unico codice trascritto interamente con questo tipo di scrittura (cfr. *supra*, p. 56 e nota 357).

<sup>527</sup> I mss. in corsiva sono rigati secondo lo schema del tipo D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1), con l'aggiunta di una riga nel margine superiore per i titoli correnti nel Virgilio di Princeton e, inoltre, di una riga nel margine esterno per i *marginalia* nei codici di Madrid, Londra e Derbyshire + Londra (che contengono la *Sylloge* di Fra' Giocondo). Fatta eccezione per il codice ambrosiano (Sala Prefetto ms. 44) e, forse, per il Padova, Biblioteca Civica, B.P. 1417/3, rigati con questo stesso tipo di schema D36 (in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 116 p. 358, per il ms. padovano è in realtà registrato lo schema del tipo D32, ma, non essendo riportato nell'app. III, si tratta forse di un errore), i manufatti in *antiqua* e quello in scrittura "ibrida" sono rigati secondo lo schema del tipo D13 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 90-92 e fig. 35; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 2). Segnalo, infine, che per i manoscritti New York, New York Public Library, Spencer 7; Padova, Biblioteca Capitolare, E.3 (F2) ed E.27, nelle relative schede catalografiche in de la Mare-Nuvoloni, *Life* (rispettivamente cat. 109, 119 e 121) risulta segnalata la tecnica a punta secca sul lato pelo.

<sup>528</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10096; London, British Library, Stowe 1016; Derbyshire, Chatsworth House + London, British Library, Harley 2528.

settembre 1504<sup>529</sup>; un testo liturgico databile al 1506 (Padova, Biblioteca Capitolare, E.3 (F2)), poiché compare in un libro dei conti del capitolo della cattedrale di Padova, il quale lo aveva commissionato nel febbraio 1506 e pagato a Sanvito il 28 novembre dello stesso anno<sup>530</sup>. Ricordo, infine, che il Giovenale conservato a Leeds potrebbe essere identificabile con il testo menzionato nel diario di Sanvito il 9 ottobre 1508 (data che costituirebbe, in tal caso, un *terminus ante quem* per la trascrizione del codice), ma non esistono prove in tal senso<sup>531</sup>.

A soccorso di una proposta di datazione tarda degli altri testimoni di Sanvito collocati al termine della sua attività, vi sono due elementi grafici che caratterizzano in modo precipuo la sua duplice mano nella fase finale: il tremolio senile, che diviene, in genere, assai fitto ed evidente e rende l'esecuzione lenta, se non stentata; e l'adozione graduale di un nuovo sistema interpuntivo e paragrafematico, analogo a quello che, con alcune modifiche, risulta ancora oggi in uso. Esso risulta per la prima volta introdotto da Sanvito in due manoscritti databili all'inizio del Cinquecento, il piccolo Virgilio fittamente postillato da Pietro Bembo<sup>532</sup> (ora Princeton University, Firestone Library, Ms. 41) e il codice Bodmer con le opere italiane del Petrarca (Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130), e prevede l'uso della virgola uncinata, cioè di forma "moderna", per la pausa breve, del punto e virgola per la pausa medio-lunga, dei due punti per la pausa lunga, del punto a fine frase, dell'apostrofo, dell'accento anche su *è* verbo nei manoscritti in volgare<sup>533</sup>; oltre ad altri segni già in uso nei codici di Sanvito, quali il punto interrogativo e le parentesi tonde<sup>534</sup>.

---

<sup>529</sup> Padova, Biblioteca Civica, B.P. 1417/3 (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 116 p. 358).

<sup>530</sup> Cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 60 e p. 395 nota 155. Per il manoscritto si veda de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 119 p. 364.

<sup>531</sup> Leeds, University of Leeds, Brotherton Library, Ms. 4 (la citazione del ms. si trova in De Kunert, *Memoriale*, p. 12 num. 49: «A di 9 ottobre [1508] mandai el Juvenale a Zuan Baptista Vanozo per Benedetto. Ho havuto el sorascritto [sic] Juvenale»). Segnalo che non esiste alcuna prova anche per la proposta di identificazione del Vat. lat. 5326 (forse la terza copia di lavoro della *Sylloge* di fra' Giocondo di Sanvito) con il manoscritto in sei fascicoli a cui il copista si riferisce nel memoriale il 6 settembre 1508 (De Kunert, *Memoriale*, p. 11 num. 41: «A di 14 agosto [1508] ho dato a fra Zuane Jocondo per quinterni 6 de carthe per li Epigrammi : et per quinterni 5 per le canzon chel me feci fare L. 4 s. overo L. 3 s. 16 non bene recordor tamen me ne darà conto. A di 6 settembre ho havuto le soprascritte carthe»); cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 123 p. 374).

<sup>532</sup> Su Pietro Bembo si veda almeno *D.B.I.*, VIII (1966), pp. 133-151 (di Carlo Dionisotti); Kidwell, *Pietro Bembo* e Danzi, *La biblioteca*.

<sup>533</sup> Ricordo che Sanvito utilizzava già l'accento con determinate funzioni e con distinzione tra acuto e grave (cfr. *supra*, nota 120). Con l'adozione della nuova punteggiatura, l'accento grave su «è» risulta apposto anche quando il verbo è tracciato come iniziale maggiore semplice o nelle scritture distintive in maiuscola antiquaria in inchiostro colorato (cfr. ad es., Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130, c. 11r, l. 30, c. 13r, l. 12 e c. 127r, l. 4).

<sup>534</sup> Per quanto non previsto dal nuovo sistema, l'uso del punto con segno ondulato sottoscritto al termine del testo non viene, però, abbandonato del tutto da Sanvito, fino all'ultimo codice conosciuto

Il sistema così composto comparve per la prima volta in ambito librario nel *De Aetna* di Pietro Bembo, che uscì per i tipi di Aldo Manuzio nel febbraio 1496 (1495 stile veneto), e caratterizza, senza modifiche sostanziali, le altre edizioni latine e volgari stampate dal Manuzio sotto la guida dell'amico e collaboratore Bembo, tra le quali il *Petrarca* 1501 e il *Dante* 1502. In campo manoscritto, esso apparve nel Vat. lat. 3197, che, come è noto, raccoglie il *Canzoniere* e *Trionfi* di Petrarca e la *Divina commedia* di Dante, trascritti di proprio pugno dal patrizio veneziano<sup>535</sup>, nel caso delle opere petrarchesche con l'intento di allestire un esemplare da seguire per il tipografo. Sembra, infatti, ormai certo che il *Petrarca* 1501 aldino, «eccetto i suoi errori materiali segnati per la maggior parte nell'errata-corrige, che Aldo aggiunse in fine del volume, è riproduzione fedelissima di quel ms.»<sup>536</sup>, mentre resta tutt'ora acceso il dibattito storico-filologico sulla controversa derivazione della stampa aldina e, di conseguenza, del Vat. lat. 3197 dall'originale petrarchesco, causato dalla nota affermazione dichiarata nel colophon dell'edizione cartacea «tolto con sommissima diligenza dallo scritto di mano medesima del Poeta, havuto da M. Piero Bembo nobile Venetiano», che suscitò immediatamente le più aspre polemiche<sup>537</sup>. In epoca moderna l'annosa controversia è stata ripresa, con punti di vista opposti, da Giuseppe Salvo Cozzo e Giovanni Mestica, il primo sostenendo che il Bembo non si servì del Vat. lat. 3195 per approntare la stampa aldina<sup>538</sup>, il secondo proponendo che questi, dopo aver esemplato la sua copia (Vat. lat. 3197) quasi interamente su un apografo, aveva potuto collazionarla con il manoscritto originale, segnalando con *P* le varianti da lì registrate<sup>539</sup>. Quest'ultima ipotesi è stata accolta, talvolta apportando nuove acquisizioni, dalla maggior parte degli studiosi che si sono successivamente occupati della questione<sup>540</sup>, tuttavia senza chiudere definitivamente la questione, tanto che nel 2004 Sandra Giarin è giunta a negare tale possibilità sulla base di argomentazioni degne di nota<sup>541</sup>; che due anni più tardi sono, però, state confutate da Carlo Pulsoni e Gino Belloni alla luce di puntuali

---

attribuibile alla sua mano, il Vat. lat. 5326 (si veda il *verso* della prima carta non numerata in apertura del ms., l. 20).

<sup>535</sup> Le opere volgari dei due autori costituivano, in origine, due distinti manoscritti, ciascuno con numerazione propria, che furono fatti rilegare insieme da Fulvio Orsini dopo averli acquistati dal figlio del Bembo nel 1582 (cfr. Mestica, *Canzoniere*, p. 315). Per una descrizione del codice si veda Vattasso, *I codici*, pp. 15-17 num. 17.

<sup>536</sup> Mestica, *Canzoniere*, p. 329.

<sup>537</sup> Per le quali rinvio a Giarin, *Petrarca e Bembo*, p. 161 nota 1.

<sup>538</sup> Salvo Cozzo, *Il codice*.

<sup>539</sup> Mestica, *Canzoniere*.

<sup>540</sup> Quali Nino Quarta nel 1902 (Quarta, *Studi*), Marco Vattasso nel 1905 (in Vattasso, *L'originale*, pp. XXIV, XXVI-XXXI), Stefano Pillinini nel 1981 (Pillinini, *Traguardi*), Paolo Trovato nel 1991 (in Trovato, *Con ogni diligenza*, pp. 144-146) e Arnaldo Soldani nel 2006 (in Soldani, *Sull'ordinamento*, dove si veda in part. p. 211 e nota 3).

<sup>541</sup> Giarin, *Petrarca e Bembo* (con ulteriori indicazioni bibliografiche).

riscontri effettuati tra il testo del *Canzoniere* originale e tutte le varianti segnalate dal Bembo nel suo codice autografo con la lettera *P*, osservando al riguardo che: «Con una convergenza che rasenta il 100% delle occorrenze non pare ci possano essere dubbi sull'uso di *V* [*i.e.* Vat. lat. 3195] da parte del veneziano. I pochissimi esempi che esulano dalla griglia possono essere spiegati da un lato come semplici sviste di copia, dall'altro come riflessi del suo *usus scribendi*. Anzi proprio ricorrendo ad esso, si può comprendere il motivo di alcune differenze fra *V1p-V* [*i.e.* le varianti nel Vat. lat. 3197 contrassegnate da *P* e il Vat. lat. 3195]»<sup>542</sup>.

Ad ogni modo, essendo, invece, la critica concorde nel riconoscere la derivazione diretta del *Petrarca* 1501 dal Vat. lat. 3197<sup>543</sup>, sembra che spetti proprio al Bembo il merito di aver gettato le basi del sistema di punteggiatura moderno, utilizzando «tutti insieme, i principali elementi per il quale nostro sistema paragrafematico si distingue da quello delle prime stampe di testi latini o volgari»<sup>544</sup>, traendoli dai manoscritti greci, adattandoli dal sistema latino o ideandoli in base a considerazioni personali, come nel caso del punto e virgola<sup>545</sup>. Sulla base del sodalizio che legava Sanvito a Bernardo Bembo<sup>546</sup> e con ogni probabilità, dunque, a suo figlio Pietro, si può ritenere che il copista padovano, ormai durante la sua ultima fase produttiva, ma ancora latore di raffinate testimonianze di una fervida attività creativa, si ispirò direttamente all'innovativa interpunzione edita dal Manuzio sulla base delle indicazioni del patrizio veneziano, per introdurla nei suoi ultimi manoscritti. Sebbene non si possa escludere con certezza, ritengo improbabile che il processo di *imitatio* avesse seguito il percorso inverso, fatta eccezione, ma per mera ipotesi, solo per un segno adoperato in ambito manoscritto da Sanvito fin dall'età giovanile, che «non era mutuato dal greco, ma proveniva dall'uso dei manoscritti latini e volgari»<sup>547</sup>: la *o* sovrascritta per il vocativo [Fig. I.13], che

<sup>542</sup> Pulsoni-Belloni, *Bembo* (cit. da p. 162).

<sup>543</sup> Cfr. Pulsoni-Belloni, *Bembo*, p. 169 e soprattutto Giarin, *Petrarca e Bembo*, pp. 190-193.

<sup>544</sup> Castellani, *Sulla formazione*, p. 4.

<sup>545</sup> Sull'origine del sistema interpuntivo realizzato dal Bembo si veda: Richardson, *Dalla metà*, in part. pp. 109, 115-116; Maraschio, *Grafia*, pp. 177-179; Castellani, *Sulla formazione*, in part. per il punto in virgola, pp. 9-11 (per quest'ultimo segno cfr. anche Parkes, *Pause*, pp. 49 e 215); Trovato, *Con ogni diligenza*, pp. 144-146; Belloni, *Commento*, p. 465, e segg. sull'uso dell'apostrofo. Segnalo anche Trovato, *Serie*, incentrato sul recepimento da parte dei contemporanei del sistema di puntatura introdotto nelle stampe aldine.

<sup>546</sup> Come è noto, lo stretto legame esistente tra i due è testimoniato, oltre dai numerosi codici commissionati al copista padovano da Bernardo Bembo durante circa quarant'anni (cfr. *infra*, nota 549), da un'annotazione che quest'ultimo vergò nel suo *Zibaldone* (Londra, British Museum, Additional 41068, c. 43r), descrivendo Sanvito come padrino di battesimo di un suo figlio naturale nato verso il 1457-1458 e chiamato, appunto, Bartolomeo (cfr. Wardrop, *The script*, pp. 29-30, con riproduzione dell'annotazione (pl. 26); Giannetto, *Bernardo Bembo*, pp. 102-103; Bollati, *Dizionario*, p. 928, di Beatrice Bentivoglio Ravasio).

<sup>547</sup> Richardson, *Dalla metà*, p. 109. Gino Belloni aveva già notato, nel 1983, che il testo del *De Aetna* del Bembo «trasferisce nella stampa la caratteristica, propria delle grafie umanistiche, di sovrascrivere la *o*

l'umanista veneziano fece imprimere nella prima edizione del *De Aetna*, ma che presto abbandonò<sup>548</sup>. In effetti, Pietro Bembo potrebbe averlo tratto dai codici esemplati da Sanvito che arricchivano la biblioteca paterna<sup>549</sup>, oppure dal già citato piccolo Virgilio della Princeton University da lui fittamente annotato, in cui – e risulta difficile pensare a una mera coincidenza – il copista padovano adottò il nuovo sistema paragrafematico di punteggiatura<sup>550</sup>.

## XII.1 Maiuscola antiquaria policroma

Nella maiuscola si può rilevare un aumento delle irregolarità senili nel tracciato (spesso interessato da un evidente tremolio), nelle proporzioni, nel chiaroscuro e nell'allineamento delle lettere sul rigo; nonché l'uso inconsueto di alcune forme, quali *R* con l'ultimo tratto curvo e prolungato verso destra al di sotto del rigo, osservabile nella silloge d'iscrizioni classiche vaticana che chiude la produzione manoscritta di Sanvito<sup>551</sup>, oppure di *T* più alta delle altre lettere nel frammento Harleian 2528<sup>552</sup>.

---

del vocativo nell'interlinea, sopra il sostantivo» (Belloni, *Commento*, p. 466 nota 21). L'uso di questo simbolo nell'interlinea per indicare il vocativo, in prosa e anche in poesia, è rilevabile almeno dal secolo XIV, e forse si osserva perfino in una nota autografa del Petrarca su San Paolo in una carta di guardia del Virgilio ambrosiano, anche se potrebbe essere stato aggiunto da altra mano (Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 79 inf. (già Sala Prefetto 10/27), c. Iv, edita in Baglio, *Le note*, p. 192 num. XII, indicando nella nota 20: «Su *maxime* c'è l'indicazione *o* per il vocativo». Ringrazio Maddalena Signorini per avermi segnalato questa occorrenza). Non si hanno, invece, notizie sull'origine del segno per il vocativo, che, dunque, resta ancora da indagare (segnalo che esso risulta menzionato, ma senza nozioni aggiuntive, anche da Arrigo Castellani in Castellani, *Sulla formazione*, p. 4).

<sup>548</sup> Il segno non compare già più nelle edizioni aldine *Petrarca* 1501 e *Dante* 1502. Per una riproduzione della *o* per il vocativo nell'incunabolo del *De Aetna*, cfr. Parkes, *Pause*, pl. 31 (alla linea 1).

<sup>549</sup> Ricordo che Bernardo Bembo possedeva per suo proprio uso i seguenti codici esemplati da Sanvito: Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup., con il suo *ex-libris* e stemma per metà eraso (periodo I); probabilmente il Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 5814, decorato con i suoi emblemi (periodo VI); Cambridge, University Library, Dd.15.13, con sue annotazioni, *notabilia* e con alcune postille del figlio Pietro (periodo VI; cfr. *supra*, nota 300); probabilmente il Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 2° Cod. Ms. Philol. 161 Cim., decorato con il suo emblema (periodo VII); Cambridge, King's College, Ms. 34, con il suo stemma (periodo VIII); Cambridge (Massachusetts), Harvard University, Houghton Library, Richardson 17, con il suo stemma (periodo IX); London, British Library, Royal 14.C.III, con il suo stemma (periodo IX); probabilmente il Windsor, Eton College, Ms. 149, con suoi *notabilia* (cfr. *supra*, nota 495), ma con spazio per stemma lasciato in bianco (periodo XI).

<sup>550</sup> Pietro Bembo poteva, però, anche aver conosciuto il segno per il vocativo in altro modo, dato che il suo impiego, per quanto non sembri comunemente diffuso nei manoscritti umanistici della seconda metà del Quattrocento, non era certo sporadico (si vedano, a mero titolo di esempio, la miscellanea Vat. lat. 2874, databile alla prima metà del Cinquecento, le corsive di mani anonime, con *g* "all'antica", a c. 8v, l. 21, c. 9r, l. 9, sovrascritto a *Papiensis*, e a c. 198v, l. 8, su *Arge* (ringrazio Nadia Cannata e Maddalena Signorini per avermi segnalato il manoscritto), o il codice riconducibile all'ambiente di Bartolomeo Fonzio (già segnalato in Richardson, *Dalla metà*, nota 37) in Caroti-Zamponi, *Bartolomeo Fonzio*, tav. XLV).

<sup>551</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5326, c. 33r, l. 6, *Rapholli*.

<sup>552</sup> London, British Library, Harl. 2528, c. 17r, l. 2, *LITTERARUM*.

## XII.2 Esecuzione corsiva

L'esecuzione della corsiva in quest'ultimo periodo in cui, nonostante la senilità e le evidenti difficoltà motorie, Sanvito non abbandonò la sua attività, sembra difficoltosa e stentata: la scrittura è in genere molto sottile, ariosa, di modulo grande o medio-grande, quasi priva di inclinazione, spesso con allineamento sul rigo imperfetto<sup>553</sup> e con il tracciato assai tremolante, anche se non in modo uniforme all'interno di uno stesso manoscritto<sup>554</sup>. Tra le caratteristiche peculiari non si rilevano cambiamenti di rilievo, ma segnalo comunque che: *y* è di norma priva di apice<sup>555</sup> o, più raramente, con doppio apice<sup>556</sup>; si osservano di rado alcune varianti in aggiunta alle varie forme già in uso per il falso legamento *st* (come quella composta dal tratto superiore di *s* diritta prolungato in un tratto curvilineo che va ad includere la *t* alta "alla greca"<sup>557</sup> [Fig. XII.1]); l'uso di *Q* con l'ultimo tratto generalmente assai prolungato è predominante rispetto alla minuscola, e viene assai di rado utilizzata anche in falso legamento con la *t* alta "alla greca"<sup>558</sup> [Fig. XII.2]; nella *Sylloge* Stowe 1016 si può, inoltre, osservare una forma anomala di *G* inclinata verso destra con l'ultimo tratto, disposto in posizione obliqua o verticale, assai prolungato verso il basso<sup>559</sup>.

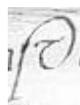


Fig. XII.1

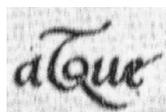


Fig. XII.2

## XII.3 Esecuzione posata

L'esecuzione posata è stentata ed assai tremolante (ma non in modo costante), di modulo grande e tracciato sottile, con frequenti irregolarità nell'allineamento delle parole o delle lettere sul rigo [Fig. XII.3], nell'inclinazione e

<sup>553</sup> Si veda ad es. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5326, c. 45r, l. 23, o c. 41r, in cui la scrittura tende a scendere verso il basso alla fine del rigo nell'intera pagina, allo stesso modo delle ultime due linee di c. 46r.

<sup>554</sup> Perfino nell'ultimo ms. attribuito a Sanvito (Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5326) il tremito della mano, pur essendo sempre molto marcato, può essere più o meno evidente a seconda delle carte (si veda ad esempio, c. 1r, con un tremito evidente ma non costante, a confronto con c. 46r, con il tracciato assai tremolante).

<sup>555</sup> London, British Library, Stowe 1016, c. 204v, l. 5, *Dionysii*. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5326, c. 42v, l. 4, *Isocrysus*.

<sup>556</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10096, c. 38v, l. 7, *Eutyches*; Princeton (N.J.), Princeton University, Firestone Library, Ms. 41, c. 58r, l. 21, *tyberinq*. Si noti che, non avendo esaminato integralmente tutti i manoscritti del periodo, non posso escludere la possibilità che sia stata utilizzata anche *y* con apice singolo.

<sup>557</sup> London, British Library, Stowe 1016, c. 133r, l. 9, *Transtiberim*.

<sup>558</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5326, c. 9r, l. 16, *atQ(ue)*; alla l. 14 si può, invece, osservare *atQ(ue)* non in legamento.

<sup>559</sup> London, British Library, Stowe 1016 (es. c. 34v, l. 23, *ColleGa*; c. 50r, l. 2, *Galloniæ* e l. 3, *Gallonius*).

nella forma delle lettere. Nello specifico, si osserva che le aste superiori sono spesso corredate da un sottile trattino obliquo in luogo della forcellatura verso sinistra tipica della mano posata di Sanvito [Fig. XII.4]; *y* è spesso priva di apice; il falso legamento *ct*, di norma ondulato e sviluppato, presenta spesso un ampio occhiello [Fig. XII.5]. Inoltre, Albinia de la Mare e Laura Nuvoloni hanno segnalato l'utilizzo della *z* che scende sotto il rigo di modulo non ingrandito, oltre alla forma sovramodulata, e del segno abbreviativo per *quam* del terzo tipo<sup>560</sup>. Ricordo, infine, che il codice marciano è l'unico ad essere stato, forse, integralmente esemplato con scrittura "ibrida" (con *f* e *s* diritta prolungate al di sotto del rigo ed il *titulus* nella forma usuale per la mano posata)<sup>561</sup>.

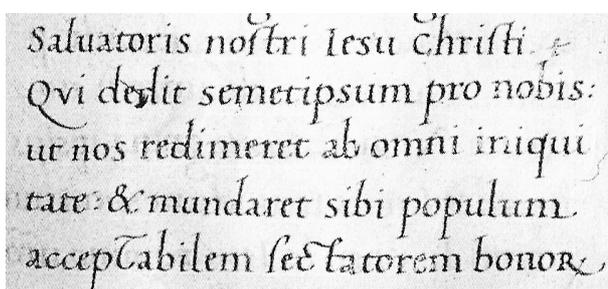


Fig. XII.3



Fig. XII.4

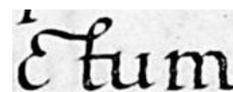


Fig. XII.5

<sup>560</sup> Ho ritenuto opportuno segnalare l'uso di tali importanti elementi grafici descritti in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 343, nonostante non li abbia personalmente riscontrati nelle riproduzioni fotografiche a mia disposizione per questo ultimo periodo e non mi sia, quindi, possibile confermare la loro presenza nella mano di Sanvito.

<sup>561</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. III, 42 (=2928); per la scrittura "ibrida", cfr. *supra*, p. 56, e in particolare per tale manoscritto, cfr. nota 357.

### 1.3 Osservazioni sulla produzione manoscritta

I manoscritti allestiti da Sanvito, durante quasi sessant'anni di attività (da circa il 1453 ad almeno il 1509), sono prodotti di lusso, in alcuni casi in modo marcato, con ricchissimi programmi decorativi che talvolta prevedono perfino l'uso di inchiostri oro e argento su pergamena purpurea<sup>562</sup>, in altri meno, con ornamentazione riservata solo alle iniziali maggiori e alle scritture distintive vergate in maiuscola antiquaria policroma. Tutti i codici sono membranacei, composti da pergamene di alta o altissima qualità, fatta eccezione meramente per un libello cartaceo con un carne latino di Francesco Buzzacarini (ca. 1440-ca. 1500) in lode del medico e antiquario Giovanni Marcanova di Padova (1410/18-1467), datato in calce Padova 1456 (fornendo, così, il primo esempio datato della corsiva del copista padovano in ambito librario)<sup>563</sup>.

Le pergamene degli esemplari integralmente vergati da Sanvito sono quasi sempre rigate a secco con *tabula ad rigandum*<sup>564</sup>, più spesso secondo lo schema classificato da Albert Derolez come "Type 36" (il più diffuso, secondo le ricerche dello studioso, nei manoscritti umanistici membranacei<sup>565</sup>), o altrimenti il D13<sup>566</sup>, che è quasi esclusivamente impiegato per i testi religiosi; mentre si rileva il D31<sup>567</sup> solo nel primo codice attribuibile alla mano del copista padovano, in parte palinsesto e rigato a piombo e inchiostro<sup>568</sup>, e nel *Libro d'ore* allestito in due diversi periodi per Isabella d'Este, rigato con varie tecniche<sup>569</sup>. La rigatura risulta eseguita con due sistemi: o sul lato pelo, oppure secondo il sistema num. 3 delle *techniques en relief*

---

<sup>562</sup> Cfr. *infra*, nota 668.

<sup>563</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 16 (=4373), cfr. *supra*, p. 17 e nota 83. Per Francesco Buzzacarini si veda *D.B.I.*, XV (1972), pp. 641-642 (di Gianni Ballistreri).

<sup>564</sup> Sulla *tabula ad rigandum* si veda almeno Casagrande Mazzoli-Brunello, *La tabula*, in cui è segnalato che, da uno studio preliminare volto ad indagare come si configura concretamente l'uso di tale strumento nella prassi artigianale del XV secolo in Italia, «È scaturita altresì con chiarezza l'identità tra il copista e l'artigiano del libro per quanto riguarda la preparazione della pagina, nel senso che i copisti stessi non si rivolgevano a botteghe specializzate ma provvedevano personalmente alla rigatura utilizzando attrezzi in loro dotazione» (*ibidem*, pp. 31-32). In base a tale considerazione, è probabile che fosse lo stesso Sanvito a rigare le pergamene sulle quali avrebbe esemplato i suoi manoscritti.

<sup>565</sup> Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382 e fig. 1. Secondo un'indagine svolta da Maria Antonietta Casagrande Mazzoli e Ezio Ornato, lo schema D36 risulta impiegato nel 24,06% dei manoscritti umanistici del loro campione, al secondo posto dopo il D31 (Maria Antonietta Casagrande Mazzoli - Ezio Ornato, *Elementi per la tipologia del manoscritto quattrocentesco dell'Italia centro-settentrionale*, in *Fabbrica*, pp. 207-287, cfr. in particolare p. 222 tabella 9), il quale, dai risultati delle ricerche condotte da Sara Bischetti nella sua tesi di dottorato, risulta come lo schema più diffuso anche nei manoscritti in scrittura umanistica cartacei (Bischetti, *Codicologia*, p. 96).

<sup>566</sup> Derolez, *Codicologie*, I, pp. 90-92 e fig. 35; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382 e fig. 2.

<sup>567</sup> Derolez, *Codicologie*, I, pp. 95-100 e fig. 38; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, p. 382 e fig. 3.

<sup>568</sup> London, British Library, Harley 5268 (periodo I).

<sup>569</sup> Il manoscritto è ora conservato in due diversi volumi: Cambridge (Massachusetts), Harvard University, Houghton Library, Ms. Typ. 213, e Chantilly, Musée Condé, Divers ms. VI. Per i sistemi di rigatura impiegati nel codice, cfr. *supra*, nota 424.

censite da Derolez, per cui le righe risultano sempre in solco sul *verso* dei fogli. Il dato interessante, per la prima volta rilevato da Albinia de la Mare<sup>570</sup>, è che tale sistema sembra caratterizzare in modo esclusivo i manoscritti allestiti da Sanvito a Padova durante le prime tre fasi e la quinta di attività, mentre si trova successivamente impiegato solo di rado (in due codici del periodo VIII e due del IX); l'esecuzione sul lato pelo risulta, invece, introdotta durante il primo viaggio a Roma effettuato dal copista nella fase IV, per essere quasi definitivamente adottata da quando egli si trasferì stabilmente nella città dei papi (cioè dal periodo VI), fino alla fine della sua attività.

Questi dati si sono rivelati preziosi, in quanto hanno supportato le proposte di localizzazione dell'attività di Sanvito avanzate da Albinia de la Mare sulla base della sua produzione manoscritta, ma va sottolineato che devono essere considerati come un elemento meramente indicativo, e non di per sé in grado di escludere con certezza una diversa localizzazione dell'origine di un determinato codice, per varie ragioni: la rigatura delle pergamene potrebbe anche essere stata eseguita a Roma con il "sistema 3" o, viceversa, a Padova sul lato pelo; oppure Sanvito potrebbe aver portato con sé da una città ad un'altra delle pergamene già rigate; infine, potrebbe aver confezionato alcuni codici a Padova anche durante gli anni di attività romana, durante i lunghi rientri che era solito effettuare nella città natale dalla primavera fino in autunno<sup>571</sup>.

\* \* \*

Osservando la mano corsiva di Sanvito nella sua produzione manoscritta, emerge come l'aspetto uniforme e calligrafico che la connota fin dall'inizio dell'attività denoti una buona confidenza con lo strumento scrittorio, ma l'aspetto complessivo che la caratterizza è notevolmente differente dagli esempi della mano matura. Già dal periodo di passaggio collocabile nel 1460/61 si verifica un evidente cambiamento nell'assetto generale della scrittura, caratterizzata da un'inclinazione a destra più accentuata e da un aspetto serrato ed appuntito, che perderà solo con la fase IV di attività, cioè intorno alla metà degli anni Sessanta. Da allora, le aste inferiori risultano sempre corredate da evidenti trattini di completamento alla base e, gradualmente, il tracciato diviene sempre più fluido, sottile e meno inclinato verso destra. Con gli anni Settanta, l'esecuzione raggiunge la piena maturità stilistica, è estremamente elegante e mostra tutti gli elementi grafici tipici della mano di Sanvito. Nelle fasi successive, essa tende a divenire (ma in modo variabile a seconda dei manoscritti) sempre più controllata, arricchita da orpelli ornamentali,

---

<sup>570</sup> In de la Mare, *Bartolomeo*.

<sup>571</sup> Per i quali cfr. *supra*, nota 211.

ariosa e con aste sottili e sviluppate. Sul finire degli anni Ottanta, si iniziano ad osservare alcune irregolarità, come la mancanza di allineamento sul rigo, la variabilità dell'inclinazione all'interno di uno stesso manoscritto o alcuni lievi tremolii nelle aste, benché tali imperfezioni siano sempre di minima entità. Queste divengono, però, gradualmente più evidenti durante gli anni Novanta, per culminare, nell'ultima fase di attività, in un'esecuzione notevolmente lenta e tremolante (seppure non in modo costante) dovuta all'artrite che colpì il copista<sup>572</sup>.

La progressiva evoluzione della scrittura nel tempo denota una costante ricercatezza estetica da parte di Sanvito, che lo porta a restituire alla corsiva pari, se non maggiore, dignità formale rispetto all'*antiqua*. Da una dettagliata analisi paleografica, lo sviluppo diacronico risulta attuato anche attraverso la modifica di determinati elementi grafici o l'introduzione di nuovi. Taluni cambiamenti si osservano ad altezze cronologiche specifiche, altri sono realizzati gradualmente, altri ancora possono variare, perfino in modo marcato, a seconda dei manoscritti. Tra questi, sono soprattutto i primi ed alcuni dei secondi ad essere di estrema importanza per lo studio della produzione manoscritta di Sanvito, permettendo, con la loro presenza, di proporre una datazione delle testimonianze scritte del copista non altrimenti collocabili nel tempo: si tratta della presenza dei trattini a corredo ornamentale delle aste basse (evidenti dalla fase IV); di un tratto ondulato tracciato al termine del tratto superiore di *f* e *s* diritta (frequente nel periodo II e a diminuire dal III, fino a scomparire quasi del tutto nel periodo VIII); la forma della *g*, che perde il trattino di stacco (dalla fase II) e risulta, per un determinato periodo, con occhiello inferiore più allungato (nelle fasi II e III); il secondo tratto di *h*, che per alcuni anni è curvo e lievemente prolungato sotto il rigo (a cominciare gradualmente dal periodo III fino al VI); il tratto iniziale di *m/n*, che perde progressivamente il tratto di attacco alla lettera precedente che termina sul rigo (dalla fase II fino alla IV); l'uso di *r* a 2 dopo *o* (rilevabile dal periodo II); la frequenza di utilizzo di *s* tonda in determinate posizioni (ad esempio, dalla fine del periodo II sarà sempre tracciata in fine di parola); la forma della *z*, che ad un dato momento inizierà a presentare il tratto inferiore ondulato e prolungato al di sotto del rigo (dal periodo IV), per divenire di modulo sempre più ingrandito in una determinata fase (la VI) ed essere sempre sovramodulata da quella successiva (la VII); il tratto finale superiore del nesso *&*, ripiegato inizialmente verso il basso per divenire, poi, sempre rivolto verso l'alto a sinistra (dal periodo II); la forma del falso legamento a ponte *ct*, che diviene ondulata (dalla fase II) e inizia successivamente ad essere sviluppata, anche se con ampiezza variabile all'interno di uno stesso codice (dalla fase IV e, più spesso, dalla

---

<sup>572</sup> Cfr. *supra*, p. 64 e nota 429.

VI); il segno abbreviativo cosiddetto "per *quam*", che subisce per due volte una modifica nella forma (nel periodo IV-V e, di nuovo, nel X-XI); la frequenza di utilizzo di *Q* come minuscola con l'ultimo tratto prolungato (in generale aumento dal periodo VIII, ma in modo variabile a seconda dei manoscritti, per divenire predominante rispetto alla forma minuscola nel XII); l'introduzione di un nuovo sistema paragrafematico, simile a quello moderno (nell'ultima fase, la XII).

Oltre a questi, Sanvito inserì nella sua scrittura, con una certa variabilità tra un codice e un altro, l'impiego di maiuscole di modulo ridotto in funzione di minuscola, anche all'interno di parola e sporadicamente in nesso, ed alcuni elementi estetizzanti, talvolta di ascendenza greca (quali la *t* alta e con traversa ondulata, la *h* che ingloba la *o*, oppure il falso legamento *sp* di forma tondeggiante): caratteristiche che non stupiscono, essendo radicate nella tradizione grafica umanistica veneta-padana, che, come osservato da Stefano Zamponi, «era particolarmente variegata, intessuta di lettere greche e di capitali, di nessi e di legature anche estrose»<sup>573</sup>, in quanto «con Sebastiano Borsa, e poi con Michele Selvatico [...], imbocca precocemente la strada dell'estro, della ricerca grafica espressiva, di una scrittura umanistica che nei suoi elementi connotativi non è attestata da alcuna fonte, da nessun modello, ma deriva da una personalissima misura, spesso mescolanza di più tradizioni di lettere all'antica»<sup>574</sup>.

Lo studioso ha inoltre notato che l'italica di Sanvito «si risolve nel sovrano dominio della forma: una esecuzione controllata, tratto dopo tratto, per lo più evitando reali legature, del tutto assimilabile all'*antiqua* dello stesso copista per qualità e livello formale, perfetto corrispettivo di maiuscole antiquarie di assoluta perfezione»<sup>575</sup>. Al contrario di quanto talvolta affermato nella letteratura critica<sup>576</sup>, ritengo, però, che l'estrema artificiosità tipica della mano matura di Sanvito non la renda priva di spontaneità: di certo si tratta di una scrittura corsiva solo nella forma e non nel *ductus*, ma, nonostante l'esperata calligraficità, la sua inimitabile peculiarità sembra ravvisabile proprio in una certa fluidità e libertà di esecuzione; come se la graduale evoluzione volutamente e costantemente attuata dal copista nella sua elegantissima italica fosse il frutto di un'eccelsa maestria sapientemente dosata e profondamente interiorizzata.

Tale considerazione sembra confermata dalla tarda realizzazione corsiva usuale di Sanvito, la quale, per quanto per sua stessa natura caratterizzata da un *ductus* decisamente più veloce e da un aspetto meno ricercato, risulta comunque

---

<sup>573</sup> Zamponi, *Metamorfosi*, p. 63.

<sup>574</sup> Zamponi, *Scrittura*, p. 479.

<sup>575</sup> Zamponi, *Metamorfosi*, p. 64.

<sup>576</sup> Come, ad esempio, in Petrucci, *Alle origini*, p. 150.

corredata da numerosi elementi grafici ornamentali tipici della scrittura libraria. A questo proposito, mi pare significativo quanto osservato da Maddalena Signorini su un documento autografo del copista datato gennaio 1507<sup>577</sup>, dopo averlo confrontato con un altro del 1466<sup>578</sup>: «[...] mi sembra appaia chiaro il salto qualitativo che Sanvito ha oramai realizzato nell'esecuzione della sua scrittura, nella quale gli elementi estetizzanti non sono più superfetazioni decorative, ma vere e proprie parti costituenti della sua personale realizzazione grafica, realizzazione che di fatto costituisce il vero e proprio antecedente – se non il primo esempio – della corsiva italica»<sup>579</sup>.

D'altronde, la stessa estrema padronanza dello strumento scrittorio posseduta da Sanvito emerge anche dalla fluidità e libertà di esecuzione di analoga natura riscontrabili nella sua celebre maiuscola antiquaria, naturalmente entro i limiti imposti da questa tipologia di scrittura<sup>580</sup>.

La medesima osservazione vale, inoltre, per l'*antiqua tonda* del copista padovano, utilizzata principalmente per la trascrizione di testi religiosi<sup>581</sup>, che si modifica nel tempo, allontanandosi notevolmente dal canone, per seguire un percorso paragonabile all'evoluzione stilistica dell'italica. Anche l'esecuzione posata diviene, quindi, sempre più artificiosa, sottile, ariosa e con le aste sviluppate, nonché spesso caratterizzata da elementi grafici mutuati dalla corsiva, anche se in alcuni casi questi possono venire introdotti più gradualmente (come nel caso della *z* sovramodulata<sup>582</sup>).

Dagli anni Settanta si osserva, infine, l'uso di una particolarissima *antiqua*, la cui caratteristica principale è costituita dalla presenza di *f* e *s* diritta con l'asta prolungata al di sotto del rigo, tipica della corsiva – da qui la denominazione di "scrittura ibrida". Come già detto, questa tipizzazione è utilizzata solo come scrittura distintiva, specialmente nel *Chronicon* di Eusebio-Girolamo, fatta eccezione per

---

<sup>577</sup> Archivio di Stato di Padova, Estimo 1418, tomo 245, polizza 53, contenente l'inventario autografo delle proprietà di Sanvito (De Kunert, *Memoriale*, p. 2; Wardrop, *The script*, p. 33 e pl. 37; Signorini, *Et io*, pp. 573-574 e nota 39). Per altre testimonianze documentarie edite di mano di Sanvito, si veda Signorini, *Et io*, nota 36 e *post scriptum* a p. 576, alle quali aggiungo il documento del 16 luglio 1454 riprodotto in Dickerson, *Chronology*, p. 42 fig. 2.

<sup>578</sup> Cfr. *infra*, p. 100 e nota 622.

<sup>579</sup> Signorini, *Et io*, p. 574.

<sup>580</sup> Cfr. *supra*, p. 11 e nota 58.

<sup>581</sup> Nella produzione manoscritta di Sanvito, 81 codici sono in corsiva, 39 in posata ed uno nella cosiddetta scrittura "ibrida".

<sup>582</sup> Si noti che non tutti i cambiamenti rilevabili nella corsiva di Sanvito si osservano anche nella sua *antiqua*, come, ad esempio, avviene per il nesso &, che resterà di forma invariata (con il tratto finale superiore che al termine si ripiega verso il basso) durante l'intera attività.

almeno un codice in cui risulta impiegata per la trascrizione forse integrale del testo<sup>583</sup>.

Insomma, Sanvito, «virtuoso manipolatore di diverse scritture»<sup>584</sup>, dedicò quasi sessanta anni a lavorare incessantemente, anche attraverso minimi particolari, per migliorare l'aspetto della sua duplice mano e, in tal modo, rendere la scrittura non solo degna dei suoi contenitori, ma parte integrante degli espendienti codicologici e ornamentali che rendevano un manoscritto rispondente al più esigente gusto antiquario, secondo i dettami di una perfetta ed equilibrata raffinatezza estetica, mai eccessiva o sfarzosa, propri della cultura italiana nel primo Rinascimento.

\* \* \*

La visione complessiva che Sanvito doveva avere del manoscritto e la continua ricercatezza estetica che dedicava ad ogni sua componente, non solo grafica, ma anche codicologica e decorativa, emerge fin dalla produzione attribuibile agli anni giovanili del copista e, in particolar modo, alle prime tre fasi di attività, collocabili a Padova. Durante questo periodo, infatti, le scelte operate da Sanvito mostrano una rapida e costante tensione sperimentale volta alla creazione di un manufatto dall'aspetto antico, per cui già intorno al 1460 egli iniziò a sostituire l'uso dei richiami di fascicolo verticali con la segnatura di fascicolo alfabetica<sup>585</sup>, e abbandonò la decorazione a bianchi girari in favore di uno stile che aderiva al nuovo gusto diffuso nell'ambito della rinascita antiquaria veneta.

A partire da circa la metà degli anni Sessanta, entrambe le innovazioni risultano definitivamente adottate nella produzione del copista padovano (esclusa qualche rara eccezione in cui si riscontra successivamente un diverso stile per la decorazione<sup>586</sup>), per cui la loro presenza può essere considerata un elemento utile per la datazione dei codici di Sanvito limitatamente ai primi tre periodi di attività.

Come vedremo più avanti, il copista rese il nuovo linguaggio figurativo antiquario, che adottò fin dall'inizio degli anni Sessanta, la marca distintiva dei suoi codici, spesso integrando profondamente scrittura e decorazione attraverso espedienti per i quali titoli ed *initia* divennero protagonisti del programma illustrativo, anticipando quello che nel libro a stampa divenne il frontespizio o l'antiporta<sup>587</sup>.

---

<sup>583</sup> Il Lat. III, 42 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, per il quale cfr. *supra*, p. 56.

<sup>584</sup> Riprendo questa definizione da Zamponi, *Scrittura*, p. 482.

<sup>585</sup> Forse ispirandosi, come detto, alla nota *Cronaca* di Eusebio-Girolamo che Biagio Saraceno sottoscrisse nel 1450 (cfr. *supra*, pp. 38-39).

<sup>586</sup> Come, ad esempio, nel *Chronicon* Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64 (periodo IV).

<sup>587</sup> Tornerò in seguito su tali argomenti, in particolare alle pp. 108-111.

Nella letteratura critica, sono stati individuati più volte elementi in comune tra le caratteristiche dei manoscritti confezionati da Sanvito e dei primi libri usciti dal torchio, ipotizzando che i tipografi si fossero ispirati specificatamente alla produzione del prolifico copista padovano.

Il dato, se confermato, non sarebbe sorprendente, sia perché sembra normale che gli ideatori di incunaboli e cinquecentine potessero scegliere come esempio un modello di manoscritto che era noto per aver riscontrato un altissimo gradimento da parte dei più raffinati bibliofili e colti umanisti in una vasta zona d'Italia; sia in quanto uno dei fulcri dell'editoria, durante i suoi primi anni di espansione, era localizzato a Venezia, non lontano dalla città natale di Sanvito. Pertanto, è assai probabile che il copista avesse conosciuto personalmente alcuni dei più importanti protoeditori dell'epoca, tra i quali Aldo Manuzio<sup>588</sup> (1449-1515), poiché, benché non esistano prove in tal senso, ebbe frequenti contatti con molti tra i clienti, amici e collaboratori dell'editore umanista, quali l'architetto e antiquario Fra' Giocondo da Verona, il fonditore Giulio Campagnola, il patrizio veneziano Marcantonio Morosini e la famiglia Bembo<sup>589</sup>. Ancor più plausibile è che fossero intercorsi rapporti tra Sanvito e Bartolomeo Valdezocco, che introdusse la stampa a Padova, essendo questo parente di Andreolo Sanvito (ca. 1429-1495), il cugino del copista<sup>590</sup>. Alcuni studiosi hanno peraltro ravvisato un'analogia non casuale tra la pagina incipitaria del celebre Petrarca stampato a Padova nel 1472 dal Valdezocco con la collaborazione del tipografo prussiano *Martinus de Septem Arboribus* (Siebeneichen)<sup>591</sup> e quella dei *Rvf* copiati da Sanvito, in quanto il primo sonetto è trascritto nell'incunabolo interamente in lettere capitali, così come nei manoscritti del padovano è vergato in maiuscola antiquaria policroma<sup>592</sup>. Per quanto sia innegabile la possibilità di un'influenza esercitata direttamente da un esempio del copista sulla scelta dei caratteri per la pagina d'apertura dell'incunabolo padovano, in tal caso gli editori non seguirono fedelmente il modello manoscritto offerto dai codici petrarcheschi copiati da Sanvito ad oggi conosciuti, in quanto rispetto a

---

<sup>588</sup> Sul quale si veda *D.B.I.*, LXIX (2007), pp. 236-245 (di Mario Infelise), con ampia bibliografia.

<sup>589</sup> Cfr. Lowry, *Il mondo*, p. 186 e de la Mare, *Marginalia*, p. 496.

<sup>590</sup> Cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 42 annotazione del 1454-7, p. 44 annotazione datata 1457 *October*, p. 48 annotazione 1472 *March*.

<sup>591</sup> Sul quale si veda almeno Belloni, *Valdezoco*.

<sup>592</sup> Si veda, ad esempio, Dickerson, *Chronology*, p. 48 annotazione 1472 *March*. Per la prima pagina dei manoscritti petrarcheschi di Sanvito (tra i quali l'unico *Canzoniere* a non contenere il primo sonetto trascritto interamente in maiuscola antiquaria variopinta è il Casanatense 924), cfr. *infra*, parte II, p. 186.

questi vi si rilevano – oltre che numerose, ma inevitabili, differenze nella forma delle lettere – alcune difformità nell'impaginazione<sup>593</sup>.

Un aspetto più noto che è stato ipotizzato essere stato ispirato alla stampa dalla produzione manoscritta di Sanvito riguarda il piccolo formato dei *libelli portatiles in formam enchiridii* lanciati sul mercato da Aldo Manuzio. Per l'esattezza, il celebre editore «non inventò il libro portatile, ma semplicemente lo perfezionò. [...] Il libro di più piccolo formato aveva già una lunga storia, sia come manoscritto che a stampa, quando Aldo pubblicò il suo famoso testo di Virgilio, nell'aprile del 1501. [...] Ma questi casi avevano un elemento comune, che li diversificava dall'esperimento di Aldo: si trattava sempre di pubblicazioni a carattere religioso o devozionale. La preghiera era quasi l'unica occasione in cui era necessario che il singolo portasse con sé, sulla sua persona, un libro. [...] L'originalità di Aldo consistette nell'applicare un formato molto specialistico ad un nuovo e più vasto campo»<sup>594</sup>. Come è noto, nella lettera dedicatoria che l'editore romano scrisse per Pietro Bembo nel *Virgilio* 1514, dichiarò di aver tratto l'esempio del libro 'tascabile' dalla biblioteca privata dell'ottantunenne Bernardo Bembo: «Adde quod parvam hanc enchiridii formam a tua bibliotheca ac potius iucundissimi parentis tui Bernardi accepimus»<sup>595</sup>. Poiché Sanvito copiò probabilmente otto manoscritti per Bernardo (dei quali quattro di taglia piccola<sup>596</sup>) e, in generale, la sua produzione è nota per essere ricca di codici di formato ridotto, la critica ha proposto, a partire da Armando Petrucci, che Aldo si fosse ispirato proprio ad un piccolo manoscritto del copista padovano posseduto dai Bembo<sup>597</sup>.

Di certo l'originalità dell'idea del Manuzio di veicolare a stampa i testi letterari, oltre a quelli liturgici, con il formato dell'*enchiridion* aveva avuto un noto antecedente in campo manoscritto proprio nella produzione del copista da cui

---

<sup>593</sup> Ad un rapido riscontro, la pagina d'apertura con *Rvf 1* che mi è sembrata più fedele è quella del Petrarca di Madrid (Biblioteca Nacional de España, Ms. 611 [Tav. 13c]), che presenta comunque evidenti difformità nella disposizione dei versi rispetto a quella dell'incunabolo.

<sup>594</sup> Lowry, *Il mondo*, pp. 188-189. Al riguardo si veda, almeno, anche Richardson, *Stampatori*, pp. 191-197.

<sup>595</sup> Cfr. Orlandi-Dionisotti, *Aldo Manuzio*, I, pp. XL-XLI, con edizione della lettera da cui ho tratto la citazione a p. 152 (num. 89).

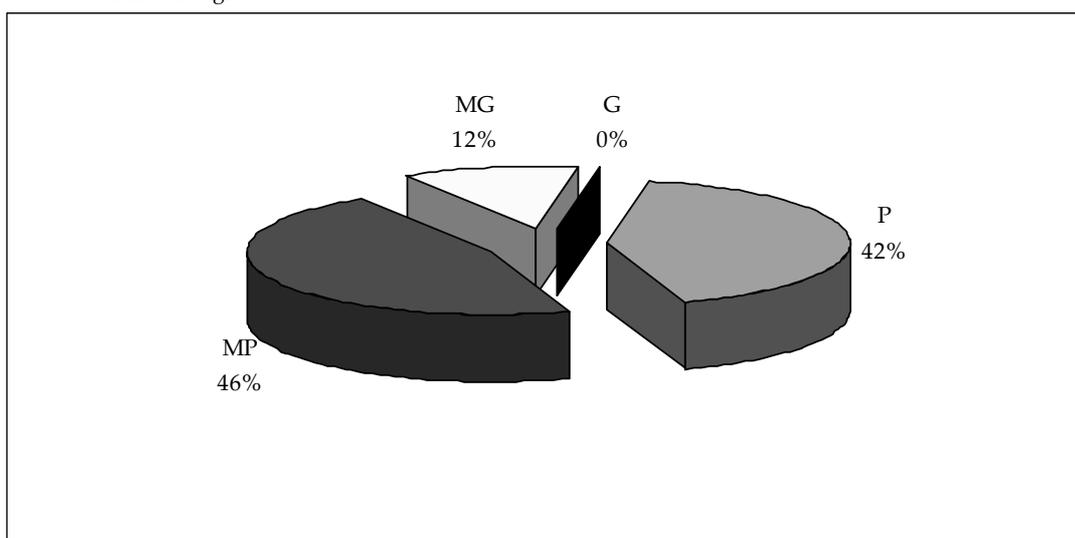
<sup>596</sup> Cfr. *supra*, nota 549. I quattro mss. di taglia piccola sono: Cambridge, University Library, Dd.15.13, opere di Orazio, con annotazioni di Bernardo Bembo (tra le quali una a c. 30r datata 27 luglio 1477) e del figlio Pietro; Cambridge, King's College, Ms. 34, con le stesse opere del ms. precedente; Cambridge (Mass.), Harvard University, Houghton Library, Richardson 17, opere di Sallustio; e, forse, il Windsor, Eton College, Ms. 149, *De officiis* di Cicerone, con annotazioni di Bernardo Bembo, ma con spazio per lo stemma in bianco.

<sup>597</sup> Petrucci, *Alle origini*, in part. pp. 151-152 (dove, però, l'autore non accenna alla citata dichiarazione del Manuzio nella lettera dedicatoria del *Virgilio* 1514); Orlandi-Dionisotti, *Aldo Manuzio*, p. 377 num. 89 nota 5; Maraschio, *Grafia*, p. 177; Trovato, *Con ogni diligenza*, p. 148 e note 4-5; Barker, *The Aldine*, pp. 104-107; Cannata, *Il canzoniere*, p. 70 e nota 8; Venier, *Virgilio*, pp. 96-97.

potrebbe essersi ispirato: su centoventuno codici interamente attribuibili alla mano di Sanvito, ben cinquantuno sono, infatti, di dimensioni che rientrano nella categoria del cosiddetto *libretto da mano*.

Nello specifico, analizzando la taglia<sup>598</sup> dei manoscritti che compongono la produzione del copista padovano [**Grafico 1**], possiamo osservare che nessun manufatto rientra nella categoria grande<sup>599</sup> (G), una piccola parte è medio-grande (MG), mentre la gran parte del campione risulta suddivisa quasi equamente tra codici medio-piccoli (MP) e piccoli (P).

**Grafico 1** Taglia dei manoscritti



Osservando lo stesso parametro secondo la scansione diacronica in dodici fasi di attività del copista [**Grafico 2**], emerge che la scelta del formato piccolo subisce un incremento dal periodo VI, cioè intorno alla prima metà degli anni Settanta del Quattrocento, quando Sanvito si trasferì stabilmente a Roma<sup>600</sup>, per rientrare definitivamente nella città natale ormai anziano. In particolare, si nota che il formato medio-grande venne completamente abbandonato dal copista durante gli ultimi tre periodi di attività, mostrando, per l'ultima fase della sua vita (a partire dall'inizio degli anni Novanta), un deciso orientamento a favore del formato piccolo o medio-piccolo. Segnalo, inoltre, che un Orazio databile nella fase VI (peraltro

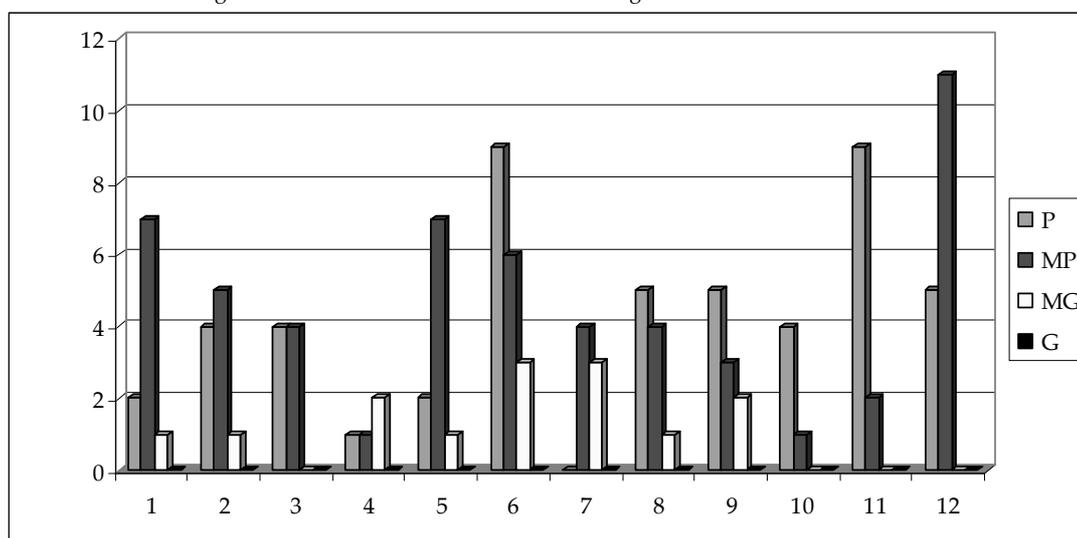
<sup>598</sup> Parametro che si ottiene dalla somma dell'altezza e della larghezza di una carta rappresentativa del codice, che, secondo una ben nota quadripartizione formulata da Carla Bozzolo ed Ezio Ornato, se inferiore o uguale a 320 mm indica una taglia piccola, se compreso tra 321 e 490 mm una medio-piccola, tra 491 e 670 mm una medio-grande e, infine, se maggiore di 670 mm una taglia grande (Bozzolo-Ornato, *Pour une histoire*, pp. 217-218).

<sup>599</sup> Segnalo, però, che la taglia dell'Omero Vat. gr. 1626 (periodo VII) corrisponde a 670, cioè esattamente al parametro limite per il formato medio-grande, quindi sarebbe più corretto affermare che le misure di un codice prodotto da Sanvito corrispondono all'incirca a quelle della taglia grande.

<sup>600</sup> Ovviamente fatta eccezione per i frequenti e talvolta lunghi viaggi che continuò a compiere a Padova o altrove (cfr. *supra*, nota 211).

appartenuto a Bernardo Bembo) è di formato assai ridotto, con una taglia perfino inferiore ai 200 mm<sup>601</sup>, un dato che inoltre si rileva in quattro piccolissimi libri d'ore collocabili nel periodo VIII, anche se va detto che almeno tre di questi risultano fortemente rifilati<sup>602</sup>.

Grafico 2 Taglia dei manoscritti nelle dodici fasi cronologiche



Se la taglia medio-piccola era del tutto normale per il manoscritto umanistico, che non era insolito essere veicolato anche da manufatti più imponenti<sup>603</sup>, l'innovazione riscontrabile nella produzione manoscritta di Sanvito è la frequente scelta del formato piccolo non relegato unicamente ai libri religiosi d'uso personale. Come ha riassunto efficacemente Armando Petrucci, «il libro umanistico non aveva mai trovato una sua veste esteriore uniforme ed oscillava tra i formati medi e quelli minori. Il formato minimo era praticamente escluso dall'uso librario, in quanto ritenuto poco funzionale allo studio. Esso era nel XV secolo adoperato quasi esclusivamente per i cosiddetti libri d'ore, che costituivano un settore specializzato e particolarissimo della produzione libraria manoscritta (quasi come quello moderno dei libretti da messa), che non creava modello e non esercitava influenza al di fuori del suo limitato ambito di diffusione. Il Sanvito, copista anch'egli di alcuni di codesti codicetti, [...] riscattò il «libretto da mano» dall'uso religioso dell'ufficio e del salterio, per consacrarlo ai testi arduamente dotti dei nuovi circoli letterari cui egli stesso apparteneva»<sup>604</sup>.

<sup>601</sup> Cambridge, University Library, Dd.15.13, databile *ante* 1477, con misure di 104 x 77 mm.

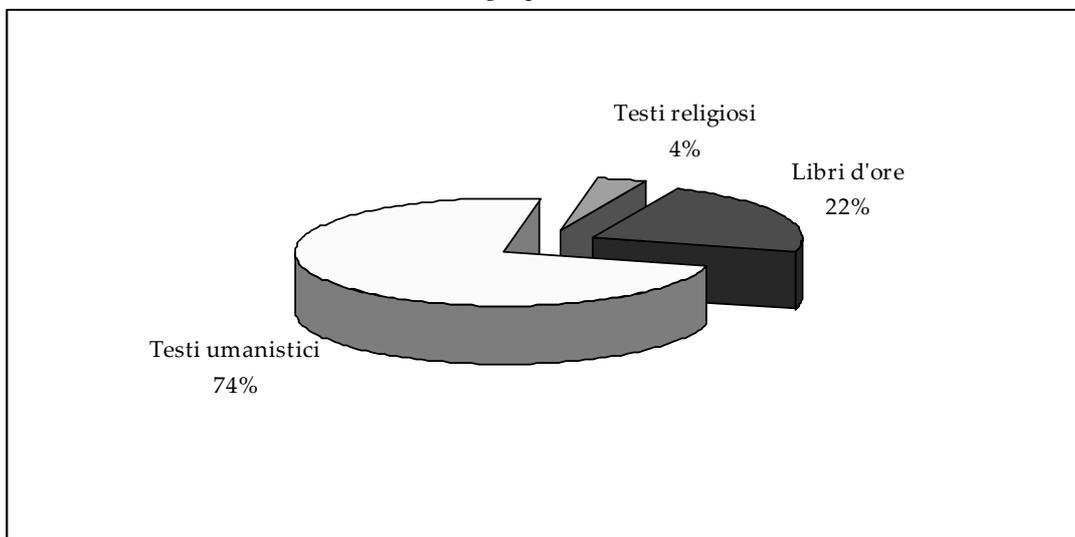
<sup>602</sup> Sono i mss. Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, Ms. 203 (113 x 75 mm); Seckau, Benediktinerabtei, Ms. 555 (87 x 67 mm); Benediktbeuren, Philosophisch-Theologische Hochschule-Bibliothek, Ms. 2 (87 x 72 mm); Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. A.2452 (94 x 58 mm).

<sup>603</sup> Cfr. Petrucci, *Alle origini*, pp. 141-142.

<sup>604</sup> *Ibidem*, pp. 151-152.

In effetti, tutti i libri d'ore esemplati da Sanvito sono di taglia piccola<sup>605</sup>, ma il dato degno di nota, mostrato nel grafico seguente [Grafico 3], è che su cinquantuno libretti da mano da lui confezionati, la maggior parte (con un numero di 37) veicolano testi classici/umanistici.

Grafico 3 Contenuto dei manoscritti di taglia piccola



Alla luce di questi dati, non sembra affatto improbabile che Aldo Manuzio si fosse ispirato ai manoscritti di Sanvito per introdurre il formato in-ottavo nella sua tipografia, applicandolo ai testi letterari in latino, greco e perfino in italiano a partire dal 1501. I primi titoli che uscirono per i suoi tipi in *libelli portatiles* in alfabeto latino furono le opere di Virgilio e di Orazio, quest'ultimo con una significativa esortazione diretta a Marino Sanudo nella dedica, che recita: «[...] ita secundus exeat in manus hominum factus cura nostra Enchiridium. Eum igitur ad te dono mittimus Marino Sannute [...] quo te sua parvitate ad se legendum [...] invitet»<sup>606</sup>. Il testo successivo, in italiano, è un innovativo *Canzoniere* e *Trionfi* del Petrarca privo di commento, seguito da un'altra opera in volgare nell'agosto 1502, *Le terze rime* di Dante<sup>607</sup>. Come è ampiamente noto, sia per il *Petrarca* 1501, sia per il *Dante* 1502, il progetto, la responsabilità dell'edizione e forse anche una partecipazione economica spettarono al figlio maggiore di Bernardo Bembo, Pietro, amico e collaboratore di Aldo fin dal 1495<sup>608</sup>; dunque è inevitabile porre l'attenzione su un piccolo Virgilio esemplato in corsiva da Sanvito durante il suo ultimo periodo di attività (cioè dopo

<sup>605</sup> Con dodici codici ad oggi attribuiti alla sua mano, per i quali si veda la Tabella 2 (*infra*, p. 117).

<sup>606</sup> Cfr. Balsamo-Tinto, *Origini*, p. 25 e p. 38 nota 3.

<sup>607</sup> Non mi soffermo qui sulla profonda trasformazione culturale che avviarono nel Cinquecento le edizioni aldine dei due testi in volgare appena citati, con stile e formato analoghi alle stampe dei classici latini, per la quale rinvio a Cannata, *Il canzoniere*, in part. pp. 70 e segg.

<sup>608</sup> La bibliografia sull'argomento è vasta, per cui mi limito ad indicare Trovato, *Con ogni diligenza*, pp. 143-163; Richardson, *Print culture*, pp. 48-78 e Clough, *Pietro Bembo*.

il 1501) e fittamente annotato da Pietro Bembo, ora alla Princeton University (Firestone Library, Ms. 41), in quanto potrebbe essere proprio il codice dal quale Aldo trasse la *parvam hanc enchiridii formam*, come suggerisce la già citata lettera prefatoria dedicata a Pietro nell'edizione del 1514, per l'appunto, di un altro Virgilio<sup>609</sup>.

Per quanto le ipotesi fin qui proposte siano affatto verosimili, ad oggi non vi sono prove che possano confermare il ruolo esemplare svolto dalla produzione manoscritta di Sanvito per le innovazioni (e rivoluzioni) editoriali intraprese dal Manuzio, non solo per quanto riguarda il formato *portatile*, ma anche per l'introduzione nella stampa dell'altro elemento inedito che a questo è strettamente correlato: il carattere corsivo.

Come è noto, infatti, Aldo Manuzio, nel suo vincente percorso di sperimentazione tipografica, iniziò con il *Virgilio* 1501 a stampare una serie di testi classici antichi e moderni, innovativi non solo nel formato in-ottavo, ma anche nel carattere, che imitava la scrittura corsiva dei coevi codici umanistici, come se l'editore cercasse «in ambedue le lingue [*i.e.* latino e greco] di conferire ai suoi testi a stampa la rispettabilità dei più eleganti manoscritti»<sup>610</sup>.

Da sempre la critica ha indagato sull'esistenza di un eventuale determinato prototipo per il *corsivo aldino*, abilmente disegnato da Francesco Griffo<sup>611</sup>, senza, però, trovare una soluzione. James Wardrop è stato il primo a suggerire che l'italica di Bartolomeo Sanvito potesse essere stato il modello seguito dall'abile incisore bolognese, affermando che «His script and Aldus's type are not identical; but I know of no other script which, in form and spirit, so closely resembles it»<sup>612</sup>; ed anche Armando Petrucci, pur affermando che «sarà prudente lasciare al Griffo tutto il merito della formazione del corsivo tipografico aldino», sembra essere stato

---

<sup>609</sup> Per la quale si veda *supra*, p. 93. La correlazione è stata per la prima volta stabilita da Craig Kallendorf in Kallendorf, *Virgil*, p. 149 e nota 21, sebbene vi sia indicato, molto probabilmente a causa di una mera svista, un altro Virgilio non di mano di Sanvito (il ms. 104 della Princeton University Library, di mm 230 x 170).

<sup>610</sup> Lowry, *Il mondo*, p. 187.

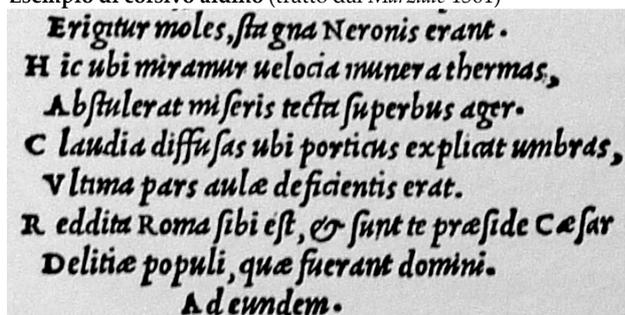
<sup>611</sup> Sull'argomento si veda, almeno, Osley, *The origins*; Balsamo-Tinto, *Origini*, pp. 25-41; Richardson, *Stampatori*, pp. 189-190.

<sup>612</sup> Wardrop, *The script*, p. 35, in cui l'autore fa notare la generale somiglianza tra la scrittura di Sanvito nel Giovenale a Leeds (University of Leeds, Brotherton Library, Ms. 4, databile nel periodo XII e forse identificabile con il Giovenale menzionato dal copista nel suo *memoriale* il 9 ottobre 1508, cfr. *supra*, nota 531) e le edizioni "tascabili" in corsivo aldino (Wardrop, *The script*, pls. 38-39). In seguito, Harry Fletcher ha inoltre evidenziato la forte somiglianza di formato e *mise en page* tra questo stesso ms. di Sanvito e il Giovenale-Persio aldino del 1501 (Fletcher, *New Aldine*, p. 78 e figg. alle pp. 80-81), ma va sottolineato che il codice di Leeds potrebbe essere più tardo rispetto all'edizione, oltre al fatto che si rilevano anche alcune differenze nell'impaginazione (ad esempio, nel numero di linee per pagina, che sono 26 nel manoscritto di Sanvito e 30 nell'edizione del Manuzio).

affascinato dall'idea di un'imitazione diretta della mano del copista padovano, supportata dalla convinzione che quest'ultimo fosse «l'inventore del "nuovo" libro, del libro portatile»<sup>613</sup>.

Per quanto l'ipotesi sia suggestiva e risulti accolta anche in contributi recenti<sup>614</sup>, l'unico dato che mi pare certo è che il disegno dei punzoni con il nuovo carattere corsivo voluto dal Manuzio non fu eseguito dal Griffio imitando fedelmente la mano di Sanvito, perché, rispetto a questa, esso non presenta le lettere tipiche della corsiva del copista pavodano (mancano l'uso di *a* della testuale con occhiello piccolo e schiacciato, della *z* sovramodulata, del falso legamento *ct* con il tratto di unione sviluppato, delle maiuscole di modulo ridotto in funzione di minuscola, nonché degli elementi estetizzanti) e inoltre mostra alcune significative difformità morfologiche, come nella presenza del trattino di stacco nella *g* (un elemento che Sanvito abbandonò fin dal 1460/61, anche se va detto che la forma della lettera è simile) o del tratto di attacco in *m/n* spesso osservabile dopo *u* (non più tracciato dal copista da circa la metà degli anni Sessanta), che oltretutto doveva essere un elemento di complicata realizzazione tipografica; nel tratto di *f* e *s* diritta, che termina in basso con un lieve ripiegamento verso sinistra (corredato, invece, nella corsiva di Sanvito da un trattino quasi orizzontale, analogo a quello apposto al termine delle aste inferiori nelle altre lettere); nell'uso di doppia *s* a forma di  $\beta$ ; nella forma di *u/v* appuntita e di quella del nesso &, completamente differente<sup>615</sup> (come si osserva nella figura seguente).

Esempio di corsivo aldino (tratto dal *Marziale* 1501)



*Erigitur moles, stagna Neronis erant.  
Hic ubi miramur uelocia muner a thermas,  
Abstulerat miseris tecta superbus ager.  
Caudia diffusas ubi porticus explicat umbras,  
Ultima pars aulae deficientis erat.  
Reddita Roma sibi est, et sunt te praeside Caesar  
Delitiae populi, quae fuerant domini.  
Ad eundem.*

In conclusione, ritengo che il corsivo a stampa aldino corrisponda ad una sobria e generica scrittura italica, che alle porte del Cinquecento era comunemente diffusa tra gli scriventi, in alcuni casi anche con la stessa peculiare forma del nesso & tipografico. La somiglianza riscontrabile *ictu oculi* con la corsiva di Sanvito

<sup>613</sup> Petrucci, *Alle origini*, p. 151.

<sup>614</sup> Si veda, a mero titolo di esempio, la scheda num. 205 di Laura Nuvoloni in Marinelli-Marini, *Mantegna*, p. 474 o Toscano, *D'oro*, p. 381.

<sup>615</sup> Nel corsivo aldino, o perlomeno in quello del *Giovenale* 1501, la congiunzione *et* poteva, inoltre, essere resa anche con le due lettere separate (cfr. la riproduzione in Fletcher, *New Aldine*, fig. a p. 81).

sembra, quindi, dovuta alla corrispondenza del carattere aldino alla stessa tipologia di scrittura a mano di cui il padovano fu tra i principali iniziatori, piuttosto che ad un disegno eseguito imitando fedelmente il modello della sua peculiare italica. Ciononostante, tale considerazione non esclude che Aldo Manuzio e Francesco Griffo avessero ben in mente (se non dinanzi ai loro stessi occhi) l'illustre esempio della corsiva di Sanvito.

Dunque, al di là di un'imitazione diretta o meno di uno o più aspetti precipui della produzione manoscritta di Sanvito da parte dei primi editori o tipografi che si cimentarono con la nascente arte della stampa, mi sembra innegabile che l'eccelso copista padovano abbia lasciato un'impronta decisiva nell'ambito della diffusione della cultura scritta, prodotta sia a mano sia con il torchio, attraverso una serie di acute innovazioni che adottò nei suoi codici e che riguardavano molteplici aspetti – non solo la scrittura e la codicologia, ma anche, come vedremo di seguito, la decorazione.

\* \* \*

Come già detto, la costante ricerca estetica di Sanvito era mossa dal tentativo di restituire e perfezionare nel manoscritto umanistico una *facies* antica, consona al rinnovamento culturale che, proprio a partire dalla sua terra natale, aveva portato alla formazione e diffusione del cosiddetto gusto antiquario, grazie all'attività di intellettuali e artisti di primo ordine, tra i quali gli allievi della bottega squarcionesca, in cui si era formato proprio uno dei principali fautori del nuovo clima culturale: Andrea Mantegna (ca. 1431-1506). Ancora oggi portano il nome di quest'ultimo le splendide iniziali sfaccettate realizzate a pennello, definite appunto *littera mantiniana* intorno alla metà del secolo scorso da Millard Meiss, il quale al Mantegna e alla sua bottega attribuiva le celebri iniziali miniate di altissima fattura che ornano lo Strabone donato da Jacopo Marcello a Renato d'Angiò nel 1458/9 (ora Albi, Médiathèque Pierre-Amalric, ms. 77)<sup>616</sup> [Tav. 9d]. Sebbene tale proposta sia stata successivamente messa in discussione da Jonathan Alexander con argomentazioni convincenti accolte dalla critica posteriore<sup>617</sup> (e sarebbe, dunque,

---

<sup>616</sup> Cfr. Meiss, *Andrea Mantegna*, pp. 52-67. Sul manoscritto (già Bibliothèque Rochegude, Ms. 4) cfr. Alexander, *Painted page*, pp. 87-90 num. 29 (di Lilian Armstrong) e Banzato, *Mantegna e Padova*, pp. 204-206 num. 31a-d (di Gennaro Toscano e Matthieu Desachy). L'iniziale E a c. 230v del codice [Tav. 9d] si trova riprodotta, oltre che nei due ultimi contributi appena citati, in Alexander, *Initials in Alexander, Studies*, p. 177 fig. 1; Ferrari, *Lettere*, p. 76 fig. 6; Mariani Canova, *Mantegna*, pp. 62 e 66 fig. 7; Zamponi, *Metamorfosi*, tav. VI; Pasquini-Vecchi, *Casanatense*, p. 38 fig. 12). In Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 69 fig. 7 è riprodotta la P di c. 363r e in Ferrari, *Lettere*, p. 76 fig. 7, la R di c. 316v. In generale, per le iniziali sfaccettate cfr. *supra*, p. 11 e nota 51.

<sup>617</sup> Nel 1988 Jonathan Alexander contestò l'attribuzione al Mantegna delle iniziali a pennello nello Strabone di Albi proposta da Millard Meiss, in quanto formulata sulla base di un mero apprezzamento

preferibile mettere in disparte la terminologia riferita alle lettere che ne deriva, in quanto non fondata su ragioni storico-stilistiche), il celebre pittore veneto fu certamente un interprete precoce e fondamentale della cultura antiquaria, non solo nel campo delle arti figurative, in quanto negli anni Cinquanta del Quattrocento conferì un forte impulso al rinnovamento anche in ambito grafico, attraverso la realizzazione nei suoi affreschi, dipinti e sculture dei primi esempi di scrittura maiuscola esemplata sul modello della capitale epigrafica di età imperiale<sup>618</sup>, anticipati forse da un solo illustre precedente ravvisabile nell'iscrizione sul piedistallo del monumento equestre del Gattamelata a Padova, realizzato dal Donatello<sup>619</sup>.

Benché non esistano prove di eventuali rapporti intercorsi tra Sanvito e Mantegna, oltre alla constatazione che il copista padovano dovette essere inevitabilmente influenzato dal clima culturale che animava Padova – il fulcro della cosiddetta rinascita antiquaria veneta avviatasi alla metà del Quattrocento<sup>620</sup> – durante gli anni della sua formazione, va sottolineato, innanzitutto, che egli ebbe certamente contatti con Francesco Squarcione (ca. 1394/97-1468/72), il quale, con la sua scuola in cui collezionava reperti antichi, giocò un ruolo fondamentale nell'insegnare e diffondere il culto della classicità nell'ambito delle arti figurative<sup>621</sup>. Nell'ottobre 1466 il celebre maestro fu, infatti, testimone, assieme a Sanvito, di un atto vergato da quest'ultimo per stipulare un accordo tra il nobiluomo Bernardo de

---

della loro alta qualità artistica (cfr. Alexander, *Initials* in Alexander, *Studies*, in part. p. 175). Successivamente Lilian Armstrong ha proposto di attribuire le miniature del codice alla cerchia di Jacopo Bellini (cfr. la sua scheda in Alexander, *Painted page*, pp. 87-90 num. 29: p. 90) e Giordana Mariani Canova ha più precisamente identificato nelle due pagine illustrate di tale manoscritto il possibile intervento del giovane Giovanni Bellini, senza però escludere il nome di Lauro Padovano in precedenza sostenuto da Ulriche Bauer Eberhardt (in Bauer Eberhardt, *Lauro Padovano*, pp. 59, 67), in quanto «personalità vicina al Bellini» (Mariani Canova, *Bottega*, p. 220; vedi anche Mariani Canova, *Illuminated*, p. 259 e Mariani Canova, *Mantegna*, pp. 65-66, in cui l'autrice ribadisce l'attribuzione a Giovanni Bellini giovane). Sull'argomento si veda anche Zamponi, *Mantegna*, p. 76.

<sup>618</sup> Come ampiamente illustrato in una relazione che Stefano Zamponi presentò nel 2003, in cui Mantegna è designato come «il personaggio più noto e cospicuo fra coloro che fra il 1451 e il 1460 diffusero a Padova e in Veneto l'uso delle nuove capitali» (Zamponi, *Metamorfosi*, pp. 40-44, cit. da p. 40). Ciononostante, come rilevato dallo stesso autore, non bisogna dimenticare che «Se ci muoviamo sul piano dell'esame formale [...], bisogna osservare che la capitale presente negli affreschi e nei dipinti di Mantegna, sebbene rivesta un assoluto rilievo, non raggiunge mai la consapevole misura e lo straordinario artificio delle iniziali all'antica eseguite a pennello nei manoscritti» (Zamponi, *Mantegna*, p. 78 nota 6). Sull'argomento, oltre ai due contributi dello studioso appena citati, si veda *Miniatura a Padova*, pp. 242-243 (nella scheda num. 93 di Alberta De Nicolò Salmazo); e Ferrari, *Lettere*, in part. pp. 73-77.

<sup>619</sup> A meno che la datazione più tarda al 1453 (quando la statua fu collocata sul piedistallo) proposta per tale iscrizione sia esatta; cfr. Zamponi, *Mantegna*, p. 75 e nota 20.

<sup>620</sup> Per l'argomento cfr. De Nicolò Salmazo, *Rinnovamento* e Zamponi, *Metamorfosi*, con ulteriore bibliografia.

<sup>621</sup> Su Francesco Squarcione, si veda almeno Sambin, *Squarcione*; De Nicolò Salmazo, *Soggiorno*, pp. 24-26 e De Nicolò Salmazo, *Squarcione*.

Lazara e il pittore Pietro Calzetta, entrambi padovani, riguardo ad un affresco ed una pittura su tavola da eseguire nella Basilica di Sant'Antonio<sup>622</sup>. In secondo luogo, vi sono evidenze di rapporti intercorsi tra il copista padovano e numerosi artisti (oltre al già nominato Pietro Calzetta, si possono annoverare Marco Zoppo, Franco dei Russi, Giovanni Vendramin, Gaspare da Padova, Gioacchino de' Gigantibus, Giulio e Girolamo Campagnola, Lauro Padovano e Antonio Maria da Villaflora, per citarne alcuni<sup>623</sup>), sia nel *memoriale* autografo andato perduto<sup>624</sup>, spesso confermato dalla documentazione archivistica patavina<sup>625</sup>, sia dalle collaborazioni con loro intraprese per l'esecuzione delle miniature nei suoi manoscritti<sup>626</sup>.

---

<sup>622</sup> Per l'analisi, l'edizione e la riproduzione integrale del documento (ora a Los Angeles, The Getty Research Institute, Special Collections, 900255\*), corredato da un rapido disegno attribuibile a Sanvito della rappresentazione che Pietro Calzetta avrebbe dovuto eseguire su tavola per la pala d'altare, cfr. Signorini, *Et io* (tradotto in inglese in Signorini, *Scripta*). Il disegno è stato inoltre riprodotto in Banzato, *Mantegna e Padova*, p. 8 fig. 6 (di Alberta De Nicolò Salmazo), con scheda descrittiva alle pp. 266-267, num. 58 (di Barbara Maria Savy); Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 65 e fig. 2. Per ulteriore documentazione concernente il legame tra Pietro Calzetta e Sanvito, cfr. *infra*, nota 625.

<sup>623</sup> Per Pietro Calzetta (ca. 1436-1486), cfr. Signorini, *Et io*, p. 561 nota 5; per Marco di Antonio Ruggieri, detto Marco Zoppo (1433-1478), cfr. Bollati, *Dizionario*, pp. 922-924 (di Susy Marcon); per Franco dei Russi (attivo tra 1455 e '82), cfr. *ibidem*, pp. 240-244 (di Federica Toniolo); per Giovanni Vendramin (documentato dal 1466 al 1508), cfr. *ibidem*, pp. 982-988 (di Beatrice Bentivoglio Ravasio); per Gaspare da Padova, detto Gaspare Romano (attivo tra 1466 e '93 ca.), cfr. *infra*, nota 640; per Gioacchino di Giovanni de' Gigantibus (notizie dal 1450 al 1485 ca.), cfr. *ibidem*, pp. 265-267 (di Francesca Pasut); per Girolamo Campagnola, cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 436 num. 116 nota 9; per Lauro Padovano (attivo nel XV<sup>2</sup>), cfr. Bollati, *Dizionario*, pp. 370-371 (di Susy Marcon); per Antonio Maria da Villaflora (documentato dal 1469-+ 1511), cfr. *ibidem*, pp. 36-40 (di Laura Paola Gnaccolini).

<sup>624</sup> Da alcune annotazioni datate tra 1506 e 1511 del *memoriale* pubblicato da Silvio De Kunert (in De Kunert, *Memoriale*; cfr. *supra*, nota 2) si desume, infatti, che Sanvito ebbe contatti almeno con i seguenti artisti (riporto solo quelli identificati o probabilmente identificabili, tralasciando gli altri nomi che compaiono nel diario senza menzione alcuna sulla loro professione): un certo «Lancilao» pittore e/o miniatore (come si desume da *ibidem*, num. 18, in cui è menzionato un «porphido da tridare colori de Lancilao»), un suo amico stretto o forse un suo protetto, che trascorse gran parte della sua attività a Roma, dove si trasferì nuovamente – come lo stesso Sanvito ricorda – nel marzo 1507 (si tratta, forse, del *Lanzilago padoano* menzionato dal Vasari nella vita di Filippino Lippi, in Vasari, *Le vite*, p. 263; cfr. De Kunert, *Memoriale*, pp. 67-68 e annotazioni num. 4, 5, 9, 15, 18, 24, 28, 33, 53, 66, 67, B; per ulteriori notizie vedi anche Dickerson, *Chronology*, p. 54 voce del 31 maggio 1491); il pittore, miniatore ed incisore Giulio Campagnola e suo padre Girolamo (De Kunert, *Memoriale*, num. 11); gli scultori Giovanni Minello de' Bardi e suo figlio Antonio (*ibidem*, num. 42); un «Gasparo» pittore e/o miniatore, molto probabilmente lo stretto collaboratore di Sanvito conosciuto come Gaspare da Padova (*ibidem*, numm. 11 e 45; cfr. *infra*, p. 105 e segg.); un certo «Lauro», probabilmente identificabile con Lauro Padovano, discepolo dello Squarcione ed emulo del Mantegna (*ibidem*, num. 45; sul pittore cfr. Bauer Eberhardt, *Lauro Padovano*); lo scultore, antiquario e orafo patavino Alvise Orevese (*ibidem*, num. 50; cfr. anche p. 72); infine, un pittore non identificato, chiamato «M.<sup>o</sup> Prosdocimo depentore» (*ibidem*, num. 52).

<sup>625</sup> Edita, nello specifico, in Dickerson, *Chronology*: p. 44 voci datate < 1459 e 18 dicembre 1459, p. 46 voce dell'estate 1466, p. 46 voce del 17 ottobre 1466, per Pietro Calzetta; p. 45 voce del 28 novembre 1462 per Gaspare miniatore figlio di Francesco da Parma, probabilmente il Gaspare da Padova con il quale Sanvito a lungo collaborò a Roma (cfr. *infra*, pp. 105-108 e nota 640); p. 46 voce dell'estate 1466, per un Lauro figlio del notaio Andrea, forse identificabile con Lauro Padovano (vedi *supra*, nota 624); p. 46 voce datata 17 ottobre 1466, per Francesco Squarcione (si tratta del già citato accordo tra Bernardo de Lazara e Pietro Calzetta, per il quale cfr. nota 622), che Scott Dickerson ipotizza essere stato maestro di Sanvito e forse di suo fratello maggiore Fantino (1418-1464), sulla base delle tecniche da loro

Si può perfino affermare che, in alcuni casi, il legame esistente tra Sanvito ed artisti, amanuensi, letterati e intellettuali, con cui condivideva interessi umanistici e antiquari, non fosse determinato solo da una relazione di tipo professionale o commerciale, ma anche da un rapporto di profonda stima ed amicizia; come dimostrano, oltre al già menzionato sodalizio tra il copista e Bernardo Bembo<sup>627</sup>, le numerose annotazioni che il copista dedicò nel suo *memoriale* al pittore di origine ungherese Lancilao, dalle quali «traspare la grande intimità che correva tra loro»<sup>628</sup>; nonché le testimonianze archivistiche che documentano l'esistenza di un legame di amicizia tra il copista padovano e il pittore Pietro Calzetta<sup>629</sup>, lo scrittore apostolico Gianfrancesco da Rio (1435-1466), il quale, colpito dalla peste, lasciò a Sanvito la metà dei suoi averi<sup>630</sup>, ed il poeta padovano Marco Businello (1432-*post* 1471), appartenente alla famiglia della Torre Valsassina<sup>631</sup>, il cui stemma compare più volte in manoscritti esemplati o rubricati da Sanvito<sup>632</sup>. In questo caso, inoltre, le carte

---

impiegate nei disegni che sembrano accostabili a quelle impiegate nella bottega squarcionesca (ipotesi suggestiva che andrebbe supportata da altri indizi); p. 48 voce del 6 settembre 1473, per Girolamo Campagnola; p. 54 voce del 31 maggio 1491, per il Lancilao più volte menzionato nel *memoriale*, nato in Ungheria e attestato a Roma nel 1482 (vedi *supra*, nota 624).

<sup>626</sup> Ricordo, tra i miniatori con i quali Sanvito sembra aver collaborato: il mantovano Franco dei Russi, per i mss. London, British Library, Additional 14787; London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101 e Milano, Biblioteca Ambrosiana, Sala Prefetto ms. 13 (cfr. Alexander, *Manuscript* in Alexander, *Studies*, pp. 156-159, 166; Alexander, *Initials* in Alexander, *Studies*, p. 193; Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 70); il bolognese Marco Zoppo, per i mss. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208; El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo, F.IV.11 e Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 11309 (cfr. Alexander, *Initials* in Alexander, *Studies*, p. 193; Alexander, *Painted page*, p. 154; Mariani Canova, *Porpora*, p. 353; Cooper Erdreich, *Sanvito*, pp. 70-71); Giovanni Vendramin, per i mss. Città del Vaticano, BAV, Pal. lat. 1508 e Vat. lat. 3574 (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, rispettivamente cat. 29 p. 164 e cat. 37 p. 184); Antonio Maria da Villaflora, per i mss. Benediktbeuren, Philosophisch-Theologische Hochschule-Bibliothek, Ms. 2; New York, New York Public Library, Spencer 7 (cfr. Bauer Eberhardt, *Unknown*, pp. 24-25, fig. 7; Alexander, *Painted page*, p. 62 num. 7, tav. 7); Gaspare da Padova, per alcuni manoscritti confezionati a Roma in stile antiquario, nei quali, come vedremo di seguito, il suo intervento risulta difficilmente distinguibile da quello eventuale di Sanvito e, forse, di un terzo misterioso miniatore (cfr. *infra*, pp. 105-108 e nota 640).

<sup>627</sup> Cfr. *supra*, nota 546.

<sup>628</sup> Così l'editore del diario si era espresso riguardo al rapporto che legava Sanvito e Lancilao (De Kunert, *Memoriale*, p. 67); per le annotazioni che si riferiscono a quest'ultimo, cfr. *supra*, nota 624.

<sup>629</sup> Cfr. *supra*, nota 623 e Dickerson, *Chronology*, p. 44 voce datata <1459.

<sup>630</sup> Cfr. *ibidem*, p. 44 voce datata <1459, p. 46 voci del 19 settembre 1465 e dell'estate 1466, p. 393 nota 49. Gianfrancesco da Rio era figlio illegittimo di un condottiere padovano, per cui con Sanvito, suo coetaneo, condivise probabilmente, oltre allo stesso tipo di professione, il trascorso di un'infanzia difficoltosa (per le problematiche legate alle ristrettezze economiche in cui la famiglia Sanvito si trovò al momento in cui nacque l'ottavo figlio Bartolomeo, cfr. Dickerson, *Chronology*, pp. 39-40).

<sup>631</sup> Cfr. *ibidem*, p. 44 voce datata <1459 e p. 46 voce dell'estate 1466. Per indicazioni bibliografiche sul Businello, cfr. *infra*, nota 633.

<sup>632</sup> Nei seguenti codici di mano di Sanvito: Città del Vaticano, BAV, Pal. lat. 1508, Marcus Tullius Cicero, *Epistolae ad Brutum, Quintum et Atticum*, Pseudo-Cicero, *Epistola ad Octavianum*, Pseudo-Plutarchus, *Epistola ad Traianum* (periodo III); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 184, Gaius Suetonius Tranquillus, *Vitae imperatorum* (periodo V); New York, Public Library, Spencer 48, Quintus Horatius Flaccus, *Carmina; Epodes; Carmen saeculare; De arte poetica; Epistolae; Sermones* (periodo IX). E nei seguenti manoscritti con interventi del copista padovano: London, British Library, King's 29,

d'archivio sono supportate da una testimonianza eccezionale, benché sia stata trascurata dalla letteratura critica dedicata all'argomento, rappresentata dal canzoniere d'amore omosessuale in volgare scritto da Marco Businello, i cui sonetti sono talvolta dedicati a personaggi noti, quali Mantegna e Donatello, un pittore Pietro identificabile probabilmente con Pietro Calzetta, nonché a Sanvito<sup>633</sup>.

Alla luce del fervido clima culturale che vide avviarsi l'attività del celebre copista padovano alla metà del Quattrocento, in un contesto in cui la riscoperta e la reinterpretazione dell'antico procedevano con analogo vigore nel campo letterario e delle arti figurative, sotto l'impulso di personaggi eclettici che spesso erano, oltre che committenti o collaboratori, anche veri e propri amici di Sanvito, non sorprende, dunque, la proposta sostenuta da vari studiosi di attribuire a questo eccelso copista di professione anche il ruolo di miniatore. La discussione sul tema è ancora aperta, in quanto le uniche fonti ad indicare che egli si occupasse della decorazione dei suoi codici non sono interpretabili in modo inequivocabile. Si tratta delle sottoscrizioni nell'*Epistolario* e nell'*Evangelario* che il copista donò nel 1509 alla chiesa di S. Giustina a Monselice, dichiarandovi: «BARTHOLOMAEUS SANVITUS / CIVIS PATAVINUS ECCLESIAE / S· IUSTINAE MONSILICENSIS / CANONIC· GRATITUDINIS· / ET EXEMPLI AD COLLEGAS / ET POSTEROS ERGO · MANU / SUA IMPENSAQ· CONSCRIPTA / ORNATAQ· EIDEM / D· DEDIT / [foglia epigrafica] / ANNO DOMINI M· D· IX·»<sup>634</sup>; e di un pagamento di sette

---

Decimus Iunius Iuvenalis, *Saturae*; Aulus Persius Flaccus, *Saturae*, copiato da un imitatore della corsiva di Sanvito, con correzioni e parziale rubricazione attribuibili a quest'ultimo a c. 70v (a mio parere solo delle ll. 4-8) e ad Antonio da Salla (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 149 e Nuvoloni, *Sallando*, p. 174 e nota 41); e il Glasgow, Glasgow University Library, Hunter 18 (S.2.8), Marcus Tullius Cicero, *Philippicae*, copiato forse da Antonio da Salla, con un'iniziale sfaccettata non finita attribuita a Sanvito (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 149 e Nuvoloni, *Sallando*, p. 178 num. 2). Segnalo che in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 164 e 194, lo stemma Della Torre (o Torriani) dei primi due codici (il Pal. lat. 1508 e il Cod. 184 a Vienna) risulta ipoteticamente assegnato a Girolamo Della Torre di Verona (1445-1506), studente all'Università di Padova dal 1462 e professore di medicina dal 1465 (per il quale rinvio alle indicazioni bibliografiche in Marinelli-Marini, *Mantegna*, p. 474 nella scheda num. 205 sul Pal. lat. 1508 di Laura Nuvoloni); ma è altrettanto probabile che fosse, invece, riferito a Marco Businello o a suo fratello Alvisè (cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 393 nota 51, con ulteriori argomentazioni a sostegno di tale ipotesi). Il committente dell'Orazio a New York (Public Library, Spencer 48), assai più tardo, è invece probabilmente identificabile con Gioacchino Della Torre (1416/17-1500), abate di SS. Giovanni e Paolo a Venezia e Generale dell'ordine Domenicano dal 1487 (de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 288).

<sup>633</sup> Le rime del Businello sono tradite da due codici, Vicenza, Biblioteca Comunale Bertoliana, Ms. 44 (già G.1.10.22) e Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, MA 125 (già Delta.III.52), un piccolo manoscritto cartaceo vergato in una corsiva modellata su quella di Sanvito, scoperto da Guglielmo Gorni nel 1993, il quale ne attribuì erroneamente la scrittura al celebre copista padovano. I sonetti dedicati a Mantegna e Donatello, Pietro Calzetta (?) e Sanvito sono pubblicati in Gorni, *Businello*, app. III, numm. 1 [4], 5 [102] e 6 [126]. Su Marco Businello si veda, inoltre, Cestaro, *Rimatori*, pp. 46, 81, 104-118, 152-158; Balduino, *Esperienze*, pp. 355-357; Dickerson, *Chronology*, p. 393 nota 50.

<sup>634</sup> Riporto solo la sottoscrizione nell'*Evangelario* ms. E.27, c. 34v (riprodotta in Wardrop, *The script*, pl. 21 e Maddalo, *Sanvito*, tav. XIX), in quanto nell'*Epistolario* ms. E.26, c. 33v, essa risulta pressoché identica (differisce solo in due punti: alla l. 3 è scritto *ACELENSIS* in luogo di *MONSILICENSIS* e alla l. 9 *DICAVIT* al posto di *D· DEDIT*). Secondo Albinia de la Mare (in de la Mare, *Bartolomeo*, p. 505), sebbene le

ducati registrato nel libro dei conti della Vaticana durante il pontificato di Sisto IV, effettuato l'8 gennaio 1478 dal Platina in favore di Sanvito, insieme per la copia e la decorazione di un manoscritto (ora Vat. lat. 1888): «Expendi ducatos VII pro libro Plutarchi *de Ira* et libro Senece item *de Ira*, in eodem volumine ad instantiam s.d.n. scripto, computatis chartis, scriptura et miniatura, die VIII januarii 1478»<sup>635</sup>. A seconda che la critica riconosca o meno l'attività di miniatore a Sanvito, valuta tali dichiarazioni con due modalità differenti: interpretando le sottoscrizioni monselicensi alla lettera, dunque asserendo che il copista trascrisse e ornò i due codici personalmente (e a sostegno di questa argomentazione ritengo significativo, benché mai sottolineato, il *manu sua* vergato prima dei tre verbi), come sembra confermare l'assenza di annotazioni nel *memoriale* riferite all'assegnazione di un incarico per la decorazione dei manoscritti; e ritenendo che il pagamento effettuato al copista padovano, sia per la scrittura sia per le miniature del Vat. lat. 1888, indichi che queste ultime furono da lui eseguite. Da un opposto punto di vista, è stato, invece, affermato che questi documenti testimoniano meramente il ruolo di mediatore che Sanvito ricopriva nel far completare e ornare i suoi codici, ricompensando personalmente il miniatore.

Al di là di tali considerazioni, nessuna delle quali può essere giudicata aprioristicamente esatta, non è possibile assegnare con assoluta certezza al copista padovano l'attività di miniatore, anche se i suoi codici sono spesso ornati con il medesimo tipo di decorazione antiquaria, eseguita in uno stile che, *ictu oculi*, sembrerebbe attribuibile ad un'unica mano. Il primo a prospettare il ruolo di miniatore di Sanvito fu Andrea Gloria nel 1862<sup>636</sup>, supportato, poco oltre un secolo dopo, da padre José Ruysschaert<sup>637</sup>; mentre all'inizio del Novecento lo studioso a cui Sanvito deve la sua prima notorietà con la pubblicazione del *memoriale*, Silvio De Kunert, sostenne con decisione il contrario ed attribuì le miniature dell'*Epistolario* ed *Evangelario* monselicensi a Girolamo Campagnola<sup>638</sup>. Un fondamentale contributo alla questione venne in seguito apportato, con un'acuta analisi stilistica dell'ornamentazione tipica dei codici del copista padovano, da Jonathan Alexander:

---

sottoscrizioni siano datate 1509, i manoscritti furono scritti prima, poiché nel *memoriale* Sanvito diede disposizioni sulla loro rilegatura dal maggio 1508: De Kunert, *Memoriale*, p. 10 num. 36 e p. 11 num. 38 (per l'acquisto del raso per la coperta), p. 13 num. 50 (probabilmente per i fregi in argento dorato ad ornamento della coperta) e num. 52 (per la decorazione della custodia), p. 14 num. 54 (per la consegna dei volumi datata 21 marzo 1509). Per ulteriori indicazioni sui due manoscritti, cfr. *supra*, p. 1, nota 3 e p. 78.

<sup>635</sup> Cfr. Ruysschaert, *Miniaturistes à Naples*, p. 268 e *ibidem* nota 6 (da dove trascrivo l'annotazione del registro dei conti); Ruysschaert, *Bartolomeo*, p. 43; Dickerson, *Chronology*, p. 49; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 68 p. 250.

<sup>636</sup> Gloria, *Territorio*, p. 144.

<sup>637</sup> Ruysschaert *Miniaturistes à Naples*, pp. 268-269, *passim*; Ruysschaert, *Bartolomeo*.

<sup>638</sup> Cfr. De Kunert, *Memoriale*, pp. 68-73; De Kunert, *Due codici* e De Kunert, *Girolamo Campagnola*.

questi distinse per la prima volta l'intervento di due personalità nelle miniature che, per quanto estremamente simili, mostravano in alcuni manoscritti confezionati a Roma un livello stilistico più alto, e avanzò cautamente l'ipotesi che il miniatore di livello più modesto, attivo anche a Padova, fosse lo stesso Sanvito<sup>639</sup>. Successivamente fu identificato il maestro più abile in Gaspare da Padova, *alias* Gaspare Romano<sup>640</sup>, grazie ad una lettera che questi inviò da Roma il 29 marzo 1484 al marchese Federico Gonzaga, fratello del defunto cardinale, nella quale ricordava che un «certo Homero che mi è rimasto ne le mane, et non n'è fornito di scrivere né di miniare»<sup>641</sup>, riferendosi certamente alla splendida, ma incompiuta, *Iliade* bilingue in parte trascritta da Sanvito, ora Vat. gr. 1626<sup>642</sup>. Questo abile e raffinato miniatore, *lo qual andava al garbo antiquo*<sup>643</sup>, aveva prestato servizio (svolgendo anche la mansione di antiquario, raccogliendo medaglie, sculture, gemme e "altre cose antiche") per Francesco Gonzaga († 1483) almeno dal 1467<sup>644</sup>, e quando anche Sanvito entrò nella corte del cardinale (sicuramente a partire dal 1478, ma probabilmente già dalla seconda metà degli anni Sessanta<sup>645</sup>), si instaurò a Roma un sodalizio tra il copista e il miniatore padovani, che portò alla creazione di una serie

---

<sup>639</sup> Alexander-de la Mare, *Library of Abbey*, num. 39 pp. 104-110, in part. p. 107 e nota 2.

<sup>640</sup> L'attività nota di questo miniatore, formatosi a Padova sotto l'influsso del Mantegna e forse proprio nella bottega di Francesco Squarcione (come ipotizza Scott Dickerson sulla base di un documento del 28 novembre 1462 che attesta l'amicizia esistente tra quest'ultimo e un "Gaspare il miniatore, figlio di Francesco da Parma", probabilmente identificabile con Gaspare da Padova: cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 45 e 393 nota 59), si svolse sempre a Roma (Bollati, *Dizionario*, p. 251, di Beatrice Bentivoglio Ravasio); evidentemente è per questo motivo che «pour les romains, il restait de Padoue; pour les napolitains il était romain» (Ruysschaert, *Miniaturistes à Naples*, cit. p. 265). Per Gaspare da Padova si veda soprattutto Cooper Erdreich, *Qui hos cultus*; Toscano, *Gaspare*; Toscano, *Sisto IV*; la scheda di Beatrice Bentivoglio Ravasio in Bollati, *Dizionario*, pp. 251-258, con ampia bibliografia; Toscano, *Bartolomeo*.

<sup>641</sup> Chambers, *Renaissance*, app. 3, pp. 196-197 num. 12 (cit. da p. 197); cfr. anche Toscano, *Bartolomeo*, p. 104 e note 15-16.

<sup>642</sup> Cfr. *supra*, p. 58.

<sup>643</sup> Con queste significative parole l'umanista napoletano Pietro Summonte descrisse lo stile di ascendenza mantegnesca tipico di Gaspare da Padova, in una lettera del 1525 indirizzata al veneziano Marcantonio Michiel (cfr. Nicolini, *Arte napoletana*, pp. 165-166; Toscano, *Gaspare*, pp. 523, 528 e note 1, 48; Toscano, *Sisto IV*, pp. 249, 284 nota 4; Guernelli, *Sanvito*, pp. 357-358 e nota 11).

<sup>644</sup> Il dato si ricava da una lettera che il miniatore inviò da Roma il 28 febbraio 1484 al marchese Federico Gonzaga, nella quale scrisse: «Volgio [*sic*] che la Signoria Vostra intenda come son stato anni XVI et più servitore de la bone memoria del Reverendissimo cardinale [*i.e.* Francesco Gonzaga], et non ho havuto altro che la provisione, cioè ducati doi el mese, onde [me] doglio che la mia longa servitù meriti questo premio da li executori» (Chambers, *Renaissance*, app. 3, pp. 193-194 num. 9 (cit. da p. 194); cfr. anche Toscano, *Gaspare*, p. 523 e Toscano, *Sisto IV*, p. 250; Bollati, *Dizionario*, pp. 251-252 (di Beatrice Bentivoglio Ravasio); Toscano, *Bartolomeo*, p. 103 e nota 2). Segnalo, inoltre, che nel 1483 «Gaspari de Padua» risulta annoverato, assieme a Sanvito (cfr. *supra.*, nota 361), nel testamento di Francesco Gonzaga tra i suoi «familiaribus et continuis commensalibus» (cfr. Müntz, *Les arts*, p. 299; Ruysschaert, *Miniaturistes à Naples*, p. 266; Chambers, *Renaissance*, app. 1, p. 136 num. 27, da dove trascrivo la citazione; Toscano, *Gaspare*, p. 523; Toscano, *Sisto IV*, p. 249; Bollati, *Dizionario*, p. 251 (di Beatrice Bentivoglio Ravasio); Toscano, *Bartolomeo*, p. 103 e nota 1).

<sup>645</sup> Cfr. *supra*, p. 57 e nota 359.

di splendidi codici scritti e decorati 'all'antica' con tecniche e repertori iconografici analoghi. Lo stile adottato da Gaspare e Sanvito era frutto della cultura antiquaria veneta nella quale i due si erano formati, arricchita dall'ispirazione diretta che avevano potuto trarre dai numerosi esempi di reperti e manufatti antichi che costellavano la città dei papi. Il risultato ebbe un così ampio successo che, alla scomparsa del mecenate mantovano, l'arte del miniatore padovano fu richiesta dal cardinale Giovanni d'Aragona (1456-1485), figlio di Ferrante re di Napoli, città dove Gaspare era conosciuto come "Romano" e dove contribuì alla diffusione del gusto antiquario<sup>646</sup>. Come già detto, fu Jonathan Alexander il primo a individuare la presenza di ambedue i padovani nella decorazione di numerosi manoscritti esemplati a Roma da Sanvito, ma tutt'oggi si tratta di una distinzione controversa, basata solo sull'analisi stilistica delle miniature, che gli studiosi non attribuiscono concordemente ad una o all'altra personalità – se non, addirittura, ad un terzo e diverso illustratore<sup>647</sup>. Ad ogni modo, la maggior parte degli studiosi sembra convenire sulla constatazione che Gaspare e Sanvito lavorassero in strettissima collaborazione, scambiandosi disegni e modelli, tanto da aver indotto parte della critica a ipotizzare che il celebre copista padovano svolgesse la sua attività all'interno di un *atelier* o bottega<sup>648</sup>. Se da un lato non esistono prove in tal senso,

---

<sup>646</sup> Più precisamente, dopo la scomparsa di Francesco Gonzaga (avvenuta il 21 ottobre 1483), Gaspare lavorò per il fratello di questi, il marchese Federico, morto il 14 luglio 1484. Dal 12 marzo 1485, passò, quindi, al servizio del cardinale Giovanni d'Aragona († 17 ottobre 1485), per il quale Gaspare minìo l'ultimo manoscritto conosciuto attribuibile con certezza alla sua mano, finito di trascrivere da Giovanni Rainaldo Mennio nel 1487, ora Wien, Nationalbibliothek, lat. 3, Strabone, *De situ orbis* (cfr. Toscano, *Gaspare*, pp. 527-528 e Toscano, *Bartolomeo*, p. 109 e nota 54). Infine egli è documentato al servizio del cardinale di San Giorgio, Raffaele Sansoni Riario (1477-1521), ma come architetto impiegato nella ristrutturazione del palazzo, un tempo dimora romana di Francesco Gonzaga, e perse la vita nello svolgere tale mansione (probabilmente tra 1489 e '93), come testimoniano di nuovo le parole di Pietro Summonte (cfr. *supra*, nota 643): «[Gaspare da Padova] non contento d'una palma, si donò all'architettura e, lavorando nella casa del cardinale di San Giorgio, qui paucis ante obiit, cascò dalla fabrica e morse» (cfr. Nicolini, *Arte napoletana*, pp. 165-166, 157; Toscano, *Gaspare*, pp. 528 e 531 nota 47; Bollati, *Dizionario*, p. 252 (di Beatrice Bentivoglio Ravasio); Toscano, *Bartolomeo*, p. 109 e nota 56). Un codice che potrebbe costituire una prova dell'improvvisa scomparsa del miniatore potrebbe essere il *Baltimore*, The Walters Art Museum, Ms. W.755, contenente i *Triumphs* del Petrarca, in cui, come vedremo più avanti (parte II, p. 180 e nota 827), la lussuosa decorazione rimase interrotta al TP e fu completata successivamente; ma solo nel caso si accetti l'attribuzione delle miniature iniziali a Gaspare da Padova (Annarosa Garzelli, ad esempio, propone di attribuirle allo stesso Sanvito, cfr. Garzelli, *Miniatura*, I, pp. 299-300, II, figg. 969-976; per ulteriore bibliografia sul ms. si veda *infra*, App. I, num. 6, pp. 255-256).

<sup>647</sup> Come sostenne nel 1989 Ulriche Bauer Eberhardt, la quale, sovvertendo tutta la critica precedente, rifiutò l'ipotesi di riconoscere a Sanvito qualsiasi attività di miniatore (anche per i libri donati alla chiesa di Monselice), proponendo, invece, l'intervento di Lauro Padovano (Bauer Eberhardt, *Lauro Padovano*).

<sup>648</sup> Si veda, ad esempio, Mariani Canova, *Porpora*, p. 367 e Mariani Canova, *Padova*, p. 27; Toscano, *Sisto IV*, p. 275; Maddalo, *Sanvito*, p. 85 e *passim*; Toniolo, *Petrarca*, p. 90; Mantovani, *Petrarca*, p. 426 (in scheda IV.16 di Franco Tomasi); Toscano, *Bartolomeo*, p. 105; Guernelli, *Sanvito*, p. 374; Toscano, *Libri*, p. 498.

dall'altro è invece certo che egli fosse in possesso di materiale, spesso concesso in prestito ad amici o colleghi, da utilizzare per la decorazione di manoscritti, stampe o incisioni su pietra (quali medaglie e disegni o miniature che dovevano servire da modello o come fogli decorati da inserire nei codici), come dimostrano alcune rilevanti annotazioni nel suo *memoriale*<sup>649</sup>, tra le quali due menzionano: «el phetonte de man de Gasparo [*i.e.* quasi certamente Gaspare da Padova] tochato de aquarella»<sup>650</sup>, «el Triompho fatto da man di Gasparo» e «el David in charta rossa et la Nunciata in charta tenta fo de man de Lauro [*i.e.* Lauro Padovano?] facte per principij da officio»<sup>651</sup>.

I rapporti con Gaspare da Padova sono, quindi, attestati anche dal diario di Sanvito, ma nel caso si riconosca a quest'ultimo il ruolo di miniatore, l'unico modo possibile per discernere i loro interventi nell'ornamentazione dei codici sembra, come già detto, un'attenta e minuziosa analisi stilistica della stessa, considerando che «caratteristiche peculiari del miniatore [*i.e.* Gaspare da Padova] sono la morbidezza del disegno, quasi sfumato, e i colori delicati»<sup>652</sup>, mentre la mano di Sanvito sarebbe responsabile degli esempi meno accurati e dal disegno più rigido, caratterizzati da tinte vivaci, dalle sfumature eseguite con minor abilità, dagli elementi architettonici lievemente pendenti verso destra e dalle figure esili, con volti poco espressivi, con gli arti mal proporzionati e rese con difficoltà quando in movimento<sup>653</sup>. Ma nonostante queste indicazioni, non è ancora cessata l'alternanza attributiva operata dalla critica riguardo alla decorazione (o parte di essa) nei manoscritti esemplati dal copista padovano a lui stesso o al miniatore conterraneo (se non perfino ad altri artisti), per cui alcuni studiosi riconoscono a Gaspare il ruolo

---

<sup>649</sup> Cfr. De Kunert, *Memoriale*, *passim*. Segnalo tra gli oggetti particolarmente degni di nota posseduti da Sanvito che vi sono registrati: «3 pezzi de rame intagliati per stampare videlicet doi con parte de la Colona Trajana laltro con li roversi de medaglie» (*ibidem*, num. 11) e «alcuni pezzi de la Colonna et certe cartuzze designate» (*ibidem*, num. 45); il già citato «porphido da tridare colori de Lancilao» (*ibidem*, num. 18; cfr. *supra*, nota 624); «el mio [*i.e.* di Sanvito] pennarolo damaschino grande» (*ibidem*, num. 21); «el quinterno dove sono designate le teste et roversi de le medaglie de li imperatori» (*ibidem*, num. 27); «sei medaglie de metallo antiche» (*ibidem*, num. 28); infine, «un alphabeto de li grandi straforato» prestato allo scultore Antonio figlio di Giovanni de Gedin (probabilmente Giovanni Minello de' Bardi) mentre lavorava nella Basilica di S. Antonio a Padova (*ibidem*, num. 42), forse per eseguire iscrizioni lapidarie seguendo un modello di capitali apprezzato, se non disegnato dallo stesso Sanvito (un dato che mi sembra particolarmente notevole, per quanto mai sottolineato prima).

<sup>650</sup> Sanvito appuntò il 14 giugno 1507 di aver inviato questo disegno a Venezia in prestito a Giulio Campagnola, e di averlo ricevuto indietro il 5 maggio 1510 (De Kunert, *Memoriale*, num. 11).

<sup>651</sup> Il copista scrisse il 30 agosto 1508 di aver prestato a «fra' Bernardino da li Zocoli sta a S. Piero in Vimenaro» il *Trionfo* di Gaspare, resogli il 4 ottobre 1510, data in cui prestò alla stessa persona le miniature su fogli tinti di mano di Lauro, avuti indietro il 17 dicembre dello stesso anno (De Kunert, *Memoriale*, num. 45).

<sup>652</sup> Toniolo, *Petrarca*, cit. da p. 98.

<sup>653</sup> Cfr. Toscano, *Gaspare*, p. 526; Toniolo, *Petrarca*, p. 98; Toscano, *Bartolomeo*, p. 109; Cooper Erdreich, *Sanvito*, pp. 63-65, 71, 74 e *passim*, con descrizione dettagliata degli elementi tipici delle miniature attribuibili, per la studiosa, a Sanvito.

principale come illustratore<sup>654</sup>, altri ravvisano in Sanvito il responsabile di gran parte dell'ornamentazione antiquaria caratteristica dei suoi manufatti, che sarebbe stata sperimentata fin dai suoi anni giovanili, come recentemente ribadito da Ellen Cooper Erdreich<sup>655</sup>. Non solo, secondo la studiosa, in accordo con un'idea delineata già nel 1988 da Jonathan Alexander<sup>656</sup>, l'intervento del copista padovano, spesso richiesto per aggiungere le scritture distintive in maiuscola antiquaria policroma in codici esemplati da altri, sarebbe stato desiderato anche per disegnare le lettere sfaccettate delle iniziali maggiori, da far poi dipingere al miniatore<sup>657</sup>. Dopo aver esaminato la decorazione dei numerosi manoscritti esemplati da Sanvito durante la sua lunga attività, Ellen Cooper Erdreich ritiene che, nei suoi manoscritti romani, la partecipazione di Gaspare da Padova debba essere ristretta «to a limited number of exceptionally refined illuminations with translucent colours, delicate modeling, and images based on identifiable, predominantly architectural, classical monuments or medallion renderings of them» e individua, inoltre, un terzo enigmatico miniatore, chiamato *Romano*, che ad un dato momento si sarebbe aggiunto alla collaborazione tra i due padovani<sup>658</sup>.

Se, come abbiamo visto, la discussione riguardo a Sanvito miniatore e alla conseguente identificazione del suo intervento in un numero di illustrazioni più o meno elevato resta ancora del tutto aperta, è invece possibile stabilire alcuni punti sui quali la letteratura specialistica si trova in accordo: il copista padovano, cogliendo la lezione fornita dai dipinti del Mantegna e dai primi manoscritti che si conformavano all'emergente gusto antiquario (cioè il *Chronicon* esemplato da Biagio Saraceno nel 1450 per il vescovo Fantino Dandolo, la *Cosmographia* del 1457 e lo Strabone ad Albi del 1458/9 destinati al re Renato d'Angiò<sup>659</sup>), adottò nei suoi manufatti un nuovo linguaggio figurativo ispirato all'antichità ed elaborò due espedienti innovativi: l'introduzione di fogli tinti (color porpora, viola, giallo, verde chiaro o nero) con disegni in chiaroscuro eseguiti a penna color oro, argento, nero

---

<sup>654</sup> Cfr. Toscano, *Gaspare*; Toscano, *Sisto IV*. Lo studioso è comunque concorde nel riconoscere a Sanvito il ruolo di miniatore (si vedano, oltre ai due già citati contributi, Toscano, *Bartolomeo*; Toscano, *D'oro* e Toscano, *Libri*).

<sup>655</sup> Cfr. Cooper Erdreich, *Sanvito*. Anche Giordana Mariani Canova (sebbene con cautela) e Silvia Maddalo sono favorevoli al riconoscimento del ruolo di miniatore a Sanvito (cfr. Mariani Canova, *Porpora*, p. 369, Mariani Canova, *Padova*, p. 29; Mariani Canova, *Mantegna*, pp. 67-68; e Maddalo, *Sanvito*, pp. 83-105; Maddalo, *Tensioni*, dove a p. 244 nota 9 l'autrice elenca altri suoi precedenti contributi in cui ha espresso la sua opinione in proposito).

<sup>656</sup> Cfr. Alexander, *Initials*, in Alexander, *Studies*, pp. 176, 193 e figg. 14-15.

<sup>657</sup> *Ibidem*, p. 70 e 396 nota 21.

<sup>658</sup> *Ibidem*, p. 80 (da dove traggio anche la citazione).

<sup>659</sup> Si tratta, rispettivamente, dei già citati manoscritti: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. IX, 1 (cfr. *supra*, p. 37 e nota 217); Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 17542 (cfr. *supra*, p. 16 e nota 78); Albi, Médiathèque Pierre-Amalric, ms. 77 (cfr. *supra*, p. 99 e nota 616).

e/o blu, posizionati in apertura del testo a cui l'immagine fa riferimento<sup>660</sup>; e l'inserimento di una pagina ornata di fronte all'*incipit* di un'opera, nella quale il titolo in maiuscola antiquaria si trova inscritto all'interno di un elemento architettonico, generalmente un'edicola classicheggiante decorata 'all'antica' – da cui il nome di 'frontespizio architettonico'<sup>661</sup>. Queste due componenti potevano essere integrate l'una con l'altra, affinché la pergamena tinta fungesse anche da pagina di titolo: in tal caso il monumento adibito a contenere l'intestazione dell'opera (o di una sezione di questa) veniva disegnato a punta metallica sul foglio monocromo, nell'intero spazio della pagina<sup>662</sup>, oppure come un elemento inserito all'interno della scena illustrata<sup>663</sup>. Esse potevano, inoltre, presentare lievi varianti, soprattutto quando utilizzate per le intestazioni minori (come, ad esempio, per la seconda parte del *Canzoniere* petrarchesco), per cui nell'edicola rappresentata a piena pagina, adibita a contenere il titolo, veniva inscritto, nella parte inferiore, anche l'*incipit* del testo<sup>664</sup>. Quando quest'ultimo cominciava, invece, sul *recto* di una nuova carta, veniva generalmente trascritto in maiuscola antiquaria policroma all'interno di una cornice a piena pagina, variopinta e decorata 'all'antica'<sup>665</sup>.

Come rilevato da Giordana Mariani Canova, l'impiego di singole pergamene tinte inserite come elementi decorativi di fronte all'inizio di un'opera (o di una sua parte significativa), tipico dei manoscritti di Sanvito, ha lasciato tracce solo in alcuni esempi isolati, come il ternione composto da un bifoglio purpureo, uno croceo ed uno rosato, che si osserva in chiusura della *Collectio antiquitatum* vergata da Felice Feliciano nel 1465 per Giovanni Marcanova (ora Modena, Biblioteca Estense, Ms. lat. 992<sup>666</sup>); più in generale, la studiosa ha osservato che anche la ripresa della

<sup>660</sup> Come nel caso delle cc. 4v (riprodotta in Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 72 fig. 9) e 64v nel Virgilio ora Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 11309, oppure di c. 1v del Cesare ora Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453. Per un esame delle miniature su pergamena tinta nei codici di Sanvito si veda da ultimo Toscano, *D'oro*.

<sup>661</sup> Si veda, ad esempio, c. 1r del Cicerone ora BAV, Pal. lat. 1508 (riprodotta in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 165 fig. 29), oppure c. 9v del Petrarca ora San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139, con il titolo dei *Rvf*.

<sup>662</sup> Come si osserva a c. 1v, tinta di giallo o verde chiaro, dell'Orazio ora Austin (Texas), University of Texas, Harry Ransome Humanities Research Center, Ms. 35 (riprodotta in Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 73 fig. 10); oppure a c. 9v, tinta di verde chiaro, del Petrarca ora London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101, con il titolo dei *Rvf* [Tav. 13a]; o, ancora, a c. IIIv, tinta di porpora, del *Libro d'ore* Milano, Biblioteca Ambrosiana, Sala Prefetto ms. 13 (riprodotta in Alexander, *Manuscript*, fig. 12 e Mariani Canova, *Porpora*, fig. 4).

<sup>663</sup> Un esempio a c. 149v, tinta di viola, del Petrarca London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101, con il titolo dei *Triumphs* [Tav. 14a].

<sup>664</sup> Si veda c. 106r dello stesso codice, con il titolo e l'*incipit* della seconda parte dei *Rvf* [Tav. 12a].

<sup>665</sup> Sempre citando esempi tratti dal medesimo Petrarca del Victoria & Albert Museum, si veda l'*incipit* dei *Rvf* a c. 10r [Tav. 13a] o dei *Triumphs* a c. 150r [Tav. 14a].

<sup>666</sup> Per una descrizione dettagliata delle miniature ivi contenute e la citazione di altri due esempi di codici con fogli tinti (entrambi decorati da Giovanni Vendramin tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta del Quattrocento), rinvio a Mariani Canova, *Porpora*, pp. 358-361.

pergamena purpurea come supporto per interi manoscritti non fu, nell'umanesimo, «un fenomeno largamente diffuso, ma sostanzialmente specifico dei libri esemplati da Bartolomeo Sanvito»<sup>667</sup>: di questi lussuosi codici memori dei fasti antichi, il copista padovano ha lasciato, infatti, alcuni splendidi esempi<sup>668</sup>, che ebbero un'eco rarefatta e limitata a casi eccezionali, come due esemplari di dedica fatti allestire a Napoli dall'umanista e uomo di stato Diomede Carafa (1406/08-1487) negli anni Settanta del Quattrocento su pergamena tinta<sup>669</sup>, o il sontuoso *Offiziolo Durazzo* dei primi del Cinquecento (Genova, Biblioteca Civica Berio, Cf. Arm. 1), interamente esemplato su pergamena purpurea da Pier Antonio Sallando, con un'artificiosa e peculiare *antiqua tonda crisografica*<sup>670</sup>.

Di ben altra entità fu, invece, il successo riscontrato dalla pagina di titolo monumentale posta in apertura dell'opera, che può essere considerata un vero e proprio antecedente del frontespizio nel libro a stampa<sup>671</sup>. I primi testimoni a noi giunti di questa innovativa modalità di presentazione dell'intestazione di un'opera sono due piccoli codici databili intorno al 1459/60, uno con stemma Trevisan e l'altro con il motto *EX ALTO* del cardinale Ludovico Trevisan: rispettivamente il Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 332 Gud. Lat. 8<sup>o</sup>, con le *Elegiae* di Tibullo e i *Carmina* di Catullo, trascritto nella corsiva giovanile di Sanvito; e il *Vitae Malchi et Pauli* di S. Girolamo, ora Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. II, 39 (=2999), esemplato dal copista padovano in *antiqua* con inchiostri oro e argento per la prima volta interamente su pergamena purpurea (benché con tinta rosata)<sup>672</sup>. Prima di questi due manoscritti, va detto che già una *Polyhistoria* di Giulio Solino trascritta per Bernardo Bembo nel 1457 (Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Class. Lat. 161)

<sup>667</sup> Mariani Canova, *Porpora*, p. 339. Si veda ora anche Toscano, *Libri*, pp. 519-526 (*Per Bartolomeo Sanvito e Napoli: primi contatti*).

<sup>668</sup> Sono quattro i manoscritti purpurei ad oggi conosciuti attribuiti a Sanvito, e coprono quasi l'intero arco temporale della sua attività: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. II, 39 (=2999), S. Girolamo, *Vitae Malchi et Pauli* (periodo II); Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9490, *Libro d'ore* (periodo VI); Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 29, *Libro d'ore* (periodo X); Milano, Biblioteca Ambrosiana, Sala Prefetto ms. 44, Giovanbattista Graziani Garzadori di Vicenza, *Versi dedicati a Laura Brenzoni Schioppo* (periodo XII).

<sup>669</sup> Cfr. Toscano, *D'oro*, pp. 394-395, e nota 78 con indicazioni bibliografiche su alcuni precoci esempi con inserti purpurei realizzati nella capitale aragonese, per i quali si veda anche Toscano, *Libri*, pp. 507, 512 e nota 29, 518 e nota 38, figg. 5, 8 (in cui l'autore ha attribuito la decorazione sui fogli purpurei del Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 12947 all'umanista veneto Andrea Contrario). Per i codici del Carafa si veda, inoltre, *ibidem*, pp. 524-526.

<sup>670</sup> Per un'analisi della ripresa della pergamena purpurea nel Rinascimento, cfr. Mariani Canova, *Porpora*; Toniolo, *Oro* e Toscano, *D'oro*. Per l'*offiziolo Durazzo* si veda Mariani Canova, *Porpora*, pp. 369-371 e il volume di commento al facsimile recentemente dedicato a tale manoscritto, De Marchi, *Il libro Durazzo*.

<sup>671</sup> Per il quale si veda Barberi, *Il frontespizio*; Gilmont-Vanautgaerden, *La page*, in part. pp. 17-36 (Albert Derolez, *La page de titre dans les manuscrits*), e Caldelli, *Antiposte*.

<sup>672</sup> Cfr. Mariani Canova, *Porpora*, pp. 343, 346; De Nicolò Salmazo, *Rinnovamento*, pp. 40-41; Zamponi, *Metamorfosi*, p. 66 (gli studiosi non citano il codice di Wolfenbüttel).

aveva in qualche modo anticipato l'invenzione, ponendo il titolo in una pagina separata e autonoma rispetto al testo; ma in questo caso, a differenza dei due codici di Sanvito appena citati, l'intestazione non è interamente contenuta in un monumento o in altro elemento decorativo ed è solo l'iniziale maggiore S ad essere applicata in foglia d'oro su una tabella marmorea sorretta da due putti alati<sup>673</sup>.

\* \* \*

Tutte le *invenzioni all'antica*<sup>674</sup> adottate, in alcuni casi forse per la prima volta, da Sanvito, a partire dai suoi anni giovanili e fino al termine della sua attività, secondo uno schema dettagliatamente studiato in cui, come abbiamo visto, le scritture d'apparato divengono parte integrante di una raffinata ornamentazione antiquaria concepita in stretto dialogo con il testo, indicano che il compito del celebre copista padovano nell'allestimento di un codice si spingeva oltre la trascrizione del testo: la scrittura, in tutte le sue forme (maiuscola e minuscola, posata e corsiva), era un elemento da curare nei minimi particolari, al punto da venire costantemente sottoposto ad un incessante lavoro di perfezionamento; ma essa costituiva solo uno degli aspetti del manoscritto, che veniva concepito e progettato da Sanvito nella sua totalità, ponendo un'attenzione meticolosa ad ogni sua singola componente codicologica e ornamentale – dalla selezione di pergamena di ottima qualità alla rigatura, dalla scelta di un determinato tipo di segnatura di fascicolo alla programmazione (e forse all'esecuzione) dell'apparato decorativo. Recitando le parole di Gennaro Toscano, «Sanvito fu uno dei primi editori in senso moderno dato che fu capace di seguire le varie fasi di allestimento del codice: dalla redazione all'impostazione della pagina, dalla decorazione alla scelta di altri miniatori»<sup>675</sup>.

Questa valutazione appare di per sé già sorprendente in considerazione della vasta mole di codici prodotta dal copista in quasi sessant'anni di intensa attività, eppure l'attenzione scrupolosa che egli pose nel produrre i manoscritti probabilmente non si limitò all'aspetto esteriore, ma riguardò, in certa misura, perfino la loro componente testuale. Si tratta di una considerazione che nasce da

---

<sup>673</sup> Secondo Jonathan Alexander, questa iniziale poteva essere stata concepita dal miniatore come una lettera metallica affissa ad una struttura secondo un uso attestato nell'antica Roma, alludendo alla medesima idea sottintesa all'invenzione delle iniziali sfaccettate e tridimensionali, concepite come lettere in rilievo o incise nella pietra, tipiche della decorazione antiquaria veneta (cfr. Alexander, *Initials*, in Alexander, *Studies*, p. 172 e fig. 5 con la riproduzione della pagina iniziale del Solino; si vedano anche Mariani Canova, *Porpora*, pp. 341, 343; De Nicolò Salmazo, *Rinnovamento*, p. 41, con errata attribuzione della scrittura del codice a Sanvito; Mariani Canova, *Mantegna*, p. 65 e fig. 5).

<sup>674</sup> Riprendo un termine utilizzato da Ellen Cooper Erdreich in riferimento agli elementi antiquari che affollano le decorazioni di Sanvito (Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 65), ma estendendolo qui a tutti gli espedienti innovativi che abbiamo visto caratterizzare la produzione manoscritta del padovano.

<sup>675</sup> Toscano, *D'oro*, p. 379.

un'indagine avviata da Albinia de la Mare ed esposta a un convegno nel 1998, che indusse la studiosa a definire Bartolomeo Sanvito «scribe, illuminator and scholar»<sup>676</sup>. Esaminando l'apparato marginale che si riscontra frequentemente nei manoscritti del padovano, soffermandosi in particolare sulle opere di Orazio, esemplate cinque volte, ella ipotizzò «that he entered series of marginalia – his own and others' – into a number of exemplars of his own that he kept, revised and copied repeatedly»<sup>677</sup>, dove per *marginalia* intendeva varianti al testo, *notabilia* e *sigla*, che si osservano spesso – talvolta anche in inchiostro colorato – nei codici di Sanvito.

I principali segni di attenzione da lui utilizzati sono stati raccolti dalla studiosa in una tavola (che riproduco di seguito<sup>678</sup>), raggruppandoli in sette categorie, all'interno delle quali si riscontrano, in determinati periodi di attività, alcune modifiche nella forma del segno. In base a queste, Albinia de la Mare ha quindi proposto una datazione approssimativa dei tipi di *sigla* (anche se va sottolineato che si tratta di una griglia cronologica solo indicativa, da utilizzare con molta cautela), i quali comprendono: *maniculae*, foglie epigrafiche, segni verticali tracciati a lato del testo, una forma, nota per essere stata adoperata da Petrarca, costituita da tre puntini con un tratto ondulato sottoscritto, la scritta *Nota* con alcune varianti e due sigle greche, una per indicare «ῶραῖον» (bello) e l'altra «σημειωτέον» (notevole, degno di nota).

Per alcuni segni Sanvito potrebbe essersi ispirato a quelli morfologicamente simili utilizzati dall'amico e committente Bernardo Bembo, ma potrebbe anche averli osservati altrove, dato che risultavano già da tempo in uso nei manoscritti umanistici – comprese le due sigle greche, che erano conosciute e adoperate dagli umanisti fiorentini fin dai primi anni del Quattrocento, come dimostrano i codici di Sozomeno da Pistoia (1387-1458)<sup>679</sup>.

---

<sup>676</sup> La relazione è stata pubblicata postuma, nel 2002, in de la Mare, *Marginalia*, da cui ho tratto la citazione a p. 459 (mio il corsivo).

<sup>677</sup> *Ibidem*, cit. p. 509.

<sup>678</sup> La tavola [Tabella 1] è riprodotta in versione anastatica da de la Mare, *Marginalia*, app. I, p. 511 (ristampata in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. I, p. 379). Per indicare le varie forme dei segni di attenzione farò riferimento alla nomenclatura lì assegnatagli da Albinia de la Mare.

<sup>679</sup> Questi, oltre ad introdurre spesso le sigle greche nei margini dei suoi manoscritti, le elencò indicandone il relativo significato all'inizio del suo *Chrysoloras*, ora London, British Library, Harl. 6506, e nel suo vocabolario greco-latino, databile al 1420 o prima (in base ad una nota datata a c. I'v), ora Harley 6313 (cfr. de la Mare, *Handwriting*, p. 101 e *ibid.* nota 2, tavv. XXIc e XXIg. Sull'argomento si veda anche Wardrop, *The script*, p. 34 e, soprattutto, de la Mare, *Marginalia*, p. 464 e *ibid.* nota 3, p. 471 nota 4).

Tabella 1 Segni di attenzione al testo di Sanvito (ripr. da Albinia de la Mare).

Marginal *sigla* most commonly used by Sanvito with approximate date of first use:

A.		1460. Mostly found in early 1460s, but a few examples are very late
B.		or similar. 1460; appears occasionally up to c. 1490
C. (i)		1460
(ii)		c. 1463. Mostly found in late 1460s and 1470s
(iii)		Late 1460s only
(iv)		Late 1460s. Common in 1470s and 1480s
(v)		c. 1497-8; early 1500s
D. (i)		c. 1463-c.1470
(ii)		c. 1463-1470
(iii)		c. 1470-1490s
(iv)		1474-1500s
E.		1463 to early 1500s
F. (i)		1460-1 and occasionally later
(ii)		and similar 1463-1501
(iii)		and similar 1494-1501
G. (i)	N.	late 1450s, early 1460s
(ii)	N <sup>o</sup> T.	1460 to late 1490s
(iii)	N <sup>o</sup> T.	1463-1490s
(iv)	N <sup>o</sup> Ta	c. 1485-90
(v)	N <sup>o</sup> Ta	mid to late 1490s
(vi)	NOTA	c. 1485-1500

Albinia de la Mare fu la prima ad accorgersi che tali segni di attenzione, insieme con altri *notabilia* e varianti o correzioni marginali, si riscontrano spesso nelle opere copiate più di una volta da Sanvito, anche a distanza di molto tempo, in corrispondenza degli stessi passi (che, però, non risultano sempre segnalati con uno stesso tipo di *siglum*) e con modalità in genere più schematizzate nei manoscritti confezionati durante i periodi tardi di attività, come se il copista «was making his own "editions" of *notabilia* to these texts, or at least that he had his own exemplars, from which he was also copying out the *notabilia*. Even before his notes became systematized, or where they were not in fact systematized, one can still find

correspondences in manuscripts of widely diverging dates»<sup>680</sup>. Sanvito sembrava copiare i *marginalia* da altri codici, oppure introdurli ispirandosi al lavoro critico di eminenti studiosi, come Pomponio Leto<sup>681</sup>, o sulla base di riflessioni e osservazioni personali, talvolta basate sulla collazione di un testo da lui condotta con un altro manoscritto, persino con qualche «codice antiquo» che aveva potuto consultare<sup>682</sup>. Uno di questi ultimi risulta, ad esempio, menzionato dal copista a c. 100r del Virgilio ora London, British Library, King's 24, in un'annotazione a margine di un passo dell'*Eneide*, in cui scrisse «in codice antiquo non est», riferendosi verosimilmente al noto *Codex Mediceus* (ora Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 39.1), che aveva forse potuto visionare quando, intorno al 1471, si trovava a Roma nelle mani di Pomponio Leto<sup>683</sup>.

L'interesse del copista per i "codici antichi" è inoltre dimostrato da un Marziale lacunoso, esemplato forse in Francia intorno alla prima metà del XII sec. (ora London, British Library, Harl. 2007), che costituisce l'unica testimonianza diretta del suo lavoro su questi preziosi manufatti. Nel testo è riconoscibile, infatti, l'intervento di tre mani quattrocentesche: quella, appunto, di Sanvito, che vi scrisse nella sua peculiare umanistica posata varianti, correzioni e un fascicolo finale (cc. 198r-202v) con la parte mancante dell'*Apophoreta* (Libro XIV, 137, 143-223), in un periodo compreso probabilmente tra la sua VII e la X fase di attività; la corsiva umanistica di un copista anonimo, che vi aggiunse due testi mancanti in un fascicolo iniziale; e, infine, un'altra mano corsiva, attribuibile probabilmente al poeta e umanista Francesco Buzzacarini di Padova, che appose varianti e correzioni al testo originale e a quello integrato dall'anonimo copista<sup>684</sup>.

Che per Sanvito non fosse insolito collazionare i suoi testi con manoscritti che doveva considerare 'autorevoli', o comunque degni di nota, è dimostrato non solo dalle varianti e annotazioni marginali che appose lungo i suoi testi, ma anche

---

<sup>680</sup> De la Mare, *Marginalia*, cit. p. 471.

<sup>681</sup> Secondo un interessante studio di Marianne Pade, infatti, sembra che Sanvito abbia compilato una serie di *notabilia* e inusuali *marginalia* di tipo esegetico nel Plutarco ora Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, Ms. 618 (periodo VI), proprio ispirandosi all'attività filologica del Leto e del suo circolo (cfr. Pade, *On Bartolomeo*, in part. pp. 347-348. Ringrazio l'autrice per avermi gentilmente fornito il dattiloscritto del suo lavoro mentre si trovava in corso di stampa). Per indicazioni bibliografiche su Pomponio Leto cfr. *supra*, nota 310.

<sup>682</sup> Per la dimostrazione che almeno alcuni *marginalia* sono frutto di riflessioni e osservazioni di Sanvito, cfr. de la Mare, *Marginalia*, pp. 487-488.

<sup>683</sup> Cfr. *ibidem*, p. 488 e note 2-4; per altre citazioni di collazioni con manoscritti antichi, p. 488 e nota 5. Per lo studio del Leto sul *Codex Mediceus* si veda almeno Muzzioli, *Due nuovi*, p. 350 e note 2-3, p. 351 e nota 1; Muecke, *Angelo*. Per il manoscritto si veda l'ampia scheda bibliografica dedicata al Plut. 39.1 nel catalogo aperto della Biblioteca Medicea Laurenziana, reperibile alla URL: <http://opac.bml.firenze.sbn.it/Bibliografia.htm?idlist=&record=625112444339>.

<sup>684</sup> Per ulteriori notizie sul codice, sconosciuto ad Albinia de la Mare quando pubblicò il suo lavoro sui *marginalia* di Sanvito, cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 67 p. 248.

da altri studi condotti da Albinia de la Mare sulla sua produzione manoscritta, che hanno portato a considerazioni particolarmente interessanti e degne di ulteriori approfondimenti, come la ricostruzione proposta dalla studiosa discussa in precedenza, in base alla quale il copista creò del *Chronicon* di Eusebio-Girolamo una sua "edizione" confrontando e fondendo due diverse tradizioni del testo<sup>685</sup>. Un'altra indagine dedicata dalla de la Mare alle opere di Orazio, copiate cinque volte da Sanvito [Tabella 2], le ha inoltre permesso di dimostrare che intorno al 1460/1 il copista padovano esemplò in *antiqua* con glosse in corsiva l'Orazio di Austin per Marcantonio Morosini (University of Texas, Harry Ransome Humanities Research Center, Ms. 35)<sup>686</sup> dal codice del X secolo appartenuto e postillato dal Petrarca, che il cipriota Ludovico Podocataro (ca. 1429-1504) acquistò a Padova nel 1458 (ora Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 34.1)<sup>687</sup>. Sanvito copiò fedelmente l'antigrafo, ma apportando alcune minime modifiche al testo e alle scritture d'apparato, nonché spostando la vita dell'autore e altro materiale contenuto a c. 1r del laurenziano alla fine della sua copia. Inoltre, del Petrarca esemplò alcuni *marginalia* (omettendo quelli di carattere personale o di difficile lettura), i *notabilia* (quasi sempre senza distinguerli da quelli originali), nonché quasi tutti i segni di attenzione al testo, disegnando *maniculae* dove erano state apposte dal poeta, e tracciando il segno del tipo *Fi* dove compariva quello composto da tre o due punti sovrascritti ad un tratto obliquo, comunemente impiegato dal Petrarca<sup>688</sup>. Oltre a vergare il manoscritto per Marcantonio Morosini, sembra che Sanvito avesse trascritto dal laurenziano una copia per sé (includendovi alcuni *notabilia* del Petrarca e contrassegnando quasi tutti i passi con i segni di attenzione di quest'ultimo), utilizzandola come modello per esemplare le quattro copie di Orazio successive<sup>689</sup> e continuando ad emendare il testo quando consultava altri testimoni con lezioni che riteneva più corrette.

<sup>685</sup> Cfr. *supra*, p. 37 e nota 221.

<sup>686</sup> Ricordo che il manoscritto è databile *ante* 1465, in quanto risulta menzionato nella già citata lettera di Sanvito al Morosini (cfr. *supra*, note 136 e 185).

<sup>687</sup> Cfr. de la Mare, *Marginalia*, pp. 494-502, 518-519. Il codice reca la nota di possesso sia del Petrarca (c. Iir) sia di Ludovico Podocataro (c. Iiv). Per la bibliografia sul manoscritto si veda la scheda relativa al Plut. 34.1 redatta nel catalogo aperto della Biblioteca Medicea Laurenziana, reperibile alla URL: <http://opac.bml.firenze.sbn.it/Bibliografia.htm?idlist=&record=604412442269>.

<sup>688</sup> Queste considerazioni sono state esposte da Albinia de la Mare in de la Mare, *Marginalia*, pp. 475-477, 497-498, 501-502, 528-532, 548-555.

<sup>689</sup> Sono i manoscritti: Cambridge, University Library, Dd.15.13 (periodo VI); Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 419 (periodo VIII); Cambridge, King's College, Ms. 34 (periodo VIII); New York, Public Library, Spencer 48 (periodo IX). Per le argomentazioni che hanno indotto Albinia de la Mare ad ipotizzare e ricostruire l'esistenza di tale esemplare, cfr. de la Mare, *Marginalia*, pp. 502-508. Devo precisare che la studiosa ha supposto che forse Sanvito allestì, a partire da questo stesso esemplare, un nuovo manoscritto da utilizzare come modello, prima di copiare gli ultimi due codici di Orazio.

Da quanto fin qui esposto, mi sembra appaia chiaramente l'attenzione di tipo filologico che Sanvito pose nel suo lavoro, in un modo fuori dal comune per un copista di professione (oltretutto estremamente prolifico) qual era, per cui a buon titolo Albinia de la Mare lo ha definito «scholar»<sup>690</sup>. A questo punto vale la pena indagare ulteriormente il metodo di lavoro di questa poliedrica figura che, alla soglia del Rinascimento, con la sua vasta produzione manoscritta di altissima qualità estetica, influenzò il rinnovamento del codice umanistico e, probabilmente, l'allestimento dei primi libri a stampa.

---

<sup>690</sup> Cfr. *supra*, p. 112 e nota 676.

## PARTE II. I manoscritti petrarcheschi copiati da Sanvito

### 2.1 I manoscritti a confronto: analisi e cronologia

All'interno della produzione manoscritta di Sanvito, si individuano alcune opere tramandate da due o più esemplari, che vengono elencate nella seguente tabella<sup>691</sup>.

**Tabella 2** Opere esemplate più volte da Sanvito

<p style="text-align: center;"><b>Caesar, <i>Commentaria de bello gallico, civili, alexandrino, africano et hispaniense</i></b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 243 inf. (IV);</li><li>2. Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 453 (VI);</li><li>3. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 12867 (VII).</li></ol>
<p style="text-align: center;"><b>Cicero, <i>Epistolae ad Brutum, Quintum et Atticum</i></b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5208 (III);</li><li>2. Città del Vaticano, BAV, Pal. lat. 1508 (III).</li></ol>
<p style="text-align: center;"><b>Cicero, <i>De officiis</i></b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, IV G 65 (VI);</li><li>2. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 819 (IX);</li><li>3. London, British Library, Add. 6051 (XI);</li><li>4. London, Victoria &amp; Albert Museum, National Art Library, MSL/1954/1609 (XI);</li><li>5. Windsor, Eton College, Ms. 149 (XI);</li><li>6. London, British Library, Harl. 2692 (XI).</li></ol>
<p style="text-align: center;"><b>Dictys Cretensis, <i>Ephemeris belli troiani</i></b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Dublin, Chester Beatty Library, W.122 (VI);</li><li>2. Cambridge (Massachusetts), Harvard University, Houghton Library, Lat. 375 (già 94M-62) (VI);</li><li>3. Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms. 49-17 (VI).</li></ol>
<p style="text-align: center;"><b>Eusebius Caesariensis-Hieronymus, <i>Chronicon</i></b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Parma, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64 (IV);</li><li>2. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 241 (VI);</li><li>3. Valladolid, Universidad de Valladolid, Biblioteca de Santa Cruz, Ms. 333 (VIII);</li><li>4. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10014 (VIII);</li><li>5. London, British Library, Royal 14.C.III (IX)</li></ol>
<p style="text-align: center;"><b>Fra' Giocondo da Verona, <i>Sylloge</i></b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 905 (già 836) (VI);</li><li>2. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 10228 (già 10482) (IX);</li><li>3. Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241) (X);</li><li>4. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechi XXVIII,5 (XI);</li><li>5. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10096 (XII);</li><li>6. London, British Library, Stowe 1016 (XII);</li><li>7. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 5326 (XII).</li></ol>

<sup>691</sup> Per ciascun codice indico tra parentesi tonde e in grassetto il periodo di attività di Sanvito al quale risulta assegnato nel catalogo de la Mare-Nuvoloni, *Life*.

<p style="text-align: center;"><b>Horatius</b>, <i>Carmina; De arte poetica; Epodes; Carmen saeculare; Epistolae; Sermones</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Austin (Texas), University of Texas, HRHRC, Ms. 35 (II);</li> <li>2. Cambridge, University Library, Dd.15.13 (VI);</li> <li>3. Budapest, Országó Széchényi Könyvtár, Clmae 419 (VIII);</li> <li>4. Cambridge, King's College, Ms. 34 (VIII);</li> <li>5. New York, Public Library, Spencer 48 (IX).</li> </ol>
<p style="text-align: center;"><b>Iuvenalis – Persius</b>, <i>Saturae</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Oxford, Bodleian Library, Auct. F.5.4 (S.C. 4139) (I);</li> <li>2. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Res. 195 (V);</li> <li>3. Moskva, Rossijskaya Gosudarstvennaya Biblioteka, f.256 N° 747 (XI);</li> <li>4. Leeds, University of Leeds, Brotherton Library, Ms. 4 (XII).</li> </ol>
<p style="text-align: center;"><b>Libro d'ore</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Sala Prefetto ms. 13 (III);</li> <li>2. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9490 (VI);</li> <li>3. Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, Ms. 203 (VIII);</li> <li>4. Seckau, Benediktinerabtei, Ms. 555 (VIII);</li> <li>5. Benediktbeuren, Philosophisch-Theologische Hochschule-Bibliothek, Ms. 2 (VIII);</li> <li>6. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. A.2452 (VIII);</li> <li>7. Varie biblioteche o collezioni private, smembrato in frammenti da Otto F. Ege (1888-1951) (VIII);</li> <li>8. Cambridge (Massachussets), Harvard University, Houghton Library, Ms. Typ. 213 + Chantilly, Musée Condé, Divers VI, cc. 356-7 (IX);</li> <li>9. Collezione privata, già Firenze, collezione Walter Ashburner (IX);</li> <li>10. Ravenna, Biblioteca Classense, Cod. 4 (X);</li> <li>11. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 29 (X);</li> <li>12. London, British Library, Additional 20927 (XII).</li> </ol>
<p style="text-align: center;"><b>Martialis</b>, <i>Epigrammata</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Oxford, Bodleian Library, Auct. F.4.33 (S.C. 2187) (V);</li> <li>2. Genova, Biblioteca Durazzo, Ms. A.III.3 (VII).</li> </ol>
<p style="text-align: center;"><b>Ovidius</b>, <i>Tristia; Epistolae ex Ponto</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Oxford, Bodleian Library, Douce 146 (S.C. 21720) (V);</li> <li>2. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Dc. 147 (V).</li> </ol>
<p style="text-align: center;"><b>Petrarca</b>, <i>Rof e Triumph</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 924 (II);</li> <li>2. Torino, Biblioteca Nazionale e Universitaria, N.V.28 (III);</li> <li>3. London, Victoria &amp; Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101 (III);</li> <li>4. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611 (V);</li> <li>5. San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139 (VIII);</li> <li>6. Baltimore (Maryland), Walters Art Gallery, W.755, contiene solo i <i>Triumph</i> (IX);</li> <li>7. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 6 (X);</li> <li>8. Collezione privata, già J.R. Abbey, Ms. J.A.7368 (XI);</li> <li>9. Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130 (XII).</li> </ol>
<p style="text-align: center;"><b>Platina</b> (Bartolomeo Sacchi), <i>De principe</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Mantova, Biblioteca Comunale, Ms. 13 (A.I.13) (VI);</li> <li>2. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3814 (VI).</li> </ol>
<p style="text-align: center;"><b>Propertius</b>, <i>Elegiae</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Deventer, Stadsarchief en Athenaeumbibliotheek, 11 D 4 Kl (I);</li> <li>2. Genova, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15 (I);</li> <li>3. Vicenza, Biblioteca Comunale Bertoliana, 216 (+ Tibullus, <i>Elegiae</i>, Catullus, <i>Carmina</i>) (II).</li> </ol>
<p style="text-align: center;"><b>Sallustius</b>, <i>De coniuratione Catilinae; De bello Iugurthino</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Cambridge (Massachussets), Harvard University, Houghton Library, Richardson 17 (IX);</li> <li>2. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1835 (IX).</li> </ol>

<b>Suetonius, <i>Vitae imperatorum</i></b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 98 (II);</li> <li>2. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 184 (V);</li> <li>3. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 5814 (VI);</li> <li>4. Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 2° Cod. Ms. Philol. 161 Cim. (VII);</li> <li>5. Collezione privata (già Stratfield Saye, Wellington collection) (VII).</li> </ol>
<b>Tibullus <i>Elegiae</i> - Catullus <i>Carmina</i></b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 153 (=4453) (I);</li> <li>2. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 332 Gud. Lat. 8° (II);</li> <li>3. Vicenza, Biblioteca Comunale Bertoliana, 216 (+ Propertius, <i>Elegiae</i>) (III).</li> </ol>
<b>Vergilius, <i>Bucolica; Georgica; Aeneis</i></b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. London, British Library, Harl. 5268, contiene solo l'<i>Aeneis</i> (I);</li> <li>2. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XII 34 (I);</li> <li>3. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 11309 (III);</li> <li>4. London, British Library, King's 24 (VIII);</li> <li>5. Princeton (New Jersey), Princeton University, Firestone Library, Ms. 41 (XII).</li> </ol>

Tra i diciotto gruppi enucleati, i codici contenenti le opere volgari del Petrarca mi sembrano i più validi per indagare l'eventuale esistenza di un esemplare, utilizzato dal copista come modello almeno per l'apparato marginale<sup>692</sup>, poiché risultano essere, esclusi i libri d'ore, il testo copiato più volte da Sanvito, con esattamente otto *Rvf* e *Triumph* più un manoscritto con i soli *Triumph*; inoltre queste nove copie sono state allestite in un arco cronologico che copre quasi l'intera attività del copista; infine, la recente identificazione del primo Petrarca esemplato da Sanvito, databile alla sua età giovanile come l'Orazio di Austin (Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 924), ha portato alla luce un'altra fondamentale testimonianza dell'attenzione filologica che il copista sembrava porre nell'eseguire il suo lavoro, in quanto, come vedremo, il codice fu a lungo e continuamente sottoposto da Sanvito a innumerevoli ritocchi, correzioni, aggiunte di annotazioni e varianti al testo, alcuni dei quali furono addirittura apportati sulla base della collazione con l'originale petrarchesco o di un suo apografo diretto<sup>693</sup>.

Per verificare, dunque, se per le opere italiane di Petrarca Sanvito disponesse di un proprio esemplare per la decorazione, per il testo o per i titoli e i *marginalia*, sui *Rvf* e *Triumph* condurrò *in primis* un esame paleografico sia del testo, sia dei copiosi interventi posteriori eseguiti dal copista; *in secundis*, porrò a confronto le loro caratteristiche codicologiche, la decorazione e una selezione di elementi concernenti la macro-struttura delle opere e l'apparato marginale in questi contenuti.

<sup>692</sup> Segnalo che Albinia de la Mare, oltre ad aver dimostrato l'esistenza di tale esemplare per le opere di Orazio, ipotizzò un suo impiego da parte di Sanvito anche per le opere di Petrarca, di Sallustio, per il *De officiis* di Cicerone e i libri d'ore d'uso francescano (cfr. *supra*, parte I, p. 115 e de la Mare, *Marginalia*, p. 459 nota 1 e *passim*).

<sup>693</sup> Cfr. *infra*, pp. 129-140, 192 e 196-197.

Dei nove codici petrarcheschi esemplati da Sanvito conosciuti<sup>694</sup>, purtroppo non ho potuto esaminare, essendo in collezione privata, P, che sarà pertanto escluso dalla presente trattazione<sup>695</sup>; mi è stato invece possibile consultare, nonostante il suo precario stato di conservazione in fogli sciolti, T<sup>696</sup>, che rimase seriamente danneggiato nell'incendio che la Biblioteca Nazionale e Universitaria di Torino subì nel gennaio 1904, durante il quale le sue carte membranacee, soprattutto quelle iniziali e finali, bruciarono perimetralmente, si deformarono e si contrassero, bloccandosi intimamente tra loro. Intorno alla metà del secolo scorso esse furono sottoposte a sbloccaggio ed i singoli fogli che si ricavarono da tale procedimento furono inseriti in buste di carta filtro numerate e disposti all'interno di una scatola, tuttora in attesa di restauro<sup>697</sup>. Del codice sono fortunatamente andate perdute solo cinque carte<sup>698</sup>, ma quelle superstiti risultano vetrificate, assai fragili e spesso in stato frammentario (come se, per ironia della sorte, il *Liber fragmentorum* dovesse essere realmente tradito da frammenti); inoltre la numerazione con cui furono contrassegnati i fogli (a penna nera sulle stesse pergamene ed a matita sulle buste cartacee che le preservano) presenta alcuni errori che alterano l'ordinamento originale del manoscritto, in particolar modo nelle prime 23 carte, verosimilmente a causa della difficoltà riscontrata dalla mano che l'appose nel ricostruire la successione corretta dei fogli iniziali, essendo fortemente danneggiati e completamente privi della cartulazione originale; ma sulla base del testo

---

<sup>694</sup> L'elenco dei manoscritti con le opere volgari del Petrarca è consultabile, oltre che nella Tabella 2 (p. 118), nell'*Avvertenza* (p. VI, non in ordine cronologico), dove sono segnalate anche le sigle con cui di seguito mi riferirò ad ognuno di essi.

<sup>695</sup> Ho esaminato in originale tutti gli altri testimoni, fatta eccezione per B, integralmente riprodotto in digitale ad alta risoluzione e a colori nella *Biblioteca virtuale dei manoscritti conservati in Svizzera "e-codices"* (reperibile alla URL: <http://www.e-codices.unifr.ch/it/list/one/cb/0130>); e per W, di cui mi è stata gentilmente fornita una riproduzione in bianco e nero su microfilm (purtroppo di bassa qualità) dal *The Walters Art Museum* di Baltimora, che vorrei qui ringraziare. Per questi due codici ho ricavato alcune informazioni riguardanti gli elementi codicologici che non è possibile ricavare dalle riproduzioni (che riporterò tra parentesi quadre) dalle seguenti schede descrittive: per W, Ullman, *Petrarch*, p. 446 (4) num. 6, Dutschke, *Census*, pp. 49-55 num.8, de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 88 p. 296; per B, Allegretti, *Catalogo*, pp. 66-76, de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 115 p. 356 (il manoscritto non è registrato in Besomi, *Codici petrarcheschi*, dedicato alla Bibliothèque Bodmer alle pp. 410-412). Del codice in collezione privata (P), datato intorno al 1495-97 in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 101 p. 326, ho potuto visionare solo la riproduzione delle miniature in apertura di *Rvf II* e dei *Triumphs*, pertanto proporrò alcune osservazioni meramente riguardo a queste.

<sup>696</sup> Colgo l'occasione per esprimere un ringraziamento particolare alla dott.ssa Franca Porticelli ed a tutto il personale addetto ai manoscritti della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, per aver acconsentito alla mia richiesta di consultare il codice – naturalmente con l'estrema cautela necessaria – nonostante le sue precarie condizioni di conservazione.

<sup>697</sup> Cfr. *Manoscritti danneggiati*, pp. 40-41 num. 28; fa eccezione la c. 166 (corrispondente a c. 160 per la cartulazione di Sanvito), che è stata restaurata, spianata e posta sotto vetro.

<sup>698</sup> Per le quali si veda *infra*, App. I, scheda num. 2, p. 232.

petrarchesco in questi contenuto, ho potuto stabilire la loro esatta sequenza, come mostrato nella tabella sottostante.

Tabella 3 Ricostruzione dell'ordine delle cc. 1-23 in T

Sequenza originale	Num. post 1904	Contenuto (Rvf)
1r	1r	1
1v	1v	2 - 3
2r	2r	4 - 5
2v	2v	6 - 7
3r	4r	8 - 9
3v	4v	10 - 11
4r	6r	12 - 13
4v	6v	14 - 15
5r	3r	16 - 17
5v	3v	18 - 19
6r	5r	20 - 21
6v	5v	22 vv. 1-30
7r	7r	22 vv. 31-39 - 23 vv. 1-20
7v	7v	23 vv. 21-50
8r	8r	23 vv. 51-80
8v	8v	23 vv. 81-110
9r	9r	23 vv. 111-139
9v	9v	23 vv. 140-169
10r	10r	24 - 25
10v	10v	26 - 27
11r	11r	28 vv. 1-30
11v	11v	28 vv.31-60
12r	12r	28 vv. 61-90
12v	12v	28 vv. 91-114 - 29 vv. 1-5
13r	13r	29 vv. 6-35
13v	13v	29 vv. 36-58 - 30 vv. 1-6
14r	14r	30 vv. 7-36
14v	14v	30 vv. 37-39 - 32 vv. 1-11
15r	15r	32 vv. 12-14 - 34 vv. 1-11
15v	15v	34 vv. 12-14 - 36 vv. 1-11
16r	16r	36 vv. 12-14 - 37 vv. 1-26
16v	16v	37 vv. 27-56
17r	17r	37 vv. 57-86
17v	17v	37 vv. 87-116
18r	18r	37 vv. 117-120 - 39 vv. 1-10
18v	18v	39 vv. 11-14 - 41 vv. 1-10
19r	19r	41 vv. 11-14 - 43 vv. 1-10
19v	19v	43 vv. 11-14 - 45 vv. 1-10
20r	20r	45 vv. 11-14 - 47 vv. 1-10
20v	20v	47 vv. 11-14 - 49 vv. 1-10
21r	21r	49 vv. 11-14 - 50 vv. 1-25
21v	21v	50 vv. 26-55
22r	22r	50 vv. 56-78 - 51 vv. 1-6
22v	22v	51 vv. 7-14 - 53 vv. 1-12
23r	30r	53 vv. 13-42
23v	30v	53 vv. 43-72

La numerazione apposta dopo l'incendio sui fogli sciolti che attualmente compongono il Petrarca di Torino deve, quindi, seguire l'ordine "1-2, 4, 6, 3, 5, 7-22, 30-145, [145A-145B, 145bis]-181", dove il salto tra "22" e "30" non corrisponde ad alcuna lacuna; c. 145 è una carta bianca alla fine del *Canzoniere* (comunque numerata da Sanvito come "138"); le cc. 145A-145B sono un bifoglio purpureo non numerato né dalla mano recente né da Sanvito, che contiene due miniature ed il titolo dei *Triumphs*; con "145bis" farò riferimento alla carta con l'*incipit* del TC I, contrassegnata con il numero errato (successivamente depennato) "143" dalla mano recente. Segnalo, inoltre, che in apertura del codice va collocato l'indice dei componimenti<sup>699</sup>, originariamente costituito da otto carte (di cui l'ultima bianca), delle quali si conservano otto frammenti numerati dalla mano posteriore all'incendio come "3-10"<sup>700</sup>, ai quali farò riferimento come cc. I-VIII; all'indice seguiva un bifoglio tinto di verde chiaro, del quale si conservano purtroppo solo piccoli frammenti, numerati "1-2" dalla mano recente (che forse li aveva erroneamente collocati all'inizio del manoscritto<sup>701</sup>), al quale farò riferimento come cc. IX-X. Fatta eccezione, quindi, per queste prime nove carte del codice, utilizzerò la numerazione posteriore al 1904, nonostante gli errori lì presenti, sia perché per tutti i manoscritti in esame, eccetto C<sup>702</sup>, farò riferimento alla numerazione più recente, sia perché la cartulazione di Sanvito non è più visibile in molte carte dei *Rvf* e non è presente nei *Triumphs*, ma si consideri che da c. 30 fino alla fine del *Canzoniere* quest'ultima risulta inferiore di sette unità rispetto alla numerazione di riferimento (nei *Triumphs*, se apposta, sarebbe stata inferiore di sei unità).

Nonostante alcune caratteristiche codicologiche e paleografiche, ampie sezioni di testo e numerosi *marginalia* di T non siano più rilevabili o abbiano subito forti modifiche a causa dei danni provocati dal fuoco<sup>703</sup>, vedremo come dai fogli

---

<sup>699</sup> Come si apprende dalla scheda catalografica redatta precedentemente all'incendio del 1904: Peyron, *Codices*, p. 164.

<sup>700</sup> Il frammento numerato 10 è completamente bianco, ma seguiva certamente l'indice, sia perché così risulta descritto in Peyron, *Codices*, p. 164, sia perché presenta al centro due rigonfiamenti della pergamena che combaciano perfettamente con quelli presenti sul frammento numerato «9».

<sup>701</sup> Sappiamo, invece, che essi costituivano un bifoglio tinto che conteneva una miniatura con il titolo dei *Rvf* (in parte ancora visibile), inserito tra l'indice e, appunto, il *Canzoniere*, di nuovo in base a Peyron, *Codices*, p. 164.

<sup>702</sup> Per il Petrarca casanatense farò riferimento alla cartulazione originale di Sanvito nei *Rvf*, proseguita nei *Triumphs* da una mano cinquecentesca, in quanto la numerazione recente, apposta a timbro nel margine inferiore esterno, ha commesso un errore, saltando c. 14.

<sup>703</sup> Non è possibile ricostruire, ad esempio, quale fosse la consistenza dei fascicoli che componevano T e con quale tipologia di richiami fossero contrassegnati (nessuno di questi, verosimilmente tracciati nel margine inferiore interno dell'ultima pagina di un fascicolo, è infatti più visibile), né conoscere le dimensioni dello schema d'impaginazione e del codice stesso, poiché risultano ridotte rispetto al formato originale e possono variare notevolmente da carta a carta.

superstiti di questo codice sia comunque possibile individuare molti elementi comuni agli altri Petrarca esemplati da Sanvito.

\* \* \*

Sui manoscritti in esame si possiedono scarse notizie riguardo alla loro origine, in quanto nessuno di questi è datato o databile sulla base di documentazione esterna, e solo in due manufatti è presente lo stemma del committente<sup>704</sup> [Tabella 4]: in M, che alle cc. 1r e 139v porta le insegne della famiglia padovana Pizzacomini, forse identificabile con Giovanni (un amico con dimora attigua ai Sanvito) o, più probabilmente, con Antonio, che curò gli affari del copista padovano dagli anni Cinquanta<sup>705</sup>; e in G, che è più volte fregiato delle armi di Ludovico Agnelli (cc. 10r, 150r, 162r, 166r e 172r), in tre casi con lo scudo sormontato da un cappello prelatizio nero con sei nappe per parte (cc. 10r, 150r e 172r) [Tavv. 15a e 16a-b], e con la raffigurazione del suo emblema, l'agnello, reiterato nella decorazione (cc. 153r, 156r, 162r, 165v, 172r, 175r, 177r, 180r).

Tabella 4 Insegne araldiche nei manoscritti petrarcheschi

	C	T	L	M	G	W	F	B
<b>Stemma</b>	assente	assente o non più visibile	eraso, con galero rosso a 5 nappe per lato	Pizzacomini (Giovanni? o Antonio?)	Ludovico Agnelli, con galero nero a 6 nappe per lato	spazio lasciato in bianco	assente	[posteriore], non identificato, con galero rosso a 7 nappe per lato

Ludovico Agnelli, membro della curia romana e abile diplomatico, nacque a Mantova intorno alla metà del XV secolo e dal 1460 servì come segretario il cardinale Francesco Gonzaga, occasione in cui venne verosimilmente a conoscenza del copista padovano, del quale divenne un assiduo cliente<sup>706</sup>. Sanvito, infatti, allestì per lui, oltre al Petrarca guarneriano, altri sei manoscritti: un Ditti Cretense con stemma sormontato da un copricapo ecclesiastico nero con una singola nappa per parte (Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms. 49-17) e, dunque, confezionato prima del 19 gennaio 1478, data in cui l'Agnelli fu nominato chierico di camera da parte di Sisto IV; uno Svetonio in collezione privata (già Stratfield Saye, Wellington collection), uno splendido Virgilio (London, British Library, King's 24) ed un Orazio (Budapest, Országó Széchényi Könyvtár, Clmae 419), databili *post* 19 gennaio 1478,

<sup>704</sup> Per quanto riguarda P, segnalo che nella scheda catalografica in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 101 p. 326, la prima notizia riguardo alla storia del codice risale ad un possessore di epoca moderna, mentre in Maddalo, *Sanvito*, p. 29, il manoscritto è descritto come fregiato delle armi di Alfonso d'Aragona, duca di Calabria.

<sup>705</sup> Dickerson, *Chronology*, p. 48 (annotazione del 17 dicembre 1472). Per la descrizione dello stemma e le relative indicazioni bibliografiche, si veda de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 413, cat. 43 nota 5. Su Antonio Pizzacomini si veda anche Barile, *Lettera autografa*, p. 150 e nota 8.

<sup>706</sup> Per Ludovico Agnelli (Agnellis, de Agnellis), cfr. *D.B.I.*, I (1960), pp. 424-425.

poiché le armi del committente sono fregiate del galero nero corredato da tre ordini di nappe da protonotario apostolico; il Sallustio Vat. lat. 1835, ascrivibile alla seconda metà degli anni Ottanta, i cui stemmi sono stati ridipinti con quelli Della Rovere di papa Giulio II (1443-1513, eletto il 1503), fatta eccezione per un piccolo tondo inserito nella colonna ornamentale sinistra a c. 45r, che deve essere sfuggito al miniatore e mostra, appunto, le insegne dell'Agnelli; per finire, una *Sylloge* di Fra' Giocondo da Verona (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechi XXVIII,5), allestita tra il 16 ottobre 1497, data in cui il presule fu eletto arcivescovo di Cosenza da Alessandro VI, e il 3 novembre 1499, quando morì, poiché nella lettera dedicatoria del codice egli viene definito *Cosentino Archiepiscopo* e le sue insegne sono effigiate della croce vescovile.

I tre ordini di nappe che adornano il galero nero posto sullo stemma Agnelli in G indicano, dunque, che il codice fu allestito tra il gennaio 1478 e l'ottobre 1497.

Anche nell'ultimo codice del gruppo, B, è rappresentato due volte uno stemma nelle miniature iniziali [Tavv. 18a, 18d], in un caso sormontato da un cappello prelatizio rosso con sette nappe per lato (c. 10v), ma, oltre a non essere stato finora identificato, sembra essere stato aggiunto posteriormente<sup>707</sup> e non fornisce, dunque, alcuna informazione sull'origine del manufatto.

La stessa conclusione si può trarre per L, il quale reca nell'*antiporta* ai Rvf (c. 9v) uno scudo eraso, ma corredato da un galero rosso con cinque nappe per lato [Tav. 13a], che ha indotto Jonathan Alexander ad ipotizzare come committente inizialmente Francesco Gonzaga<sup>708</sup> e, in un secondo momento, il cardinale Ludovico Trevisan, *alias* Ludovico Mezzarota Scarampi (1401-1465, patriarca di Aquileia dal 1439 e card. dal 1440)<sup>709</sup>. Questi possedeva altri due manoscritti copiati da Sanvito: le *Vitae Malchi et Pauli* di S. Girolamo (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. II, 39, databile al periodo II), con il suo motto *ex alto*<sup>710</sup>; e una copia di presentazione di Bernardo Bembo con l'*Oratio Gratulatoria* dedicata al nuovo doge di Venezia Cristoforo Moro (London, British Library, Additional 14787, databile al periodo III),

---

<sup>707</sup> A c. 10v, stemma troncato: nella divisione superiore, uno scoglio che emerge dal mare montato da un'aquila nera spiegata, circondato da un arco oro e rosso e da due vènti; in quella inferiore, su sfondo d'oro un centauro bianco armato su terreno erboso; a c. 11r è rappresentata solo la divisione superiore. Secondo Silvia Maddalo, l'analisi con la lampada di Wood ha rivelato che lo scudo con i putti alati reggi-stemma seduti sulle cornucopie a c. 10v sono sovrapposti alla cornice decorata e sono stati, quindi, aggiunti successivamente, mentre lo stemma a c. 11r sarebbe stato eraso e ridipinto (Maddalo, *Sanvito*, p. 97 e Maddalo, *Tensioni*, p. 255; cfr. anche Mantovani, *Petrarca*, p. 440, nella scheda IV.25 della stessa autrice).

<sup>708</sup> Alexander, *Manuscript*, p. 159 nota 34.

<sup>709</sup> Alexander, *Painted page*, p. 154; cfr. anche la scheda num. 39 di Gennaro Toscano in Agosti-Thiébaud, *Mantegna*, p. 137.

<sup>710</sup> Per il motto di Ludovico Trevisan, che è inciso anche sulla sua tomba nella chiesa di S. Lorenzo in Damaso a Roma, cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 403, cat. 16 nota 8.

in cui compare, oltre al suo motto (c. 6v), il suo stemma sormontato dal galero cardinalizio<sup>711</sup>. Se l'identificazione delle insegne erase in L proposta dallo storico della miniatura fosse esatta, il codice dovrebbe, dunque, essere datato entro la scomparsa di Ludovico Trevisan, sopraggiunta il 22 marzo 1465, ma non si può escludere la committenza da parte di un diverso cardinale. Allo stesso tempo, vorrei proporre un'ulteriore possibilità, cioè che lo scudo araldico con il copricapo rosso non fosse riferito al committente, essendo stato aggiunto in un secondo momento sulla pergamena tinta di verde in apertura del *Canzoniere*: esso risulta l'unico elemento colorato in una miniatura monocromatica, con il disegno delle nappe solo accennato e in contrasto con il galero minuziosamente eseguito, e fu, peraltro, aggiunto al di sopra del contorno dell'edicola retrostante, ben visibile in trasparenza. Quest'ultima caratteristica non è, in realtà, altamente significativa, poiché si osservano i profili dello stesso monumento anche attraverso il mantello e gli arti inferiori della figura di Apollo rappresentata in primo piano a sinistra della scena, ed infatti Gennaro Toscano, a questo proposito, ha notato che «Anche ad occhio nudo si vede perfettamente come un secondo maestro sia intervenuto dopo l'impostazione dell'intera pagina per dipingere l'effigie della divinità. Lo stesso discorso vale per lo stemma, ormai illeggibile, sormontato da un cappello cardinalizio e dipinto su un alloro, aggiunto una volta completata la decorazione dell'intera pagina»<sup>712</sup>. Ma si deve considerare che i due piccoli spazi per lo stemma nella decorazione della pagina incipitaria a fronte furono lasciati in bianco (c. 10r), né fu inserito alcun riferimento araldico in nessun'altra miniatura del codice<sup>713</sup>; al contrario di quanto avviene nel manoscritto successivo, il Petrarca di Madrid con le imprese Pizzacomini rappresentate in apertura del codice e nell'illustrazione con il titolo dei *Triumphs*, il quale, come vedremo, sotto il profilo dell'ornamentazione è stato definito una replica di L<sup>714</sup>.

Per quanto riguarda gli altri manoscritti in esame, T potrebbe aver eventualmente subito la perdita dello stemma nell'incendio (i margini inferiori delle carte d'apertura, generalmente deputate a mostrare le insegne del committente,

---

<sup>711</sup> Lo stemma Trevisan è riprodotto in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, fig. 26 p. 159. Ricordo che anche un altro codice, in collezione privata, con le ricette di Maestro Martino de' Rossi, cuoco del cardinale, esemplato da un copista anonimo e da Antonio Tophio e nel quale Sanvito aggiunse la prima pagina in maiuscola antiquaria policroma e in corsiva, fu probabilmente confezionato per Ludovico Trevisan e rimase con lo spazio per lo stemma in bianco a causa della sua scomparsa (cfr. *supra*, parte I, p. 3 e nota 17; il codice è descritto in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 33 p. 174). Per il London, British Library, Add. 14787 si veda anche Toscano, *D'oro*, pp. 378-379.

<sup>712</sup> Toscano, *D'oro*, p. 382; si veda anche p. 383 e note 22-25 riguardo l'artista al quale attribuire tale aggiunta, che per l'autore è verosimilmente identificabile con Lauro Padovano o il giovanissimo Gaspare da Padova (*ibidem* p. 385).

<sup>713</sup> Al riguardo si veda anche *infra*, p. 145.

<sup>714</sup> Cfr. *infra*, p. 176.

sono infatti completamente bruciate); in C, G e F (quest'ultimo privo di ornamentazione) i riferimenti araldici sono assenti; infine, in W (con il programma decorativo originale rimasto interrotto) lo spazio per lo stemma è in bianco [Tav. 17b].

In soccorso a questa carenza di informazioni sull'origine dei Petrarca in esame, viene l'analisi paleografica e codicologica di tali testimoni, che furono esemplati in corsiva italiana, con le scritture d'apparato in maiuscola antiquaria, fatta eccezione per la prima pagina di C e per W, vergati in *antiqua*. Il rilevamento degli elementi caratterizzanti la duplice mano di Sanvito a determinate altezze cronologiche, individuati nell'analisi diacronica precedentemente condotta sulla scrittura del copista<sup>715</sup>, insieme con la presenza di determinati aspetti codicologici, permetterà, infatti, di proporre una datazione della trascrizione del testo di tali manoscritti, nonché degli interventi posteriori apportati dal copista.

---

<sup>715</sup> Cfr. *supra*, parte I, cap. 1.2 e *infra*, App. III (Tabella cronologica delle caratteristiche grafiche).

### 2.1.1 Scrittura

C: Il Petrarca casanatense è stato esemplato, con inchiostro di colore bruno<sup>716</sup>, in una corsiva di tipo umanistico<sup>717</sup> dall'aspetto tondeggiante e uniforme, piuttosto inclinata verso destra, di modulo medio-grande [Tav. 1], nella quale si rilevano le seguenti caratteristiche peculiari: le aste superiori sono spesso corredate al termine da un trattino di coronamento obliquo rivolto verso il basso a sinistra e quelle inferiori sono, invece, prive del trattino di coronamento; l'attacco del tratto verticale di *a* corsiva chiusa è spesso più alto rispetto all'occhiello [Fig. C.1]; il tratto superiore di *f* e *s* diritta termina sempre con un ripiegamento verso il basso [Fig. C.2], fatta eccezione per tre casi in cui termina con un piccolissimo tratto ondulato ornamentale (c. 21r, l. 28, *fugendo*; c. 39v, l. 26, *speza*; c. 122v, l. 13, *feste* [Fig. C.3-C.4]); la *g* ha il trattino di stacco e l'occhiello inferiore di forma ampia e tondeggiante, lievemente schiacciata nella parte inferiore [Fig. C.1]; il secondo tratto di *h* termina sul rigo o lega con la lettera successiva [Fig. C.2]; la doppia *ii* è resa con le due lettere di altezza analoga (c. 160v, l. 18, *imperii*); il tratto iniziale di *m* e *n* talvolta lega con la lettera precedente quando questa termina sul rigo [Fig. C.1]; la *r* è sempre diritta, fatta eccezione per l'abbreviazione *-rum*, in cui è di forma maiuscola con il tratto obliquo tagliato (c. 97r, l. 20, *minoR(um)*, l. 29, *hoR(um)* [Fig. C.5]); si rileva l'uso molto raro di *s* tonda in fine di parola (c. 97v, l. 25, *notus*) o quando è doppia (c. 97v, l. 24, *possumus*), nel verbo *esse* anche con doppia *s* sovrascritta (c. 97r, l. 28 [Fig. C.6]); *u/v* è di forma tondeggiante e, assai di rado, anche "svasata" (c. 2v, l. 22, *vuol* [Fig. C.2]); il primo tratto di *x* non oltrepassa il rigo, oppure è solo lievemente prolungato (c. 2r, l. 11, *exaltar*); la *y* è trascritta nei *Rvf* con apice singolo (c. 2v, l. 23, *myrto*) e nei *Triumph*i anche senza apice (c. 144r, l. 15, *emylio*); il modulo della *z* è analogo alle altre lettere [Fig. C.3]; il dittongo *ae* è reso con *e* (c. 97r, l. 8, *mee*, l. 10, *sanctē* e *Clare*) o, più frequentemente, in nesso (c. 97r, l. 1, *Hæc*, ll. 2 e 4, *Petrarcæ*, l. 15, *Veronæ*, l. 17, *Parmæ*, l. 22, *cælum*, l. 23, *Haec*, l. 25, *sæpe*); la congiunzione *et* è resa sempre con il nesso &, con il tratto finale superiore che termina rivolto verso il basso<sup>718</sup> [Fig. C.1]; i falsi legamenti *ct* e *st* sono ondulati, ma non sviluppati [Fig. C.7, C.4]; non si rilevano maiuscole di modulo ridotto in

<sup>716</sup> In alcune parti l'inchiostro ha subito un parziale distacco, che comunque non ha compromesso la leggibilità del testo.

<sup>717</sup> Si noti che Giorgio Cencetti citò il Petrarca casanatense tra gli esempi di cancelleresca italica vergata in ambito librario, peraltro senza sapere che il manoscritto fosse attribuibile alla mano giovanile di Sanvito (Cencetti, *Lineamenti*, pp. 263 [299] e 270 [308]), ma riferendosi non alla corsiva del copista del testo, bensì alla mano dell'«ignoto che completò con due fogli di aggiunte il codice petrarchesco», riprodotta in *A.P.I.* III, tav. 54 (per il postillatore cinquecentesco a cui l'autore si riferiva, cfr. *infra*, pp. 190-191).

<sup>718</sup> Il nesso è utilizzato anche in fine di parola e, in questo caso, il tratto finale superiore termina diritto (c. 97r, l. 26, *scilic&*; c. 97v, l. 18, *ess&*).

funzione di minuscola, né gli elementi estetizzanti tipici della mano di Sanvito, fatta eccezione per un caso di *h* che ingloba *o* (c. 97r, l. 11, *hora* [Fig. C.8]).

L'aspetto complessivo della corsiva in C corrisponde, dunque, alla mano giovanile di Sanvito e, in particolare, agli esempi che precedono i cambiamenti che si verificarono intorno al 1460 e ben rappresentati dalla scrittura del manoscritto Vicenza, Biblioteca Comunale Bertoliana, 216<sup>719</sup>; allo stesso modo, gli elementi grafici peculiari rilevati coincidono, in genere, con quelli del periodo iniziale di attività (ca. 1453-59), in particolar modo per la presenza esclusiva della *g* con il tratto di stacco e l'occhiello inferiore ampio e tondeggiante, del nesso & con il tratto finale superiore ripiegato verso il basso, e per l'assenza del trattino di coronamento alla base delle aste inferiori o degli elementi estetizzanti.

D'altra parte, alcune caratteristiche che si osservano solo a partire dal periodo II (ca. 1460-61) iniziano, in C, ad essere introdotte (quali l'attacco del tratto verticale di *a*, che è spesso più alto rispetto all'occhiello; il tratto ornamentale al termine del tratto superiore di *f* e *s* diritta, tracciato in almeno tre casi; l'attacco di *m* e *n* che comincia a legare con la lettera precedente più raramente rispetto al primo periodo, l'uso sporadico di *s* tonda quando è doppia o in fine di parola), se non già sempre adoperate (il falso legamento a ponte *ct* e *st* ondulato).

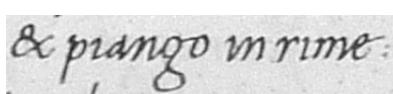


Fig. C.1

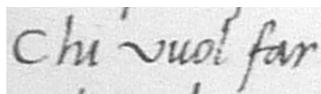


Fig. C.2

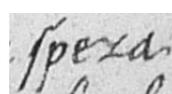


Fig. C.3

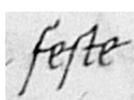


Fig. C.4

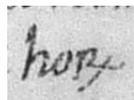


Fig. C.5

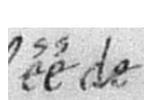


Fig. C.6

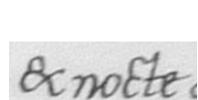


Fig. C.7

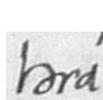


Fig. C.8

Sulla base della concomitanza di tali elementi grafici, si può, dunque, proporre una datazione con uno scarto ridotto della corsiva impiegata per la trascrizione del testo nel Petrarca casanatense, collocabile nel passaggio dal primo al secondo periodo di attività del copista, ovvero intorno al 1459/60<sup>720</sup>.

In C si osserva, inoltre, una pagina trascritta in *antiqua* crisografica in apertura del *Canzoniere* (c. 1r, *Rvf* 1 [Tav. 9a]), di modulo medio-grande e con una leggerissima inclinazione a destra, caratterizzata dai seguenti elementi: le aste inferiori sono corredate alla base da un trattino di completamento orizzontale o leggermente obliquo, e quelle superiori da una forcellatura lievemente inclinata verso sinistra; il tratto superiore di *f* e *s* diritta termina sempre "ad uncino"; la *g* ha il

<sup>719</sup> Cfr. *supra*, parte I, pp. 26-27.

<sup>720</sup> La datazione del manoscritto proposta in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, *addendum* p. 376 corrisponde a quella da me avanzata.

tratto di stacco e l'occhiello inferiore chiuso, di forma ampia e tondeggiante, lievemente spostato verso destra; *u/v* è sempre tondeggiante; il tratto finale superiore del nesso & è rivolto verso il basso; il falso legamento a ponte *st* è di forma tondeggiante (l. 15, *stile*); il *titulus* è reso con un breve tratto orizzontale corredato da piccole grazie (l. 14, *q(ue)l*).

L'esecuzione posata vergata nella pagina incipitaria del manoscritto è quindi databile, come la corsiva, intorno al passaggio tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta del Quattrocento; non oltre soprattutto per la presenza della *g* con il tratto di stacco (che costituisce un *terminus ante quem* rispetto al periodo II) e non prima, in quanto l'*antiqua* vergata da Sanvito nel periodo iniziale della sua attività presenta un aspetto meno regolare ed un uso piuttosto frequente di *R* e *V* di modulo ridotto come minuscola.

Infine, anche la maiuscola antiquaria osservabile in C è databile intorno al medesimo periodo di passaggio, quando, cioè, il giovane copista è già in grado di vergare lettere dalle forme regolari (con le grazie della *T* sempre parallele), ma che ancora denotano un'evidente rigidità nel tracciato, soprattutto nel titolo a righe di colore alternato vergato a c. 1r, dove il modulo della scrittura è maggiore rispetto agli altri passi in maiuscola presenti nel manoscritto (quasi 2 rr.) [Tav. 9a], quale, ad esempio, il titolo dei *Triumphs* a c.140r (di modulo ampio 1 r.) [Tav. 9c].

A conferma di una datazione del codice intorno al 1459/60, sono due elementi extra-grafici che risultano adottati nel codice: la segnatura di fascicolo alfabetica e la decorazione in stile antiquario<sup>721</sup>, le quali connotarono la produzione di Sanvito solo a partire dal secondo periodo di attività e non vennero successivamente più abbandonate (se non per alcuni, sporadici manoscritti decorati con uno stile differente da quello antiquario).

Essendo quindi databile, sulla base di tali considerazioni, all'inizio del secondo periodo, C rappresenta un testimone fondamentale della mano giovanile di Sanvito, sia perché per i primi anni di attività del copista non si conoscono numerosi esempi della sua scrittura, sia per la compresenza nel manoscritto della sua esecuzione posata e corsiva, che si riscontra per la prima volta proprio in questo manufatto<sup>722</sup>.

Inoltre, il padovano non si limitò ad esemplare il Casanatense 924, ma vi introdusse un'innumerabile serie di correzioni, varianti, annotazioni e minimi

---

<sup>721</sup> Cfr. *infra*, par. 2.1.2, pp. 167 e 183-185.

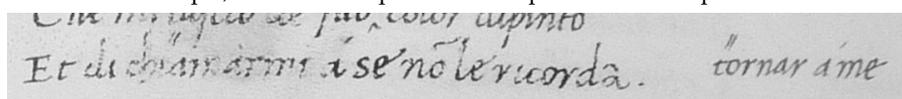
<sup>722</sup> Il codice seguente che conserva la duplice mano di Sanvito, ma in maniera notevolmente più estesa, essendo il testo vergato in *antiqua* e corredato da numerose glosse in corsiva, è l'Orazio di Austin che, come detto, è stato approfonditamente studiato da Albinia de la Mare ed è databile sicuramente entro il 1465 e probabilmente intorno al 1460/1 (University of Texas, HRHRC, Ms. 35, per il quale cfr. *supra*, p. 115).

ritocchi posteriori, che è possibile per la gran parte datare sulla base della presenza di elementi grafici significativi. Di seguito elencherò solo una parte di tali copiosi interventi<sup>723</sup>, suddividendoli in quattro fasi cronologiche<sup>724</sup>:

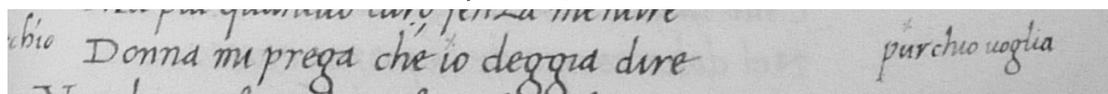
1) Fanno parte di un primo livello di interventi coevi o di poco posteriori alla stesura del testo le correzioni relative all'ordinamento del *Canzoniere*<sup>725</sup> e numerosi altri interventi minori, eseguiti con inchiostro di tonalità generalmente marrone chiaro identica o simile a quella del testo, o in alcuni casi di colore rosso, che per la presenza di determinate caratteristiche grafiche sono databili intorno al 1460 o comunque in un periodo precedente al 1464 circa: l'inclinazione verso destra; il tracciato e l'aspetto tondeggianti tipici della corsiva di Sanvito del periodo I; le aste inferiori prive del trattino di coronamento; la *g* con trattino di stacco e occhiello inferiore ampio e tondeggiante (in uso solo fino al 1460); il secondo tratto di *h* che termina sul rigo; il tratto iniziale di *m/n* spesso in legamento con la lettera precedente che termina sul rigo; la *z* di modulo analogo alle altre lettere; il tratto finale superiore del nesso & che termina con un ripiegamento verso il basso (in uso solo fino al 1460); il falso legamento *ct* di forma ondulata, ma non sviluppata.

– c. 12v, l. 12, canzone 28, v. 102, *al. ascoltate* per *audite*, nel marg. int. con richiamo sovrascritto a forma di due barrette oblique.

– c. 16r, l. 3, sonetto 36, v. 14, *tornar á me* per *chiamarmi*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di due barrette oblique; l'inchiostro è più chiaro di quello utilizzato per la trascrizione del testo.



– c. 29r, l. 20, canzone 70, v. 20, *perchio voglia* per *che io deggia*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di barretta obliqua con due punti laterali (le prime tre lettere sono successivamente state corrette su rasatura in *purchio*<sup>726</sup>).



– c. 33r, l. 11, canzone 73, v. 11, *ingegno* per *dir*, nel marg. est., correzione in cui un segno cuspidato precede la parola scritta a marg. e segnala la posizione nel testo in cui deve essere inserita, *dir* è espunto con quattro puntini sottoscritti.

– c. 34r, l. 15, canzone 73, v. 75, *El batter* per *El volger*, nel marg. int. con richiamo sovrascritto a forma di un punto sormontato da una barretta quasi orizzontale; la tonalità dell'inchiostro è analoga al testo, ma il tracciato sottile potrebbe anche indicare una datazione più tarda.

<sup>723</sup> Includendo i minimi ritocchi al testo, ho stimato la presenza nel manoscritto di circa cinquecento interventi attribuibili alla mano di Sanvito (sui quali si veda anche *infra*, p. 207).

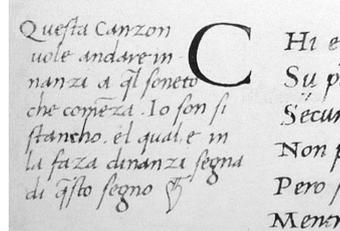
<sup>724</sup> Per ciascun intervento indico la posizione nel manoscritto, il verso a cui si riferisce dei *Rof* o dei *Triumphs* e la tipologia (per le modalità con cui segnalo le correzioni cfr. *supra*, *Avvertenza*, p. v).

<sup>725</sup> Per l'esame delle correzioni all'ordinamento apportate ai *Rof* in C si veda *infra*, pp. 196-197.

<sup>726</sup> Per la correzione su rasatura più tarda, cfr. *infra*, p. 134.

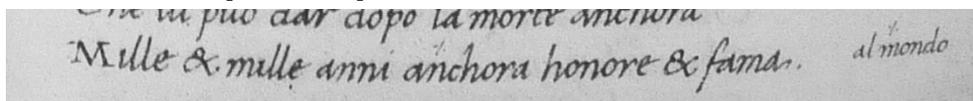
- c. 36r, tra l. 3 e l. 4, sonetto 81, tre foglie epigrafiche con punta rivolta verso il basso, sul rigo precedente al componimento, in inchiostro rosso.

- c. 36v, ll. 4-8, sestina 80, nel marg. est. in rosso: «Questa Canzon / vole andare in- /nanzi a q(ue)l soneto / che come(n)za .Io son si / stanchio. el qual e in / la faza dinanzi segna / di q(ue)sto segno [foglia epigrafica con punta rivolta verso il basso]».

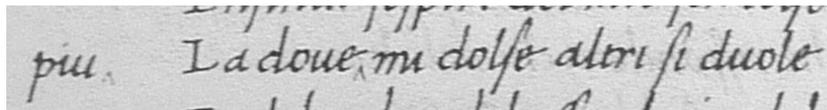


- c. 36v, l. 10, sestina 80, v. 7, *Laura soave*, nel testo su rasura.

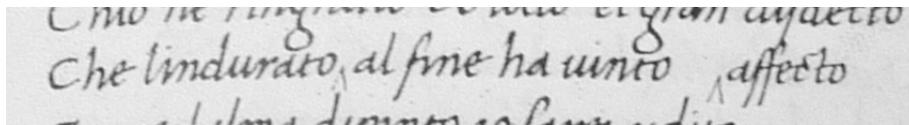
- c. 42r, l. 28, sonetto 103, v. 14, *al mondo per anchora*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di una barretta obliqua con due punti laterali.



- c. 43v, l. 12, canzone 105, v. 57, *La dove piu mi dolse altri si duole*, aggiunto nel marg. est. con un segno cuspidato che segnala la posizione nel testo in cui deve avvenire l'inserimento.



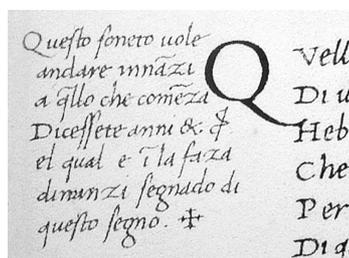
- c. 44r, l. 7, canzone 105, v. 82, *Che lindurato affecto al fine ha vinto*, aggiunto nel marg. est. con un segno cuspidato che segnala la posizione nel testo in cui deve avvenire l'inserimento.



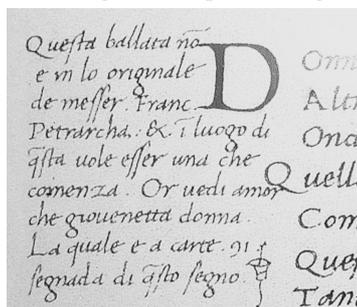
- c. 49r, l. 11, canzone 119, v. 105, *Intorno intorno a le mie tempie avolse*, aggiunto nel marg. est. con un segno cuspidato che segnala la posizione nel testo in cui deve avvenire l'inserimento.

- c. 49r, tra l. 18 e 19, sonetto 122, tre segni a forma di croce gotica sul rigo precedente al componimento, in inchiostro rosso.

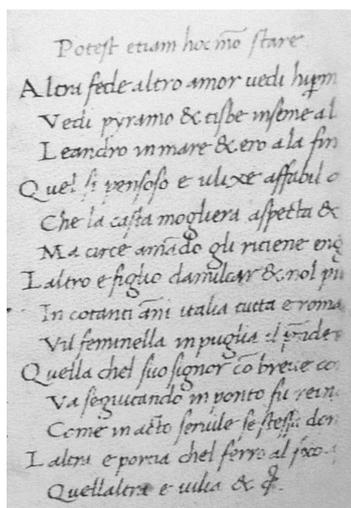
- c. 49v, ll. 4-8, sonetto 120, nel marg. est. in rosso: «Questo soneto vole / andare inna(n)zi / a q(ue)llo che come(n)za / Dicesse anni & (cetera) / el qual e i(n) la faza / dinanzi segnado di / questo segno. [segno a forma di croce gotica]».



- c. 49v, ll. 18-24, ballata *Donna*, nel marg. est. in rosso: «Questa ballata no(n) / e in lo originale / de messer. Franc. / Petrarcha : & i(n) luogo di / q(ue)sta vole esser una che comenza. Or vedi amor / che giovenetta donna. / La quale e a carte .91. segnada di q(ue)sto segno. [piccola campana rovesciata]».



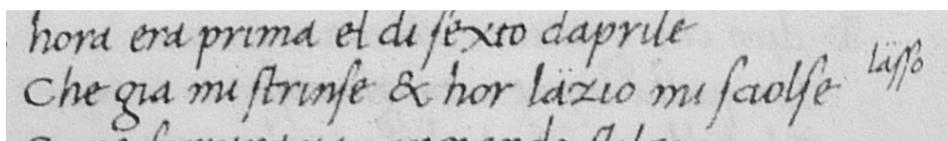
- c. 81v, l. 24, sonetto 209, v. 8, *nallungo & piu mappresso*, aggiunto nell'interlinea con un segno cuspidato che segnala la posizione nel testo in cui deve avvenire l'inserimento.
- c. 90r, l. 2, sonetto 238, v. 7, *al. scorse per scelse*, nel marg. int. con segno di richiamo sovrascritto a forma di due barrette oblique.
- c. 91v, ll. 5-6, madrigale 121, segno a forma di una piccola campana rovesciata, nel marg. est., in inchiostro rosso.
- c. 103v, l. 29, canzone 270, aggiunta del v. 36 *Et sgombrar dogni / nebbia obscura & / vile*, tra i vv. 35 e 37, tramite un segno di due punti verticali con al centro due barrette orizzontali.
- cc. 125v-136v, numerazione nel marg. est. con cifre arabiche in rosso dei seguenti componimenti: 336-349 = da 1 a 14; 356-365 = da 21 a 30; 351-352 = 16 e 17; 354 = 19; 353 = 18; la forma dei numeri è analoga a quelli apposti da Sanvito al centro del marg. sup. per la cartulazione del *Canzoniere* (con il 5 di forma antica).
- c. 146v, l. 17, *TC II*, v. 44, *vel false per valse*, nel marg. int. con richiamo sovrascritto a forma di due barrette oblique.
- c. 152r, ll. 12-23, *TC III*, vv. 19-32, macrovariante nel marg. est. introdotta dalla rubrica «Potest etiam hoc mo(do) stare», *inc.* «Altra fede altro amor vedi hip(er)m<estra>»<sup>727</sup>, *expl.* «Quell'altra e iulia & c(etera)».



- c. 153v, l. 30, *TC III*, v. 129, *al. lega uccide & scorza per crudelmente sforza*, nel marg. est. con richiamo a forma di due punti con al centro una barretta obliqua.
- c. 155r, l. 15, *TC IV*, v. 13, *eurydice ama*, nel testo su rasura.

<sup>727</sup> L'estremità destra della variante è illeggibile a causa della rifilatura della pergamena..

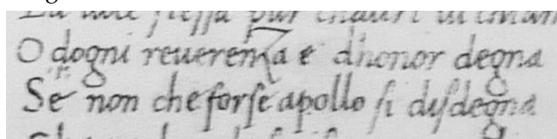
- c. 163v, l. 14, *TM I*, v. 134, *lasso* per *lazio*, nel marg. int. con richiamo sovrascritto a forma di due punti orizzontali.



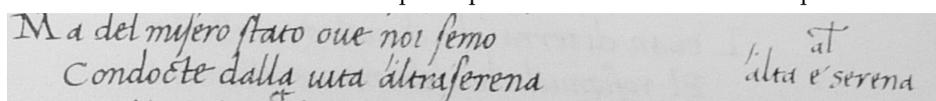
2) Rientrano in un secondo strato ascrivibile ad alcuni anni dopo la stesura del testo base, in un periodo che va dal 1464 circa in avanti (in alcuni casi entro un limite cronologico che può essere stabilito in base alla presenza di almeno un elemento grafico da assumere come termine *ante quem*), una serie di interventi, generalmente tracciati con inchiostro di tonalità più scura rispetto al testo (bruno o nero-bruno), nei quali si riscontrano alcuni dei seguenti elementi utili per la datazione: il tracciato più sottile, l'inclinazione meno accentuata o quasi assente; le aste inferiori correate alla base da un trattino di coronamento; l'uso di *a* della testuale in fine di parola; la *e* in fine di parola con il tratto mediano prolungato verso l'alto; la *g* priva del trattino di stacco e con occhiello inferiore di forma più allungata; la *h* con il secondo tratto curvo che scende sotto il rigo (in uso fino al 1477); l'uso di *s* tonda in qualsiasi posizione; *x* con il primo tratto prolungato oltre il rigo; la *z* con il tratto di base che scende sotto il rigo, oppure di modulo ingrandito; il tratto finale superiore di *&* che termina con un ripiegamento verso l'alto a sinistra; il segno abbreviativo per *quam* "del secondo tipo" (che inizierà ad essere sostituito dagli anni Novanta); il falso legamento a ponte *ct* sviluppato; l'uso di maiuscole di modulo ridotto in funzione di minuscola e degli elementi estetizzanti tipici della mano di Sanvito.

- c. 2r, l. 2, sonetto 4, v. 2, *Mostró*, nel testo su rasura, con inchiostro nero, tracciato sottile, falso legamento *st* ondulato e lievemente sviluppato *st*, con *s* diritta coronata da un trattino di completamento alla base.

- c. 2r, ll. 25-26, sonetto 5, vv.11-12, correzione su rasura *O dogni reverenza e dhonor degna / Se non che forse apollo si disdegna*; la *z* sovramodulata indica che tale intervento fu probabilmente apportato da circa la metà degli anni Settanta in avanti.



- c. 3r, l. 10, sonetto 8, v. 10, *al.* / *alta e serena per altra serena*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.



– c. 10v, l. 6, sonetto 26, v. 6, correzione su rasura *Chi intorno al collo hebbe la corda avinta*; la presenza di *h* con il secondo tratto che scende sotto il rigo indica che tale intervento fu probabilmente apportato all'incirca entro la metà degli anni '70.

– c. 11v, canzone 28, v. 53, *la spada cigne* e v. 59, *non strigne*, nel testo forse su rasura, con inchiostro nero, tracciato più sottile, e con il tratto mediano prolungato e *g* priva del trattino di stacco.

– c. 12v, l. 10, canzone 28, v. 100, *mortali secte*, nel testo su rasura, con il tracciato sottile, inchiostro scuro, e con il tratto mediano prolungato, falso legamento *ct* ondulato e sviluppato.

– c. 12v, l. 12, canzone 28, v. 102, & *lecte*, nel testo senza rasura, a correzione di *lette*.

– c. 13r, l. 13, canzone 29, v. 18, *lenvoglia* per *le noglia*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua; inchiostro più scuro, scrittura con inclinazione minore, *g* priva del trattino di stacco.

– c. 16r, ll. 2-3, sonetto 36, vv. 12-14, *Et io ne priego amore & quella sorda / Che mi lascio de suo color dipinto / Et di chiamarmi a se no(n) le ricorda*, nel testo, alcune parti furono solo ripassate a penna dove si era verificato un distacco d'inchiostro in corrispondenza di una macchia sulla pergamena, solo le ultime cinque parole (*a se no(n) le ricorda*) sembrano essere state effettivamente riscritte, con inchiostro scuro, *a* della testuale in fine di riga, e in fine di parola con il tratto mediano prolungato verso l'alto.

– c. 16v, l. 30, canzone 37, v. 56, *mimpetro* per *impetro*, nel marg. int. con richiamo sovrascritto a forma di un punto seguito da una barretta obliqua.

– c. 22r, l. 2, canzone 50, v. 57, *al. sfogo* per *sfoco*, nel marg. est. con richiamo a forma di due punti verticali; con inchiostro scuro, asta della *f* con trattino di coronamento alla base, *g* priva del trattino di stacco, con occhiello inferiore di forma tondeggiante e lievemente schiacciato dal basso, *s* tonda ad inizio parola.

– c. 22r, l. 6, canzone 50, v. 61, *giogo* per *ioco*, nel marg. est. senza richiamo; con inchiostro scuro, *g* priva del trattino di stacco, con occhiello inferiore di forma tondeggiante e lievemente schiacciato dal basso.

– c. 22r, l. 22, canzone 50, v. 77, *Come mha conciol foco*, nel testo su rasura, con il secondo tratto di *h* che scende sotto il rigo.

– c. 22v, l. 7, sonetto 51, v. 13, *chui ho invidia*, nel testo su rasura; con *h* che ingloba *o*.

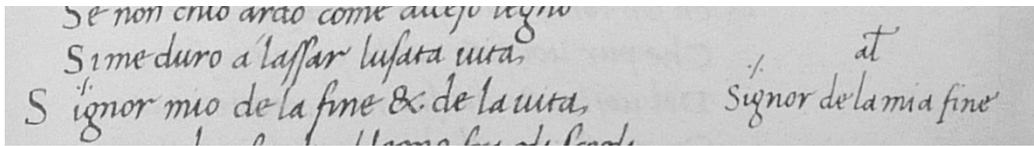
– c. 25r, l. 7, sonetto 56, v. 4, *á merce* per *adamor*, nel marg. est. su rasura; con richiamo sovrascritto a forma di un punto con una barretta quasi orizzontale sovrascritta.

– c. 29r, l. 20, canzone 70, v. 20, *purchio voglia* per *che io deggia*, nel marg. est., con correzione su rasura dell'intervento marginale precedente da *perchio* a *purchio*<sup>728</sup>.

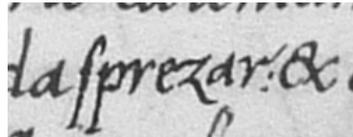
<sup>728</sup> Per il quale cfr. *supra*, p. 130.

– c. 32r, l. 1, canzone 72, v. 21, *al. Quel per chel*, nel marg. sup. sopra al lemma corrispondente; la Q è maiuscola di modulo ridotto con l'ultimo tratto prolungato.

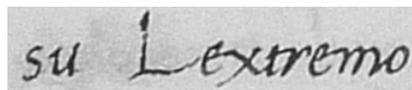
– c. 37r, l. 11, sestina 80, v. 37, *al. / Signor de la mia fine* per *Signor mio de la fine*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di una barretta obliqua con due punti laterali.



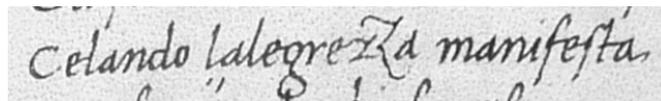
– c. 38r, l. 17, sonetto 87, v. 3, *Qual colpo e da sprezar: & qual dhaverne*, nel testo su rasura; con inchiostro nero e la z con il tratto di base prolungato al di sotto del rigo.



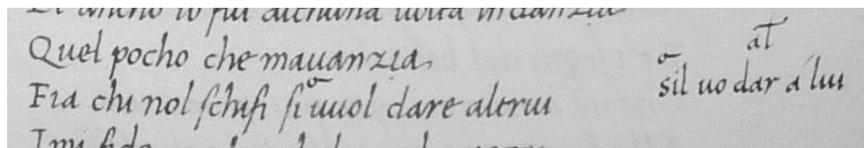
– c. 38v, l. 11, sonetto 88, v. 11, *Non vindugiate su L extremo ardore*, nel testo su rasura; con inchiostro nero, L di forma maiuscola per riempire lo spazio (la correzione potrebbe anche essere più tarda).



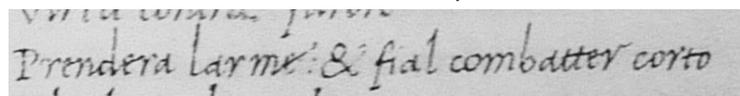
– c. 42r, l. 3, sonetto 102, v. 3, *Celando lalegrezza manifesta*, nel testo forse su rasura; con inchiostro nero e z sovramodulata.



– c. 43r, l. 26, canzone 105, v. 41, *al. / sil vo dar á lui* per *si vuol dare altrui*, nel marg. est. con richiamo a forma di «σ».



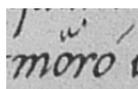
– c. 56r, l. 21, canzone 128, v. 94, *Prendera larme: & fial combatter corto*, nel testo su rasura.



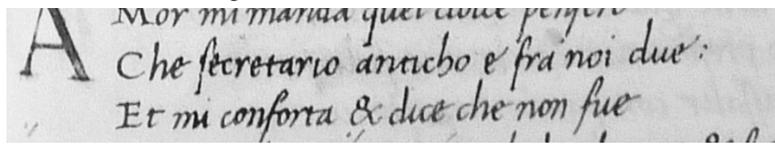
– c. 57r, l. 18, canzone 129, v. 28, *nel primo sasso*, nel testo su rasura

– c. 57v, l. 28, canzone 129, v. 68, *riosel per ruscel* (V<sup>1</sup> cfr, E cfr) nel marg. int. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.

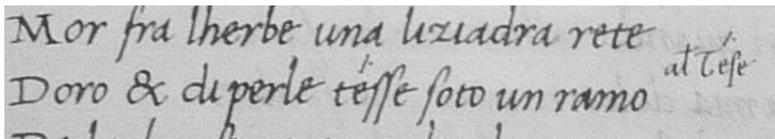
– c. 62r, l. 20, sonetto 141, v. 10, *mo(r)ro*, aggiunta di r, sovrascrivendo, con inchiostro scuro e tracciato sottile, il segno abbreviativo per *quam* "del secondo tipo", e, forse, anche dell'accento finale su o (l'inchiostro è analogo a quello dell'abbreviazione).



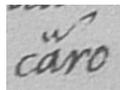
- c. 69r, l. 25, sonetto 168, v. 2, *Che segretario anticho e fra noi due*, nel testo su rasura; tracciato più sottile e inclinazione minore, *e* in fine di parola con tratto mediano prolungato, *f* e *s* diritta con piccolo trattino di coronamento alla base, *h* con il secondo tratto che scende sotto il rigo, *n* non lega alla lettera precedente che termina sul rigo.



- c. 72v, l. 10, sonetto 181, v. 2., *al. tese per tesse*, nel marg. int. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.



- c. 74v, l. 24, sonetto 190, v. 2, *al. mapparve per mi parve*, sovrascritto nell'interlinea, con scrittura di modulo assai ridotto.
- c. 79v, l. 23, canzone 206, v. 59, *caro*, con aggiunta del segno abbreviativo per *quam* "del secondo tipo" sovrascritto nell'interlinea, con inchiostro nero.

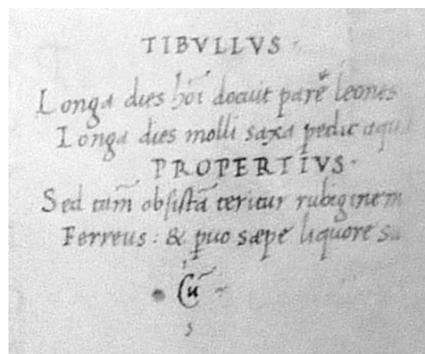


- c. 83r, l. 29, sestina 214, v. 27, *huppo per uo po*, nel marg. inf. con segno di richiamo sovrascritto a forma di due punti orizzontali; l'inchiostro scuro, l'inclinazione assente, il tracciato sottile, i trattini alla base delle aste inferiori e il secondo tratto di *h* che lega con la lettera seguente termina sul rigo potrebbero indicare una datazione più tarda di tale intervento.

- c. 86r, l. 23, sonetto 225, v. 9, *caro*, con aggiunta del segno abbreviativo per *quam* "del secondo tipo" sovrascritto nell'interlinea, con inchiostro nero.

- c. 91r, l. 11, sonetto 241, v. 7, *apresa per accesa*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.

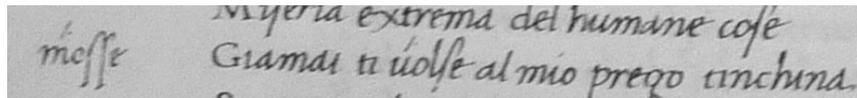
- c. 101r, ll. 9-13, sonetto 265, vv. 10-11, postilla di tipo esegetico, nel marg. est. in inchiostro rosso, seguita da un segno di attenzione del tipo *Cii*; la presenza di *h* con il secondo tratto che scende sotto il rigo indica che tale intervento fu probabilmente apportato all'incirca entro la metà degli anni Settanta.



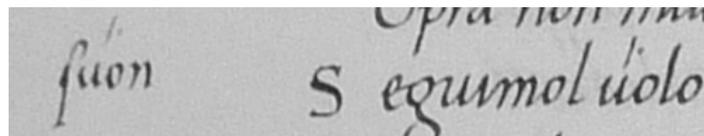
- c. 116r, l. 23, sonetto 315, v. 13, *fesegli per feglisi*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.

- c. 135r, l. 4, sonetto 363, v. 4, *Facti per Spenti*, nel marg. int. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.

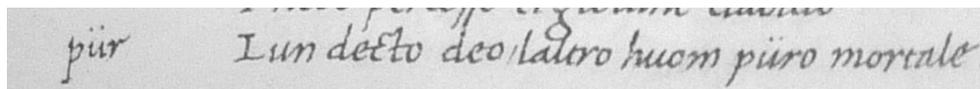
- c. 136v, l. 25, canzone 366, v. 11, *mosse* per *volse*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.



- c. 138v, l. 10, canzone 366, v. 115, *vl. pianto* per *passo*, nel marg. int. con richiamo sovrascritto a forma di una barretta obliqua con due punti laterali.
- c. 144r, l. 23, TF Ia, v. 65, *presso ad hosteggio*, nel testo su rasura.
- c. 145v, l. 24, TF Ia, v. 156, *Caziar di grecia vinti in terra & onda*, nel testo su rasura.
- c. 148v, l. 23, TC II, v. 170, *Vidi athi e galathea*, nel testo su rasura.
- c. 156v, l. 7, TC IV, v. 94, *suon* per *volo*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.

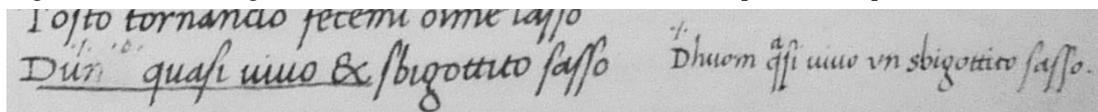


- c. 157v, l. 29, TP, v. 9, *pur* per *puro*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di due punti orizzontali.

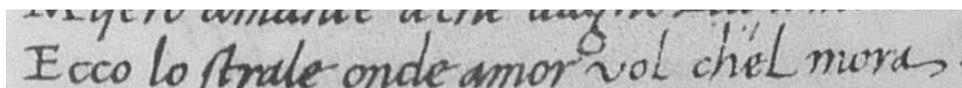


3) Possono essere assegnate ad una terza fase alcune postille vergate in genere con inchiostro bruno leggermente più scuro rispetto al testo, in cui la presenza concomitante di alcune tra le seguenti caratteristiche grafiche indica una datazione della scrittura oltre la metà degli anni Settanta: il tracciato più sottile e arioso, l'inclinazione quasi o del tutto assente; la presenza dei trattini di coronamento alla base delle aste inferiori; la *g* priva del tratto di stacco; il secondo tratto di *h* che termina sul rigo; i tratti verticali di *m/n* lievemente divaricati; il falso legamento a ponte *ct* ondulato e sviluppato.

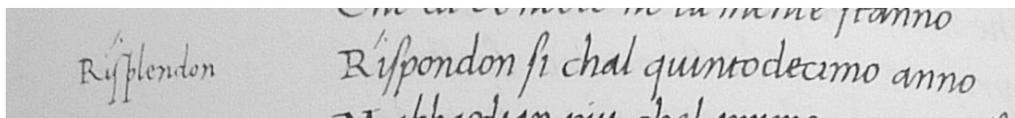
- c. 8r, l. 30, canzone 23, v. 80, *Dhuom q(ua)si vivo un sbigottito sasso* per *Dun.[o erasa] quasi vivo & sbigottito sasso*, nel marg. est. con richiamo in forma una barretta obliqua con due punti laterali.



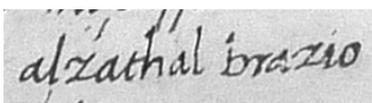
- c. 38r, l. 25, sonetto 87, v. 11, *Ecco lo strale onde amor vol cheL mora*, nel testo forse su rasura.



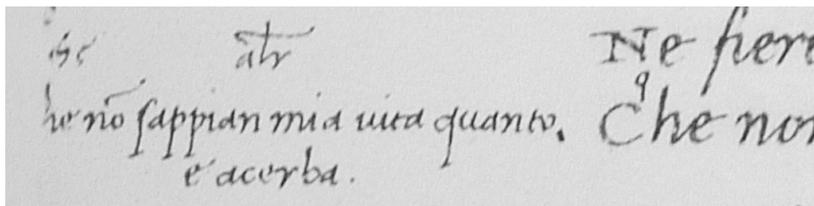
- c. 44v, l. 3, sonetto 107, v. 7, *Risplendon* per *Rispondon*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua; l'inchiostro più scuro, il tracciato esile, l'inclinazione assente, le aste inferiori corredate da un evidente trattino di completamento alla base, la *n* con i tratti verticali lievemente divaricati e il falso legamento *sp* ondulato sembrano indicare che tale postilla sia databile in questa fase.



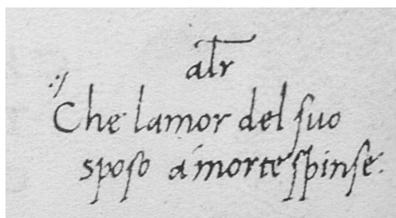
- c. 77v, l. 27, sonetto 202, v. 5 *alzathal brazio*, nel testo su rasura; l'inchiostro scuro, il tracciato assai sottile e arioso, l'inclinazione assente e il secondo tratto di *h* termina sul rigo sembrano indicare che tale postilla sia databile in questa fase o addirittura nella successiva.



- c. 109v, l. 10, sonetto 288, v. 14, *alr. / <c>he no(n) sappian mia vita quanto / e acerba* per *Che non sappian quanto e mia pena acerba*, nel marg. est. con un segno di richiamo sovrascritto a forma di un piccolo cerchio con un trattino sottoscritto; il tracciato sottile e arioso, l'inclinazione quasi del tutto assente, i tratti lievemente divaricati di *m/n* e il *titulus* in posizione obliqua potrebbero indicare una datazione dalla seconda metà degli anni '70 in avanti.



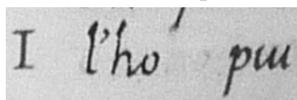
- c. 158r, l. 2, *TP*, v. 11, *alr. / Che lamor del suo / sposo á morte spinse* per *Chamor pio del suo sposo a morte spinse*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di due punti obliqui seguiti da una barretta obliqua; il tracciato sottile e arioso, l'inclinazione quasi del tutto assente, i tratti lievemente divaricati di *m/n*, potrebbero indicare una datazione dalla seconda metà degli anni '70 in avanti.



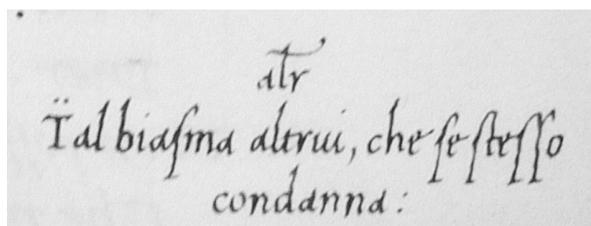
4) Il quarto e ultimo strato di interventi si può distinguere per la presenza dei medesimi elementi grafici del precedente, con l'aggiunta del tremolio (più o meno evidente) che inizia a caratterizzare la mano di Sanvito a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, e/o dell'uso della virgola o dell'apostrofo, introdotto dal copista solo durante l'ultima fase di attività.

- c. 57r, l. 30, canzone 129, v. 40, *I l'ho piu volte (or chi sia che mel credea?)*, nel testo su rasura; la presenza dell'apostrofo indica che la correzione è databile *post* 1500, nell'ultimo periodo di attività di

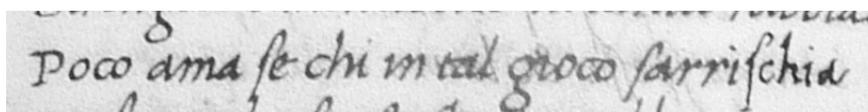
Sanvito (il tremolio potrebbe non essere visibile in una porzione di testo tanto piccola, considerato che non è costantemente visibile anche nei manoscritti esemplati dal copista nel periodo XII<sup>729</sup>).



– c. 151r, TC I, v. 118, *alr.* / *Tal biasma altrui, che se stesso / condanna* per *Theseo medesimo lei & se condanna*, nel marg. est. con un segno di richiamo sovrascritto a forma di due punti orizzontali; l'evidente presenza di un fitto tremolio e l'uso della virgola, indicano che tale variante è stata aggiunta nel Cinquecento.



– c. 157v, l. 9, TC IV, v.156, correzione su rasura *Poco ama se chi in tal gioco sarrischia*, nel testo su rasura; con un fitto tremolio.



Oltre ad una vasta serie di correzioni e varianti, Sanvito aggiunse nel codice, in un momento posteriore alla trascrizione del testo, anche le rubriche in corsiva dei titoli dei *Trionfi*, come risulta evidente dalla posizione che due di queste occupano nello schema d'impaginazione<sup>730</sup> e dagli elementi grafici che le caratterizzano, databili ad un periodo posteriore alla metà degli anni Settanta<sup>731</sup> (quali l'inclinazione quasi assente, il tracciato sottile e arioso, le aste inferiori con trattini di coronamento alla base, il secondo tratto della *h* che termina sul rigo o lega con la lettera seguente, i tratti verticali di *m/n* lievemente divaricati, il *titulus* sviluppato e tracciato in posizione obliqua, l'uso frequente di *C* che incorpora la vocale successiva e di *t* "alla greca").

Riassumendo, gli interventi eseguiti dal copista padovano in C sono databili a diverse altezze cronologiche: un primo strato è coevo o segue di pochi anni la trascrizione del testo (in un periodo comunque anteriore alla metà degli anni Sessanta); un secondo gruppo è ascrivibile ad una fase successiva, che va all'incirca

<sup>729</sup> Cfr. *supra*, parte I, p. 84 e nota 554.

<sup>730</sup> Il titolo «Mortis Capit. II» (c. 140r), che sembra essere stato aggiunto in un secondo momento nella parte finale della terza linea di scrittura, dopo una foglietta epigrafica disegnata a penna, tra il titolo e l'*incipit* dell'opera in maiuscola antiquaria policroma [Tav. 9c]; e l'intestazione «Triumphus III Mortis» (c. 161v), che risulta trascritta nella pagina al di sopra della riga di testa, derogando ad una regola costantemente seguita per tutto il codice, dove la scrittura si trova al di sotto della prima riga.

<sup>731</sup> Dopo aver condotto un riscontro sul manoscritto originale, devo confutare la presenza del lieve tremolio che avevo rilevato dalla riproduzione del codice nella *p* del titolo «De Pudicia Triumphus II» (c. 157v) in Cecconi, *Casanatense* 924, p. 38.

dal 1464 in avanti, in alcuni casi fino ad un periodo che può essere stabilito in base alla presenza di almeno un elemento stilistico rappresentativo come termine *ante quem*; un terzo livello presenta caratteristiche grafiche che permettono di datarlo dalla metà degli anni Settanta in avanti; infine, si distingue una quarta fase di interventi ancora più tarda, collocabile oltre la metà degli anni Ottanta, se non, addirittura, posteriore al 1500.

Dunque, la presenza di postille nel Petrarca casanatense di mano di Sanvito, databili in un arco temporale che copre quasi l'intero periodo della sua attività, rende altamente probabile che il copista avesse tenuto con sé il codice, forse per tutta la vita, continuando ad intervenire di tanto in tanto sul testo che aveva esemplato a Padova in età giovanile<sup>732</sup>.

\* \* \*

**T:** L'esame della scrittura del Petrarca torinese risulta ostacolato dai danni causati dall'incendio, che avendo inarcato le pergamene e ridotto la dimensione dei fogli, rende impossibile il rilevamento del modulo e dell'inclinazione della corsiva con cui fu esemplato [Tav. 2]. Ciononostante, è possibile osservare la presenza dei seguenti elementi grafici: le aste superiori terminano spesso con un breve trattino obliquo o quasi verticale<sup>733</sup> [Figg. T.1-T.3] e quelle inferiori sono sempre coronate alla base da un tratto di completamento, a volte appena accennato, a volte più visibile [Figg. T.3-T.4]; l'attacco dell'asta di *a* corsiva chiusa è più alto rispetto all'occhiello [Figg. T.1-T.2] e in fine di riga si rileva, a volte, *a* della testuale con l'occhiello piccolo schiacciato ed il tratto obliquo sviluppato [Fig. T.3]; il tratto superiore di *f* e *s* diritta termina a volte con un tratto ondulato ornamentale [Fig. T.4]; la *g* è priva del trattino di stacco e l'occhiello è a forma tondeggiante, non ampia e lievemente schiacciata dal basso [Fig. T.5]; il secondo tratto di *h* è curvo e scende sotto il rigo [Figg. T.2-T.3]; *m* e *n* sono in genere prive del trattino di attacco alla lettera precedente quando quest'ultima termina sul rigo [Figg. T.2-T.3]; si osserva raramente l'uso di *r* tonda dopo *o*; *s* tonda è a volte impiegata all'interno e all'inizio di parola [Fig. T.1]; *y* è quasi sempre con apice singolo; il primo tratto di *x* è lievemente prolungato al di sotto del rigo; la *z* è di modulo analogo alle altre lettere [Fig. T.2]; il tratto finale superiore di *&* termina con un ripiegamento verso l'alto a sinistra [Fig. T.2]; il falso legamento a ponte *ct* è ondulato, ma non sviluppato

---

<sup>732</sup> A questo proposito si veda anche *infra*, nota 844.

<sup>733</sup> In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 408 cat. 28 nota 12, è scritto che nella corsiva di T «Serifs appear on descenders, but not on ascenders with the exception of short ones on "b" and "h"», in realtà, sebbene i trattini di coronamento obliqui o quasi verticali siano tracciati più spesso al termine di queste due lettere, essi completano a volte anche le aste superiori di *d* e *l*, come normale nella scrittura di Sanvito almeno fino al periodo V di attività (a questo riguardo, cfr. *supra*, parte I, nota 276).

[Fig. T.6]; si rilevano raramente *D* utilizzata come minuscola e *C* in falso legamento con *o* [Fig. T.4].

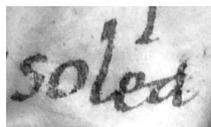


Fig. T.1

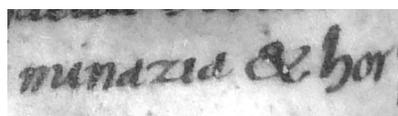


Fig. T.2



Fig. T.3

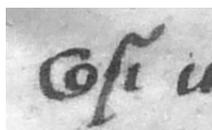


Fig. T.4

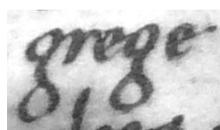


Fig. T.5



Fig. T.6

La trascrizione del testo nel Petrarca torinese è quindi databile su base paleografica intorno al 1464 ed è probabilmente ascrivibile all'inizio del periodo IV di attività di Sanvito, mentre nel catalogo de la Mare-Nuvoloni il codice, datato ca. 1463-4, è stato incluso nel periodo precedente<sup>734</sup>. I principali elementi grafici che mi inducono a posticipare, seppure di poco, la scrittura del manoscritto, accostandola a quella del periodo IV, sono la mancanza dell'aspetto serrato ed "appuntito" che caratterizza la mano di Sanvito nel periodo II e III; l'uso di *a* della testuale in fine di riga più frequente rispetto alla fase precedente; l'occhiello inferiore di *g*, che non è allungato; il tratto superiore di *f* e *s* diritta, che talvolta termina con un tratto ornamentale; *m* e *n* prive del tratto di attacco alla lettere precedente che termina sul rigo; *s* a volte tonda anche all'inizio di parola. Allo stesso tempo, il falso legamento *ct* ondulato, ma non sviluppato, la *z* di modulo analogo alle altre lettere e l'assenza degli elementi estetizzanti tipici della mano di Sanvito (fatta eccezione per la *C* in falso legamento con *o*)<sup>735</sup>, indicano una datazione del codice non posteriore al periodo iniziale della quarta fase di attività.

Anche la maiuscola antiquaria policroma osservabile nel codice (in particolare alle cc. 1r e 145<sup>bisr</sup> [Tav. 10a-b]) è databile nello stesso periodo, essendo caratterizzata da un'esecuzione abbastanza libera e sicura, ma non ancora pienamente matura, con il tratto di base di *E/L* a volte curvo verso l'alto ed *Y* più alta rispetto alle altre lettere, con i tratti obliqui curvi e apice singolo (c. 145<sup>bisr</sup>, l. 8, MARTYRI).

Per quanto riguarda gli interventi successivi che potrebbero essere stati da questo apportati nel codice, le condizioni di conservazione delle pergamene non permettono di rilevare eventuali correzioni su rasura<sup>736</sup>, ma, nonostante il codice sia

<sup>734</sup> Cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 28 p. 162. Al riguardo si veda *supra*, nota 213 e *infra*, nota 780.

<sup>735</sup> Nel codice ho, infatti, rilevato una singola occorrenza di *t* "alla greca", che però sembra vergata su rasura (c. 82r, l. 23, *Et*).

<sup>736</sup> Fatta eccezione per un singolo caso, segnalato nella nota precedente.

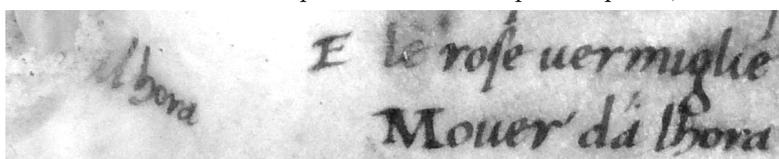
stato gravemente bruciato perimetralmente, si possono ancora osservare i seguenti *marginalia*:

– c. 32r, l. 7, sonetto 56, v. 4, *adamor* per *á merze*, nel marg. est. con richiamo a forma di due puntini obliqui seguiti da barretta obliqua [Tav. 2].

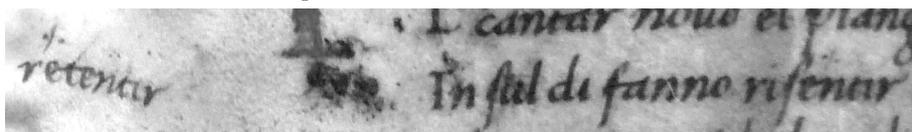
– c. 36r, l. 20, canzone 70 v. 20 *che io deggia dire* per *perchio voglio dire*, con richiamo a forma di due puntini obliqui seguiti da barretta obliqua.



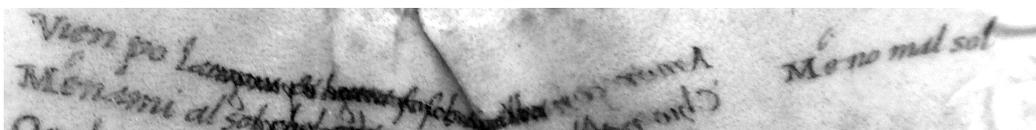
– c. 65v, l. 8, sonetto 131, v. 10, [?] *al hora* per *da lhora*, nel marg. est., con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua (a causa della pergamena danneggiata, non è possibile stabilire se vi fossero altre lettere prima di *al*, ad esempio un *t* per *tal*).



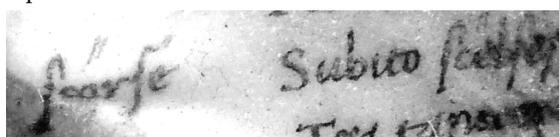
– c. 91v, l. 19, sonetto 219, v. 2, *retentir* per *risentir*, nel marg. est. con richiamo a forma di due punti con al centro una barretta obliqua.



– c. 93r, l. 2, sonetto 223, v. 13, *Me no mal sol* per *Menami al sol*, nel marg. est. con richiamo a forma di due punti preceduti da una barretta obliqua (curva?).



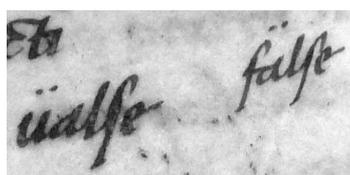
– c. 97r, l. 7, sonetto 238, v. 7, *al. scorse* per *scelse*, nel marg. est. con richiamo a forma di due barrette oblique; il tratto superiore della seconda *s* termina con uno svolazzo ornamentale.



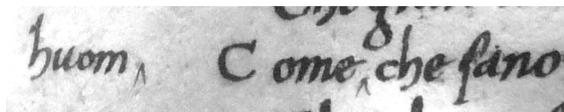
– c. 138r, l. 10, canzone 360, v. 37, *corte* per *cote*, nel marg. est. con richiamo a forma di due barrette oblique.



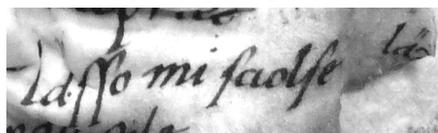
– c. 154v, l. 11, TC II, v. 44, *false* per *valse*, nel marg. int. con richiamo a forma di due punti orizzontali.



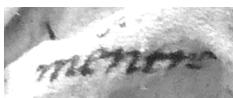
- c. 158v, l. 22, *TP*, v. 106, aggiunta di *huom*, nel marg. est. con segno cuspidato sotto al rigo per indicare il punto d'inserimento (*h* con secondo tratto prolungato in basso e una piccola forcellatura al termine dell'asta).



- c. 162v, l. 29, *TM I*, v. 134, *la*[...] per *lasso*, nel marg. int. con richiamo a forma di doppia barretta obliqua (le lettere successive della parola a margine sono bruciate).



- c. 179r, l. 20, *TE*, v. 19, *mentre* per *molto*, nel marg. est. con richiamo a forma di punto preceduto da barretta obliqua.



Tali correzioni o varianti marginali in corsiva non presentano caratteristiche grafiche difformi rispetto alla scrittura del testo (fatta eccezione per la forcellatura a corredo dell'asta di *h* nella correzione a c. 158v, che non costituisce, però, un elemento cronologico significativo, essendo rilevabile, seppur in casi del tutto isolati, già nella produzione manoscritta degli anni giovanili di Sanvito<sup>737</sup>), anche per la tonalità di inchiostro con cui sono state vergate. Di conseguenza, la trascrizione dei *marginalia* nel Petrarca torinese è databile, come quella del testo, intorno al 1464, probabilmente all'inizio del quarto periodo di attività del copista padovano.

\* \* \*

**L:** Il testo del Petrarca al Victoria & Albert Museum è vergato con un inchiostro marrone chiaro in una corsiva fluida, uniforme e regolare, con una lieve inclinazione a destra [Tav. 3], in cui si osservano le seguenti caratteristiche peculiari: le aste superiori terminano spesso con un breve trattino obliquo o quasi verticale [Fig. L.1] e quelle inferiori sono sempre corredate da trattini ornamentali, più o meno evidenti [Fig. L.2, L.4, L.8]; la *a* della testuale con occhiello piccolo e schiacciato è utilizzata di rado in fine di parola e frequentemente in fine di riga [Fig. L.1-L.2]; il tratto mediano di *e* in fine di riga è quasi sempre molto prolungato, con un piccolo ripiegamento o bottone ornamentale al termine [Fig. L.3]; il tratto superiore di *f* e *s* diritta termina a volte con uno svolazzo ornamentale [Fig. L.4]; la *g* è priva del trattino di stacco e con occhiello a forma tondeggiante, non ampia e lievemente schiacciata dal basso [Fig. L.5]; il secondo tratto di *h* è curvo e scende

<sup>737</sup> Cfr. *supra*, parte I, nota 98.

sotto il rigo [Fig. L.6, L.7, L.9]; la doppia *i* è resa con la seconda lettera che scende sotto il rigo; *m* e *n* di norma non legano con la lettera precedente quando questa termina sul rigo [Fig. L.2, L.6, L.8]; la *r* è raramente a forma di 2 dopo *o* [Fig. L.5]; *s* tonda è spesso impiegata all'interno e all'inizio di parola [Fig. L.2, L.5]; la *u/v* svasata è utilizzata di frequente [Fig. L.7], soprattutto per l'articolo *un* (c. 52r, ll. 3, 8, 10, 19, *un*); il primo tratto di *x* in genere scende sotto il rigo [Fig. L.8]; la *y* è sempre dotata di apice singolo; la *z* è di modulo analogo alle altre lettere, con il tratto di base sinuoso e quasi sempre prolungato al di sotto del rigo, in particolar modo nelle carte finali del manoscritto (c. 153v, l. 18, *zanze*) [Fig. L.2]; il tratto finale superiore di *&* termina con un ripiegamento verso l'alto a sinistra [Fig. L.2]; il falso legamento a ponte *ct* è ondulato, di rado anche lievemente sviluppato [Fig. L.1], e *st* è di forma tondeggiante o appuntito, con *s* diritta che termina sul rigo [Fig. L.6] (c. 73v, l. 28, *Destate*), oppure, più raramente, che scende al di sotto (c. 79r, l. 28, *mostrasti*); si rileva un'unica abbreviazione per la nasale, che è forse un'aggiunta con intento correttivo (c. 184v, l. 28, *che ('n) me*) [Fig. L.9]; si rilevano abbastanza spesso la *D* [Fig. L.6] (c. 53v, l. 17, *Dolce*) e raramente la *Q* con l'ultimo tratto sviluppato (c. 19v, l. 7, *Quella* [Fig. L.11]), o la *T* con la traversa ondulata (c. 14r, l. 9, *ET*) con funzione di minuscola; come elementi estetizzanti, infine, si osservano a volte *C* iniziale di verso che include *o* in falso legamento con *o* (c. 14r, l. 16, *Con*), *h* che ingloba *o*, il falso legamento *sp* tondeggiante con *s* diritta che scende sotto il rigo (c. 16v, l. 26, *risponde* [Fig. L.3]) e la *t* alta "alla greca", che risulta sempre più frequentemente utilizzata con il progredire della copia del manoscritto<sup>738</sup> [Fig. L.12], raramente anche in falso legamento con *o* (c. 11v, l. 27, *spirto*).

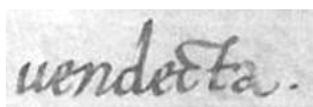


Fig. L.1

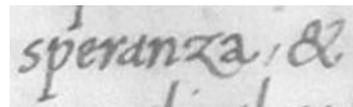


Fig. L.2

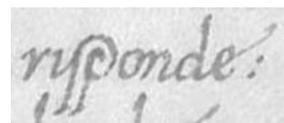


Fig. L.3

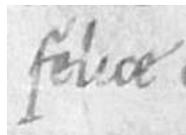


Fig. L.4

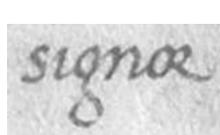


Fig. L.5

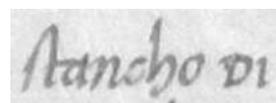


Fig. L.6

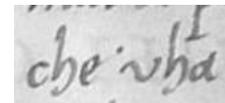


Fig. L.7

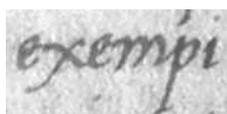


Fig. L.8

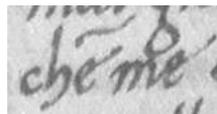


Fig. L.9

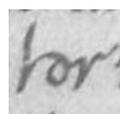


Fig. L.10

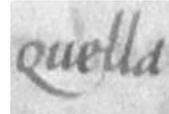


Fig. L.11

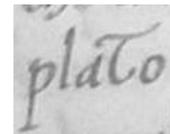


Fig. L.12

<sup>738</sup> Si osserva spesso anche nell'indice dei componimenti iniziale, quasi certamente copiato successivamente alla trascrizione del codice.

La maiuscola antiquaria policroma osservabile nel manoscritto [Tavv. 12a, 13a, 14a] denota un'esecuzione libera e sicura, ma con qualche minima imperfezione nel contrasto e, in generale, non è ancora caratterizzata dalla piena maturità stilistica che Sanvito raggiunse nel vergarla sul finire degli anni Sessanta. Tra gli elementi specifici, il tratto di base di *E/L* è in genere curvo verso l'alto; l'ultimo tratto di *Q* è piuttosto sviluppato; la *Y* è sempre più alta rispetto alle altre lettere, con apice singolo (c. 9v, l. 5, *RHYTHMI*; c. 106r, l. 4, *RHYTHMI*; c. 146v, l. 21, *RHYTHMI*; c. 150r, l. 8, *MARTYRI* e l. 12, *TYTONE*); il dittongo *AE* è sempre reso con lettere separate, fatta eccezione per due casi in cui è in nesso (c. 9v, l. 3, *POETÆ*; c. 149v, l. 2, *PETRARCÆ*); si rileva l'uso di lettere di modulo ridotto sollevate rispetto al rigo o incluse nella *C* precedente (c. 10r, l. 4, *SOSPIR*!; c. 146v, l. 18, *PETR<sup>A</sup>R/CAE*; c. 149v, l. 1, *FRANCISC*! l. 4, *CL<sup>A</sup>/RISS* •; c. 187r, l. 11, *PETR<sup>A</sup>R/CAE*).

L'insieme delle caratteristiche precipe della scrittura minuscola e maiuscola con cui Sanvito allestì il Petrarca di Londra, induce a datare il codice intorno al 1464/5<sup>739</sup>, quindi successivamente al manoscritto torinese. La mano del copista è infatti non dissimile da quella osservabile in T, ma rispetto a questa è ancora più fluida e distesa e presenta, inoltre, alcuni elementi che si diffondono a partire dal periodo IV (come il tratto mediano di *e* in fine di riga sviluppato, la *z* con il tratto ondulato prolungato sotto il rigo, le maiuscole con funzione di minuscola e le lettere estetizzanti; nella maiuscola antiquaria, l'uso esclusivo di *Y* più alta delle altre lettere<sup>740</sup>). Allo stesso modo di T, ritengo che la trascrizione di L sia quindi collocabile nel periodo IV di attività di Sanvito, benché nel catalogo de la Mare-Nuvoloni il codice, datato ca. 1463-4, sia stato incluso nel periodo precedente<sup>741</sup>.

In base alla datazione intorno al 1464/5 qui proposta, se l'ipotesi di Jonathan Alexander di identificare lo stemma eraso sormontato dal galero cardinalizio nella miniatura iniziale del codice (c. 9v [Tav. 13a]) con Ludovico Trevisan fosse esatta, gli spazi per lo stemma presenti nella pagina a fronte (c. 10r) potrebbero essere rimasti in bianco a causa della scomparsa del committente, avvenuta il 22 marzo 1465<sup>742</sup>; analogamente a quanto verosimilmente accaduto per il ricettario in collezione privata che il cuoco Martino de' Rossi fece approntare per il cardinale<sup>743</sup>.

Nel Petrarca londinese si rilevano, inoltre, le seguenti varianti marginali e correzioni al testo di mano di Sanvito:

<sup>739</sup> Ricordo che, sulla base delle ricerche d'archivio condotte da Scott Dickerson, Sanvito avrebbe passato l'inverno del 1464/65 a Roma e sarebbe tornato a Padova in estate per poi rientrare nella capitale in autunno (cfr. *supra*, parte I, p. 35).

<sup>740</sup> A questo proposito, si veda *supra*, parte I, nota 191.

<sup>741</sup> Cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 30 p. 166.

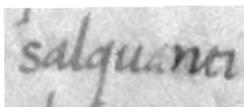
<sup>742</sup> Cfr. *supra*, pp. 124-125.

<sup>743</sup> Cfr. *supra*, nota 711 e parte I, p. 3 e nota 17.

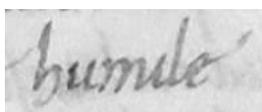
- c. 10v, l. 28, sonetto 3, v. 14, *al. Á lei per Á voi*, nel marg. est. con richiamo a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.



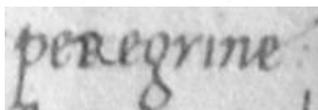
- c. 13r, l. 23, sonetto 13, v. 9, *pensiero*, nel testo, sembra solo ripassato con inchiostro lievemente più scuro senza l'apporto di modifiche.
- c. 13v, l. 25, sonetto 15, v. 11, *spirito*, nel testo forse su rasura.
- c. 15v, l. 2, sestina 22, v. 2, *salquanti*, nel testo su rasura.



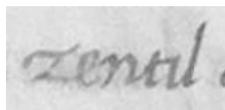
- c. 18r, l. 15, canzone 23, v. 125, *humile* nel testo su rasura; inchiostro lievemente più scuro.



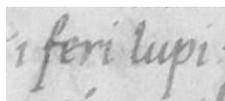
- c. 18v, l. 2, canzone 23, v. 142, *peRegrine*, nel testo forse su rasura; è l'unico caso nel manoscritto in cui si osserva una piccola R all'interno di parola, forse qui utilizzata per riempire lo spazio.



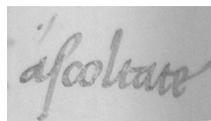
- c. 19v, l. 23, sonetto 27, v. 9, & *zentil* nel testo su rasura.



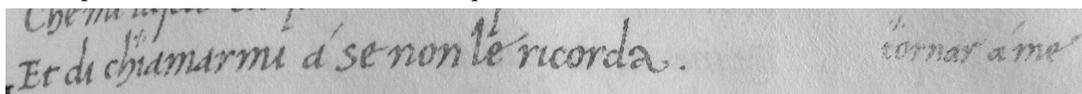
- c. 19v, l. 24, sonetto 27, v. 10, *i feri lupi* nel testo su rasura.



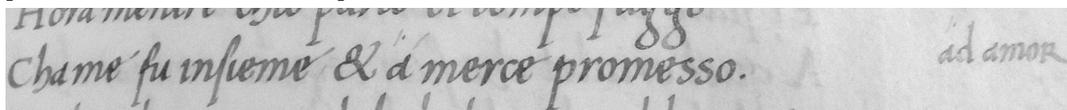
- c. 21v, l. 10, canzone 28, v. 100, *Ma maratona & le mortali*, nel testo su rasura.
- c. 21v, l. 12, canzone 28, v. 102, *ascoltate per udite*, nel marg. int. con richiamo a forma di un punto seguito da una barretta obliqua.



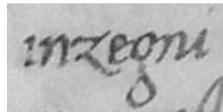
- c. 21v, l. 26, canzone 29, v. 2, *unquancho*, nel testo su rasura.
- c. 22r, l. 11, canzone 29, v. 16, *haggio*, nel testo forse su rasura.
- c. 25r, l. 3, sonetto 36, v. 14, *tornar á me per chiamarmi á se*, nel marg. est. con richiamo a forma di due punti con al centro una barretta obliqua.



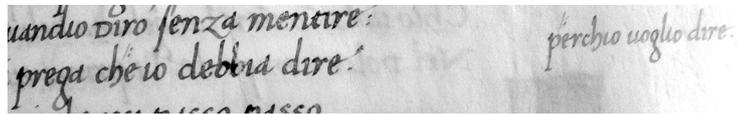
- c. 34r, l. 7, sonetto 56, v. 4, *ad amor per á merce*, nel marg. est. con richiamo a forma di punto preceduto da una barretta obliqua.



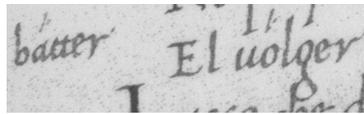
- c. 36r, l. 11, sonetto 64, v. 5, *inzegni*, nel testo su rasura.



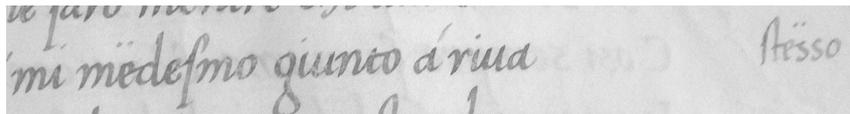
- c. 38r, l. 20, canzone 70, v. 20, *perchio voglio dire* per *prega che io debbia dire*, nel marg. est. con richiamo a forma di due punti obliqui preceduti da una barretta obliqua.



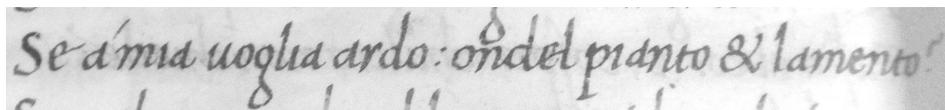
- c. 40r, l. 22, canzone 71, v. 91, la seconda metà del verso dopo *Lamoroso pensiero* è stata cancellata con rasura.
- c. 40r, l. 29, canzone 71, v. 98, *vostro*, nel testo su rasura.
- c. 43r, l. 15, canzone 73, v. 75, *batter* per *volger*, nel marg. int. con richiamo a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.



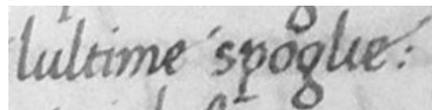
- c. 46r, l. 3, sonetto 82, v. 3, *stesso* per *medesimo*, nel marg. est. con richiamo a forma di due punti orizzontali.



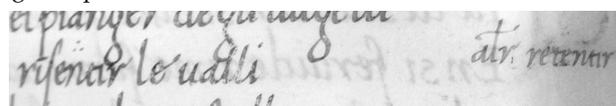
- c. 51v, l. 12, sonetto 104, v. 12, *frali*, nel testo su rasura.
- c. 55v, l. 7, sonetto 115, v. 11, *alto adversario*, nel testo su rasura.
- c. 56r, l. 9, sonetto 117, v. 13, *luoghi á lor tolti*, nel testo su rasura, correzione di *allor*.
- c. 56v, l. 2, canzone 119, v. 6, *rade* nel testo, forse solo ripassato con inchiostro più scuro.
- c. 57v, l. 23, canzone 119, v. 87, *ardo* nel testo su rasura; inchiostro lievemente più scuro.
- c. 58v, l. 1, sonetto 120, v. 12, *non aggiunto* tra *Ben chio* e *vi leggesti*, nell'interlinea tramite un segno cuspidato.
- c. 65v, l. 9, canzone 128, v. 112, *Et* nel testo su rasura, forse per correzione di *El*.
- c. 67v, l. 7, sonetto 132, v. 5, *Se á mia voglia ardo : ondel pianto & lamento?*, nel testo su rasura; inchiostro lievemente più scuro.



- c. 78r, l. 15, *lultime spoglie* nel testo su rasura.



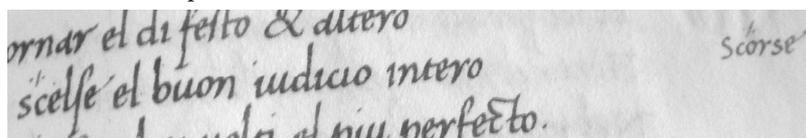
- c. 88r, l. 17, canzone 206, v. 23, *veggian*, nel testo su rasura.
- c. 88v, l. 27, canzone 207, v. 4, *Da* aggiunto nell'interlinea tramite un segno cuspidato.
- c. 92r, l. 21, sestina 214, v. 19, *sciolta*, nel testo su rasura.
- c. 93v, l. 16, sonetto 219, v. 2, *alr. retentir* per *risentir*, nel marg. int. con richiamo a forma di tre puntini disposti a triangolo equilatero.



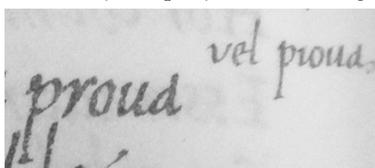
- c. 94v, l. 27, sonetto 223, v. 13, marg. est. *alr. Me. no: mal sol.* per *Menami al sol*, nel marg. est. con richiamo a forma di due punti obliqui preceduti da una barretta obliqua.



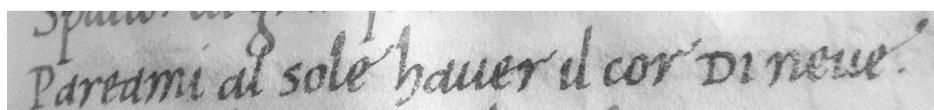
- c. 96r, l. 3, sonetto 228, v. 3, *colore*, nel testo forse su rasura.
- c. 99r, l. 2, sonetto 238, v. 7, *Scorse per scelse*, nel marg. est. con richiamo a forma di due punti con al centro una barretta obliqua.



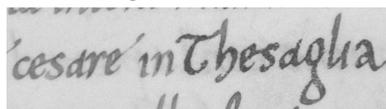
- c. 100r, l. 2, sonetto 240, v. 12, *pietosa*, nel testo su rasura.
- c. 102r, l. 26, sonetto 250, v. 12, *la vita mia*, nel testo su rasura.
- c. 104v, l. 23, sonetto 259, v. 9, *mia* aggiunto nell'interlinea tra *Ma* e *fortuna* tramite un segno cuspidato.
- c. 105v, l. 3, sonetto 262, v. 3, *volgi*, nel testo forse su rasura.
- c. 108v, l. 23, sonetto 265, v. 10, *vel piova* per *prova*, nel marg. int. senza richiamo.



- c. 128r, l. 28, canzone 265, v. 62, *effecti* nel testo su rasura.
- c. 135v, l. 2, sonetto 341, v. 7, *cha*, nel testo su rasura.
- c. 160r, l. 21, TC II, v. 75, *Pareami al sole haver il cor Di neve* nel testo su rasura.



- c. 163v, l. 4, TP, v. 73, *cesare in Thesaglia* nel testo su rasura.



- c. 169v, l. 8, TM II, v. 38, *sentissi* nel testo forse su rasura.
- c. 169v, l. 13, TM II, v. 43, *caio* / nel testo su rasura.

Il codice non sembra essere stato sottoposto ad alcuna revisione considerevolmente posteriore da parte del copista, in quanto la scrittura dei *marginalia* e delle correzioni su rasura è databile ad un periodo coevo o subito successivo alla stesura del testo, presentando, rispetto a questo, le medesime caratteristiche morfologiche e un'analogia tonalità d'inchiostro.

\* \* \*

**M:** Il Petrarca di Madrid, con stemma Pizzacomini, è stato integralmente vergato da Sanvito in corsiva e, per le scritture distintive, in maiuscola antiquaria, fatta eccezione per l'*incipit* di due versi di *Rvf* 264 nel basamento dell'edicola miniata

in apertura delle *Rime in morte* (c. 97r), tracciato con una maiuscola crisografica simile a quella del copista padovano, ma attribuibile ad altra mano. Questa è, infatti, caratterizzata da una minor fluidità nel tracciato, che è più sottile e meno contrastato, con alcune irregolarità nella forma delle lettere (come la *A* in *PIETA* inclinata verso destra, il tratto di base della seconda *E* in *PENSIER* non ondulado, o la *S* eseguita con evidente difficoltà) e le grazie apposte in posizioni e con modalità differenti rispetto alla scrittura di Sanvito; nonché, infine, con una foglia epigrafica disegnata in chiusura dell'*incipit*, con una forma completamente differente da quella di quest'ultimo.

Nella maiuscola antiquaria policroma esemplata da Sanvito nel resto del codice per le scritture d'apparato si osservano tracciato fluido e forme armoniose; il tratto di base della *E* curvo verso l'alto o ondulado; molto raramente *I* più alta quando precede *S*; *Y* più alta, con i tratti obliqui curvi, con apice singolo o senza; molto raramente il dittongo *AE* in nesso con i tre tratti della *E* obliqui.

La corsiva del testo, vergata con inchiostro bruno molto scuro (in alcune carte quasi nero), presenta un tracciato sottile e regolare, inclinazione a destra quasi assente [Tav. 4] e le seguenti caratteristiche peculiari: le aste superiori terminano spesso con un breve trattino obliquo o quasi verticale, anche se può sembrare poco visibile [Fig. M.1] e quelle inferiori sono corredate da evidenti trattini di coronamento alla base [Fig. M.2]; la *a* della testuale con occhiello piccolo e schiacciato è utilizzata di frequente in fine di riga [Fig. M.2]; il tratto mediano di *e* in fine di parola e, soprattutto, in fine di riga può essere anche notevolmente sviluppato [Fig. M.3]; il tratto superiore di *f* e *s* diritta termina raramente con un tratto ornamentale [Fig. M.4]; la *g* è priva del trattino di stacco e con l'occhiello a forma tondeggiante, non ampia e lievemente schiacciata dal basso [Fig. M.5, M.8]; il secondo tratto di *h* è sempre curvo e scende sotto il rigo; *m* e *n* di norma non legano con la lettera precedente quando questa termina sul rigo [Fig. M.1, M.8]; si rileva a volte *r* a 2 dopo *o* in fine di parola [Fig. M.6]; la *u/v* svasata è utilizzata di frequente [Fig. M.5]; il primo tratto di *x* in genere scende al di sotto del rigo; *y* è quasi sempre con apice singolo, o quasi mai senza apice; la *z* è di modulo normale o solo lievemente ingrandito, con il tratto di base ondulado e prolungato al di sotto del rigo [Fig. M.1]; il falso legamento *ct* ondulado può essere leggermente sviluppato [Fig. M.6-M.7]; il falso legamento *st* è tracciato in varie forme (con tratto di unione a forma appuntita, tondeggiante, oppure, di rado, ondulado, con *s* diritta che scende o meno sotto il rigo); tra le maiuscole di modulo ridotto usate come minuscole si rilevano molto spesso *D* [Fig. M.2, M.7], raramente *Q* con l'ultimo tratto prolungato [Fig. M.8], a volte *T* con la traversa ondulata [Fig. M.9], assai di rado *V*; come elementi estetizzanti si osservano abbastanza spesso la *C* che ingloba la vocale successiva, raramente i falsi legamenti *ho*, e *sp* con il tratto di unione tondeggiante e

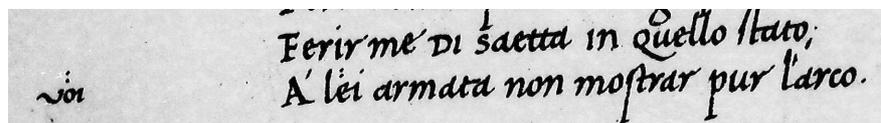
s diritta che scende sotto il rigo (in un unico caso si rileva anche in una forma inusuale<sup>744</sup> [Fig. M.10]), molto frequentemente la *t* alta "alla greca", quasi mai in falso legamento con *o*.



In base alle caratteristiche grafiche rilevabili nella maiuscola antiquaria e nell'italica di Sanvito in M, l'allestimento del codice è databile alla seconda metà degli anni Sessanta, cioè nella quinta fase di attività<sup>745</sup>. In quel periodo Antonio Pizzacomini prestava servizio per il copista padovano e, dunque, lo stemma familiare dipinto nel codice potrebbe essere effettivamente riferito a questo amico e curatore degli affari di Sanvito<sup>746</sup>.

Le correzioni e le varianti introdotte nel codice dal copista non sono numerose, furono apportate con inchiostro della stessa tonalità del testo (fatta eccezione per c. 6v) e sono databili ad un periodo coevo o subito successivo alla trascrizione del manoscritto, perché non vi si riscontrano elementi grafici ascrivibili a periodi diversi, come è possibile osservare nell'elenco seguente<sup>747</sup>:

- c. 1v, l. 28, sonetto 3, v. 14, *voi* per *lei*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di due punti verticali.



<sup>744</sup> A c. 82r, l. 14, [...]naspe, corretta su rasura da una mano posteriore in *lo' naspe*, per cui la parola originale risulta illeggibile.

<sup>745</sup> In accordo con la datazione proposta in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 43 p. 196.

<sup>746</sup> Come già proposto *supra*, p. 123 e nota 705. Segnalo, inoltre, che nel 1467 Antonio Pizzacomini rappresentò Sanvito alla corte di Padova per l'eredità dello scrittore apostolico Gianfrancesco da Rio (cfr. Dickerson, *Chronology*, p. 47).

<sup>747</sup> Segnalo tra parentesi quadre le parti di testo erase e riscritte da un'altra mano posteriore, forse cinquecentesca, che apportò numerosi modifiche e ritocchi al testo, compresa l'aggiunta frequente degli apostrofi.

- c. 6v, l. 26, sestina 22, v. 26, *torni* per [tomi], nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.

*torni* + **I** rima con *torni* a un *torni* *torni*  
 O *tomi* giù ne l' amorosa selua;  
 Torna in Paileanno che h'è trita terra.

- c. 12v, l. 12, canzone 28, v. 102, *ascoltate* per *audite*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di tre puntini disposti a triangolo equilatero.

*ascoltare* **C**he diffese il leon con poca gente:  
 Et l'altre mille ch'ai *audite*, & lette:  
 Perche inchinar a Dio molto conuiene

- c. 16r, l. 3, sonetto 36, v. 14, *tornar a me* per *chiamarmi*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.

**C**he mi lascio di suo core dipinto.  
 Et di chiamarmi a se non le ricorda. *tornar a me*

- c. 25r, l. 7, sonetto 56, v. 4, *à merce* per [à mercé], nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di un punto seguito da una barretta obliqua.

**C**ha me fu insieme & a merce promesso. *à merce*

- c. 29r, l. 20, canzone 70, v. 20, variante marginale erasa in cui sembra di poter leggere *p<u>rchio v<o>glia* per [p(er) ch'io voglio], nel marg. est.

**D**onna mi prega ch'io uoglio dire.  
 Jaobi pensieri che non uoglio dire.

- c. 34r, l. 15, canzone 73, v. 75, variante marginale erasa in cui sembra di poter leggere *batter* per [batter], nel marg. est.

**N**e pensasse d'alterui ne di m'estesso  
 Et batter gliocchi mei non fosse spesso.

- c. 37r, l. 3, sonetto 82, v. 3, variante marginale erasa con richiamo a forma di un punto seguito da una barretta obliqua sovrascritto a *me* (corretto poi da mano posteriore con inchiostro nero in *mi*), in cui era forse scritto *stesso*.

**M**adonna; ne farò mentire chi uia:  
 Ma d'odiar me medesimo giunto a riu:  
 Torna al continuo lacerar con l'una

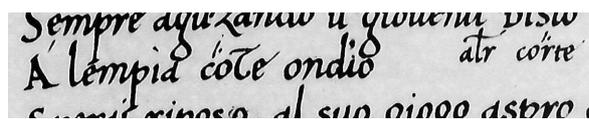
- c. 42r, l. 28, sonetto 103, v. 14, *ancora* per *al mondo*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di un punto seguito da una barretta obliqua.

**C**he vi puo dar dopo la morte ancora  
 Mille & mille anni al mondo honore, & fama. *ancora*

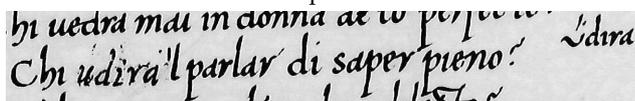
- c. 84v, l. 19, sonetto 219, v. 2, *retentir* per *risentir*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.

*retentir* **I**l cantar non di pinguet in d'elli  
 In sul di fanno *retentir* le valli:  
 In sul di fanno *retentir* le valli:

- c. 131r, l. 14, canzone 360, v. 37, *alr. corte* per *cote*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.



– c. 158r, l. 26, TM I, v. 149, *udira* per [*udira* 'l] *parlar*, nel marg. est. con richiamo sovrascritto a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.



\* \* \*

**G:** Il testo del Petrarca di San Daniele del Friuli è stato esemplato con un'italica fluida, elegante, sottile ed ariosa, quasi priva di inclinazione [Tav. 5], utilizzando un inchiostro bruno molto scuro fino a c. 92r, da dove diviene di tonalità variabile fino a molto chiaro. Dall'aspetto generale si evince che la mano di Sanvito è matura e pienamente formata sotto il profilo stilistico, mentre l'assenza del tremolio che contraddistingue la sua scrittura a partire dai primi anni Novanta, indica che il testo fu esemplato prima di tale periodo<sup>748</sup>, in accordo con i limiti cronologici, tra 1478 e 1497, indicati dallo stemma di Ludovico Agnelli dipinto nel manufatto<sup>749</sup>.

Per proporre una datazione più precisa, si deve considerare l'insieme degli elementi grafici specifici della scrittura, ovvero: le aste allungate e quelle inferiori corredate da evidenti trattini di completamento; la *a* della testuale con occhiello schiacciato usata a volte in fine di riga [Fig. G.7]; il tratto mediano di *e* in fine di parola e soprattutto in fine di riga sviluppato e con un piccolo ripiegamento o bottone ornamentale al termine; il tratto superiore di *f* e *s* diritta che non termina quasi mai con uno svolazzo ornamentale; il secondo tratto di *h* che termina sul rigo o lega con la lettera seguente [Fig. G.1]; la doppia *i* resa sempre con *ij*; gli ultimi due tratti verticali di *m/n* a volte lievemente divaricati [Fig. G.1]; *r* in fine di parola tracciata assai di rado con il tratto verticale prolungato al di sotto del rigo e lievemente curvo verso sinistra [Fig. G.2], oppure a forma di 2 dopo *o*; la *s* tonda utilizzata spesso in qualsiasi posizione [Fig. G.4]; la *u/v* "svasata" adoperata molto frequentemente [Fig. G.1]; *y* alternativamente senza apice, con apice singolo o doppio; la *z* sempre sovramodulata e a volte con occhiello nella parte inferiore o superiore [Fig. G.3]; il falso legamento *ct* ondulato e sviluppato, a volte corredato da un piccolo occhiello finale [Fig. G.4]; il *titulus* in fine di riga sviluppato e tracciato in posizione obliqua [Fig. G.5]; tra le maiuscole di modulo ridotto utilizzate come minuscole, a volte *D*, spesso la *Q*, quasi mai *R* (di norma nella parola *Roma*); come

<sup>748</sup> Giordana Mariani Canova ha proposto di datare la scrittura di Sanvito in G a dopo il 1490, in quanto presenta «[...] quel leggero tremolio che caratterizza l'ultimo periodo di attività del maestro.» (Mariani Canova, *Friuli*, p. 292); ma durante l'analisi paleografica del codice in originale non ho, invece, riscontrato un tracciato tremolante.

<sup>749</sup> Cfr. *supra*, p. 124.

elementi estetizzanti, raramente *C* in falso legamento con *o* oppure con la vocale successiva inclusa, *h* che ingloba *o*, *sp* molto spesso con il tratto di unione ondulato e *s* diritta che scende sotto il rigo [Fig. G.6], o raramente con il tratto di unione tondeggiante [Fig. G.7], di frequente *t* alta "alla greca" [Fig. G.8].

La presenza di tali caratteristiche grafiche indica una datazione della corsiva collocabile intorno alla metà degli anni Ottanta del Quattrocento, durante l'ottava fase di attività del copista<sup>750</sup>.

Anche la scrittura d'apparato in G può essere datata a quest'altezza cronologica: la maiuscola antiquaria è contraddistinta da un'esecuzione libera e fluida, con alcune irregolarità nell'allineamento e nella forma di alcune lettere, il tratto di base di *E/L* sinuoso, un'unica occorrenza di *I* più alta prima di *S* (c. 97r, l. 5, *PROPRIIS*) e l'ultimo tratto di *Q* molto sviluppato. Le due rubriche a c. 106r/v, vergate da Sanvito nella scrittura cosiddetta "ibrida"<sup>751</sup>, sono caratterizzate da un tracciato sottile, aste allungate, *s* diritta che scende al di sotto del rigo e, in un caso, corredata da un tratto ornamentale al termine del tratto superiore, il falso legamento *st* ondulato e sviluppato, *Q* e *V* in funzione di minuscola, *t* alta "alla greca" [Fig. G.9].

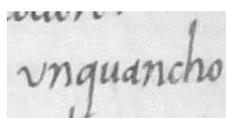


Fig. G.1

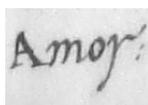


Fig. G.2

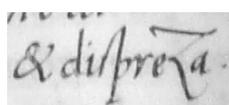


Fig. G.3

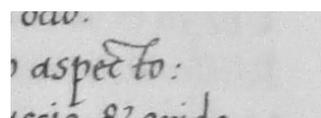


Fig. G.4

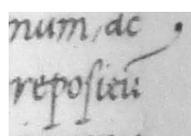


Fig. G.5

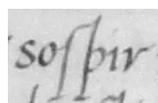


Fig. G.6

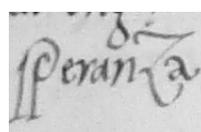


Fig. G.7



Fig. G.8

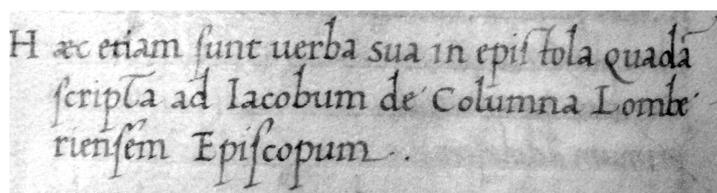


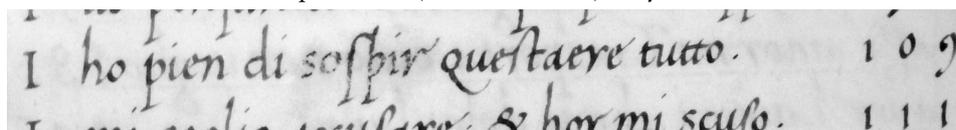
Fig. G.9

Sanvito ha inoltre apportato nel manoscritto una serie di correzioni su rasura, in genere di piccola entità, ed ha trascritto nei margini alcune varianti, che per il colore dell'inchiostro utilizzato e le caratteristiche grafiche riscontrabili sono databili ad un periodo coevo o subito successivo alla trascrizione del testo. Si tratta dei seguenti interventi:

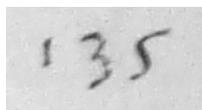
<sup>750</sup> Concordemente con la datazione proposta in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 80 p. 278.

<sup>751</sup> Per la quale cfr. *supra*, parte I, p. 56.

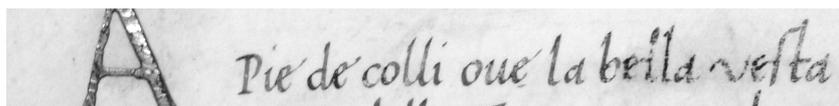
- c. 4r, l. 16, indice dei componimenti (sonetto 288, v. 1), *sospir* nel testo su rasura.



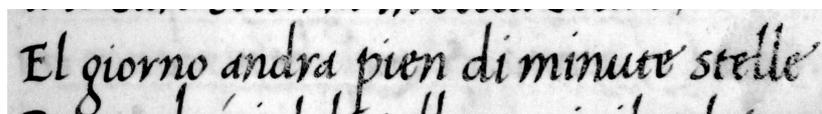
- c. 8r, l. 6, 135, nel testo su rasura.



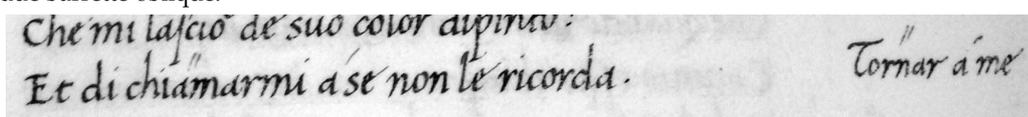
- c. 12r, l. 1, sonetto 8, v. 1, *bella vesta*, nel testo su rasura.



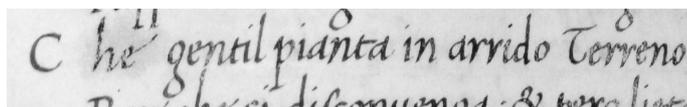
- c. 16r, l. 8, sestina 22, v. 38, *stelle*, nel testo su rasura.



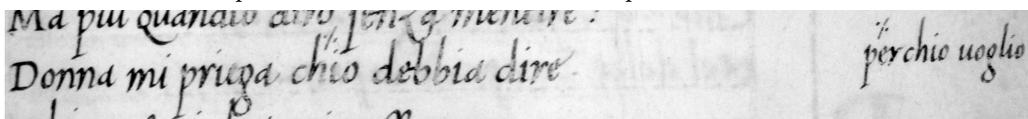
- c. 25r, l. 3, sonetto 36, v. 14, *tornar á me* per *chiamarmi á se*, nel marg. est. con richiamo a forma di due barrette oblique.



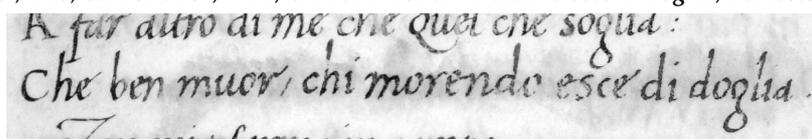
- c. 18r, l. 4, canzone 114, v. 114, *comallor*, su rasura.
- c. 34r, l. 18, sonetto 57, v.1, *tarde*, nel testo su rasura.
- c. 34r, l. 22, sonetto 57, v. 5, *fien*, su rasura.
- c. 35v, l. 23, ballata 63, v.3, *vi*, nel testo su rasura.
- c. 36r, l. 15, sonetto 64, v. 9, *Che*, nel testo su rasura.



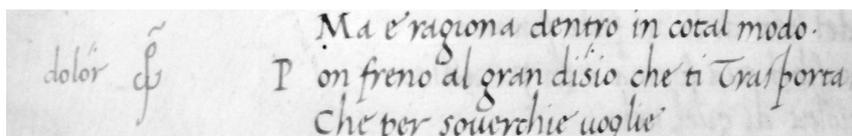
- c. 36v, l. 13, sestina 66, v. 7, *Et io*, nel testo su rasura.
- c. 38r, l. 20, canzone 70, v. 20, *perchio voglio* per *priega chio debbia dire* nel marg. est. con richiamo a forma di due punti con al centro una barretta obliqua.



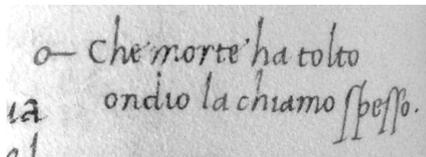
- c. 79v, l. 12, sonetto 173, v. 4, *suo terreno*, nel testo su rasura.
- c. 80r, l. 21, sonetto 175, v. 13, *Che la memoria*, nel testo su rasura.
- c. 90r, l. 25, canzone 207, v. 91, *Che ben muor chi morendo esce di doglia*, nel testo su rasura.



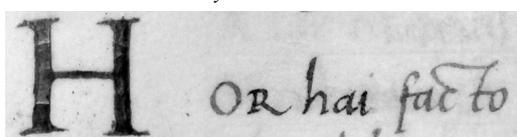
- c. 111v, l. 22, canzone 268, v. 67, *dolor per disio*, nel marg. est. con segno di richiamo a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.



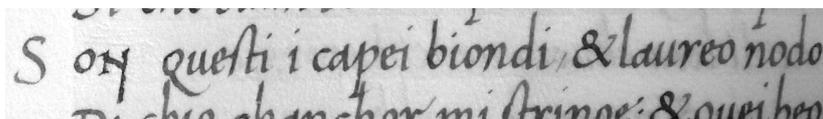
- c. 116v, tra le ll. 18 e 19, sonetto 281, aggiunta del v. 8, *Che morte ha tolto / ondio la chiamo spesso*, nel marg. int. con segno di richiamo rosso a forma di un cerchietto con un trattino orizzontale sulla destra.



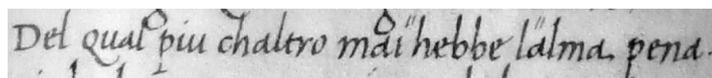
- c. 126v, l. 15, sonetto 321, v. 5, aggiunta di *del* nel marg. est. con segno di richiamo cuspidato che indica la posizione dell'integrazione.
- c. 130v, l. 3, sonetto 326, v. 1, *HOR hai facto*, nel testo su rasura.



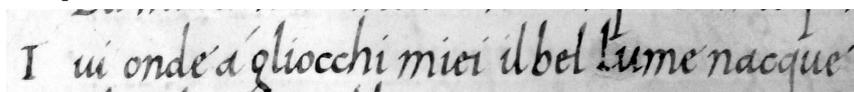
- c. 139v, l. 11, canzone 359, v. 3, aggiunta *su* nell'interlinea con segno di richiamo cuspidato che indica la posizione dell'integrazione.
- c. 140v, l. 5, canzone 359, v. 56, *SoN*, nel testo su rasura; *N* con l'ultimo tratto prolungato al di sotto del rigo.



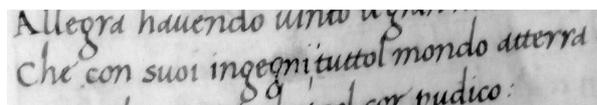
- c. 156v, l. 21, TC II, v. 36, due barrette oblique sovrascritte nel testo per invertire l'ordine delle parole.



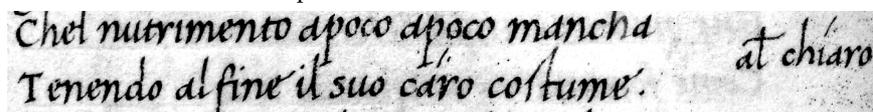
- c. 165v, l. 12, TM Ia, v. 10, *chi dico*, nel testo su rasura?.
- c. 165v, l. 21, TM Ia, v. 19, *lume*, nel testo su rasura; *l* con trattino curvo alla base verso destra, per riempire lo spazio.



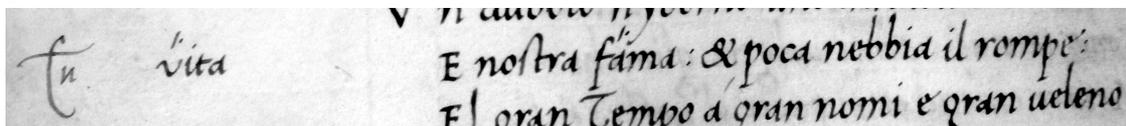
- c. 166r, l. 12, TM I, v. 6, *ingegni*, nel testo su rasura, con inchiostro più scuro e tracciato più sottile.



- c. 166r, l. 21, TM I, v. 15, *ristrette*, nel testo su rasura.
- c. 168r, l. 8, TM I, v. 122, *sede*, nel testo su rasura.
- c. 168v, l. 21, TM I, v. 165, *al. chiaro* per *caro*, nel marg. int., con segno di richiamo a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.



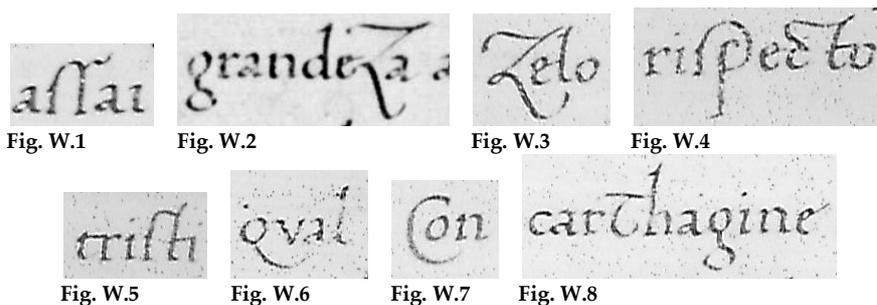
- c. 170r, l. 3, *TM II*, v. 63, *noi me sospinse*, nel testo su rasura.
- c. 179v, l. 13, *TF II*, v. 148, *Pur come*, nel testo su rasura.
- c. 181v, l. 15, *TF III*, v. 105, *veleni ha sparti*, nel testo su rasura?.
- c. 183v, l. 29, *TT*, v. 110, *vita* per *fama* nel marg. est. con segno di richiamo a forma di un punto preceduto da una baretta obliqua.



\* \* \*

**W:** Il Petrarca di Baltimora, che contiene il programma decorativo più lussuoso tra i codici in esame, è l'unico ad essere stato esemplato da Sanvito in *antiqua*. Proporre una datazione del manoscritto basata sull'esame paleografico è difficoltoso<sup>752</sup>, in quanto l'esecuzione posata del copista padovano presenta, rispetto alla corsiva, meno elementi grafici caratterizzati da una marcata evoluzione nel tempo; d'altra parte, è possibile innanzitutto stabilire che la scrittura di W è attribuibile alla mano pienamente formata e matura di Sanvito, che si allontana dal canone dell'*antiqua* per l'introduzione di alcune forme precipue della sua italiana. Essa, infatti, è connotata da un tracciato fluido ed elegante, dall'aspetto esile ed arioso, con aste sottili e sviluppate [Tav. 6], ed è, inoltre, caratterizzata dai seguenti elementi specifici: le aste superiori terminano con forcellature pronunciate e quelle inferiori sono corredate da evidenti trattini di coronamento alla base; il tratto superiore di *f* e *s* diritta non termina quasi mai con un tratto ornamentale (c. 38v, l. 14, *assai* [Fig. W.1]); *s* tonda è utilizzata frequentemente in qualsiasi posizione; la *y* è corredata da apice singolo o ne è priva; la *z* è sempre sovramodulata e di tanto in tanto è corredata da un occhiello [Figg. W.2-W.3] (c. 24v, l. 11, *innanzi*, c. 60r, l. 10, *Alzato*); il falso legamento a ponte *ct* è ondulato e sviluppato [Fig. W.4], nonché raramente dotato di occhiello finale (c. 28r, l. 18, *disdecto*); il tratto di unione nel falso legamento *st* è tondeggiante oppure ondulato [Fig. W.5] (c. 47r, l. 9, *nostro*); tra le maiuscole di modulo ridotto con funzione di minuscola, si rileva frequentemente *Q* con l'ultimo tratto prolungato al di sotto del rigo [Fig. W.6] e raramente *V* (soprattutto dopo *Q*, come a c. 11r, l. 8, *Qval* [Fig. W.6]); tra gli elementi estetizzanti si osservano assai di rado *C* che incorpora la vocale successiva [Fig. W.7] (c. 12r, l. 18, *Comminciai*) e il falso legamento tondeggiante *sp* con *s* diritta che termina sul rigo [Fig. W.4] (c. 15v, l. 8, *sospirando*), piuttosto di frequente la *t* alta "alla greca" [Fig. W.8].

<sup>752</sup> Ricordo che ho peraltro esaminato W solo in microfilm, con una riproduzione di bassa qualità che non mi ha permesso di visionare la scrittura di alcune carte.



La concomitanza di tali caratteristiche grafiche sembra confermare la datazione del codice proposta da Albinia de la Mare<sup>753</sup> verso la fine degli anni Ottanta del Quattrocento, dunque nel nono periodo di attività del copista<sup>754</sup>.

I margini del manoscritto sono privi di annotazioni o varianti (presentano solo alcuni segni di attenzione<sup>755</sup>): un dato che, considerate anche le ricche illustrazioni e l'insolita scelta dell'esecuzione posata per la trascrizione del testo (peraltro con un'impaginazione estremamente ariosa<sup>756</sup>), porta ad ipotizzare una funzione più spiccatamente d'apparato dei *Triumphs* di Baltimora rispetto agli altri manoscritti petrarcheschi allestiti da Sanvito.

\* \* \*

F: Il Petrarca di Firenze è un codice lacunoso<sup>757</sup> e privo di decorazione, fatta eccezione per le scritture distintive in maiuscola antiquaria policroma, con sporadiche irregolarità nell'allineamento e nella forma di alcune lettere, come la *A* a volte molto inclinata a sinistra (c. 125r, l. 9), la *I* inclinata a destra (c. 125r, l. 10, *MI EI*) e le grazie della *T* non perfettamente parallele (c. 125r, l. 2, *POETÆ TR<sup>U</sup>MPHALIS*), la *H* troppo stretta (c. 125r, l. 7, *POCHE*) [Tav. 16c].

Il testo è stato esemplato da Sanvito con un inchiostro bruno molto scuro abbastanza uniforme, in una corsiva italiana dal tracciato fluido e complessivamente armonioso [Tav. 7], anche se può presentare alcune irregolarità di minima entità, come nell'inclinazione verso destra, in generale assai lieve o quasi assente, che diviene più marcata in alcune parole (c. 1v, l. 25, *facto* [Fig. F.1]); nella mancanza di allineamento sul rigo (c. 29r, l. 30 e c. 39v, l. 9, l'ultima parola; c. 44r, l. 16, *herbette*); nel peso dei tratti, che in alcune parti sono più sottili, ma comunque sempre privi di tremolio (c. 3v, l. 27, l'asta della *p* in *privilegio*). Vi si osservano, inoltre, le seguenti

<sup>753</sup> De la Mare, *Bartolomeo*, p. 503 e nota 127; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 88 p. 296.

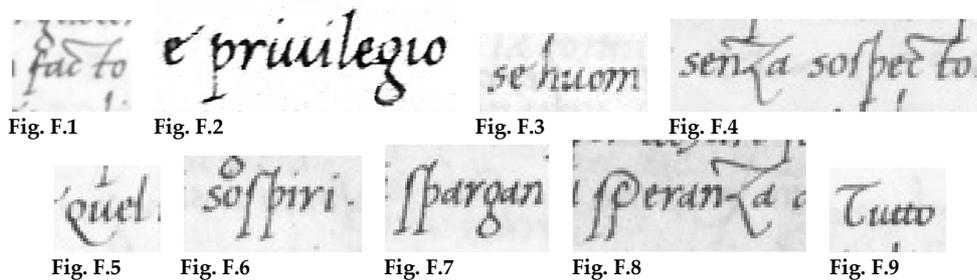
<sup>754</sup> In effetti, la scrittura di W, anche la maiuscola antiquaria, è simile a quella del *Libro d'ore* ravennate (Biblioteca Classense, Cod. 4), collocabile all'inizio della fase cronologica successiva.

<sup>755</sup> Per i quali si veda *supra*, **Tabella 1** a p. 113. Non avendo esaminato il codice in originale, non ho potuto rilevare l'eventuale presenza di correzioni su rasura.

<sup>756</sup> Con solo 19 righe per 18 linee di scrittura (cfr. *infra*, p. 167 e Tabella 5).

<sup>757</sup> Ha perso 16 cc. (cfr. *infra*, p. 166).

caratteristiche peculiari: le aste superiori terminano spesso con piccole forcellature (c. 1v, l. 15, *chal*) [Fig. F.2], quelle inferiori sono sempre corredate da trattini di completamento molto evidenti [Fig. F.2]; la *a* della testuale con l'ultimo tratto lievemente prolungato è a volte utilizzata in fine di riga (c. 6r, l. 29, *scorza*); il tratto superiore di *f* e *s* diritta non termina mai con uno svolazzo ornamentale; il secondo tratto della *h* termina sul rigo o lega con la lettera successiva [Fig. F.3]; la doppia *i* è sempre resa con *ij*; gli ultimi due tratti verticali di *m/n* sono spesso divaricati [Fig. F.3]; la *u/v* è di rado "svasata"; la *y* è sempre con apice singolo, fatta eccezione per un caso in cui è dotata di apice doppio<sup>758</sup> (c. 140v, l. 27, *Tyrrhen*); la *z* è sempre sovramodulata e presenta a volte un piccolo occhiello schiacciato [Fig. F.4] (c. 1v, l. 21, *senza*; c. 53v, l. 14, *lusanza*); il falso legamento *ct* è ondulato e sviluppato, a volte con un piccolissimo occhiello [Fig. F.1, F.4]; tra le maiuscole di modulo ridotto con funzione di minuscola si rileva raramente la *D* e spesso la *Q* con l'ultimo tratto prolungato [Fig. F.5]; come elementi estetizzanti si osserva molto spesso *sp* con il tratto di unione ondulato ed *s* diritta che scende sotto il rigo (c. 3r, l. 14, *sospiri*) [Fig. F.6-F.7] o che non oltrepassa il rigo (c. 45v, l. 16, *despietata*) [Fig. F.4], oppure, raramente, con il tratto di unione tondeggiante (c. 3r, l. 28, *speranza*; c. 27r, l. 30, *aspro*) [Fig. F.8]; spesso *t* alta "alla greca" [Fig. F.9].



La corsiva di F è quindi simile a quella del Petrarca guarneriano, con poche differenze, quali il minor sviluppo delle aste (che, quindi rende l'aspetto della scrittura meno arioso) e la maggior presenza di irregolarità, di minima entità nella minuscola, più evidenti nella maiuscola antiquaria, che suggeriscono una datazione non anteriore alla seconda metà degli anni Ottanta del Quattrocento. Più precisamente, la presenza di un ulteriore elemento grafico indica che il codice fu probabilmente allestito intorno al passaggio tra gli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento, nel decimo periodo di attività di Sanvito<sup>759</sup>: oltre ad una singola occorrenza del segno abbreviativo per *quam* "del secondo tipo" (c. 58r, l. 20, sonetto

<sup>758</sup> In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 307, è scritto che la *y* compare in F sia con apice doppio o singolo, sia senza apice, ma non l'ho mai riscontrata priva di apice o con apice doppio, fatta eccezione per il caso segnalato.

<sup>759</sup> In accordo con la datazione proposta in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 95 p. 312.

141, v. 10, *mo(r)ró* [Fig. F.10]), si rileva un'unica volta, nel codice, anche il segno "del terzo tipo" (c. 18r, l. 4, sonetto 46, v. 1, *ve(r)migli* [Fig. F.11]), che, ricordo, iniziò ad essere introdotto da Sanvito nella sua corsiva a partire dalla fase X e continuò ad essere adoperato contemporaneamente al "secondo tipo" fino alla successiva.

In F sono, inoltre, presenti due casi in cui è stato vergato l'apostrofo<sup>760</sup>, che verrà introdotto nei manoscritti del copista padovano solo nel suo XII e ultimo periodo di attività [Figg. F.12-F.13]. Per quanto riguarda quest'ultimo, nel catalogo de la Mare-Nuvoloni è stato rilevato nel manoscritto un solo apostrofo<sup>761</sup> e la sua insolita presenza è stata spiegata come un'anticipazione della riforma del sistema interpuntivo che Sanvito adottò circa un decennio più avanti; ma trattandosi di un segno paragrafematico la cui introduzione non implica, da parte del copista, una mera modifica concernente l'estetica della sua scrittura, bensì una complessa riflessione sulla resa grafico-linguistica di un testo, ritengo improbabile che questi avesse potuto impiegare tale segno, in due singoli casi isolati, nel Petrarca fiorentino. D'altra parte, non è possibile posticipare la datazione del codice al Cinquecento, in quanto il tracciato della scrittura è ancora fluido e affatto privo di tremolio<sup>762</sup>. Va, però, considerato che gli apostrofi sono sovrascritti a due parole vergate senza alcuno spazio separativo [Figg. F.12-F.13], pertanto la loro presenza in F può essere spiegata con due ipotesi, tra loro ugualmente verosimili: o Sanvito li aggiunse successivamente alla trascrizione del testo (potrebbe non essere riuscito a vendere immediatamente il codice, come sembra indicare la mancanza della decorazione), in un periodo collocabile nella sua fase XII di attività; oppure essi furono tracciati da una delle mani posteriori che intervennero nel manoscritto<sup>763</sup>. La seconda supposizione risulta, peraltro, avvalorata da un intervento correttivo che riguarda una delle parole apostrofate, *altropra*, in cui fu sovrascritta una *e* tra *p* e *r* (per modificare in *altr'opera*), con una forma della lettera lievemente differente dalla *e* della mano di Sanvito. Una mano posteriore potrebbe, dunque, aver aggiunto nell'interlinea sia l'apostrofo, sia la *e*. Quest'ipotesi sembrerebbe confutata dall'inchiostro impiegato per le aggiunte, che è identico, come colore e tonalità, a quello del testo, indicando che fu il copista stesso ad eseguirle; ma nel codice ho rilevato anche alcuni segni di attenzione marginali vergati con inchiostro simile e, in alcuni casi, uguale a quello adoperato per la trascrizione del testo, con forme mai

---

<sup>760</sup> A c. 22r, l. 11, canzone 53, v. 84, *altr'opra*; e a c. 23r, l. 26, sonetto 57, v. 10, *altr'uso*.

<sup>761</sup> Quello a c. 22r (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 95 p. 312).

<sup>762</sup> In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 95 p. 312, la scrittura di F è stata descritta come «rather irregular, occasionally very light or shaky», ma dall'esame del codice in originale non ho mai riscontrato un tracciato tremolante, né, nel complesso, si può definire irregolare.

<sup>763</sup> Per la descrizione dei numerosi interventi al testo posteriori rilevabili in F, in parte attribuibili ad una o più mani databili probabilmente al XVI sec., cfr. *infra*, App. I, scheda num. 7, pp. 258-259.

osservate nella produzione di Sanvito e quindi molto probabilmente vergati da un lettore successivo<sup>764</sup>, che dunque potrebbe verosimilmente essere il responsabile dell'aggiunta degli apostrofi nel Petrarca laurenziano.

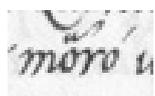


Fig. F.10

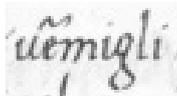


Fig. F.11

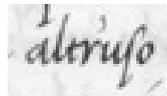


Fig. F.12

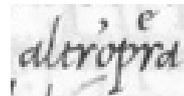
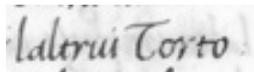


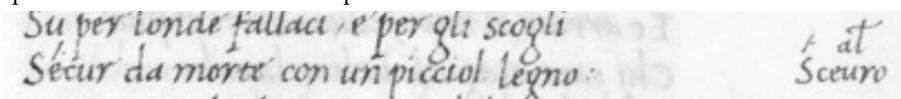
Fig. F.13

Infine, F contiene due sole varianti marginali (alle cc. 34r e 117v, anche se non possiamo escludere l'eventuale presenza di altre varianti nelle sedici carte cadute) ed una serie di correzioni al testo di mano di Sanvito, in cui non si osservano elementi grafici di datazione più tarda e furono, quindi, probabilmente eseguite in un momento coevo o subito successivo alla trascrizione del testo, sempre collocabile nel periodo X della sua attività:

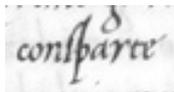
- c. 9r, l. 12, canzone 28, v. 12, *torto*, nel testo su rasura.



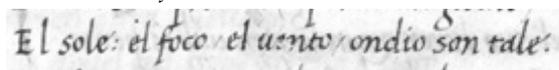
- c. 10v, l. 29, canzone 29, v. 5, *libertade*, nel testo su rasura.
- c. 21r, l. 9, canzone 53, v. 22, *trezze*, solo la parte inferiore di *t* "alla greca" sembra su rasura.
- c. 24v, l. 24, *La*, ballata 63, v. 5, nel testo su rasura.
- c. 34r, l. 6, sestina 80, v. 3, *al. Scevro* per *Secur*, nel marg. est. con segno di richiamo a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.



- c. 39r, l. 3, sonetto 98, v. 3, *sciolga*, nel testo su rasura?
- c. 40v, l. 3, sonetto 104, v. 3, *Produce hor fructo*, aggiunto nell'interlinea con un segno cuspidato sottoscritto ad indicare la posizione nel testo.
- c. 41r, l. 26, *dar á lui*, nel testo su rasura?
- c. 42v, l. 5, sonetto 107, v. 9, [1 lettera erasa] *consparte*, nel testo in parte su rasura.



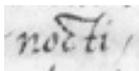
- c. 55v, l. 24, sonetto 133, v. 8, *el foco / el vento / ondio son tale.*, nel testo su rasura.



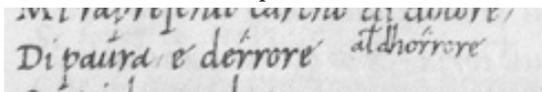
- c. 64v, l. 17, sonetto 181, v. 9, *fal sole*, nel testo su rasura.

<sup>764</sup> Sono i seguenti segni di attenzione: c. 28r, l. 21 (*Rvf* 71, v. 30), nel margine esterno, a forma di due punti orizzontali con un trattino ondulato verticale sottoscritto; c. 29r, l. 4 (*Rvf* 71, v. 73), margine interno, con inchiostro bruno scuro identico a quello impiegato per la trascrizione del testo, a forma di un punto con un trattino ondulato verticale sottoscritto ed uno orizzontale sulla destra; c. 33r, ll. 13-14 (*Rvf* 76, vv. 10-11), margine interno, con inchiostro bruno scuro identico a quello impiegato per la trascrizione del testo, a forma di un punto seguito da un trattino ondulato orizzontale; c. 33v, l. 26 (*Rvf* 79, v. 9), margine esterno, con inchiostro nero, a forma di un punto preceduto da un trattino ondulato orizzontale; c. 38r, l. 21 (*Rvf* 95, v. 7), margine interno, con inchiostro bruno scuro, a forma di un punto seguito da un trattino ondulato orizzontale; c. 78v, l. 9 (*Rvf* 226, vv. 9), margine esterno, con inchiostro bruno scuro, a forma di due punti orizzontali con un tratto verticale ondulato sottoscritto.

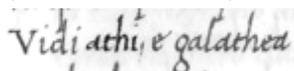
- c. 68v, l. 8, sonetto 196, v. 14, due barrette doppie oblique sovrascritte nell'interlinea, forse da Sanvito, per invertire la posizione tra *fia* e *sola*.
- c. 74v, l. 26, sonetto 213, v. 10, *e nocti*, nel testo su rasura.



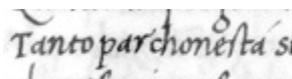
- c. 108v, l. 26, canzone 331, v. 9, *speranza*, nel testo su rasura.
- c. 117v, l. 28, canzone 360, v. 7, *al dhorrore* per *derrore*, nel marg. int. con segno di richiamo a forma di un punto preceduto da una barretta obliqua.



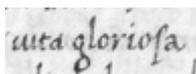
- c. 134r, l. 11, TC II, v. 170, *athi*, nel testo su rasura?, con inchiostro nero.



- c. 154r, l. 24, TF II, v. 111, *par*, nel testo su rasura?, con inchiostro nero.



- c. 135r, l. 18, TC IV, v. 48, *Davernia*, nel testo su rasura, con inchiostro nero.
- c. 140v, l. 23, TM Ia, v. 11, *un corvo*, nel testo su rasura.
- c. 143r, l. 2, TM I, v. 104, *vita gloriosa*, nel testo su rasura.



- c. 145v, l. 24, TM II, v. 102, due doppie barrette oblique sovrascritte nell'interlinea, forse da Sanvito, per invertire la posizione tra *ragion* e *giamai*.

\* \* \*

**B:** La scrittura dell'ultimo Petrarca copiato da Sanvito, il Bodmer 130, è connotata da un tremolio fitto ed evidente, quasi costante, sia nella corsiva con cui fu esemplato il testo, sia nella maiuscola antiquaria utilizzata per la scrittura d'apparato. In questa, inoltre, sono evidenti le irregolarità tipiche della mano senile del copista, mentre l'italica è priva di inclinazione, ariosa e sottile [Tav. 8]. Tali caratteristiche, in particolare il fitto tremolio, costituiscono un chiaro elemento di datazione al periodo XII di attività, forse proprio negli anni iniziali del Cinquecento<sup>765</sup>.

Un altro elemento presente nel codice che conferma questa proposta di datazione è l'adozione del nuovo sistema paragrafematico, corrispondente a quello impiegato da Pietro Bembo nel suo Vat. lat. 3197 e nel *Petrarca* 1501 stampata da Aldo Manuzio seguendo tale manoscritto, che prevede l'utilizzo di virgola, punto e virgola, punto fermo, apostrofo e accento su *è verbo*<sup>766</sup>.

A questo proposito, vorrei evidenziare due dati finora mai rilevati in B: *in primis*, che la punteggiatura apposta da Sanvito non segue fedelmente quella dell'autografo del Bembo o dell'edizione aldina, ma le difformità possono essere

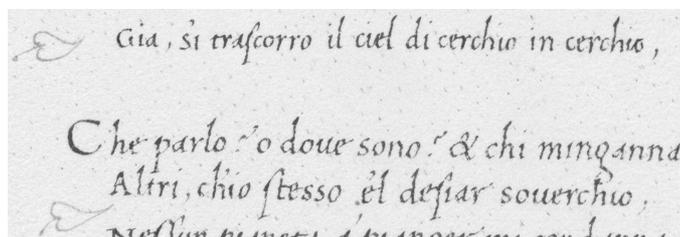
<sup>765</sup> In accordo con la datazione proposta in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 115 p. 356 (*not before 1501*).

<sup>766</sup> Al riguardo cfr. *supra*, parte I, pp. 81-83.

ritenute attribuibili alla normale difficoltà incontrata nel riprodurre perfettamente dal modello un numero sterminato di piccoli segni, che oltretutto svolgevano all'epoca funzioni tutt'altro che acquisite da parte degli scriventi (eccetto, forse, che per lo stesso ideatore del sistema), difficoltà che doveva essere sentita dal tipografo oltre che dal copista padovano, visto che anche l'edizione a stampa presenta alcune differenze nella punteggiatura rispetto all'esemplare manoscritto di riferimento<sup>767</sup>; *in secundis*, l'interpunzione di stampo bembesco non viene seguita costantemente in tutto il Bodmer 130, ma, ad esempio, in *Rvf* 13 a c. 14r Sanvito utilizza il suo "vecchio" sistema<sup>768</sup>, di regola sostituendo la virgola con la barretta obliqua e il punto e virgola con i due punti, omettendo l'uso dell'apostrofo e l'accento su *è* verbo<sup>769</sup>.

Per quanto concerne gli interventi al testo, non avendo esaminato il codice in originale, non ho potuto rilevare le correzioni apportate da Sanvito su rasura<sup>770</sup>, ma segnalo un insolito errore eseguito per l'iniziale maggiore di componimento dorata a c. 52r, per *Rvf* 104 (*O* invece di *L*) e la trascrizione nel margine superiore del seguente verso omesso nel testo:

- c. 39v, canz. 70, v. 33, aggiunto nel marg. sup., con una foglia epigrafica rossa con punta rivolta verso destra come segno di richiamo alla sinistra del verso e tra i vv.32-34 (ll. 2-3).



Fatta eccezione per questa integrazione, i margini del manoscritto risultano privi di varianti o annotazioni di mano del copista padovano.

<sup>767</sup> Ho ricavato tale considerazione, che andrebbe ulteriormente approfondita, sulla base di un rapido riscontro tra il Bodmer 130, il Vat. lat. 3197 e il *Petrarca* 1501 aldino (nell'esemplare in BAV, Stamp. Ross. 6669) limitato a *Rvf* 1-2 (si veda, ad esempio, *Rvf* 1, v. 4, che in B e nella stampa corrisponde a *da quel, ch'i sono*; (tutto scritto in maiuscola in B) mentre nel Vat. lat. 3197 è *da quel ch'i sono*; - oppure il v. 7, che in B e nell'edizione aldina termina con virgola e nel Vat. lat. 3197 con punto e virgola).

<sup>768</sup> Per il quale cfr. *supra*, parte I, p. 22.

<sup>769</sup> L'accento su *è* verbo è in genere tracciato perfino nelle iniziali di componimento maggiori dorate (es. a c. 127r, l. 4, *Rvf* 321).

<sup>770</sup> Il codice contiene certamente correzioni su rasura, in quanto è possibile osservarne alcune già dalla riproduzione digitale reperibile sul sito internet *e-codices*, quali: c. 75r, l. 4, sonetto 151, v. 3, *fosco* e l. 6, v. 5, *NE*; c. 106v, l. 14, ballata *Donna*, v. 5, *Con'un*.

## 2.1.2 Codicologia e decorazione

Le copie dei *Rvf* e *Triumph* vergate da Sanvito sono veicolate da manoscritti di ottima o buona fattura, esemplati su pergamena di altissima qualità, che presentano caratteristiche codicologiche molto simili, come si può osservare nella tabella seguente, in cui vengono poste a confronto le principali caratteristiche "esterne" dei codici in esame<sup>771</sup>.

Tabella 5 Caratteristiche codicologiche dei manoscritti petrarcheschi

	C	T	L	M	G	W	F	B
<b>Dimensioni (mm)</b>	240 x 147	ca. 110 x 85, ridotto	233 x 141	231 x 143	245 x 150	[212 x 138]	233 x 147	[201 x 125]
<b>Taglia (mm)</b>	387	medio-piccola?	374	374	395	350	380	326
<b>Cartulazione</b>	I (oro), 2-136 (rosso) al centro del marg. sup. (solo <i>Rvf</i> , no 137-139)	[1 o 2?]-138 (rosso) al centro del marg. sup. (solo <i>Rvf</i> , inclusa 138 bianca)	2-136 (blu) al centro del marg. sup. (solo <i>Rvf</i> , no 137 e 138 bianca)	2-96, 98-136 (rosso) al centro del marg. sup. (solo <i>Rvf</i> , no 97, 137 e 138 bianca)	2-137 (rosso) al centro del marg. sup. (solo <i>Rvf</i> , no 138-139 e 140 bianca)	assente	2-137 (rosso) al centro del marg. sup. (solo <i>Rvf</i> , no 138-139 e 140 bianca)	2• - 172• (rosso) nel marg. sup. esterno ( <i>Rvf</i> e <i>Triumph</i> , no 173 bianca)
<b>Indice</b>	assente?	inizio	inizio	fine	inizio	assente	fine	inizio
<b>Tipologia fascicolare (senza segnalazione delle lacune)</b>	15 x 10 1 x 14 mutilo di 1 o più fasc. finali	?	16 x 10 2 x 8 1 x 12	16 x 10 3 x 8	17 x 10 2 x 8	[6 x 10] [1 x 6]	16 x 10 2 x 8 1 x 12	15 x 10 4 x 8
<b>Formula</b>	1-9 <sup>10</sup> , 10 <sup>14</sup> , 11-16 <sup>10</sup> - 1 o + fasc. finali	?	1 <sup>6</sup> , 2-14 <sup>10</sup> , 15 <sup>8</sup> , 16-18 <sup>10</sup> , 19 <sup>8</sup> + 3 bifogli inserti	1-9 <sup>10</sup> , 10 <sup>8</sup> , 11-17 <sup>10</sup> , 18-19 <sup>8</sup> + 3 fogli inserti	1 <sup>8</sup> , 2-18 <sup>10</sup> , 19 <sup>8</sup>	1-6 <sup>10</sup> , 7 <sup>6-1</sup> [+ 6 fogli inserti]	1 <sup>10-2</sup> , 2-5 <sup>10</sup> , 6 <sup>10-2</sup> , 7 <sup>10-4</sup> , 8-9 <sup>10</sup> , 10 <sup>10-6</sup> , 11-13 <sup>10</sup> , 14 <sup>10-2</sup> , 15 <sup>10</sup> , 16 <sup>12</sup> , 17 <sup>10</sup> , 18-19 <sup>8</sup>	1 <sup>8</sup> , 2-14 <sup>10</sup> , 15 <sup>8</sup> , 16-17 <sup>10</sup> , 18 <sup>8</sup> , 19 <sup>8-1</sup> [+ 4 fogli inserti]
<b>Segnatura di fascicolo</b>	A-Q (caduto ultimo fasc.)	?	A-R (primo e ultimo fasc. senza)	A-R (ultimi 2 fasc. senza)	A-S (primo fasc. senza)	A-F (ultimo fasc. mutilo)	A-S (ultimo fasc. senza)	A-R (primo fasc. senza, ultimo mutilo)
<b>Sistema di rigatura</b>	a secco con <i>tabula</i>	a secco con <i>tabula</i>	a secco con <i>tabula</i>	a secco con <i>tabula</i>	a secco con <i>tabula</i>	[a secco con <i>tabula</i> ]	a secco con <i>tabula</i>	a secco [con <i>tabula</i> ]
<b>Schema di rigatura</b>	D36 sistema 3	D36 sistema 3	D36 sistema 3	D36 sistema 3	D36 lato pelo	[D36 lato pelo]	D36 lato pelo	[D36 lato pelo]
<b>Num. di righe / linee</b>	rr. 31 / ll. 30	rr. 31 / ll. 30	rr. 31 / ll. 30	rr. 31 / ll. 30	rr. 31 / ll. 30	rr. [19] / ll. 18	rr. 31 / ll. 30	rr. 31 / ll. 30
<b>Impaginazione</b>	1 colonna	1 colonna	1 colonna	1 colonna	1 colonna	1 colonna	1 colonna	1 colonna
<b>Specchio di scrittura (mm)</b>	174 x 80	?	163 x 75	163 x 75	171 x 75	[126 x 68-81]	170 x 75	[140 x 76]
<b>Scrittura</b>	corsiva	corsiva	corsiva	corsiva	corsiva	posata	corsiva	corsiva

<sup>771</sup> Ricordo che segnalo tra parentesi quadre gli elementi che non ho personalmente rilevato per W e B dai manoscritti in originale, ricavandoli dalle descrizioni dei codici disponibili (cfr. *supra*, nota 695).

Innanzitutto si può notare che i codici sono tutti di taglia medio-piccola, compreso probabilmente anche T, poiché, nonostante le sue misure risultino notevolmente ridimensionate rispetto al formato originale per effetto della disidratazione delle pergamene indotta dal calore, nel catalogo redatto antecedentemente all'incendio è descritto come «in-4° parvo»<sup>772</sup>; solo la taglia di B si avvicina notevolmente alla categoria del codice piccolo, in cui non è compreso per uno scarto di soli 6 mm; ma anche se nessuno dei manufatti rientra in quest'ultimo formato, la loro taglia, che oscilla tra 326 e 395 con una media di 369 mm, non supera neanche il valore alla metà tra i due parametri limite per la categoria medio-piccola, quindi non si allontanano molto dalle dimensioni proprie del cosiddetto "libretto da mano" – un modello che, come è ampiamente noto, fu lodato pubblicamente dal Petrarca (benché l'autore stesso non l'abbia utilizzato per la sua copia dei *Rvf*, che con i suoi 472 mm di taglia rientra nella categoria medio-piccola<sup>773</sup>) e che, come abbiamo visto, fu spesso impiegato da Sanvito per la trascrizione di altri testi<sup>774</sup>.

Sanvito adottò un sistema di cartulazione simile in tutti i codici, fatta eccezione di nuovo per B: questo è infatti l'unico manufatto ad essere stato numerato nella parte sia dei *Rvf* sia dei *Triumph*, con la numerazione posizionata nel margine superiore esterno, seguita da un punto; in tutti gli altri manoscritti la cartulazione fu invece apposta nel solo *Canzoniere* (W, che contiene solo i *Triumph*, ne è quindi privo), collocata al centro del margine superiore e vergata con cifre arabiche calligrafiche ma prive di elementi ornamentali, con inchiostro rosso in tutti i codici (anche in B) – fatta eccezione per L, in cui è blu cobalto, e per la prima carta di C, l'unica ad essere numerata con una cifra romana dorata, sicuramente con l'intento di uniformarla alla decorazione presente nella pagina di apertura dell'opera. Nelle altre pagine incipitarie del *Canzoniere* Sanvito non appose la numerazione, che quindi comincia sempre da "2" (saltò anche la prima carta della seconda parte dei *Rvf* in M, in quanto la miniatura lì contenuta occupa lo spazio del

---

<sup>772</sup> Peyron, *Codices*, p. 164. Nelle schede del manoscritto antecedenti all'incendio purtroppo non sono descritte le misure esatte.

<sup>773</sup> I manoscritti autografi di Petrarca conosciuti che rientrano nella taglia piccola sono il *Bucolicum carmen* del 1357, Vat. lat. 3358 (mm 158x112), e il *De sui ipsius et multorum ignorantia* del 1368, Hamilton 493 (mm 163x110). Per alcune interessanti indagini volte ad indagare la ricezione degli espedienti paleografici e codicologici utilizzati nel Vat. lat. 3195 da parte della tradizione manoscritta dell'opera si veda Signorini, *Fortuna* (che esamina, in particolare, tre casi peculiari, testimoniati dai mss. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Rediano 118, Plut. 41.10 e New York, Pierpont Morgan Library, M.502) e Cursi, *Per la prima circolazione*, incentrato sui codici che testimoniano la più antica circolazione del *Canzoniere*, fino al primo decennio del sec. XV (ringrazio Marco Cursi per avermi gentilmente fornito una copia del suo lavoro in corso di stampa).

<sup>774</sup> Cfr. *supra*, parte I, p. 94 e segg.

marginale superiore normalmente destinato alla cartulazione) e, in tutti i manoscritti, non computò le pergamene tinte, né l'indice dei componimenti. Infine, il copista adottò un comportamento differente per terminare la cartulazione: in C si arrestò all'ultimo numero di carta che contiene sul *verso* l'incipit di *Rvf* 366; in T i numeri furono apposti fino all'ultima carta del *Canzoniere*, compresa una bianca finale; in L, M, G e F vergò le cifre fino al *recto* della carta affrontata all'incipit di *Rvf* 366, che corrisponde a "136" in L e M e a "137" in G e F; in W le carte non sono numerate, in quanto contiene i soli *Triumph*, mentre in B, infine, il copista estese la cartulazione ad entrambe le opere.

In corrispondenza del fatto che solo le carte con il *Canzoniere* furono numerate da Sanvito, fatta eccezione per l'ultimo codice, l'indice dei componimenti<sup>775</sup> contiene in tutti i testimoni solo l'elenco dei *Rvf* (pertanto non è presente in W, che contiene solo i *Triumph* ed è infatti privo di cartulazione) – fatta eccezione per C, che risulta privo dell'indice ma potrebbe averlo perso in una lacuna che coinvolge almeno un fascicolo finale, e naturalmente per B, che contiene anche l'indice dei capitoli dei *Triumph*: la cartulazione sembra quindi essere stata apposta nei manoscritti petrarcheschi con la specifica finalità di creare dei rimandi con l'indice dei componimenti (considerazione che avvalorà l'ipotesi della presenza originaria di una *tabula* anche in C), come normale per un copista dell'epoca<sup>776</sup>. Il fascicolo con l'indice si trova attualmente o all'inizio (in T, L, G e B) o alla fine del codice (in M e F), ma in nessuno dei manufatti si è preservata la legatura originale e la sua posizione potrebbe, quindi, essere stata spostata durante le rilegature posteriori. Tutti gli elenchi risultano organizzati secondo analoghe modalità, con alcune significative differenze rilevabili solo in B: i componimenti sono riuniti per lettere alfabetiche, e all'interno di ciascuna sezione essi seguono l'ordine progressivo con cui si trovano vergati nel codice; tali gruppi alfabetici sono separati tra loro da una riga lasciata in bianco e decorati con un'iniziale maggiore semplice monocromatica (blu in M e B; alternativamente oro e blu in G) eseguita all'esterno

---

<sup>775</sup> Sull'introduzione dell'indice nei manoscritti del XIII e XV secolo, cfr. Martin-Vezin, *Mise en page*, pp. 219-228 (Richard H. et Mary A. Rouse, *Concordances et index*), e Rouse M.-Rouse R., *Authentic*, pp. 221-255 (*The Development of Research Tools in the Thirteenth Century*); più in generale, sull'uso della *tabula* nel libro manoscritto, si veda Martin-Vezin, *Mise en page*, pp. 273-288 (Geneviève Hasenohr, *Les systèmes de repérage textuel*), in part. sull'indice nelle raccolte poetiche medioevali cfr. pp. 280 e 282; *Fabula*, in part. pp. 11-22 (Olga Weijers, *Les index au Moyen Âge sont-ils un genre littéraire?*) e 23-41 (Malcolm Parkes, *Folia Librorum Quaerere: Medieval Experience of the Problems of Hypertext and the Index*).

<sup>776</sup> In linea con quanto rilevato da Marilena Maniaci, per la quale la cartulazione non è stata adottata nel manoscritto medievale (oltretutto in modo saltuario) come dispositivo volto a garantire la corretta sequenzialità della struttura del codice, ma si afferma al di fuori della sfera di fabbricazione del libro, nell'ambiente delle biblioteche quale strumento di controllo e, soprattutto, come segnale di riferimento, concepito ad uso personale, da utilizzare insieme con un indice (Maniaci, *Archeologia*, p. 98).

dello specchio di rigatura nello spazio di circa due righe, fatta eccezione per T (in cui non si conserva nessun esempio di un'eventuale lettera decorata nell'indice), F (privo di decorazione, ma con lo spazio per le iniziali lasciato in bianco) e L (in cui le iniziali dorate sono contenute in un campo quadrangolare blu, decorato con elementi puntiformi e filiformi bianchi). I numeri delle carte sono incolonnati alla destra dei relativi capoversi (in L sono stati aggiunti da altra mano) e nei tre codici più tardi G, F e B, alla trascrizione del primo capoverso (*A pie' de' colli ove la bella vesta*) segue rispettivamente l'indicazione *á c(arte)*, *á carte* e *Charte*. (M, invece, è privo di questo tipo di indicazioni); l'indice dei componimenti in B è, inoltre, l'unico a presentare una lettera C. per *Charte* prima di ogni cifra incolonnata sulla destra, una lettera rubricata al centro della riga che precede la relativa sezione alfabetica di capoversi e la rubrica «*TRIUMPHI*» prima dell'indice di tale opera; ciascuno dei numeri in indice fa riferimento alla carta che contiene l'*incipit* del relativo componimento senza distinzione tra *recto* e *verso*, fatta nuovamente eccezione per B, l'unico codice del gruppo in cui Sanvito si riferisce al *verso* di una carta con il numero vergato sul *recto* a fronte.

Per quanto riguarda la fascicolazione, i codici con i *Rvf* sono tutti costituiti da diciannove fascicoli, eccetto C, attualmente composto da sedici fascicoli poiché risulta mutilo di almeno uno finale, in cui doveva essere contenuta la parte mancante dei *Triumphs* (dal v. 37 del *TF I* alla fine del *TE*, negli altri manoscritti distribuiti su dodici carte), e che, come detto, era probabilmente seguito da un altro fascicolo con l'indice dei componimenti. Per quanto anche F sia lacunoso, questo conserva tutti i fascicoli, avendo perso sedici carte nel *Canzoniere* da cinque diversi quinioni<sup>777</sup>.

Nel complesso, i codici petrarcheschi sono principalmente composti appunto da quinioni, i quali costituiscono l'85,6 % dei fascicoli utilizzati, mentre i quaternioni occupano l'11 %, i senioni solo l'1,7 % e il restante 1,7 % è composto da un settenione e da un ternione<sup>778</sup>. Gli indici dei componimenti sono trascritti su un ternione in L (con una pagina finale in bianco) e negli altri codici sempre su quaternioni, con una carta e mezza finali lasciate in bianco (fatta eccezione per G, con una pagina di titolo miniata sul *verso* dell'ultimo foglio del fascicolo, e per B, in cui solo una carta alla fine del quaternione è in bianco, dato che contiene in più anche l'indice dei *Trionfi*).

---

<sup>777</sup> Per l'indicazione specifica delle lacune, cfr. *infra*, App. I, scheda num. 7, p. 257.

<sup>778</sup> Il dato non sorprende, dato che il fascicolo largamente maggioritario nel XV secolo in Italia, in particolare nel codice umanistico, è il quinione (al riguardo si veda almeno Paola Busonero, *La fascicolazione del manoscritto nel basso medioevo*, in *Fabbrica*, pp. 31-139, in particolare pp. 53-54, 56-57, 75, 92 tabella 10; Maniaci, *Archeologia*, p. 81), in genere affiancato nei manoscritti pergamenei dal quaternione (cfr. *Fabbrica*, p. 64).

I fascicoli che contengono l'indice non presentano alcuna tipologia di richiamo in nessuna delle copie in esame, ma quelli che contengono il testo sono sempre contrassegnati, nel margine inferiore interno sul *verso* dell'ultima carta, con la segnatura di fascicolo alfabetica introdotta e mai abbandonata da Sanvito a partire dal suo secondo periodo di attività (segnalo, però, che in T non resta più alcuna traccia della segnatura di fascicolo che probabilmente conteneva); inoltre, in G e F anche l'ultimo fascicolo del codice (senza considerare l'indice) è contrassegnato dalla segnatura alfabetica, caratteristica assente in L e M e non rilevabile per C, W e B, poiché sono mutili in fine.

In tutti i testimoni le pergamene sono rigate a secco con *tabula ad rigandum*, secondo lo schema che caratterizza la maggior parte dei codici copiati da Sanvito e classificato da Albert Derolez come numero 36<sup>779</sup>, nei primi quattro manoscritti in esame (C, T, L e M) con il *systeme 3* delle *techniques en relief* censite dallo studioso e rilevabile, in genere, nella produzione iniziale del copista<sup>780</sup>, collocabile probabilmente a Padova; mentre in G, W, F e B i fogli sono rigati sul lato pelo, cioè con la tecnica quasi sempre impiegata da Sanvito da quando si trasferì a Roma<sup>781</sup>.

Le righe tracciate sono 31 in ogni codice, eccetto W dove sono 19, e la *mise en page* si attiene sempre ad uno schema analogo: il testo è vergato al di sotto della riga di testa ed è disposto su di un'unica colonna (come normale a questa altezza cronologica e discostandosi dall'impaginazione del *Canzoniere* originale Vat. lat. 3195<sup>782</sup>), esclusi alcuni *initia* in maiuscola antiquaria, che possono essere anche trascritti con un verso su due o tre righe<sup>783</sup>, e alcuni sporadici casi in cui il copista non rispettò l'impaginazione canonica, a mio avviso volutamente, trascrivendo un verso al di sotto della riga di piede per fare in modo che un determinato

---

<sup>779</sup> Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; cfr. *supra*, parte I, p. 86.

<sup>780</sup> Ricordo che si tratta di una tecnica di rigatura per la quale le righe risultano sempre in rilievo sul *recto* delle carte (Derolez, *Codicologie*, I, p. 72; cfr. *supra*, parte I, p. 86). La datazione di T e L al periodo III di attività di Sanvito proposta in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 28 p. 162 e cat. 30 p. 166, è stata probabilmente influenzata dal sistema di rigatura impiegato nei due manoscritti, che indicherebbe una loro localizzazione padovana, in quanto nella fase successiva Sanvito si recò a Roma, dove sembra aver adottato un sistema differente di rigatura (cfr. *supra*, parte I, p. 87); ma ritengo che questo dato non sia di per sé così significativo per determinare l'origine e la datazione dei due Petrarca (cfr. *supra*, parte I, p. 87), che a mio avviso va collocata all'inizio della fase IV di attività del copista (cfr. *supra*, pp. 141 e 145, e *infra*, p. 172 con alcune considerazioni sulla decorazione di T).

<sup>781</sup> Cfr. *supra*, parte I, p. 87.

<sup>782</sup> Sulla quale si veda almeno Signorini, *Fortuna*; Brugnolo, *Libro* (in particolare pp. 116, 118-119 per «la disposizione più "moderna", a versi incolonnati»); Storey, *All'interno*; Del Puppo, *Remaking*; Pacioni, *Visual*; Cursi, *Per la prima circolazione*.

<sup>783</sup> Si vedano, ad es., le cc. 1r e 145<sup>bis</sup>r di T, le cc. 1r e 125r di F, o le cc. 11r e 151r di B, dove il primo sonetto dei *Rvf* e l'*incipit* dei *Triumph* è trascritto in maiuscola antiquaria con ogni verso su 2 o 3 righe.

componimento non terminasse nella pagina successiva<sup>784</sup>; la dimensione dello specchio di scrittura lascia ampio spazio ai margini e coincide perfettamente, o quasi, tra i codici L e M (163 x 75) e tra G e F (ca. 170 x 75), in C è molto simile a questi ultimi due (174 x 80), in T non è rilevabile a causa dell'incendio, in W è la più piccola in assoluto ([126 x 68-81]), seguita da B ([140 x 76]), che, ricordo, è il manufatto di taglia minore. I componimenti dei *Rvf* sono separati da una riga lasciata in bianco e presentano un'impaginazione molto simile in C, G e F (con l'ultima pagina del *Canzoniere* che inizia con il penultimo verso, v. 136, di *Rvf* 366) e in L e M (con l'ultima pagina della medesima opera che inizia con il v. 121 della canzone 366)<sup>785</sup>. I capitoli dei *Trionfi* sono separati da due righe lasciate in bianco in C (ricordo, infatti, che i titoli rubricati sono stati aggiunti in un secondo momento sulla seconda delle due righe<sup>786</sup>) e T, una riga in bianco in G, W e F, nessuno spazio tra un capitolo e l'altro in L (fatta eccezione per una riga lasciata tra *TT* e *TE*, a c. 184v) e M, nessuno spazio oppure una riga in B.

Da questa analisi emerge, dunque, che i codici petrarcheschi copiati da Sanvito presentano caratteristiche codicologiche simili, con alcuni elementi che coincidono soprattutto tra i manoscritti L e M e tra G, F e a volte anche C. Per T mancano, purtroppo, troppe informazioni per poter notare usi comuni agli altri manufatti; W presenta gli aspetti più differenti, ma il dato non è straordinario, poiché è l'unico codice ad essere stato confezionato per contenere i soli *Triumphs*. Vale, invece, la pena sottolineare che nell'ultimo manoscritto del gruppo, B, si osservano numerose caratteristiche innovative, a partire dal formato ridotto, che quasi lo rende un "libretto da mano", fino alla cartulazione e all'indice dei componimenti, che furono estesi a comprendere entrambe le opere.

\* \* \*

Per quanto riguarda la decorazione, i manoscritti in esame sono tutti ornati nello stile antiquario che contraddistingue la produzione di Sanvito già a partire dal suo secondo periodo di attività e, in alcuni casi, sono accomunati dall'impiego di espedienti analoghi, che sarà più semplice rilevare grazie alla tabella seguente.

---

<sup>784</sup> Si vedano, ad es., c. 155r di M e c. 28r di W, con l'ultimo verso del *TP* (v. 193) trascritto sotto alla riga di piede, come quello di *Rvf* 152 (v. 14) a c. 75r di B. Per quanto riguarda le cc. 27v-28r secondo la cartulazione apposta di Sanvito, questi adottò un comportamento differente a seconda dei manoscritti per fare in modo che a c. 28v iniziasse un nuovo sonetto (*Rvf* 68), così in T, M e F vergò un verso al di sotto della riga di piede a c. 27v (*Rvf* 66, v. 24), mentre in C, L, G e B copiò un verso al di sotto della riga di piede a c. 28r (*Rvf* 67, v. 14), in entrambi i modi riuscì quindi a terminare il sonetto 67 entro c. 28r.

<sup>785</sup> Mentre in T, la stessa pagina comincia con il v. 125 di *Rvf* 366, e in B con il v. 116.

<sup>786</sup> Cfr. *supra*, p. 139.

Tabella 6 Decorazione dei manoscritti petrarcheschi

	C	T	L	M	G	W	F	B
<b>Pergamene tinte</b>	assenti	1 bifog. giallo/verde prima dei <i>Rvf</i> , 1 bifog. porpora prima dei <i>Triumph</i> , ½ p. porpora prima di <i>Rvf II</i>	1 bifog. giallo/verde prima dei <i>Rvf</i> , 1 bifog. porpora prima dei <i>Triumph</i>	1 c. porpora + 1 c. giallo/verde prima dei <i>Rvf</i> , 1 c. giallo/verde prima dei <i>Triumph</i>	assenti	assenti	assente - per decorazione incompleta?	1 bifog. giallo/verde prima dei <i>Rvf</i> , 1 p. nera prima di <i>Rvf II</i> , 1 c. porpora prima dei <i>Triumph</i>
<b>Pagine miniate senza testo</b>	assenti	1 decorata in chiaroscuro su perg. porpora prima del tit. <i>Triumph</i>	assenti	assenti	assenti	6 istoriate [a colori] prima dei <i>Trionfi</i> , in parte aggiunte posteriorm.	assente - per decorazione incompleta?	2 istoriate a colori su perg. tinta, prima di <i>Rvf II</i> e <i>Triumph</i>
<b>Decorazione titolo <i>Rvf</i></b>	titolo in maiusc. policroma a rr. alternate oro, blu, rosso, verde e viola + testo	su perg. giallo/verde in chiaroscuro, in edicola con Apollo in parte superiore	su perg. giallo/verde in chiaroscuro, in edicola con Laura - Petrarca e con Apollo in 1° piano	su perg. giallo/verde in chiaroscuro, in edicola con Laura - Petrarca e con Apollo in 1° piano	in edicola a piena pagina che contiene il titolo in maiusc. blu	--	assente - per decorazione incompleta?	su architrave di cornice a piena p. di miniatura a colori su perg. giallo/verde
<b>Decorazione titolo <i>Rvf II</i></b>	in ½ p. in una tabella nera all'interno, sorretta lateralmente da un putto alato, seguita dal testo	su ¾ di p. porpora in edicola in chiaroscuro, <con Laura caduta dal carro>, seguita dal testo	in edicola, con Laura caduta dal carro in chiaroscuro e <i>inc. Rvf II</i> in maiusc. blu	in edicola, con Laura caduta dal carro in chiaroscuro e <i>inc. Rvf II</i> in maiusc. oro	assente, ma con tabella in ½ p. con scena color. di Laura che cade dal carro, seguita dal testo	--	lacuna	in tabella a piena p. con titolo + <i>inc.</i> maiusc. policroma + testo
<b>Decorazione titolo <i>Triumph</i></b>	titolo + <i>inc.</i> di 3 vv. in maiusc. policroma + testo	su perg. porpora in chiaroscuro, in edicola che contiene la scena del <i>TC</i>	su perg. porpora in chiaroscuro, in edicola sullo sfondo della scena con il <i>TC</i>	su perg. giallo/verde in chiaroscuro, in edicola sullo sfondo della scena con il <i>TC</i>	in cornice a piena p., titolo + <i>inc.</i> di 1 v. in maiusc. policroma + testo	in cornice a piena p., titolo + <i>inc.</i> di 2 vv. in maiusc. [policroma] + testo	incompleta, titolo + <i>inc.</i> di 1 v. in maiusc. policroma + testo	in tabella a piena p. con titolo + <i>inc.</i> di 3 vv. in maiusc. policroma + testo
<b>Iniziali maggiori sfaccettate: «V» per <i>Rvf</i>, «I» per <i>Rvf II</i>, «N» per <i>Triumph</i></b>	in campo quadrang. monocr. con bordo intagliato, «V» e «N» decorato a foglia d'acanto (9 e 7 rr.), «I» con sottili dec. bianche (4 rr.)	in campo quadrang. monocr. decorato a foglia d'acanto (ca. 6 rr., «V» asporata nella parte sup.)	«V» e «N» in campo quadrang. decorato con elem. zoomorfi (6 rr.), «I» dec. "a foglia d'acanto" con cornice intagliata (ca. 4 rr.)	«V» e «N» in campo monocr. che segue forma delle lettere, con bordo intagliato e decorato a foglia d'acanto (6 rr.); «I» non è iniz. maggiore	«V» e «N» piccole (ca. 1 r.) e inserite in tabelle quadrang. istoriate (6 e 8 rr.); «I» in cornice rett. con dec. fitomorfe su fondo incolore (4 rr.)	«N» è l'unica non sfaccettata, ma formata da rami di alloro e abitata da Petrarca coronato (6 rr.)	spazio quadrang. lasciato in bianco (6 rr. per «V» e 8 rr. per «N»); lacuna per <i>inc. Rvf II</i> (aggiunte posteriorm. piccole lettere porpora)	in campo chiaro con dec. monocr. a motivi fitomorfi e antiquari («V» 6 rr., «I» e «N» 7 rr.), «V» è inoltre abitata da Petrarca "sognante"

	C	T	L	M	G	W	F	B
<b>Iniziali di componime-nto nei <i>Rvf</i></b>	semplici, blu (ca. 2-3 rr.)	semplici, alternate oro e blu (ca. 2 rr.)	dorate, in campo quadrang. blu con sottili dec. bianche (ca. 2 rr.)	semplici, blu (ca. 2 rr.)	semplici, alternate oro e blu (ca. 2 rr.)	--	Non eseguite (aggiunte posteriorm. piccole lettere porpora)	semplici, oro (ca. 2 rr.)
<b>Iniziali dei <i>Trionfi</i></b>	dorate, in campo quadrang. monocrom. con bordo intagliato e sottili dec. bianche (ca. 3 rr.)	semplici, oro (ca. 3 rr.)	sfaccettate, in campo quadrang. monocrom. istoriato in chiaroscuro (6 rr.)	come iniziali «V» e «N» dei <i>Rvf</i> e <i>Triumph</i> , ma con cornice non sempre intagliata (ca. 6 rr.)	come iniziali «V» e «N» dei <i>Rvf</i> e <i>Triumph</i> (ca. 8 rr.)	sfaccettate, in campo quadrang., decorate o abitate (ca. 5-6 rr.)	come iniziali «V» e «N» dei <i>Rvf</i> e <i>Triumph</i> (ca. 7-8 rr.)	come iniziale «N» dei <i>Triumph</i> (ca. 6 rr.)
<b>Iniziali dei capitoli nei <i>Trionfi</i></b>	come iniziali dei <i>Trionfi</i>	semplici, oro (ca. 2 rr.)	come iniziali di componime-nto nei <i>Rvf</i>	semplici, oro (ca. 2 rr.)	sfaccettate, in campo quadrang., con dec. floreali o agnelli (ca. 4 rr.)	non eseguite (aggiunte posteriorm. alcune iniziali maggiori semplici)	non eseguite (aggiunte posteriorm. piccole lettere porpora)	dorate, in campo quadrang. monocrom. con sottili dec. oro o arg (ca. 3 rr.)
<b>Iniziali strofiche</b> (tracciate nella colonnina per le maiuscole)	al tratto, nei <i>Rvf</i> di sirma nei sonetti e di strofa negli altri componim., nei <i>Triumph</i> di terzina	al tratto, nei <i>Rvf</i> di sirma nei sonetti e di strofa negli altri componim., nei <i>Triumph</i> di terzina	blu (ca. 1 r.), nei <i>Rvf</i> di sirma nei sonetti e di strofa negli altri componim., nei <i>Triumph</i> di terzina	blu (ca. 1 r.), nei <i>Rvf</i> di sirma nei sonetti e di strofa negli altri componim., nei <i>Triumph</i> di terzina	al tratto, nei <i>Rvf</i> di sirma nei sonetti e di strofa negli altri componim., nei <i>Triumph</i> di terzina	al tratto, di terzina (solo <i>Triumph</i> )	al tratto, nei <i>Rvf</i> di sirma nei sonetti e di strofa negli altri componim., nei <i>Triumph</i> di terzina	blu (ca. 1 r.), nei <i>Rvf</i> di strofa e nei <i>Triumph</i> di terzina
<b>Scrittura utilizzata per <i>Rvf</i> 1</b>	<i>antiqua</i> oro con iniziali versali a colori alternati	maiuscola antiquaria a rr. alternate oro e blu	maiuscola antiquaria con 1 r. oro alternata a blu, rosso chiaro, verde e viola	maiuscola antiquaria con 1 r. oro alternata a blu, rosso chiaro, verde e viola	maiuscola antiquaria con 1 r. oro alternata a blu, rosso, verde e viola	--	maiuscola antiquaria con 1 r. oro alternata a blu, rosso, verde e viola	maiuscola antiquaria con 1 r. oro alternata a blu, rosso, verde e viola

Nei manoscritti T, L, M e B sono inserite pergamene tinte di giallo/verde e di porpora<sup>787</sup>, che contengono una pagina di titolo miniata in chiaroscuro con oro e argento in apertura dei *Rvf* (su foglio giallo/verde) e dei *Triumph* (su foglio porpora, fatta eccezione in M, in cui è di nuovo giallo/verde). Questa sorta di 'antiporte' (mutuando un termine proprio del libro a stampa) sono sempre rappresentate sul verso della carta a fronte dell'*incipit* dell'opera relativa, con il titolo inscritto in maiuscola antiquaria dorata all'interno di una tabella rettangolare contenuta in un'edicola classicheggiante.

<sup>787</sup> I colori impiegati per tingere le pergamene sono variabili, perché i fogli tinti di giallo virano in modo più o meno spiccato verso una tonalità verde chiaro e le pergamene purpuree risultano di una tonalità decisamente rossa oppure viola, che può variare a seconda della luce con cui si osservano; segnale, inoltre, che la loro reale colorazione può risultare falsata nelle riproduzioni fotografiche.

In T, per quello che si evince dalle parti superstiti delle pergamene tinte (assai frammentarie e gravemente danneggiate per il bifoglio verde chiaro che precede il *Canzoniere*), l'edicola è rappresentata a piena pagina prima di entrambe le opere: per il *Canzoniere*, con un ritratto di Apollo che tiene la lira nella parte superiore del monumento e la tabella con il titolo nella parte inferiore; per i *Triumphs*, con una scena di Cupido che sfila in trionfo sul carro in fiamme tra due colonne con capitelli corinzi, con il titolo inserito in una corona d'alloro posta al di sopra del monumento, tra due centauri che cingono una fiaccola [Tav. 11a]. Ancora un centauro è, inoltre, rappresentato in chiaroscuro a piena pagina sul foglio purpureo che precede quello con il titolo dei *Triumphs*, nell'unico esempio di pergamena tinta miniata e priva di testo presente nei codici in esame, oltretutto con un motivo iconografico non inerente alle opere petrarchesche, ma che riprende puntualmente un cammeo antico della collezione di Lorenzo de' Medici<sup>788</sup>. Questo ritrae un centauro con una pelle di leone sul dorso, che con la mano destra porta un vaso sulla spalla: si tratta di un soggetto che doveva riscuotere un notevole apprezzamento da parte dei cultori dell'arte antica nel Rinascimento, poiché fu scolpito da Donatello entro un medaglione sul tergo della figura di Oloferne nel gruppo bronzeo della *Giuditta*, eseguito dall'artista tra il 1457 e il '64, e, intorno agli stessi anni, fu utilizzato dalla sua bottega come prototipo per uno dei dodici tondi di marmo realizzati a ornamento del cortile di Palazzo Medici<sup>789</sup>, sebbene in questo caso sulla spalla della creatura mitologica gravi un cesto con sei palle riconducibili alle insegne dell'illustre famiglia fiorentina [Tav. 11c]. Anche nella versione disegnata a punta metallica sulla pergamena purpurea in T (c. 145Ar), il centauro con la leonté porta, in luogo del vaso inciso sulla gemma romana, un cesto come nel tondo mediceo, ma che nel manoscritto è colmo di frutta e spighe [Tav. 11b]. Non è escluso, dunque, che tale miniatura fosse stata tratta direttamente dall'esempio donatelliano, che Sanvito potrebbe aver osservato durante la sua visita a Firenze probabilmente compiuta, secondo Albinia de la Mare, intorno al 1465 (durante la quale il copista esemplò, come già detto, una piccola copia di presentazione per Piero di Cosimo de' Medici, ora Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.405)<sup>790</sup>,

---

<sup>788</sup> Il cammeo risulta registrato nell'inventario della collezione di Lorenzo de' Medici del 1492 (Firenze, Archivio di Stato, Archivio Mediceo Avanti Principato, filza 165, c. 19) ed è ora conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 25889 (cfr. *Tesoro di Lorenzo*, pp. 62-63 num. 35 e tav. VIII, in cui il manufatto è datato al II sec. a.C.; per ulteriori riferimenti bibliografici sull'argomento, rinvio a de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 407, cat. 28 nota 10).

<sup>789</sup> Più precisamente, il medaglione si può ancora osservare nel Palazzo Medici Riccardi a Firenze, sul lato orientale del cortile di Michelozzo o delle colonne. Per l'affinità riscontrabile tra l'opera di Donatello ed altri elementi iconografici presenti nelle miniature dei manoscritti prodotti da Sanvito, cfr. Mariani Canova, *Porpora*, p. 348 (dove, però, non si discute del centauro in T).

<sup>790</sup> Cfr. *supra*, parte I, p. 36 e note 208, 212.

ma sostituendo il riferimento araldico contenuto nel cesto del prototipo con un generico simbolo di prosperità e abbondanza.

Se tale teoria fosse esatta, potrebbe costituire una conferma della datazione che ho proposto di T su base paleografica, collocata intorno al 1464 e posticipata, rispetto al catalogo de la Mare-Nuvoloni, al IV periodo di attività di Sanvito<sup>791</sup>: anche se il codice risulta rigato con il sistema che in genere caratterizza la produzione padovana di quest'ultimo<sup>792</sup>, al di là della considerazione già discussa che tale dato non può, da solo, escludere la possibilità che le pergamene fossero state rigate altrove<sup>793</sup>, va sottolineato che il copista potrebbe anche aver esemplato il manoscritto nella città natale prima di recarsi a Roma per l'inverno 1464/65, oppure durante il suo rientro estivo a Padova protrattosi almeno fino al 6 ottobre del 1465<sup>794</sup>. Sanvito avrebbe poi fatto completare il Petrarca con la decorazione durante questo stesso anno e successivamente al suo viaggio in Toscana, da dove potrebbe aver tratto l'ispirazione per la miniatura del centauro con la leonté. Oltretutto, T è l'unico ad essere decorato con una rappresentazione a piena pagina di un soggetto estraneo al testo petrarchesco, quindi questo potrebbe essere stato verosimilmente inserito nel codice o semplicemente perché l'esemplare donatelliano aveva suggestionato il copista padovano, o su richiesta di un ignoto committente, il cui emblema araldico era forse correlato alla figura mitologica del centauro, dato che questo simbolo di sapienza si trova raffigurato altre due volte nella pagina di titolo miniata dei *Triumphs*.

Per Sanvito non era inconsueto trarre ispirazione da motivi iconografici raffigurati nei reperti archeologici noti nel Rinascimento per l'ornamentazione dei suoi manoscritti, come è provato, oltre che da alcune già menzionate annotazioni nel suo *memoriale* in cui compaiono tra i suoi beni «alcuni pezzi de la Colona Trajana», medaglie antiche o fascicoli «dove sono designate le teste et roversi de le medaglie de li imperatori»<sup>795</sup>, anche dalle miniature nei suoi stessi codici, dove si osservano raffigurazioni tratte non solo dai manufatti lì registrati (come nella battaglia equestre rappresentata in monocromo dorato in apertura del Cesare a Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 243 inf., tratta dalla Colonna Traiana<sup>796</sup>; la quale viene di

---

<sup>791</sup> Per la quale cfr. *supra*, p. 141.

<sup>792</sup> Cfr. *supra*, p. 167 e nota 780.

<sup>793</sup> Per la quale cfr. *supra*, parte I, p. 87.

<sup>794</sup> Per la descrizione degli spostamenti di Sanvito avvenuti tra 1464 e '65, cfr. *supra*, parte I, p. 35 e nota 208.

<sup>795</sup> Cfr. *supra*, parte I, nota 649. Sul particolare interesse di Sanvito per la numismatica testimoniato dalle miniature dei suoi codici si veda almeno Toscano, *Bartolomeo*, p. 107.

<sup>796</sup> Cfr. Mariani Canova, *Porpora*, p. 353. In generale, sulla fortuna della Colonna Traiana nel Rinascimento cfr. Cavallaro, *Una colonna* e Agosti-Farinella, *Nuove ricerche*.

nuovo, e integralmente, evocata dalle due colonne che incorniciano lateralmente la pagina incipitaria del *Chronicon* London, British Library, Royal 14.C.III<sup>797</sup>), ma anche da altre fonti della classicità, che è possibile riconoscere in resti antichi conservati fino ad oggi.

Un importante esempio in tal senso è fornito proprio dal centauro riprodotto in T, benché qui presenti una variante introdotta dalla bottega donatelliana rispetto al modello originale. Inoltre, il medesimo codice petrarchesco custodisce un'ulteriore testimonianza di questa operazione di *imitatio*, nella pagina incipitaria della seconda parte dei *Rvf* (c. 104r), che per i tre quarti della porzione superiore è tinta di porpora e contiene un disegno a punta metallica in chiaroscuro con un'edicola suddivisa in due sezioni rettangolari: in quella superiore è inscritto il titolo delle *Rime in morte* in maiuscola antiquaria dorata, nella tabella inferiore è rappresentata una scena che quasi certamente ritraeva la caduta dal carro di Laura. Purtroppo, di quest'ultima raffigurazione resta oggi visibile una minima parte sopravvissuta all'incendio, in cui si distingue solo un vaso riverso a terra dinanzi alla ruota di un carro. D'altra parte, il suo aspetto originale si può dedurre sulla base del confronto con la pagina iniziale di *Rvf* II contenuta nei due manoscritti petrarcheschi successivi, L e M, dove è ritratto il medesimo soggetto: Laura che cade, con la testa rivolta verso terra, da un cocchio trainato da cavalli.

La scena è disegnata in entrambi i testimoni, con alcune varianti<sup>798</sup>, al di sotto del titolo crisografico delle *Rime in morte*, a punta metallica in una tabella rettangolare nera inserita nella parte superiore di un'edicola classicheggiante, nella quale è inscritto anche l'*incipit* di *Rvf* 264 nella sezione inferiore [Tav. 12a]. Essa riproduce la raffigurazione classica della caduta di Fetonte, figlio di Apollo, dal carro del Sole: un monito della mitologia greca contro la presunzione, che nonostante sia poco attinente con il testo petrarchesco (mi risulta, infatti, che l'episodio sia citato nel *Canzoniere* solo al v. 20 della canzone 105, che recita: «Fetonte odo che'n Po cadde, et morì»), fu evidentemente ritenuto idoneo da Sanvito per simboleggiare la morte di Laura; a mio avviso non per la similitudine tra la donna amata dal poeta e il Sole proposta da Jonathan Alexander<sup>799</sup>, ma per l'affinità riscontrabile tra la scena e l'opera che nei manoscritti in esame segue al *Canzoniere*, sia dal punto di vista iconografico, poiché le miniature dei *Trionfi* spesso rappresentano Amore, Pudicizia, Morte, Fama, Tempo ed Eternità mentre sfilano su

---

<sup>797</sup> La decorazione del codice, databile al periodo IX, è stata attribuita a Gaspare da Padova (cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 87 p. 294, con riproduzione della pagina miniata con le colonne a p. 295).

<sup>798</sup> In L, Laura, vestita di chitone, cade riversa all'indietro, sulla destra della scena; mentre in M, ella cade rovesciata in avanti, al centro della scena e con il carro alla sua destra.

<sup>799</sup> Alexander, *Manuscript*, in Alexander, *Studies*, p. 155 e nota 18.

un carro, sia sotto il profilo metaforico e aneddotico, dato che nei *Triumphs* la Castità è personificata da Laura ed è vinta dalla Morte, così come nei *Rvf* la donna amata da Petrarca, degna di *trionfare* su un carro per le sue virtù, viene da questo sbalzata in una caduta letale.

Come notato da Jonathan Alexander<sup>800</sup>, al quale si deve il riconoscimento dell'archetipo figurativo, non solo è possibile osservare ancora oggi la rappresentazione della caduta di Fetonte nei rilievi sepolcrali romani, ma la miniatura che evoca questo soggetto in L (c. 106r) sembra condividere esattamente il medesimo modello impiegato per incidere all'inizio del XVI sec. un cammeo, oggi conservato nel Museo degli argenti a Firenze [Tav. 12b]. Entrambi, infatti, mostrano una forma quasi identica del carro e della posizione del corpo dei protagonisti, e, inoltre, riproducono in basso un vaso riverso verso terra: un oggetto che nel prototipo simboleggia il fiume Eridano/Po nel quale cade il figlio di Apollo, ma che appare del tutto estraneo alla scena applicata al *Canzoniere* per interpretare la morte di Laura e che, dunque, sembra qui rappresentato solo per imitazione del modello.

Secondo un'altra suggestiva ipotesi avanzata dallo storico della miniatura, una copia, tratta da tale esemplare, potrebbe essere stata fatta eseguire e conservata da Sanvito per poterne usufruire, all'occorrenza, come prototipo da cui copiare la decorazione delle *Rime in morte*. Questo modello potrebbe, infatti, essere identificato nel già citato «el phetonte de man de Gasparo tochato de aquarella» che il copista scrive di aver prestato nel suo *memoriale*<sup>801</sup>, e che non può essere riconosciuto in una delle carte contenenti la miniatura della caduta di Laura nei codici petrarcheschi ad oggi conosciuti, essendo queste decorate con una tecnica differente, cioè a punta metallica su pergamena purpurea. A questa considerazione va, però, aggiunto che il *phetonte tochato de aquarella*, probabilmente da Gaspare da Padova, potrebbe anche essere stato posseduto da Sanvito per poterlo, invece, inserire in un altro manoscritto a noi ignoto, se non per venderlo singolarmente. Non è escluso, infatti, che il copista padovano commissionasse ai suoi collaboratori i fogli miniati, su pergamena tinta o meno, con i soggetti di cui sapeva aver successivamente bisogno, per introdurli nei codici da vendere al momento opportuno – come suggerisce un'altra già ricordata annotazione del suo diario, che nomina: «el Triompho fatto da man di Gasparo» e «el David in charta rossa et la Nunciata in charta tenta fo de man de Lauro facte per principij da officio»<sup>802</sup>.

---

<sup>800</sup> Cfr. Alexander, *Manuscript*, in Alexander, *Studies*, pp. 154-155 e nota 17.

<sup>801</sup> Cfr. *supra*, p. 107 e nota 650; per l'ipotesi di Jonathan Alexander, cfr. Alexander, *Manuscript*, in Alexander, *Studies*, p. 155 e nota 19.

<sup>802</sup> Cfr. *supra*, p. 107 e nota 651.

Tornando all'illustrazione della seconda parte del *Canzoniere*, come già detto, il vaso riverso dinanzi alla ruota del cocchio disegnato in L compare anche nella miniatura quasi completamente danneggiata di T, e per questo è assai probabile che il soggetto ivi originalmente contenuto fosse la caduta di Laura, simile a quella rappresentata nei Petrarca di Londra e Madrid<sup>803</sup>. Oltre all'ornamentazione delle *Rime in morte*, il manoscritto torinese presenta, sotto il profilo decorativo, numerose ulteriori analogie con L e M: le pagine di titolo, decorate a punta metallica su pergamena tinta e poste in apertura delle opere, sono, in effetti, simili in tutti e tre i manoscritti, ma in particolar modo in L e M; dove, per il *Canzoniere*, un'edicola a piena pagina contiene nella parte superiore un tabernacolo con il busto di Laura e Petrarca, affrontati e affiancati da due fanciulle con ali di farfalla che sorreggono una fiaccola, mentre, in primo piano sulla sinistra, è rappresentato *Apollo Musagetes* che tiene la lira (L) [Tav. 13a] o suona il liuto ad arco (M) [Tav. 13b].

Per questa raffigurazione è ancora una volta individuabile un modello ispirato all'arte antica, cioè al doppio ritratto dei coniugi nei rilievi funerari romani, come quello, conosciuto e riprodotto nel Rinascimento, di un sepolcro di età augustea conservato nelle collezioni vaticane<sup>804</sup>, e che era già stato adattato in chiave moderna nella Padova del Trecento per la tomba di Rolando da Piazzola sul sagrato del Santo, in cui, come osservato da Giordana Mariani Canova, «i due coniugi di una lastra funebre romana erano stati trasformati in san Francesco e santa Chiara»<sup>805</sup>. Per 'l'antiporta' dedicata in L e M ai *Triumphs*, il titolo è invece inscritto in una lapide classicheggiante, dinanzi alla quale sfila il corteo del *Trionfo d'Amore*, con Cupido che scocca il suo dardo dall'alto di un carro trainato da cavalli, preceduto da Giove incatenato, rappresentato come un giovane in vesti classiche in L [Tav. 14a] e come un vecchio dalla lunga barba in M [Tav. 14b].

La critica ha individuato nel Petrarca londinese il primo esempio in area veneta di raffigurazione, sia in pittura sia in miniatura, del tema del *Trionfo d'Amore* effigiato come corteo all'antica e destinato ad un ampio successo<sup>806</sup>; in realtà la pagina di titolo monumentale che apre la stessa opera su pergamena purpurea in T

---

<sup>803</sup> La posizione della ruota del carro e del vaso nel frammento di T corrisponde maggiormente a quella osservabile nella miniatura contenuta in L, pertanto la raffigurazione della caduta di Laura nel Petrarca torinese doveva essere più simile, ma non identica, a quella di L rispetto a quella di M.

<sup>804</sup> Il riconoscimento del prototipo di questa miniatura si deve nuovamente a Jonathan Alexander, nel saggio che dedicò all'ornamentazione di L: cfr. Alexander, *Manuscript*, in Alexander, *Studies*, p. 153, nota 13 e fig. 5, con la riproduzione del rilievo funerario augusteo conservato nella Città del Vaticano, Galleria lapidaria, 80A.

<sup>805</sup> Mariani Canova, *Porpora*, p. 351; cfr. anche Toniolo, *Petrarca*, p. 88 e nota 7 e Toscano, *D'oro*, p. 381 e note 16-17.

<sup>806</sup> Mariani Canova, *Porpora*, p. 353 e Toniolo, *Petrarca*, p. 89. Cfr. anche Toscano, *D'oro*, p. 382.

sembra sottrarre il primato a L, in quanto anche lì è rappresentato il corteo di Cupido trionfante sul carro<sup>807</sup> [Tav. 11a].

Anche la decorazione dell'*antiporta* ai *Rvf* nel Petrarca torinese è simile a quella contenuta in L e M, ma l'apparato illustrativo di T, per quanto complessivamente simile, presenta alcune differenze rilevanti rispetto a questi, che è possibile così riassumere: in apertura del *Canzoniere*, Apollo è rappresentato all'interno del monumento, in luogo del ritratto di Laura e Petrarca; per *Rvf* II, l'edicola è rappresentata in chiaroscuro nella parte superiore di una pagina purpurea, invece di essere stagliata su sfondo sfumato a tratti di penna blu e contenere una tabella nera con il titolo dorato e la sola scena della caduta di Laura in chiaroscuro; nell'*antiporta* ai *Triumph*i, il corteo d'Amore sfila all'interno di un monumento e non è, quindi, rappresentato a piena pagina come in L e M [Tavv. 11a, 14a-b].

La critica considera, invece, le miniature contenute in M come repliche contemporanee di quelle in L, per quanto vada sottolineato ciò che ha osservato Franco Tomasi, cioè che «non si tratta di copie fedeli ma piuttosto di rielaborazioni»<sup>808</sup>, dato che alcuni elementi rappresentati nei due codici non coincidono. Ciononostante, l'evidente ripetizione nei due manufatti di uno stesso modello iconografico di riferimento per il loro ricco apparato illustrativo, ha indotto Jonathan Alexander a definirli "manoscritti gemelli"<sup>809</sup>. A tale considerazione, si può aggiungere che anche T, benché finora ignorato dalla letteratura dedicata all'illustrazione dei Petrarca di Sanvito (forse a causa del suo precario stato di conservazione che lo ha reso di difficile fruizione), è un codice strettamente correlato a L e M dal punto di vista ornamentale, e custodisce un antecedente dell'elaborato programma decorativo da questi condiviso.

Per quanto concerne l'esecuzione delle miniature, purtroppo non vi sono notizie documentarie che abbiano consentito l'identificazione certa delle personalità intervenute in nessuno dei manoscritti in esame, ma gli studiosi del settore hanno comunque formulato ipotesi basate sull'analisi stilistica delle testimonianze: l'illustrazione di T è stata attribuita al giovane Gaspare da Padova da Ellen Cooper Erdreich<sup>810</sup>, mentre nel catalogo de la Mare-Nuvoloni risulta assegnata allo stesso anonimo miniatore che ha eseguito il *Trionfo d'Amore* di L<sup>811</sup>.

---

<sup>807</sup> Cfr. *supra*, p. 171.

<sup>808</sup> Mantovani, *Petrarca*, p. 425, dalla scheda IV.16 di Franco Tomasi alle pp. 424-425.

<sup>809</sup> Alexander, *Miniatori*, p. 195; cfr. anche Alexander, *Painted page*, num. 71 p. 154.

<sup>810</sup> Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 70.

<sup>811</sup> De la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 28 p. 162. Segnalo che nella scheda dedicata nel catalogo a L (*ibidem*, cat. 30 p. 166), è stata operata una distinzione tra il miniatore a cui spetta la pagina di titolo dei *Rvf*

Riguardo alla decorazione di quest'ultimo, la critica sembra convenire con la proposta avanzata da Jonathan Alexander di distinguere nel codice l'intervento di due artisti, attribuendo al mantovano Franco dei Russi le cornici architettoniche policrome con le iniziali sfaccettate e decorate con elementi zoomorfi in apertura delle due opere [Tavv. 13a e 14a], e le iniziali sfaccettate istoriate in monocromo per i *Trionfi*<sup>812</sup>. L'identità del secondo miniatore, responsabile delle illustrazioni delle pagine di titolo [Tavv. 13a e 14a], ha invece suscitato pareri discordi: per alcuni resta anonimo, in quanto non sembra possibile identificarlo né con Gaspare da Padova, dallo stile più raffinato<sup>813</sup> (anche se nel catalogo de la Mare-Nuvoloni gli viene forse assegnata l'esecuzione del solo *Trionfo d'Amore*<sup>814</sup>); né con Lauro Padovano, in base ad una proposta di Ulriche Bauer Eberhardt ritenuta però poco convincente<sup>815</sup>, perché la fisionomia stilistica di questo artista, citato nel *memoriale* del copista padovano, resta ancora indefinita. Per Giordana Mariani Canova ed Ellen Cooper Erdreich, l'anonimo maestro è riconoscibile nello stesso Sanvito<sup>816</sup>, ma altri studiosi, quali Federica Toniolo, non giudicano all'altezza delle illustrazioni di L l'abilità come miniatore del copista padovano<sup>817</sup>; al quale, infine, viene attribuita la progettazione complessiva del codice e solo l'esecuzione delle iniziali istoriate monocromatiche per i *Trionfi* da Gennaro Toscano e Rowan Watson<sup>818</sup>.

La decorazione di M, che dal Petrarca di Londra riprende le illustrazioni in apertura di *Rvf*, *Rime in morte* e *Triumphs* [Tavv. 13b e 14b], sembra essere stata eseguita da un artista meno abile, che è stato identificato ancora con Sanvito da Ellen Cooper Erdreich<sup>819</sup>, mentre Jonathan Alexander non ha escluso l'intervento del giovane Gaspare da Padova<sup>820</sup> (ma, a mio avviso, la raffinatezza stilistica che caratterizza i lavori di questo miniatore esclude tale possibilità); Federica Toniolo, infine, ha proposto di attribuire l'ornamentazione del codice, comprese le sobrie

---

rispetto a colui che eseguì, nel medesimo manoscritto, il *Trionfo d'Amore*, attribuendo quest'ultimo al giovane Gaspare da Padova e avvalorando, in tal modo, l'ipotesi che vede questo stesso miniatore come responsabile delle illustrazioni in T.

<sup>812</sup> Alexander, *Manuscript*, in Alexander, *Studies*, pp. 156-158; cfr. anche la scheda IV.15 di Franco Tomasi in Mantovani, *Petrarca*, a p. 423.

<sup>813</sup> Cfr. Alexander, *Painted page*, p. 154; Toniolo, *Petrarca*, p. 90.

<sup>814</sup> Cfr. *supra*, nota 811.

<sup>815</sup> Bauer Eberhardt, *Lauro Padovano*; Toniolo, *Petrarca*, p. 90 e nota 14; Franco Tomasi, nella scheda IV.15 in Mantovani, *Petrarca*, a p. 423.

<sup>816</sup> Mariani Canova, *Porpora*, pp. 353, 368-369; Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 70.

<sup>817</sup> Cfr. Toniolo, *Petrarca*, p. 90, in cui l'autrice sostiene, a questo proposito, che è «Sicuramente da escludere l'identificazione con il Sanvito perché la sua produzione più tarda come miniatore è troppo modesta».

<sup>818</sup> Cfr. Agosti-Thiébaud, *Mantegna*, p. 136, in cui Gennaro Toscano ha pertanto ipotizzato la collaborazione di tre miniatori differenti nel codice londinese; e Watson, *Western*, p. 549.

<sup>819</sup> Cooper Erdreich, *Qui hos cultus*, pp. 137-147.

<sup>820</sup> Alexander, *Miniatori*, p. 195 e Alexander, *Painted page*, p. 154 (in scheda num. 71).

pagine incipitarie di *Canzoniere* e *Trionfi* con cornici monocromatiche ed iniziali sfaccettate, ad un anonimo maestro padovano che sembra aver collaborato con Giovanni Vendramin negli anni Settanta del Quattrocento in tre manoscritti, nei quali la studiosa ritrova «con uno stile imitativo del Vendramin lo stesso segno crudo e l'austerità formale del Petrarca di Madrid»<sup>821</sup>.

Meno acceso è il dibattito sull'anonimo miniatore a cui spetta la decorazione del Petrarca successivo, G, che all'inizio della sezione delle *Rime in morte*, prima di *Rvf 264* (c. 107v), all'interno dello specchio rigato per un'altezza di circa dodici righe, presenta un'illustrazione tabellare a colori inclusa in un'elaborata cornice prospettica, che ancora una volta rappresenta la caduta di Laura dal carro [Tav. 15b]. In questo caso, però, la miniatura si allontana dagli esempi ispirati alla caduta di Fetonte che caratterizzano T, L [Tav. 12a] e M, sia dal punto di vista esecutivo, poiché nel Petrarca guarneriano essa è per la prima volta eseguita a colori, in luogo della tecnica in chiaroscuro a punta metallica precedentemente impiegata; sia sotto il profilo iconografico, in quanto in G la scena presenta differenze sostanziali rispetto alla composizione tipica del prototipo mitologico rinvenuto nei reperti antichi, con un paesaggio naturalistico disseminato di rovine archeologiche in cui una Laura bionda e vestita di rosso, invece di essere raffigurata con la testa riversa a terra, ha appena perso l'equilibrio sul cocchio blu, scontratosi con i frammenti di una colonna sparsi sul suolo erboso. La colonna in rovina, qui rappresentata per la prima volta, è un elemento innovativo degno di nota, in quanto è una chiara rappresentazione allegorica della morte dell'amico e protettore di Petrarca, Giovanni Colonna, che traspone alla lettera le parole incipitarie di *Rvf 269*: «Rotta è l'alta colonna». Ad un'analisi stilistica dell'illustrazione, emergono immediatamente i tratti che sono stati individuati come caratterizzanti delle miniature eseguite da Sanvito<sup>822</sup>: Laura, infatti, è disegnata come una figura esile e poco espressiva, con gli arti troppo lunghi, su di un carro con proporzioni decisamente errate (questi due elementi, infatti, sono troppo grandi rispetto ai cavalli, alla colonna in terra e agli alberi) e con colori intensi.

Il manoscritto è, inoltre, decorato con una pagina di titolo sul *verso* della carta antistante al *Canzoniere*, nella quale una semplice edicola classicheggiante, eseguita in monocromo su uno sfondo sfumato con tratti di penna rossa, contiene

---

<sup>821</sup> Toniolo, *Petrarca*, p. 91; cfr. anche la scheda IV.16 di Franco Tomasi in Mantovani, *Petrarca*, a p. 425. I tre manoscritti attribuiti al collaboratore del Vendramin sono il Valturio Padova, Biblioteca Capitolare, Ms. D.II, eseguito nel 1472 per il vescovo di Padova Jacopo Zeno, e i due esemplari di Cicerone: ex collezione Major Abbey, Ms. 43.J.A.276, del 1476, e Cambridge(Massachussets), Harvard University, Houghton Library, Ms. 69.M 126.

<sup>822</sup> Cfr. *supra*, p. 107 e nota 653.

l'intitolazione dell'opera in maiuscola antiquaria blu [Tav. 15a]. Le pagine incipitarie delle due opere sono incorniciate da un susseguirsi di elementi antiquari policromi che poggiano su un'isola erborea [Tavv. 15a e 16a], mentre variopinti candelabri ornano il margine interno (sul *recto*) o esterno (sul *verso*) con gli *initia* di *Rvf* II [Tav. 15b] e dei *Trionfi* [Tav. 16b]; le iniziali maggiori delle partizioni del testo sono, inoltre, incluse in tabelle quadrate che contengono una scena a questo correlata, quali Petrarca coronato seduto frontalmente, con un libro tra le mani, in un giardino fiorito con le mura di Avignone sullo sfondo per il *Canzoniere* (c. 10r) [Tav. 15a], o Cupido bendato che sfila in trionfo su un cocchio per i *Triumphs* (c. 150r) [Tav. 16a].

L'esecuzione di tali miniature è caratterizzata da un livello qualitativo basso, che è stato riscontrato negli esempi attribuiti ad un Sanvito anziano e colpito dall'artrite, tanto che la decorazione in G viene ascritta dalla critica o ad un anonimo e mediocre miniatore, o più probabilmente al copista padovano, che l'avrebbe però aggiunta in un periodo più tardo rispetto alla trascrizione del testo<sup>823</sup>. Ellen Cooper Erdreich ha avanzato con sicurezza questa seconda ipotesi, sottolineando come «Every image recalls illumination from an earlier Petrarch either written, rubricated, annotated or illuminated by Sanvito. [...] In sum, the images derive not from a single illuminated Petrarch, whether his or another's, that he might have kept in his studio, but rather from various copied executed at widely separated times. Only Sanvito was likely to have known and remembered them all»<sup>824</sup>.

Nel codice si osserva un elemento che potrebbe supportare l'ipotesi di un'esecuzione posteriore della decorazione rispetto alla trascrizione del codice, costituito dalla presenza di un segno di attenzione al testo di Sanvito, che è stato successivamente coperto da un candelabro marginale ad ornamento del *Trionfo dell'Eternità* (c. 184v). Allo stesso tempo, però, non ritengo che le miniature siano eventualmente ascrivibili ad un periodo molto più tardo (ed, in ogni caso, certamente a non oltre il 1497, come indica il galero nero con sei nappe per lato, privo di croce vescovile, che sormonta lo stemma di Ludovico Agnelli nel codice<sup>825</sup>), sia perché non vi ho ravvisato alcun tremolio, sia perché le imperfezioni che le caratterizzano sono tipiche delle testimonianze figurative attribuite al copista padovano fin dai suoi anni giovanili, ed una loro maggior evidenza nel codice guarnieriano potrebbe anche essere meramente dovuta ad un'esecuzione più affrettata.

---

<sup>823</sup> Cfr. Maddalo, *Sanvito*, p. 29; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 80 p. 278; Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 85. L'attribuzione della decorazione di G a Sanvito è stata inoltre proposta in una tesi di laurea specificamente dedicata all'argomento da Erika Zucchetto (Zucchetto, *Miniature*; cfr. anche Vattovani Sforza, *Segnalazioni*, p. 87).

<sup>824</sup> Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 85.

<sup>825</sup> Cfr. *supra*, p. 123-124.

D'altra parte, la teoria che il testo di G potesse essere stato inizialmente esemplato da Sanvito, ma lasciato privo di decorazione e completato solo in un secondo momento, quando richiesto dall'acquirente, sembra avvalorata dal Petrarca di Firenze, nel quale furono eseguite dal copista tutte le scritture distintive in maiuscola antiquaria colorata, ma lo spazio per le iniziali maggiori decorate e per l'apparato illustrativo è rimasto in bianco. Oltretutto, la tipologia e la disposizione delle scritture in maiuscola antiquaria per i titoli e gli *initia* delle partizioni testuali, l'alternanza degli inchiostri policromi lì utilizzati, le dimensioni degli spazi lasciati in bianco per contenere le iniziali maggiori decorate, nonché l'apposizione della cartulazione in rosso nel *Canzoniere*, risultano nei due codici molto simili, se non identici; con l'unica differenza che F sarebbe dovuto essere ancora più lussuoso, avendo in aggiunta spazi rettangolari lasciati in bianco, certamente destinati a miniature tabellari che avrebbero dovuto ornare l'inizio dei sei *Trionfi* [Tavv. 16c-d].

Il Petrarca fiorentino e, forse, anche il guarneriano potrebbero, dunque, essere stati allestiti da Sanvito seguendo un modello figurativo che sapeva essere apprezzato dalla clientela, a prescindere dalla richiesta di un determinato committente e con la previsione di far eseguire la decorazione solo all'occorrenza; ma si tratta di una mera congettura che non esclude altre possibilità, come l'acquisto di F volutamente incompleto da parte di un anonimo bibliofilo che aveva l'intenzione (mai concretizzata) di commissionare l'ornamentazione del manufatto ad un altro artista di sua scelta, oppure la scomparsa inaspettata o del committente, o del miniatore al quale Sanvito aveva progettato di far ultimare il codice – forse il suo stimato collaboratore Gaspare da Padova, che morì proprio durante quegli anni, probabilmente tra 1489 e '93<sup>826</sup>.

In realtà, quest'ultima teoria sembra più verosimile per il Petrarca di Baltimora, l'unico tra i manoscritti in esame ad essere esemplato in *antiqua* ed a contenere i soli *Triumphs*: il manufatto era stato progettato per essere riccamente illustrato con miniature a colori sul *verso* delle carte precedenti gli *initia* dei *Trionfi* [Tav. 17a], a loro volta decorati con cornici e iniziali maggiori in stile antiquario [Tavv. 17b-d]; ma l'esecuzione del lussuoso programma decorativo rimase interrotta al secondo capitolo dell'opera e fu completata solo successivamente, secondo la

---

<sup>826</sup> Cfr. *supra*, nota 646. La possibile spiegazione della mancanza della decorazione in F con l'assenza o la scomparsa di Gaspare da Padova è suggerita in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 95 p. 312, dove viene altresì ipotizzato che il manoscritto «It was perhaps prepared by Sanvito for sale [...], in a period when he lacked a patron, between the death of Cardinal Gonzaga in October 1483 and his appointment as *majordomo*, or steward, in the household of Cardinal Raffaele Riario c. 1491-2». Anche Silvia Maddalo ha proposto che Sanvito potesse preparare più copie di una stessa opera in assenza di una specifica committenza, per venderle poi a una clientela casuale (Maddalo, *Sanvito*, p 98).

critica da Monte e Gherardo di Giovanni del Fora a Firenze<sup>827</sup> [Tav. 17d], mentre si ritiene che la decorazione del TC (cc. 1v-2r) e del TP (cc. 22v-23r) [Tavv. 17a-c] sia stata eseguita da Gaspare da Padova e potrebbe, dunque, essere rimasta interrotta a causa della sua improvvisa scomparsa.

La decorazione dell'ultimo codice del gruppo, il Petrarca bodmeriano, contiene, rispetto agli altri manoscritti, alcune innovazioni: Sanvito, pur mantenendo l'uso di inserire pergamene tinte che scandiscono le partizioni delle opere, le decora come sempre a piena pagina sul *verso* della carta antecedente all'*incipit* del testo relativo, a colori in luogo della tipica tecnica in chiaroscuro a punta metallica, per cui solo nei margini della miniature si osserva il pigmento con cui è stato trattato il foglio<sup>828</sup>. In questo caso, inoltre, le illustrazioni non contengono testo, fatta eccezione per quella in apertura del *Canzoniere*, in cui una cornice architettonica è disegnata in monocromo sulla tinta giallo/verde utilizzata per tingere la pergamena, con una didascalia crisografica nell'architrave superiore [Tav. 18a]. A differenza delle pagine di titolo contenute negli altri codici petrarcheschi, in cui l'iscrizione in maiuscola antiquaria dorata assume un ruolo centrale nella scena miniata, in B l'apparato illustrativo non è stato concepito per far risaltare i titoli delle opere. Allo stesso tempo, le miniature istoriate in apertura di *Rvf* e *Triumph* contengono un soggetto simile a quello contenuto negli altri testimoni esaminati, ma che qui risulta interpretato in modo più strettamente correlato con i testi petrarcheschi: in apertura del *Canzoniere*, l'edicola classicheggiante con il busto di Laura e Petrarca e con Apollo in primo piano è sostituita dalla rappresentazione di un paesaggio con Roma e Avignone sullo sfondo, in cui il poeta coronato è raffigurato nell'atto di trarre l'ispirazione poetica da Apollo seduto di fronte, con il fiume Ippocrene/Sorgue che scorre tra i due personaggi, al centro dei quali Laura/Dafne ha subito la metamorfosi in alloro e, tra i suoi rami, Cupido scocca il dardo verso Petrarca<sup>829</sup> [Tav. 18a]. Per i *Triumph* è di nuovo raffigurato il corteo del

---

<sup>827</sup> Cfr. Miner, *Since*, pp. 99-115 e figg. 43-53; Garzelli, *Miniatura*, I, pp. 299-300 e II, figg. 969-976; Trapp, *Laura*, p. 151 e fig. 119; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 88 p. 296. Sui fiorentini Gherardo (ca. 1446-1497) e Monte (1448-1532/33) di Giovanni di Miniato, detto "del Fora", cfr. Bollati, *Dizionario*, rispettivamente pp. 258-262 e 798-801, con ampia bibliografia (schede di Diego Galizzi).

<sup>828</sup> Nello specifico, in apertura dei *Rvf* è inserito un bifoglio giallo/verde chiaro; prima di *Rvf* II è inserita una carta tinta di nero solo sul *verso*; apre i *Triumph*, infine, una pergamena tinta di viola.

<sup>829</sup> Questa miniatura è stata ripresa sul *verso* di un foglio purpureo in apertura del *Canzoniere* in un codice datato 1508 allestito per Ludovico Arrighi, ora Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vit. 22-3 (cfr. Trapp, *Iconography*, p. 35 e nota 109, con un breve elenco di altre miniature con un'iconografia simile alle pp. 35-36); Silvia Maddalo e Federica Toniolo assumono la data apposta in tale manoscritto come un *terminus ante quem* per B, che per le studiose costituisce certamente il modello utilizzato per la pagina di titolo del manufatto di Madrid (Maddalo, *Sanvito*, pp. 79-80; Toniolo, *Petrarca*, p. 100); per quanto ritenga questa teoria la più probabile, a mio avviso non si può, però, escludere a priori che esistesse un archetipo comune ad entrambe le miniature.

*Trionfo d'Amore*, ma con una rappresentazione più dettagliata e organizzata su due diversi piani prospettici dei personaggi che sfilano dietro al carro in fiamme con Cupido che scocca il dardo verso il poeta, mentre quest'ultimo osserva la scena dall'alto di una rupe, affiancato dall'ombra-guida che incontra nel TC I<sup>830</sup> [Tav. 18b]. Ma la vera innovazione della decorazione nel Petrarca bodmeriano è la miniatura posta a divisione tra le due parti dei *Rvf*, in cui la morte di Laura non è più rappresentata con la sua caduta dal carro, ma con una complessa scena che illustra le sei "visioni" allegoriche descritte in versi nella canzone *Standomi un giorno solo a la finestra* (*Rvf* 323, c. 150v), con Petrarca che osserva, dalla finestra di un edificio rinascimentale: un cervo con volto di donna inseguito e ucciso da due veltri (vv. 1-12), una nave con la vela dorata che, colta da una tempesta, naufraga sugli scogli (vv. 13-24), un fulmine che colpisce e spezza un alloro (vv. 25-36), una fonte d'acqua sepolta in una voragine (vv. 37-48), una fenice che si toglie la vita con il proprio becco (vv. 49-60) e, infine, Laura vestita di bianco, con il busto avvolto da una nube, morsa al tallone da un serpente (vv. 61-72)<sup>831</sup> [Tav. 18c]. Recitando le parole di Silvia Maddalo, che alla decorazione di B ha dedicato uno studio monografico, in tale manoscritto: «Le illustrazioni in particolare non rappresentano più soltanto un arricchimento di contenuti dell'opera tradita riproposto nei modi dell'antiquaria, ma un'interpretazione, in un linguaggio altro, quello iconico, dei significati più profondi del testo stesso: una sorta di trasposizione in figura della metafora letteraria»<sup>832</sup>.

La studiosa ha attribuito l'intero apparato decorativo del codice a Sanvito, analogamente al precedente Petrarca copiato dal copista ed attualmente in collezione privata, P<sup>833</sup>, che, con le miniature in apertura di *Rvf* II (in una tabella rettangolare nella parte superiore della pagina con la canzone 264) e dei *Triumph*, costituisce un antecedente di B, in cui il copista-miniatore per la prima volta

<sup>830</sup> L'incontro di Petrarca con la guida è descritto ai vv. 40-51 del TC I ed è ancora aperto il dibattito sull'identità di tale *ombra*, che dichiara di essere un *vero amico* dell'autore e di essere come lui nato *in terra tosca* (vv. 47-48); quindi potrebbe essere, ad esempio, Giovanni Aghinolfi, Boccaccio, o Francesco da Barberino (sulla questione cfr. Carrai, *Il problema*).

<sup>831</sup> L'illustrazione sembra innovativa non solo rispetto ai *Rvf* copiati da Sanvito (fatta eccezione per un antecedente in P, per il quale si veda di seguito), ma all'intera tradizione dell'opera. In effetti, esiste una miniatura a piena pagina in apertura del *Canzoniere*, eseguita da Francesco d'Antonio del Chierico, in un codice trascritto nel 1476 da Antonio Sinibaldi per Lorenzo de' Medici (Paris, Bibliothèque Nationale, Ital. 548, c. 1v), nella quale si osserva un'insolita iconografia che ricorda quella delle *Rime in morte* di B, con Petrarca rappresentato mentre si aggrappa ad un albero di alloro (che è anche emblema del committente) per salvarsi da una nave in naufragio; ma, in questo caso, il soggetto non mostra alcuna correlazione con la seconda visione di *Rvf* 323, e potrebbe semmai riferirsi forse ai vv. 15-16 della canzone 268 (cfr. Trapp, *Iconography*, p. 30, note 83-84 e tav. XI; per il ms. cfr. Marie Piere Laffitte, *Il codice Ital. 548 della Biblioteca Nazionale di Parigi*, in Lenzuni, *All'ombra*, pp. 161-165, con miniatura riprodotta a p. 154).

<sup>832</sup> Maddalo, *Sanvito*, p. 57.

<sup>833</sup> Al riguardo, oltre al già citato Maddalo, *Sanvito*, della stessa autrice cfr. anche Maddalo, *Tensioni* e la scheda descrittiva in Mantovani, *Petrarca*, pp. 439-444 num. IV.25.

sperimentò le nuove iconografie che ritroviamo nel manufatto bodmeriano. In effetti, per le *Rime in morte* egli illustrò già in P la "canzone delle visioni", anche se limitandosi a trasporre in immagine solo quattro stanze e ponendo al centro della scena la *fera* Laura con il corpo di cervo inseguita da due levrieri<sup>834</sup>; e per il corteo del *Trionfo d'Amore*, sebbene raffigurato a piena pagina su pergamena tinta di verde chiaro, quasi in monocromo (con copiose lumeggiature dorate, il cielo sfumato di azzurro e con piccoli tocchi di colore rosa sui volti delle figure), la scena è simile a quella in apertura dei *Triumphs* di B, con Petrarca che osserva dall'alto di una rupe, affiancato dalla sua guida (che in questo caso non è però raffigurata come un'*ombra*), il corteo di Cupido suddiviso su due diversi piani prospettici<sup>835</sup>.

Sembra, dunque, che Sanvito non avesse mai smesso di elaborare un proprio apparato illustrativo per i testi petrarcheschi esemplati a diverse altezze cronologiche, in cui è possibile osservare motivi iconografici comuni, che già a partire da G sono volti ad una maggiore funzione esegetica del testo. Ad ogni modo, la decorazione 'all'antica' caratterizza tutti i codici petrarcheschi copiati dal padovano (compresi P e B, nelle bordure ornamentali e nelle iniziali maggiori sfaccettate), fin dal primo manoscritto del gruppo, C; che sotto questo profilo risulta particolarmente degno di nota, in quanto è un importante testimone del passaggio compiuto nella produzione del copista dall'ornamentazione del 'vecchio tipo' a bianchi girari, verso quella antiquaria, di cui questi divenne presto uno dei principali interpreti e fautori. Nel Petrarca casanatense ancora non fu elaborato da Sanvito il programma illustrativo che fu replicato, sebbene con alcune differenze, nei codici copiati successivamente, cosicché i titoli delle opere non sono iscritti all'interno di miniature, ma sono più semplicemente trascritti, prima del testo relativo, in maiuscola antiquaria a righe di colore alternato oro, blu, rosso, verde e viola [Tavv. 9a e 9c]; l'intestazione delle *Rime in morte* è, invece, iscritta a righe alternativamente oro e argento all'interno di una tabella marmorea con sfondo nero spruzzato di rosa, che occupa la parte superiore della pagina (c. 98v) ed è sorretta sulla sinistra da un putto alato ritratto di profilo [Tav. 9b].

La pagina incipitaria della seconda parte del *Canzoniere* in C presenta, dunque, il primo esempio di decorazione di un titolo nei Petrarca esemplati da Sanvito, che oltretutto è già innovativo nello stile, in quanto l'espedito di creare l'illusione di una scrittura esposta su un'epigrafe è tipicamente antiquario; ma la

---

<sup>834</sup> Cfr. Trapp, *Iconography*, p. 36; Trapp, *Laura*, pp. 161-163 e fig. 126; Maddalo, *Sanvito*, in part. pp. 98-102, tav. XLIV; Toniolo, *Petrarca*, pp. 98-99 e fig. 6.

<sup>835</sup> La miniatura è riprodotta in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 327, fig. 101 (cc. 142v-143r); per l'analisi iconografica della scena, cfr. Maddalo, *Sanvito*, p. 73 nota 3 e Toniolo, *Petrarca*, p. 99.

qualità esecutiva che lo caratterizza non è alta: lo sfondo sfumato con brevi tratti di penna blu è irregolare e le ali del putto reggistemma sembrano grossolanamente aggiunte in un secondo momento, come dimostra l'attacco di quella destra sulla spalla<sup>836</sup>. Il cherubino casanatense ricorda altri putti alati reggistemma osservabili nei manoscritti prodotti negli anni giovanili del copista, quali la coppia a c. 1r del Virgilio a Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XII 34 (databile 1455-8), attribuiti da alcuni allo stesso Sanvito, che li avrebbe aggiunti in un momento posteriore rispetto alla decorazione delle iniziali maggiori<sup>837</sup>; o il grazioso genio eseguito in stile mantegnesco a c. 3r del Tibullo-Catullo ora a Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 153 (trascritto in due fasi, ma comunque entro il periodo iniziale di attività), simile ai putti di due codici di Ovidio allestiti per lo stesso committente, il padovano Francesco Buzzacarini, circa un decennio più tardi (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 7992 e Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Dc. 147), ed assegnato da Ellen Cooper Erdreich al giovane Gaspare da Padova<sup>838</sup>.

Se, in C, l'esecuzione della decorazione del titolo per *Rvf* II non sembra ascrivibile ad un miniatore molto abile, si può certamente affermare il contrario per le iniziali maggiori in apertura delle due opere, sfaccettate e decorate 'a foglia d'acanto' in un campo quadrangolare monocromatico con un sottile bordo nero intagliato e, per i *Triumphs*, a gradini (rispettivamente a c. 1r, V, 9 rr. [Tav. 9a] e a c. 140r, L, 7 rr. [Tav. 9c]): la perfetta proporzione del corpo delle lettere, la fine ombreggiatura che le rende prismatiche ed in rilievo rispetto al supporto, la sottile cornice intagliata con elementi perfettamente circolari e posizionati alla medesima distanza rispetto ai vertici del campo quadrangolare, gli armoniosi, morbidi e folti girari d'acanto che avviluppano le lettere, con una sapiente lumeggiatura che gli restituisce un effetto tridimensionale – tutte queste caratteristiche permettono di accostare queste iniziali di pennello al miglior esempio di lettere sfaccettate finora conosciuto, fornito dal già citato Strabone di Albi del 1458/9, donato da Jacopo Marcello a Renato d'Angiò (Médiathèque Pierre-Amalric, ms. 77)<sup>839</sup>. Ponendo a confronto le *E* a c. 230v [Tav. 9d] e la *P* a c. 363r contenute in tale manoscritto<sup>840</sup> con le iniziali del Petrarca casanatense, non ritengo, però, che esse siano attribuibili allo stesso maestro, in quanto le due lettere miniate nello Strabone sono caratterizzate da

---

<sup>836</sup> Si noti che tutta la decorazione che circonda la tabella potrebbe in realtà essere stata aggiunta in un secondo momento, come dimostra il particolare della mano del cherubino che regge l'epigrafe, attraverso la quale si intravede il disegno della cornice di quest'ultima.

<sup>837</sup> Cfr. Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 66.

<sup>838</sup> *Ibidem*, p. 68 e p. 396 nota 10.

<sup>839</sup> Per il quale cfr. *supra*, p. 99 e nota 616.

<sup>840</sup> Per le riproduzioni di queste due lettere miniate, cfr. *supra*, nota 616.

bordi con intagli circolari simili, ma sempre lievemente aperti (in C questi sono chiusi da un sottilissimo tratto nero), da girari ugualmente armoniosi ma dalla morfologia differente, e, soprattutto, da una lumeggiatura del corpo delle lettere così sapientemente e finemente sfumata da rendere il loro effetto ottico tridimensionale unico e inconfondibile. Allo stesso tempo, le lettere prismatiche di C sono, a mio avviso, simili, ma di qualità nettamente superiore, rispetto a quelle dipinte nel Livio di Sanvito databile intorno al 1459-60, ora a Udine (Seminario Arcivescovile, Biblioteca diocesana P. Bertolla, *Cernazai* 421)<sup>841</sup>. Al di là di tale manoscritto databile alla stessa altezza cronologica di C, non mi sembra che nessun altro codice prodotto da Sanvito contenga iniziali sfaccettate e decorate 'a foglia d'acanto' attribuibili allo stesso raffinato artista del Casanatense 924 – come se il giovane copista avesse avuto la possibilità di farle aggiungere nel suo Petrarca da un maestro che sapeva eseguire innovative iniziali sfaccettate di altissima fattura, le quali dovevano essere tanto apprezzate dal copista padovano da venire adottate definitivamente (esclusa qualche rara eccezione) nella sua produzione manoscritta, forse imitando inizialmente proprio l'eccellente esempio fornito da C.

Il primo codice petrarchesco di Sanvito fu, quindi, già decorato nello stile antiquario che questi adottò proprio a partire dagli anni in cui ne esemplò il testo, ed anche se, rispetto ai manoscritti successivi, la sua ornamentazione è più sobria e manca delle 'antiporte' miniate in apertura di *Rvf* e *Triumph*, la *mise en texte*<sup>842</sup> delle opere risulta, in C, già strutturata secondo il modello a cui il copista si attenne durante l'intera attività. Tutti i Petrarca in esame, infatti, presentano un uso assai simile, quando non coincidente, delle scritture distintive, in cui i titoli non inclusi nelle miniature e gli *initia* delle opere e dei capitoli dei *Triumph* sono trascritti in maiuscola antiquaria policroma, di modulo ampio circa la metà di una riga (fatta eccezione per la scrittura del titolo dei *Rvf* in C e del titolo e l'*incipit* dei *Triumph* in G, W e F, ampio circa una riga<sup>843</sup>). L'iniziale maggiore delle due opere e della seconda parte dei *Rvf* è sempre miniata e sfaccettata (fatta eccezione per la *N* in apertura di W, composta da rami di alloro [Tav. 17b]), inserita in un campo quadrangolare di grandezza compresa tra le sei e le nove righe [Tavv. 9a, 9c, 10a-b, 13a, 13c, 14a, 14c, 15a, 16a e 18d] (la *I* di *Rvf* 264 è, di norma, lievemente più piccola). Le iniziali dei *Trionfi* sono in genere simili, se non uguali, a quelle apposte in

<sup>841</sup> Si veda, in particolare, la *L* di c. 80r riprodotta in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 20.

<sup>842</sup> Secondo la definizione di Marilena Maniaci, il termine si riferisce ai «svariati dispositivi di differenziazione, gerarchizzazione e indicizzazione del flusso testuale» (Maniaci, *Archeologia*, p. 103).

<sup>843</sup> Segnalo che in questi tre codici fra il titolo e l'*incipit* dei *Triumph* è trascritto, con analoga modalità, il titolo del *TC I*, di modulo ampio circa metà riga, per cui la *mise en page* della pagina incipitaria dell'opera risulta assai simile (soprattutto in G e F).

apertura delle due opere nel manoscritto, fatta eccezione per C e T, in cui sono identiche alle iniziali dei capitoli dei *Trionfi* (ma in T sono di modulo lievemente più grande). Queste ultime sono di modulo inferiore, semplici e dorate in T e M, dorate e inserite in un campo quadrangolare monocromatico con sottili decorazioni bianche o dorate in C, L e B, oppure sfaccettate e stagliate su un campo quadrangolare decorato con motivi floreali o con l'emblema del committente (l'agnello) in G. Le iniziali di componimento nei *Rvf* sono sempre semplici e monocromatiche [Tavv. 1-2, 4-5, 8] (tranne che in L, dove sono dorate e decorate nello stesso modo delle iniziali di capitolo dei *Trionfi* [Tav. 3]), tracciate all'esterno dello specchio di scrittura e di modulo ampio circa due righe, blu in C e M, oro in B e alternativamente blu e oro in T e G. Le iniziali strofiche (per i sonetti dei *Rvf* solo le iniziali di sirma, con un'unica eccezione per B, in cui sono decorate le iniziali di tutte le strofe anche per questa forma metrica) sono sempre tracciate nella colonnina per le maiuscole, al tratto in C, T, G, W e F, oppure semplici e blu, di modulo ampio circa una riga, in L, M e B [Tavv. 1-8]. Infine, in tutti i codici, il primo sonetto del *Canzoniere* occupa lo spazio di un'intera pagina, sempre decorata, esclusi C e F, con una cornice in stile antiquario (che simula una tabella marmorea in T [Tav. 10a], un colorato elemento architettonico in L [Tav. 13a], un'epigrafe monumentale in M [Tav. 13c], una struttura composta da candelabri in G [Tav. 15a] e da grottesche in B [Tav. 18d]), ed è trascritto in maiuscola antiquaria con una riga oro alternata ad una blu, poi rossa, verde e viola, fatta eccezione per T, in cui i colori impiegati sono solo l'oro e il blu [Tav. 10a], e ancor più per C, in cui solo le iniziali versali sono policrome, mentre il testo è in *antiqua* crisografica [Tav. 9a].

\* \* \*

Per riassumere, ponendo a confronto la decorazione presente nei codici esaminati, emerge un'evoluzione del programma illustrativo progettato da Sanvito (a prescindere dal fatto che fosse lui stesso il miniatore o meno), in cui, partendo da C, un codice esemplato dal copista in età giovanile e, come già detto, probabilmente tenuto a lungo per suo proprio uso<sup>844</sup>, caratterizzato da un'ornamentazione sobria,

---

<sup>844</sup> Cfr. *supra*, p. 140. In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, *addendum* p. 376, il Petrarca casanatense risulta descritto come un prodotto di lusso e, per questo motivo, Laura Nuvoloni ha escluso, durante una comunicazione orale (Roma, Università "La Sapienza", 25 maggio 2010), la possibilità che il copista padovano avesse tenuto il codice per sé. Ritengo, al contrario, che l'ornamentazione del Casanatense 924 (sempre che non fosse stata in parte aggiunta successivamente) non sia particolarmente pregiata, o almeno non al punto da impedire ad un prolifico amanuense, quale egli era già quando allestì C, che possedeva normalmente il materiale per svolgere la sua professione (incluso l'oro per la crisografia a c. 1r), di decorare moderatamente il suo codice; così come le due raffinate iniziali sfaccettate in apertura delle opere potrebbero essere state eseguite da un suo collaboratore ad un costo ridotto, se non per amicizia.

ma già innovativa, in stile antiquario<sup>845</sup>; si passa già con il secondo esemplare, T, ad un ricco apparato illustrativo, contraddistinto da pergamene tinte in cui si sperimentano per la prima volta, con una tecnica in chiaroscuro eseguita a punta metallica, innovativi motivi iconografici ispirati all'antico (la caduta di Laura dal carro come quella di Fetonte ed il corteo trionfale di Cupido), che si ritrovano, con minime differenze, anche in L e M – quest'ultimo con miniature di un livello qualitativo più modesto rispetto allo splendido codice londinese. Successivamente, il manufatto allestito dopo circa un ventennio, G<sup>846</sup>, segna l'inizio di importanti cambiamenti, per cui viene abbandonato l'espedito di inserire fogli tinti, in favore di una decorazione dai colori vivaci, in cui i soggetti raffigurati nei testimoni precedenti vengono reiterati (il corteo del *Trionfo d'Amore*, ad esempio, è rappresentato all'interno dell'iniziale maggiore in apertura della relativa opera [Tav. 16a]), ma con l'introduzione di nuovi elementi che orientano l'illustrazione verso una maggiore interpretazione del testo<sup>847</sup>. Segue un codice rimasto privo di decorazione, F, che, se completato, sarebbe stato probabilmente simile, ma più lussuoso, del Petrarca guarneriano. Anche l'ornamentazione dei *Triumphs* di Baltimora rimase parzialmente incompleta, ma il suo lussuoso programma illustrativo venne portato successivamente a termine da due maestri fiorentini, per cui W custodisce oggi ricche miniature, abilmente istoriate, in apertura dei *Trionfi*. L'ultimo codice del gruppo, B (con un antecedente attualmente in collezione privata, P) si differenzia dagli esempi precedenti, e mostra una matura capacità di Sanvito di tradurre il testo petrarchesco in immagine, con illustrazioni in apertura delle due opere, in cui sembrano fondersi insieme questa sua nuova attitudine 'esegetica' con le tecniche e i motivi iconografici elaborati durante quasi l'intero arco della sua attività, dai quali si distacca solamente un'insolita rappresentazione estremamente innovativa (non solo rispetto agli altri codici qui esaminati, ma in generale alla tradizione dell'opera) della morte di Laura, narrata attraverso le sei allegorie della "canzone delle visioni".

---

<sup>845</sup> Ricordo che negli anni in cui C fu esemplato, lo stile antiquario nell'ornamentazione manoscritta veneta non era del tutto inconsueto, ma era solo agli albori di una rapida espansione che l'avrebbe reso dominante, almeno in quell'area, nell'arco di pochi anni.

<sup>846</sup> Il quale, ricordo, è databile intorno alla metà degli anni Ottanta del XV secolo (cfr. *supra*, p. 153).

<sup>847</sup> Come l'inserimento della colonna in frammenti nella caduta di una bionda Laura dal carro nell'illustrazione di *Rvf* II, la quale presenta, allo stesso tempo, una peculiarità che ricorda il primo codice, C, essendo limitata ad una miniatura tabellare che occupa solo la parte superiore della pagina, mentre in T gli era stata dedicata una porzione maggiore (messa peraltro in rilievo dalla tinta di base purpurea), poi estesa all'intera pagina in L e M (in questi ultimi due, però, la miniatura non si trova su pergamena tinta come in T e solo la scena con la caduta di Laura è disegnata con inchiostri metallici su fondo nero, richiamando nuovamente, in tal modo, la tabella con il titolo in apertura delle *Rime in morte* in C).

L'esame degli aspetti codicologici e della decorazione dei manoscritti petrarcheschi copiati da Sanvito porta, dunque, ad enucleare indicativamente due gruppi di manoscritti che presentano caratteristiche comuni, o quantomeno simili: L e M, con un antecedente in T; seguito da G e F, con alcuni aspetti che ricordano C ed altri in comune con B (come, ad esempio, l'aggiunta della dicitura *á carte* nell'indice dei componimenti). Questi ultimi due esemplari, posti alle estremità dell'attività di Sanvito, si differenziano maggiormente dagli altri codici e ben rappresentano, con le loro peculiarità, gli anni giovanili (C) e senili (B) del copista (e forse anche miniatore) padovano.

Prima di procedere con alcune osservazioni sul testo e l'apparato marginale dei manoscritti petrarcheschi, dove, peraltro, sarà interessante verificare se le analogie riscontrate in questi due gruppi sotto il profilo codicologico e decorativo corrispondano anche ad elementi comuni nel contenuto, riassumo di seguito la cronologia qui proposta dei manufatti:

- (C) Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 924: intorno al 1459/60 (verso l'inizio del periodo II), probabilmente a Padova; con interventi posteriori databili a varie altezze cronologiche, fino all'ultima fase di attività di Sanvito (periodo XII).
- (T) Torino, Biblioteca Nazionale e Universitaria, N.V.28: intorno al 1464 (probabilmente all'inizio del periodo IV), non è possibile stabilire se a Padova o a Roma; con varianti marginali all'incirca coeve alla trascrizione del testo.
- (L) London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101: intorno al 1464/5 (probabilmente verso l'inizio del periodo IV), non è possibile stabilire se a Padova o a Roma; con correzioni al testo e varianti marginali all'incirca coeve alla trascrizione del testo.
- (M) Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611: nella seconda metà degli anni Sessanta (nel periodo V), probabilmente a Padova; con correzioni al testo e varianti marginali all'incirca coeve alla trascrizione del testo.
- (G) San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139: intorno alla metà degli anni Ottanta (nel periodo VIII), probabilmente a Roma; con correzioni al testo e varianti marginali all'incirca coeve alla trascrizione del testo; la decorazione potrebbe, forse, essere stata aggiunta posteriormente (da Sanvito?).
- (W) Baltimore (Maryland), The Walters Art Museum, Ms. W.755: probabilmente sul finire degli anni Ottanta (nel periodo IX), forse a Roma; privo di annotazioni o varianti marginali (correzioni su rasura non rilevate); con decorazione interrotta (di Gaspare da Padova?) e completata successivamente da altri miniatori.

- **(F)** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 6: intorno al passaggio tra gli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento (nel periodo X), forse a Roma; con due sole varianti marginali e una serie di correzioni al testo all'incirca coeve alla trascrizione del testo; con spazi per l'apparato decorativo rimasti in bianco.
- **(B)** Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130: nel Cinquecento, probabilmente nei primi anni del secolo, intorno al 1501-2 (nel periodo XII) e a Padova; privo di annotazioni o varianti marginali (correzioni su rasura non rilevate, ma certamente presenti).

### 2.1.3 Prime riflessioni su testo e *marginalia*

L'esame paleografico precedentemente condotto, oltre che sul testo, sulle annotazioni marginali e sugli interventi correttivi apportati da Sanvito nei manoscritti petrarcheschi in esame, denota prima di tutto che il copista pose una certa attenzione nel ricercare la correttezza testuale, in quanto tutti i codici visionati in originale, e certamente anche il Bodmer 130<sup>848</sup>, presentano emendamenti su rasura, anche di minima entità. Inoltre, esso ha permesso di collocare cronologicamente l'esecuzione degli interventi successivi o contemporaneamente all'allestimento del manoscritto, o in un periodo di poco posteriore, fatta eccezione per il primo Petrarca allestito dal copista, il Casanatense 924. Come detto, questo fu infatti ripetutamente corretto o annotato dal copista in un arco temporale che va da un momento coevo alla trascrizione del testo in età giovanile, fino all'ultima fase della sua attività, prospettando così la possibilità che Sanvito lo avesse tenuto per suo proprio uso, forse utilizzandolo come modello per la trascrizione dei Petrarca successivi, almeno per i *marginalia*<sup>849</sup>.

Ma il copista padovano non fu l'unico a postillare il codice casanatense: C è un testimone noto agli studi dedicati alla filologia petrarchesca, in quanto un erudito collazionatore cinquecentesco, che Andrea Barbieri ha recentemente proposto di identificare in Ludovico Castelvetro (1505-1571)<sup>850</sup>, vi riprodusse varianti delle rime e note latine del Petrarca, traendole direttamente dal celebre "codice degli abbozzi" (il Vat. lat. 3196<sup>851</sup>), e aggiungendone altre da alcuni scritti del poeta andati perduti<sup>852</sup>, al punto che Laura Paolino lo ha definito la copia «più fedele e dettagliata» di autografi petrarcheschi fra quelle eseguite fra XV e XVI secolo<sup>853</sup> e nel 2006 il codice è stato riprodotto in facsimile<sup>854</sup>. Il primo a notare il valore di tali annotazioni e a pubblicarle fu Carl Appel sul finire dell'Ottocento<sup>855</sup>, rendendo così

---

<sup>848</sup> Ricordo che non ho esaminato in originale W e B, ma sulle correzioni al testo presenti in quest'ultimo cfr. *supra*, nota 770.

<sup>849</sup> Cfr. *supra*, pp. 119, 129-140 e nota 844.

<sup>850</sup> Tale identificazione, proposta da Andrea Barbieri in Barbieri, *La mano*, va quanto prima verificata con un confronto paleografico tra le postille cinquecentesche di C e le testimonianze che lo studioso ha attribuito a Castelvetro, sulle quali basa la sua teoria (per il Castelvetro cfr. *Autografi dei letterati*, pp. 121-134, con tavv. e bibliografia pregressa).

<sup>851</sup> Sul quale si veda almeno Paolino, *Abbozzi*.

<sup>852</sup> Nello specifico, questi ha raccolto in margine ai testi del *Canzoniere* e al capitolo *TC III* dei *Trionfi* varianti e postille tratte dalle carte del Vat. lat. 3196, e ha collazionato su autografi andati perduti il sonetto *Rvf 265* e i capitoli dei *Trionfi TC II*, *TC I* (fino al v. 111), *TF I* (cfr. Paolino, *Abbozzi*, p. 54).

<sup>853</sup> Paolino, *Abbozzi*, p. 54.

<sup>854</sup> *Facs. Casanatense*, corredato dal volume di commento Pasquini-Vecchi, *Casanatense*.

<sup>855</sup> Appel, *Zur Entwicklung*, in cui il petrarchista, ripubblicando nel 1891 il contenuto del Vat. lat. 3196, vi aggiunse le varianti e le note latine di C non esistenti nel codice vaticano, tentando di ricostituire la raccolta degli abbozzi autografi del Petrarca, così come presumibilmente sarebbe giunta nelle mani

il Casanatense 924 un esemplare fondamentale per la cosiddetta *critica degli scartafacci*, e non solo. Il manoscritto viene ancora oggi considerato, infatti, un testimone essenziale anche per la ricostruzione della tormentata storia dei *Triumphs*, dato che parte delle postille cinquecentesche con varianti originarie riguardano alcuni capitoli del poema<sup>856</sup>. Infine, C contiene anche due carte particolarmente degne di nota, chiamate dalla critica *membrane*, che probabilmente costituivano le due controguardie originali<sup>857</sup> e che rimasero celate al di sotto delle due sguardie apposte con una rilegatura in pergamena effettuata tra XVIII<sup>ex</sup> e XIX<sup>in</sup> secolo, per essere fortuitamente rinvenute durante un restauro eseguito nel 1904<sup>858</sup>. Su queste lo stesso collazionatore trascrisse un piccolo *corpus* di rime stravaganti del Petrarca, di cui quattro componimenti e un frammento risultano tramandati in tradizione unica e sono di dubbia autenticità, per cui, fin dal loro ritrovamento, hanno destato un forte interesse negli 'addetti ai lavori'<sup>859</sup>.

Gli interventi eseguiti dall'erudito cinquecentesco sono stati, per oltre un secolo, oggetto di approfondite indagini filologiche, che però sono state spesso ostacolate dalla difficoltà riscontrata dagli studiosi nel distinguerli correttamente da quelli vergati dal copista del testo (la cui identità era loro ignota), soprattutto a causa della confusione creata dalla diversità della mano di Sanvito a diverse altezze cronologiche<sup>860</sup>. Ciononostante, la critica ha in genere giustamente attribuito al

---

dell'anonimo collazionatore al principio del secolo XVI (a questo proposito si veda anche Giorgi-Sicardi, *Abbozzi*, pp. 28-29).

<sup>856</sup> Cfr. *supra*, nota 852. C rientra, infatti, tra i cinque noti collettori della *varia lectio* petrarchesca, fondamentali per lo studio dei *Triumphs* (gli altri quattro sono: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 41.14; London, British Library, Harl. 3264; Parma, Biblioteca Palatina, ms. 1636; l'incunabolo London, British Library, IB 25926, King George III's Copy: 86 K 18). Al riguardo si veda, almeno, Appel, *Triumphe*; Weiss, *Un inedito*; Pasquini, *Il testo*; Pacca, *Varianti*; e gli studi critici specificatamente dedicati all'esame filologico dei *Triumphs* tramandati dal Casanatense 924 da Emilio Pasquini, in Pasquini-Vecchi, *Casanatense*, pp. 91-136 (con ulteriori indicazioni bibliografiche sull'argomento: pp. 79-80 nota 5).

<sup>857</sup> Paola Vecchi Galli ha ipotizzato, in alternativa, che si trattasse originariamente di due carte appartenenti ad un fascicolo del codice andato perduto, contenente in una sezione separata altre rime disperse (Pasquini-Vecchi, *Casanatense*, pp. 29, 67).

<sup>858</sup> Le membrane si trovano attualmente cucite in fondo al manufatto, con la scrittura disposta sul *recto* di ciascuna carta; è possibile visionare una loro riproduzione in: *A.P.I.*, III, tav. 55; *Petrarca e il suo tempo*, p. 352, tav. num. X.8 (solo la *membrana A*, in dimensioni ridotte); Pasquini-Vecchi, *Casanatense*, pp. 68-69 (figg. 13-14); *Facs. Casanatense*, cc. [165-166].

<sup>859</sup> Il *corpus* è costituito da tre sonetti (*Se Phebo al primo amor non è bugiardo; Quando talor, da giusta ira commosso; Più volte il dì mi fo vermiglio et fosco*) e due ballate (*Nova bellezza in habito gentile; Amor che 'n cielo e 'n gentil core alberghi*) che sono tramandati anche dal codice Vat. lat. 3196 o da altri autorevoli manoscritti e stampe quattro-cinquecenteschi; e da altri tre sonetti (*Nuove onestati, ligiadrette e sole; In cielo, in aria, in terra, in mare; L'oro e le perle e i bei fioretti e l'herba*), una ballata (*L'amorose faville e il dolce lume*) e un frammento di cinque versi (*Amor che 'n pace il tuo regno governi*) tramandati unicamente dalle *membrane* del codice casanatense. Per approfondimenti sull'argomento e per l'edizione integrale di tali componimenti, si veda Pasquini-Vecchi, *Casanatense*, pp. 67-78 (di Paola Vecchi Galli).

<sup>860</sup> Sulle attribuzioni delle postille in C a distinte mani anonime proposte dagli studiosi che si sono occupati del codice (tra i quali non ho finora citato Marco Vattasso, che ha apportato un importante

copista una serie di annotazioni marginali apposte in inchiostro rosso, alle quali è stata conferita una rilevanza, dal punto di vista filologico, analoga a quella delle postille cinquecentesche, benché concernente aspetti differenti<sup>861</sup>, poiché si tratta di indicazioni aggiunte da Sanvito nei margini di C per ripristinare l'ordine dei componimenti nel *Canzoniere* secondo il codice parzialmente autografo del Petrarca (il Vat. lat. 3195<sup>862</sup>), in cui il copista oltretutto menzionò *lo originale de messer Francesco Petrarcha*, come vedremo dettagliatamente di seguito<sup>863</sup>.

Come è ampiamente noto, i *Rvf* raccolgono poesie scritte dal Petrarca in diversi tempi e periodi della sua vita, a formare una raccolta selezionata e ordinata, la cui elaborazione, iniziata dall'autore durante la giovinezza, continuò fino alla vigilia stessa della sua morte, quando nel Vat. lat. 3195 indicò, tramite una numerazione marginale con cifre arabe, una diversa seriazione degli ultimi trentuno componimenti (*Rvf* 336-366)<sup>864</sup>. Intorno alla metà del secolo scorso, «per la prima volta la preistoria del testo dei *Rerum vulgarium fragmenta* veniva ricostruita nelle sue varie tappe»<sup>865</sup> dalle lunghe ricerche di Ernest Hatch Wilkins<sup>866</sup>, che individuò la formazione di diverse redazioni dell'opera mentre Petrarca la modificava ed accresceva, corrispondenti alle cosiddette "forme" del *Canzoniere*, ovvero a ricostruzioni solo in alcuni casi testimoniate o documentate da manoscritti giunti fino a noi<sup>867</sup> e altrimenti formulate per congettura alla luce di postille

---

contribuito alla questione in Vattasso, *L'originale*, pp. xxiii-xxiv), cfr. Cecconi, *Nota*, pp. 112-113, 116, 118 e Cecconi, *Casanatense* 924, pp. 32-34, 40-41, dove viene anche brevemente ricostruita la stratigrafia degli interventi nel codice dovuti a scriventi o a tempi diversi. Per il progetto di un'edizione integrale delle postille di mano di Sanvito si veda *infra*, p. 207.

<sup>861</sup> Si veda, ad esempio, Vattasso, *L'originale*, p. xxiii e Pasquini-Vecchi, *Casanatense*, pp. 29-30, 49 e nota 25.

<sup>862</sup> Impossibile riassumere qui la sterminata bibliografia prodotta sul celebre manoscritto, per cui mi limito a segnalare Petrarca, *Commentario*.

<sup>863</sup> Cfr. *infra*, pp. 196-197.

<sup>864</sup> Al riguardo si veda almeno Wilkins, *La formazione*, pp. 377, 388; Santagata, *Frammenti*, pp. 333-335, 348; Petrarca, *Commentario* e Soldani, *Sull'ordinamento*, in cui Arnaldo Soldani propone un'ipotesi innovativa che considera la seriazione definitiva degli ultimi trentuno componimenti come forse concepita dal Petrarca fin dal principio, anche se indicata concretamente in un secondo tempo, «dunque non ci sarebbero più due forme Vaticane ma una sola, la seconda; mentre la prima altro non sarebbe che una mera disposizione materiale dei testi, l'unica possibile stante la situazione del codice al momento dell'intervento, sicché la numerazione marginale non configurerebbe propriamente un'intenzione correttoria» (*ibidem*, cit. da p. 226; per le "forme" del *Canzoniere* si veda di seguito).

<sup>865</sup> Belloni, *Nota*, p. 75. Per una concisa, ma efficace, ricostruzione degli studi dedicati alla formazione del *Canzoniere* petrarchesco si veda *ibidem*, p. 74 nota 4 (utili, al riguardo, anche le pp. 98-101).

<sup>866</sup> In Wilkins, *The making* (che raccoglie contributi precedentemente pubblicati dall'autore), tradotto in italiano in Wilkins, *La formazione*, pp. 335 e segg.

<sup>867</sup> Oltre al *Canzoniere* originale, Vat. lat. 3195, i codici che secondo Ernest Wilkins testimoniano o documentano le fasi di redazione sono il BAV, Chigiano L V 176, autografo del Boccaccio ("forma Chigi"), il Plut. 41.17 della Biblioteca Medicea Laurenziana a Firenze ("forma Malatesta"), l'Ambrosiano I 88 sup. e i mss. D.II.21 e B.VII.21 della Biblioteca Queriniana di Brescia ("forma Queriniana"), ma al riguardo si veda ora Pulsoni, *Il metodo*.

autografe del Vat. lat. 3196 e di alcune epistole del poeta. Le nove "forme" stabilite dal Wilkins sono generalmente state ritenute valide dai petrarchisti<sup>868</sup>, ma negli ultimi anni il metodo dello studioso è stato oggetto di una rilettura critica che ha portato a ridimensionare la validità di molte delle sue conclusioni. In particolare, Carlo Pulsoni, attenendosi ai dati desumibili dalla tradizione, ha recentemente proposto «che si debbano considerare solo quattro forme o più propriamente "edizioni" dell'opera»: la Chigiana, la Malatestiana, la Pre-Vaticana (cioè l'ordinamento dei testi nel manoscritto originale prima della loro ricollocazione finale tramite numeri arabi) e la redazione definitiva, rappresentata dal Vat. lat. 3195<sup>869</sup>.

Nella tabella seguente riporterò l'ordinamento dei *Rvf* esemplato nei manoscritti petrarcheschi di Sanvito (indicando le correzioni da lui apportate in un secondo momento nel Casanatense 924 con la sigla "C<sup>2</sup>"), per verificare a quale "forma" del *Canzoniere* corrispondano e indagare l'eventuale reiterazione di uno o più tipi di ordine dei componimenti nei codici in esame.

**Tabella 7** Ordinamento dei *Rvf* nei manoscritti petrarcheschi

<p><b>C</b>  <i>Rvf</i> I: 1-79, 81-82, 80, 83-119, 122, 120, <i>Donna</i>, 123-242, 121, 243-263 /  <i>Nota su Laura, compendio Fam. II,9, distici su Valchiusa</i> /  <i>Rvf</i> II: 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366.</p> <p><b>C<sup>2</sup></b>  <i>Rvf</i> I: 1-120, 122, 121, 123-263 /  <i>Rvf</i> II: 264-366</p> <p><b>T</b>  <i>Rvf</i> I: 1-75 (v. 11), 90-101, 105 (v. 16)-120, 122, 121, <i>Donna</i>, 123-263 /  <i>Rvf</i> II: 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366.            Lacune dovute alla caduta di 5 cc., in cui erano verosimilmente contenuti i componimenti 75 (vv. 12-14)-89 e 102-105 (vv. 1-15) secondo un ordine che non è possibile ricostruire.</p> <p><b>L</b>  <i>Rvf</i> I: 1-120, 122, 121, 123-242, <i>Donna</i>, 243-263 /  <i>Rvf</i> II: 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366.</p>
--

<sup>868</sup> Sono state accolte anche da Marco Santagata nell'introduzione all'edizione di riferimento del *Canzoniere* qui utilizzata (Santagata, *Canzoniere*, pp. CCV-CCXII), sebbene con alcuni aggiornamenti che hanno portato alla modifica nell'ordine dei componimenti di quattro *forme di redazione* (per i quali cfr. Santagata, *Frammenti*, in particolare pp. 253-342, 347-348, e pp. 361-369 per ulteriori informazioni bibliografiche).

<sup>869</sup> Pulsoni, *Il metodo*, pp. 262-269.

**M**

*Rvf*I: 1-120, 122, 121, *Donna*, 123-263 /

*Rvf*II: 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366.

**G**

*Rvf*I: 1-79, 81-82, 80, 83-119, 122, 120, *Donna*, 123-242, 121, 243-263 /

*Nota su Laura, compendio Fam. II,9, distici su Valchiusa /*

*Rvf*II: 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366.

**F**

*Rvf*I: 1-7-[8-11]-146-[147-161]-242, *Donna*, 243-247-[248-263 /]

[*Nota su Laura?, compendio Fam. II,9?, distici su Valchiusa? /*]

*Rvf*II: 264-336, 350, 355, 337-349, 356-362-[363-365, 351-352, 354, 353], 366.

Lacune dovute alla caduta di 16 cc., che verosimilmente contenevano i componimenti e, forse, i tre testi tra le due sezioni del *Canzoniere*, indicati tra parentesi quadre.

**B**

*Rvf*I: 1-263, *Donna* /

*Rvf*II: 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366.

Confrontando l'ordinamento dei *Rvf* nei vari manoscritti [Tabella 7], si può innanzitutto notare che in tutti i testimoni è presente la cesura tra le due parti del *Canzoniere*, e che la successione dei componimenti nelle cosiddette *Rime in morte* corrispondono sempre alla redazione *Pre-Vaticana*<sup>870</sup>.

L'unico manoscritto sul quale non possiamo avere la certezza che la seconda parte dei *Rvf* corrisponda a tale seriazione è il Petrarca di Firenze, in quanto presenta una lacuna di sedici carte, le quali contenevano verosimilmente i seguenti componimenti<sup>871</sup>: 8–11 (c. 3); 23, vv. 51-110 (c. 8); 125, vv. 31-81 – 126, vv. 1-8 (c. 51); 135, vv. 43-97 – 136, vv. 1-4 (c. 60); 146, vv. 9-14 – 162, vv. 1-6 (cc. 64-67); 248–264, vv. 1-17 (cc. 93-98); 351-354, 363-366, vv. 1-15 (cc. 135-136).

Se, da un lato, non è possibile stabilire con assoluta sicurezza che i componimenti mancanti a causa della caduta dell'ultimo bifoglio (cc. 135-136) fossero disposti secondo l'ordine "363-365, 351–352, 354, 353, 366, vv. 1-15" tipico della *Pre-Vaticana*, d'altro canto si può ritenere tale ricostruzione congetturale ragionevolmente certa, poiché corrisponde alla successione che si osserva in tutti gli altri manoscritti petrarcheschi copiati da Sanvito. Allo stesso modo, nella lacuna delle cc. 93-98 era presumibilmente segnalata la cesura tra le due parti del *Canzoniere*, ma la disposizione dei componimenti 248-264, vv. 1-17 lì verosimilmente

<sup>870</sup> Ricordo che l'ordine della "forma" *Pre-Vaticana*, come denominata da Carlo Pulsoni (cfr. *supra*, p. 193), o *redazione Vaticana* per Wilkins, corrisponde alla posizione dei testi nel Vat. lat. 3195 senza considerare la seriazione finale degli ultimi trentuno componimenti indicata dal Petrarca con numeri arabi marginali, ovvero a: 1-263 / 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366 (la forma è contrassegnata con la sigla *Rv*<sup>6</sup> in Santagata, *Canzoniere*, p. CCXI).

<sup>871</sup> Il riferimento è alla cartulazione apposta nel codice da Sanvito.

contenuti coprirebbe solo otto pagine e mezzo delle dodici mancanti. Dunque, le tre pagine e mezzo rimanenti potrebbero essere state lasciate in bianco; ma confrontando F con il Petrarca guarneriano (il più simile dal punto di vista codicologico)<sup>872</sup>, si nota, *in primis*, che c. 99r (secondo la numerazione di Sanvito) inizia con quasi il medesimo verso della canzone 264 (v. 19 in G e v. 18 in F), pertanto ritengo probabile che, antecedentemente alla lacuna, in F, come in G, l'*incipit* di *Rvf* II cominciasse nella parte inferiore di c. 98v, dopo uno spazio lasciato in bianco per una miniatura tabellare<sup>873</sup>. *In secundis*, le restanti tre pagine corrispondono esattamente allo spazio occupato dai tre brevi testi petrarcheschi traditi nella cesura tra le due parti in G e in C<sup>874</sup>, per cui, allo stesso modo, anche F potrebbe averli originariamente contenuti da c. 97r a 98r.

Non è possibile, invece, ipotizzare la disposizione dei componimenti 75 (vv. 12-14)-89 e 102-105 (vv. 1-15) mancanti a causa della caduta di cinque carte (cc. 35-38 e 42 secondo la numerazione di Sanvito) nel codice torinese, alla luce della variabilità riscontrabile nell'ordinamento delle *Rime in vita* nei manoscritti in esame, che ora analizzeremo.

Per la prima parte dei *Rvf*, C corrisponde complessivamente alla cosiddetta *forma Malatesta*<sup>875</sup> (con l'aggiunta di *Rvf* 244-263), ma senza l'inversione iniziale dei componimenti "1, 3, 2" tipica di questa redazione, e con lo spostamento in avanti del sonetto 120 tra *Rvf* 122 e la ballata estravagante *Donna mi vène spesso ne la mente*<sup>876</sup> (per cui in C la disposizione risulta "119, 122, 120, Donna, 123" in luogo della sequenza malatestiana "119-120, 122, Donna, 123"). Nella cesura tra le due parti, inoltre, Sanvito esemplò i tre brevi testi petrarcheschi appena menzionati, che sotto il profilo narrativo pongono al centro dell'attenzione «Laura, la sua morte, la sua realtà storica, e il luogo della *solitudo iucundissima* di Petrarca»<sup>877</sup>: si tratta di brani del poeta che compaiono già frequentemente accorpati nella tradizione quattrocentesca<sup>878</sup>, ovvero la nota intorno a Laura conservata in originale nel celebre

---

<sup>872</sup> Cfr. *supra*, pp. 168 e 188.

<sup>873</sup> Ricordo che la decorazione di F è rimasta incompiuta e, dagli spazi ad essa dedicati lasciati in bianco, sembra che il programma illustrativo fosse stato progettato per essere simile a quello di G (cfr. *supra*, pp. 180 e 187).

<sup>874</sup> Per i quali vedi di seguito, p. 195 e note 879-881.

<sup>875</sup> Per facilitare un rapido riscontro, trascivo di seguito l'ordinamento di *Rvf* I nella *forma Malatesta*: 1, 3, 2, 4-79, 81-82, 80, 83-120, 122, Donna, 123-242, 121, 243.

<sup>876</sup> Per l'edizione critica della ballata (a cui, da ora in avanti, farò riferimento come *Donna*), cfr. Pacca-Paolino, *Trionfi*, num. 18 pp. 729-732.

<sup>877</sup> Pasquini-Vecchi, *Casanatense*, p. 45.

<sup>878</sup> Cfr. Appel, *Zur Entwicklung*, p. 126; Paolino, *Abbozzi*, p. 53 nota 2; Pasquini-Vecchi, *Casanatense*, p. 86 nota 68.

Virgilio Ambrosiano<sup>879</sup> (cc. 97r-97v), il compendio dell'epistola a Giacomo Colonna *Fam. II*,<sup>880</sup> (c. 97v), infine i quattro distici latini in lode di Valchiusa *Valle locus clausa* che si leggono in calce alla *Fam. XI*,<sup>881</sup> (c. 98r), con l'ampia sezione restante della pagina lasciata in bianco.

Come detto in precedenza, nei margini di C Sanvito appose una serie di annotazioni, segni di richiamo e numeri in inchiostro rosso, con le indicazioni per modificare l'ordinamento dei componimenti sia della prima, sia della seconda parte dei *Rvf*, secondo le seguenti istruzioni<sup>882</sup>:

– a margine della sestina 80 (c. 36v) è indicato: «Questa Canzon / vole andare in- /nanzi a q(ue)l soneto / che come(n)za .Io son si / stanchio. el qual e in / la faza dinanzi segna / di q(ue)sto segno [foglia epigrafica con punta rivolta verso il basso]» e in corrispondenza del sonetto 81 trascritto nella pagina precedente (c. 36r) è tracciato il relativo segno di richiamo (per ottenere la sequenza "79-83" in luogo della tipica inversione malatestiana "81-82, 80, 83");

– a margine della ballata *Donna* (c. 49v) è scritto: «Questa ballata no(n) / e in lo originale / de messer. Franc. / Petrarcha : & i(n) luogo di / q(ue)sta vole esser una che comenza. Or vedi amor / che giovenetta donna. / La quale e a carte .91. segnada di q(ue)sto segno. [piccola campana rovesciata]» e a c. 91v è disegnato il relativo simbolo in corrispondenza del madrigale 121 (per sostituire *Donna* con il madrigale 121, che si trovava tra *Rvf* 242 e 243);

– a margine del sonetto 120 (c. 49v) è annotato: «Questo soneto vole / andare inna(n)zi / a q(ue)llo che come(n)za / Dicessete anni & (cetera) / el qual e i(n) la faza / dinanzi segnado di / questo segno. [segno a forma di croce gotica]» e a c. 49r è disegnato il simbolo indicato in corrispondenza del sonetto 122 (per modificare l'ordine in "120, 122, 121, 123");

– la sequenza degli ultimi trentuno componimenti è stata corretta in "336-366" attraverso cifre arabe a margine dei componimenti (cc. 125v-136v), secondo la seguente corrispondenza: *Rvf* 336-349 = da 1 a 14; *Rvf* 356-365 = da 21 a 30; *Rvf* 351-352 = 16 e 17; *Rvf* 354 = 19; *Rvf* 353 = 18 (nella serie numerica mancano, probabilmente a causa di una mera dimenticanza, il 15 e il 20, che sarebbero dovuti essere apposti a margine di *Rvf* 350 e 355, posizionati prima di *Rvf* 337).

---

<sup>879</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 79 inf. (già Sala Prefetto 10/27), c. Iv, edita in Baglio, *Le note*, pp. 190-192 num. xi. Nel Casanatense 924 la nota è introdotta dal titolo: «Hæc reperta sunt in Papiensi bibliotheca in / quodam Virgilio domini Francisci Petraræ / scripta manu propria eiusdem domini Fran/cisci Petraræ.» (c. 97r).

<sup>880</sup> Petrarca, *Prose*, pp. 816-830, in particolare p. 824. In C il compendio è accompagnato dal titolo: «Hæc etiam sunt verba sua in Epistola quada(m) / Scripta ad Iacobum de Columna Lombe/riensem Episcopum.» (c. 97v).

<sup>881</sup> Petrarca, *Rime*, p. 852.

<sup>882</sup> Ricordo che, in base all'esame paleografico condotto nel par. 2.1.1, tali annotazioni fanno parte del "primo livello" di interventi posteriori eseguiti da Sanvito nel Casanatense 924, databili, cioè, ad un periodo coevo o subito successivo alla trascrizione del testo, intorno al 1460 (cfr. *supra*, pp. 130-132, dove sono inoltre riprodotte dal manoscritto le annotazioni che discuterò di seguito e che trascriverò qui nuovamente per permettere un riscontro immediato).

L'ordinamento corretto da Sanvito (C<sup>2</sup>) coincide, quindi, con la redazione Vaticana definitiva del *Canzoniere* (compresa la seriazione finale dei componimenti<sup>883</sup>) fatta eccezione per la sequenza "120, 122, 121, 123", forse perché il copista, nell'anticipare la posizione di *Rvf* 120 dinanzi a 122 (c. 49v), non si rese conto che anche il madrigale 121 doveva subire il medesimo spostamento<sup>884</sup>. D'altronde, egli commise un altro piccolo errore, con la dimenticanza del 15 e del 20, nell'apporre i numeri a margine degli ultimi trentuno componimenti, ricorrendo ad un sistema particolarmente degno di nota, poichè riproduce la numerazione ausiliare presente nel manoscritto Vat. lat. 3195.

Per tale ragione, questo metodo, insieme con la rilevante citazione del *lo originale de messer Francesco Petrarca* vergata nella nota che esclude la ballata *Donna* dall'opera, può essere considerato, recitando le parole di Paola Vecchi Galli, «un particolare di forte valore congiuntivo, senz'altro da collegare alla forma Vaticana così come fu in un primo tempo trascritta, e poi modificata da Petrarca nel suo originale. A dissipare ogni dubbio, si noti che i numeri sono appunto gli stessi di V<sup>1</sup> [*i.e.* Vat. lat. 3195]: 1, [\* , \*\*], 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 16, 17, 19, 18. Solo *RVF* 350 e 355 non recano i numeri d'ordine che a loro competono, cioè 15 e 20; presenti invece i numeri 10-13 e 24, oggi illeggibili in V<sup>1</sup>. Di queste anomalie siamo in grado di dare due opposte spiegazioni: ammesso che il controllo sia stato eseguito direttamente sull'originale di Petrarca, e che la serie vi risultasse già mutila di qualche unità, il copista potrebbe averla ricostruita congetturalmente (poligeneticamente?), omettendo a sua volta di trascrivere due numeri; in caso diverso (e perciò per via indiretta), potrebbe invece avere ricavato numeri e lacune dal suo antigrafo»<sup>885</sup>. Per la studiosa, che si è dedicata all'esame filologico dei *Rvf* traditi da C, il copista del manoscritto intervenne sull'intero testo-base, verificandone la sequenza dei componimenti sulla scorta del Vat. lat. 3195 o di una sua copia, rafforzando così la sua «ipotesi che già una prima revisione di C, non sistematica, e tuttavia attenta ai meccanismi macrostrutturali del libro di rime, sia avvenuta a stretto contatto con l'originale»<sup>886</sup>.

Per T, come già detto<sup>887</sup>, non è possibile conoscere la disposizione dei componimenti 75 (vv. 12-14)-89 e 102-105 (vv. 1-15) a causa di una lacuna di cinque

<sup>883</sup> Per la quale si veda *supra*, p. 192 e nota 864.

<sup>884</sup> È impossibile asserire con ragionevole certezza che la successione "120, 122, 121, 123" in C<sup>2</sup> sia dovuta meramente a una disattenzione da parte di Sanvito, in quanto la medesima inversione, benché con *Donna* in luogo del madrigale 121, è testimoniata dalla *forma Malatesta* (per la quale cfr. *supra*, nota 875), ma a questo proposito si veda *infra*, p. 220 e segg.

<sup>885</sup> Pasquini-Vecchi, *Casanatense*, p. 45.

<sup>886</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>887</sup> Cfr. *supra*, p. 195.

carte, pertanto non sappiamo se, in origine, il codice contenesse l'inversione "79, 81-82, 80, 83" tipica della *forma Malatesta*, mentre per il gruppo "120, 122, 121, Donna, 123" coincide con tale redazione, ma con l'inserimento del madrigale 121 prima della ballata poi esclusa dalla raccolta da Petrarca, la quale costituisce l'unico elemento discordante con la successione del gruppo "120, 122, 121, 123" in C<sup>2</sup>.

La prima parte di L corrisponde esattamente all'ordinamento di C<sup>2</sup> (compresa l'inversione "120, 122, 121, 123"), ma con l'aggiunta della ballata *Donna* in una posizione insolita, tra i sonetti 242 e 243, cioè dove risulta trascritto il madrigale 121 nella *forma Malatesta*.

Allo stesso modo, anche M corrisponde all'ordinamento di C<sup>2</sup> (sempre comprendendo l'inversione "120, 122, 121, 123"), però con *Donna* posizionata tra il madrigale 121 e il sonetto 123 (se non fosse presente *Rvf* 121, il gruppo "120, 122, 121, Donna, 123" corrisponderebbe, quindi, alla sequenza della *forma Malatesta*), analogamente al Petrarca di Torino.

L'ordinamento di G corrisponde esattamente a quello del Petrarca casanatense (antecedente alla correzione C<sup>2</sup>), sia per la prima sia per la seconda parte dei *Rvf*, nonché per l'inserimento dei medesimi tre brevi testi petrarcheschi nella cesura tra le due parti, peraltro trascritti con impaginazione quasi identica ed introdotti dai medesimi titoli<sup>888</sup>.

La prima parte di F coincide probabilmente con la redazione Vaticana (le lacune dei componimenti 8-11, 147-161 e 248-263 non riguardano gruppi interessati da disposizioni alternative nelle *forme* del *Canzoniere* o negli altri Petrarca di Sanvito, quindi si può supporre che questi seguissero una successione lineare), fatta eccezione per l'inserimento di *Donna* tra i sonetti 242 e 243, ovvero nel luogo deputato al madrigale 121 nella *forma Malatesta*, come rilevabile in L. Inoltre, come già detto, nella cesura tra le due parti il codice forse conteneva originariamente i tre testi petrarcheschi traditi da C e G<sup>889</sup>.

Infine, B corrisponde integralmente, per entrambi le parti dell'opera, alla redazione *Pre-Vaticana*, ma con l'aggiunta di *Donna* in una posizione inusuale, dopo il sonetto 263, prima della cesura tra le due parti. Ritengo tale spostamento significativo, in quanto sembra che Sanvito non avesse voluto eliminare del tutto la ballata dall'opera, decidendo di collocarla, come fosse un'aggiunta accessoria, in un

---

<sup>888</sup> Per i quali cfr. *supra*, p. 195 e note 879-881.

<sup>889</sup> Cfr. *supra*, p. 195.

luogo in cui interferisse di meno con la struttura macrotestuale del *Liber fragmentorum* attentamente costruita dall'autore<sup>890</sup>.

Fatta eccezione per la presenza 'marginale' delle ballate estravagante, la *forma* del codice bodmeriano coincide esattamente con l'ordinamento dei *Rvf* nell'autografo di Pietro Bembo, ora Vat. lat. 3197, e, di conseguenza, con quello dell'edizione de *Le cose volgari* stampata da Aldo Manuzio nel 1501 che da questo discende<sup>891</sup>.

In conclusione, gli unici *Rvf* di Sanvito tramandati con un identico ordinamento risultano C e G (perfino per l'inserimento dei medesimi testi petrarcheschi, estranei al *Canzoniere*, nella cesura tra le due parti), e forse anche T e M, ma in tal caso non è possibile averne l'assoluta certezza a causa di una lacuna nel codice torinese.

Per la prima parte dell'opera, nei manoscritti L e F coincide solo la posizione di *Donna* tra i sonetti 242 e 243, ma per il resto l'ordinamento dei due esemplari differisce. Inoltre, L corrisponderebbe esattamente alla successione di C<sup>2</sup>, se non fosse per la presenza della ballata *Donna*, che da Sanvito fu invece esclusa dalla raccolta del Petrarca casanatense tramite gli interventi correttivi. F probabilmente presentava in origine una caratteristica comune con C e G (per l'inserimento congetturale degli stessi testi tra le due parti del *Canzoniere*).

Infine, la disposizione dei componimenti per *Rvf* I in F e in B sarebbe l'unica ad essere conforme alla redazione Vaticana, se non fosse, anche qui, per la presenza aggiuntiva di *Donna*, che nei due codici occupa, però, una posizione differente (tra i sonetti 242 e 243 per F e dopo *Rvf* 263, prima della cesura tra le due parti, per B).

Dunque sembra che la correzione dell'ordinamento nel Casanatense 924 apportata dal copista padovano intorno agli anni Sessanta, probabilmente sulla base di una collazione compiuta perfino con l'originale di Petrarca (o, in ogni caso, con un codice che Sanvito riteneva essere tale), non sia stata recepita negli esemplari successivi, tanto che questi tramandano sempre la ballata estravagante *Donna* che in C<sup>2</sup> era stata esplicitamente eliminata, e per la seconda parte non riflettono mai la redazione definitiva del Vat. lat. 3195. D'altra parte, però, l'inversione "120, 122, 121" che caratterizza C<sup>2</sup>, dovuta o meramente a un errore del copista, o ad una qualche

---

<sup>890</sup> Segnalo che la ballata *Donna* è attestata nella stessa posizione anche in altri manoscritti, come, ad esempio, il Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. it. 551 (Cfr. Pulsoni, *Il metodo*, p. 266).

<sup>891</sup> Sull'argomento, cfr. *supra*, parte I, pp. 81-82. L'ordinamento attuale del Vat. lat. 3197 corrisponde al seguente: 1-229 / 264-294, 230-263, 295-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366, ma lo sfasamento dei componimenti "230-263" è dovuto ad un errore di legatura delle cc. 104-113 (il quinterno andrebbe, infatti, collocato dopo c. 89; cfr. Giarin, *Petrarca e Bembo*, p. 163. Ricordo che la legatura del codice attuale fu fatta eseguire da Fulvio Orsini dopo il 1582, cfr. *supra*, nota 535).

reminiscenza della *forma Malatesta*<sup>892</sup>, si reitera anche in T, M e L<sup>893</sup>, che potrebbero quindi averla desunta dall'ordinamento di C<sup>2</sup>.

\* \* \*

Nei manoscritti petrarcheschi copiati da Sanvito i *Rvf* sono sempre seguiti dai *Triumphs*, mentre nel codice di Baltimora, come già detto, sono tramandati i soli *Triumphs*: un dato che non sorprende, poiché risultano notevolmente più comuni i manoscritti quattrocenteschi che veicolano solo i *Triumphs* rispetto al solo *Canzoniere*<sup>894</sup>.

Come è noto, il poema petrarchesco non fu completato dall'autore ed ebbe una storia compositiva tormentata, egregiamente riassunta dalle seguenti parole di Ludovico Beccadelli (1501-1572)<sup>895</sup>: «Li *Trionfi*, ch'in capitoli ha trattato, furono da lui [*i.e.* Francesco Petrarca] composti e corretti in buona parte, ma non tutti, né anco esplicati a suo modo; e, sopravvenuto dall'infermità della vecchiezza e dal desiderio di attendere all'anima, gli lasciò imperfetti o non rassettati: e però scrivono i più antichi autori della sua vita che quelli alla sua morte non erano in libro ordinati, ma, invogliati in più ruotoli, furono trovati tra le scritture. E di qui è nata la confusione d'alcuni capitoli [...]»<sup>896</sup>.

Tale *confusione* si riflette nella tradizione dell'opera sia manoscritta sia a stampa, le quali adottano variegata soluzioni nel disporre i capitoli che compongono l'opera<sup>897</sup>, in particolar modo per quelli del *Triumphus Cupidinis*, sui quali osservò ancora Ludovico Beccadelli: «nelli capitoli del *Trionfo dell'Amore* non era ben risoluto

---

<sup>892</sup> Cfr. *supra*, nota 884.

<sup>893</sup> Sulla base della descrizione dell'ordinamento dei *Rvf* nel Petrarca in collezione privata (P) fornita in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 101 p. 326, la prima parte dell'opera sembrerebbe coincidere esattamente con quella di C<sup>2</sup>, forse anche per l'assenza di *Donna*, che però andrebbe verificata sul manoscritto – almeno per un Petrarca di Sanvito (M), infatti, nel catalogo è indicato un ordinamento dei componimenti errato (de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 413 cat. 43 nota 10), probabilmente tratto da una precedente descrizione del codice, che presenta il medesimo errore (Villar, *Códices*, p. 114). La seconda parte del *Canzoniere* in P sarebbe, invece, di nuovo corrispondente alla redazione *Pre-Vaticana*.

<sup>894</sup> Cfr. Wilkins, *The making*, p. 379; Ariani, *Petrarca*, p. 707; Vecchi Galli, *Aspetti*, p. 347 e nota 16. Si veda, inoltre, il contributo di Paola Vecchi Galli appena citato per alcune interessanti considerazioni sulla tradizione quattrocentesca dei *Triumphs*.

<sup>895</sup> Appassionato raccogliitore e studioso di autografi petrarcheschi, Ludovico Beccadelli è latore di numerose e preziose informazioni sui *Trionfi*. Su di lui si veda almeno *D.B.I.*, VII (1965), pp. 407-413 (di Giuseppe Alberigo).

<sup>896</sup> Beccadelli, *La vita*, pp. 70-71. Si tratterebbe delle stesse carte disperse che, in base ad una testimonianza di Gian Vincenzo Pinelli (contenuta nel ms. Ambrosiano N 201 sup., c. 70v), in seguito alla morte di Petrarca in parte «furono ritrovate in mano d'uno pizzicaruolo», prima di finire nelle mani di Pietro Bembo a Padova all'inizio del Cinquecento e a Roma in quelle di Baldassarre Turrini da Pescia (sull'argomento si veda Weiss, *Un inedito*, pp. 11-12 e nota 5, con la trascrizione completa della nota di Pinelli e ulteriori indicazioni bibliografiche, alle quali si aggiunga almeno Dutschke, *Triumphus*, pp. 258-259 e nota 8; Belloni, *All'origine*, in part. p. 284 e nota 2, con trascrizione della nota).

<sup>897</sup> Basti vedere i molteplici tipi di ordinamento traditi da oltre quattrocento codici del XIV e XV secolo con i *Triumphs* del Petrarca, compendiate da Gemma Guerrini in Guerrini, *Sistema*, pp. 175-177.

dell'ordine loro, ciò è qual fusse il secondo e qual il terzo, cio è quello *Stanco già di mirar* [*i.e.* TC II] o quello *Era sì pieno il cor* [TC III], benché più li piacesse che quel *Stanco* fusse il secondo»<sup>898</sup>.

Altri due punti critici nodali dell'opera riguardano l'eventuale posizionamento del frammento di sette terzine a cui viene attribuita l'etichetta di *Triumphus Mortis* Ia, ritenuto dai filologi moderni una redazione rifiutata dell'inizio del *TM*<sup>899</sup>; e del dibattuto *Triumphus Fame* Ia, che, di nuovo per Beccadelli, costituirebbe una prima redazione del *Trionfo della Fama*, poi riscritta da Petrarca in due capitoli (*TF* I e *TF* II) destinati a sostituirla<sup>900</sup>.

Sulla base di simili considerazioni, Pietro Bembo doveva aver deciso di escludere il *TM* Ia e il *TF* Ia dal manoscritto petrarchesco vergato di propria mano<sup>901</sup>. L'ordine dei *Triumphs* nel suo Vat. lat. 3197 corrisponde, infatti, al seguente: TC I<sup>902</sup> (cc. 143r-145v), seguono i vv. 1-9 del TC III depennati (c. 145v), TC II (cc. 146r-149r), TC III<sup>903</sup> (cc. 149r-152v), TC IV<sup>904</sup> (cc. 152v-155v), TP (cc. 155v-159r), TM I (cc. 159r-162r), TM II (cc. 162r-165v), TF I (cc. 165v-167v), TF II (cc. 168r-170v), TF III<sup>905</sup> (cc. 170v-172v), TT<sup>906</sup> (cc. 173r-175v), TE (cc. 175v-178r).

Attenendosi alla successione stabilita da Bembo, Aldo stampò per la prima volta il poema escludendo il *TF* Ia dal canone trionfale, «con una scelta drastica ancorché filologicamente ineccepibile»<sup>907</sup>, suscitando forti polemiche da parte «di molti repressori»<sup>908</sup> che lo volevano collocato prima (se non in luogo) del *TF* I, al punto che nella seconda edizione del 1514 l'editore romano decise di reintegrare il discusso capitolo, sebbene confinandolo in appendice<sup>909</sup>.

Anche per il *Trionfo d'Amore* la scelta di Bembo e Manuzio fu innovativa: il TC II, che nella tradizione manoscritta e negli incunaboli normalmente oscillava tra

---

<sup>898</sup> Beccadelli, *La vita*, p. 72. Cfr. anche Dutschke, *Triumphus*, pp. 265, 267 e nota 36; Pacca, *Varianti*, p. 338 e nota 46.

<sup>899</sup> Cfr. Pacca-Paolino, *Trionfi*, p. 542.

<sup>900</sup> Beccadelli, *La vita*, p. 71; cfr. anche Pacca-Paolino, *Trionfi*, p. 553.

<sup>901</sup> Per il quale cfr. *supra*, parte I, pp. 81-82.

<sup>902</sup> *Inc.*: «[spazio bianco per iniziale]el tempo, che rinnova i miei sospiri» (c. 143r).

<sup>903</sup> *Expl.*: «Et qual è 'l mel temprato con l'assentio» (c. 160r); il v. 179 sembra aggiunto alla fine di c. 152r (che contiene 29 versi, invece dei 28 di norma rilevabili).

<sup>904</sup> *Expl.*: «Che 'l pie va inanzi, e l'occhio torna indietro.» (c. 155v).

<sup>905</sup> *Expl.*: «Qui lascio; et piu di lor non dico avante.» (c. 172v).

<sup>906</sup> *Inc.*: «Del aureo albergo con l'aurora inanzi» (c. 173r).

<sup>907</sup> Citando le eloquenti parole con cui Vinicio Pacca ha definito la scelta editoriale compiuta da Pietro Bembo e Aldo Manuzio, in Pacca-Paolino, *Trionfi*, p. 553.

<sup>908</sup> Così Aldo Manuzio definì chi aveva manifestato il proprio dissenso verso la scelta editoriale operata sui *Triumphs* nel *Petrarca* 1501 «per giudizio del Magnifico M. Pietro Bembo», nella lettera *agli lettori* che accompagnava la seconda edizione del 1514 (edita in Orlandi-Dionisotti, *Aldo Manuzio*, I, pp. 148-151. Sull'argomento si veda Dutschke, *Triumphus*, p. 263 e note 22-24).

<sup>909</sup> Cfr. Dutschke, *Triumphus*, pp. 262-265; e Belloni, *All'origine*, pp. 294-299 (in part. p. 294 e nota 29).

la terza e la quarta posizione del relativo *Trionfo*<sup>910</sup>, venne anticipato al secondo posto, con un'operazione che all'epoca era tutt'altro che banale, e lo dimostra il ripensamento testimoniato dai primi nove versi del *TC III* scritti dopo il *TC I* e subito depennati da Bembo nella sua copia autografa (il Vat. lat. 3197)<sup>911</sup>, in cui stabilì l'ordinamento del poema che divenne la vulgata per eccellenza (anche se va precisato che alla fine dell'Ottocento il *TC II* tornò in quarta posizione o venne perfino escluso dall'opera, per riprendere definitivamente il posto assegnatogli dal Bembo a partire dall'edizione del 1930 di Ezio Chiorboli)<sup>912</sup>.

Alla luce del quadro appena delineato, non sarebbe insolito riscontrare una situazione variegata anche per l'ordinamento dei *Triumphs* trådito dai manoscritti di Sanvito, che riporterò nella tabella seguente, in modo da poter individuare eventuali ripetizioni della stessa disposizione dei capitoli in uno o più esemplari.

**Tabella 8** Ordinamento dei *Triumphs* nei manoscritti petrarcheschi

<b>C</b> <i>TM II, TF Ia, TC II, TC I, TC III, TC IV, TP, TM Ia, TM I, TF I, vv. 1-36 [mutilo].</i>
<b>T</b> <i>TC I, TC III, TC IV, TC II, TP, TM Ia, TM I, TM II, TF Ia, TF I, TF II, TF III, TT, TE.</i>
<b>L</b> <i>TC I, TC III, TC IV, TC II, TP, TM Ia, TM I, TM II, TF Ia, TF I, TF II, TF III, TT, TE.</i>
<b>M</b> <i>TC I, TC III, TC IV, TC II, TP, TM Ia, TM I, TM II, TF Ia, TF I, TF II, TF III, TT, TE.</i>
<b>G</b> <i>TC I, TC III, TC II, TC IV, TP, TM Ia, TM I, TM II, TF Ia, TF I, TF II, TF III, TT, TE.</i>
<b>W</b> <i>TC I, TC III, TC II, TC IV, TP, TM Ia-I, TM II, TF Ia, TF I, TF II, TF III, TT, TE.</i>
<b>F</b> <i>TC I, TC III, TC II, TC IV, TP, TM Ia, TM I, TM II, TF Ia, TF I, TF II, TF III, TT, TE.</i>
<b>B</b> <i>TC I, TC II, TC III, TC IV, TP, TM I, TM II, TF I, TF II, TF III, TT, TE.</i>

Prima di tutto si nota come l'ordine nel primo codice esemplato da Sanvito, C, sia differente da tutti i manoscritti successivi, essendo aperto dal *TM II*, seguito dal *TF Ia* e dal *TC II*. Tale successione iniziale risulta apparentemente irrazionale,

<sup>910</sup> Cfr. *infra*, pp. 203-204.

<sup>911</sup> Al riguardo si veda, almeno, Dutschke, *Triumphus*, p. 267.

<sup>912</sup> Chiorboli, *Le rime*. Al riguardo cfr. Pacca-Paolino, *Trionfi*, pp. 93-96 (di Vinicio Pacca); Pacca, *Varianti*, pp. 337-341, con ulteriori indicazioni bibliografiche sull'argomento a p. 339 nota 51.

ma è in realtà attestata in una parte consistente della tradizione manoscritta<sup>913</sup> e ai primi del Cinquecento doveva essere percepita come tutt'altro che inconsueta, se nell'avviso à *gli lectori* del *Petrarca* 1503, Soncino, che voleva notoriamente superare l'aldina del 1501, criticò l'ordinamento in essa adottato per *Rvf* e *Triumphs*, dichiarando, mosso dal desiderio di svilire il lavoro del suo concorrente, che questi ultimi «ne li antiqui exemplari trovamo molta differentia: che in alcuno di essi uno Capitulo e messo in uno loco, in alcuni altri in uno altro, come dimostra primamente uno antiquissimo codice, già del praeclarissimo poeta laureato Messer Antonio Constantio da Fano, ne lo quale el principio del libro de li triumphs incomincia La nocte che segui l'horribil caso [...]» (c. 199r/v)<sup>914</sup>. Oggi si ritiene che l'apertura del poema con "TM II, TF Ia, TC II" rifletta la *dispositio* originaria prevista durante la prima ideazione dell'opera<sup>915</sup>, e, in generale, si può identificare C come un testimone «della compagine circolante prima della canonizzazione umanistica, con la formazione della pre-vulgata quattrocentesca», anche perché la successione dei capitoli superstiti nel codice (fatta eccezione per la presenza in più del TM Ia) corrisponde a quella di un noto Petrarca della fine del Trecento, il Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Correr 1494<sup>916</sup>.

Tutti gli altri manoscritti presentano un notevole cambiamento rispetto al Petrarca casanatense, veicolando un ordinamento simile e all'epoca comunemente diffuso: iniziano con il TC e comprendono, eccetto B, il frammento TM Ia in apertura del *Triumphus Mortis* e il TF Ia prima del *Triumphus Fame*, con un'unica anomalia da segnalare per W, in cui TM Ia e TM I sono scritti consecutivamente, senza alcuna distinzione, integrando i loro versi<sup>917</sup>.

L'unico *Trionfo* che in questi sei manoscritti presenta differenze nella disposizione dei capitoli è quello *d'Amore*: nei tre codici successivi a C, ovvero in T,

<sup>913</sup> Nel già citato studio di Gemma Guerrini sui *Triumphs* (cfr. *supra*, nota 897), l'ordinamento del Casanatense 924 rientra nel gruppo  $\delta.9$ , che comprende solo altri cinque codici, ma in generale il gruppo  $\delta$ , che inizia con l'ordine TM II, TF Ia, TC II (escluso il  $\delta.7$ ), è attestato da trentasette codici (Guerrini, *Sistema*, p. 177, C è il num. 314).

<sup>914</sup> Traggio la citazione da Dutschke, *Triumphus*, p. 268, segnalando che l'ordine del TC lì indicato per il Petrarca Casanatense 924 a p. 266 nota 32 è errato.

<sup>915</sup> Cfr. Pacca-Paolino, *Trionfi*, pp. 305-308 (di Vinicio Pacca); Vecchi Galli, *Aspetti*, p. 344 e nota 7.

<sup>916</sup> Cfr. Pasquini, *Il testo*, pp. 17-18 e 21, da dove ho tratto la citazione. Va detto, però, che la datazione del codice al sec. XIV *exeunte* è dubbia (Vecchi Galli, *Aspetti*, p. 351).

<sup>917</sup> Secondo la modalità seguente: il v. 20 del TM Ia è stato omesso e sostituito dal v. 2 del TM I, a sua volta seguito dal v. 21 (finale) del TM Ia e dal TM I a partire dal v. 4 (risultano omessi, quindi, anche i vv. 1, 3 del TM I). A c. 30v, ll. 7-11, alla fine del TM Ia, dunque, si legge: «Ivi onde a gli occhi mei Quel lume nacque (TM Ia, v. 19) / Che hoggi e ignudo spirto e poca terra (TM I, v. 2) / Quella per chui ben far prima mi piacque (TM Ia, v. 21) / Tornando con honor da la sua guerra (TM I, v. 4) / Allegra havendo vinto il gran nimico (TM I, v. 5)» e si prosegue normalmente con i versi successivi del TM I. La fusione del TM Ia con il TM I, operata attraverso diverse 'strategie', per produrre un unico capitolo trionfale, non era inusuale nel Quattrocento (cfr. Ariani, *Petrarca*, p. 707 e Vecchi Galli, *Aspetti*, p. 356).

L e M, il TC II è collocato in quarta posizione<sup>918</sup>, mentre negli altri tre esemplari consecutivi, G, W e F, si trova al terzo posto. Come anticipato sopra, entrambe le sequenze sono ricorrenti nella fluida tradizione quattrocentesca, al punto che la prima (di T, L, M) corrisponde al «the usual early arrangement» riscontrato da Ernest Wilkins in venticinque *Rvf* e *Triumphs* stampati tra 1470 e 1500<sup>919</sup> ed è, inoltre, attestata dall'incunabolo padovano edito nel 1472 da Bartolomeo Valdezocco e Martinus de Septem Arboribus<sup>920</sup>, mentre la seconda (di G, W, F) è stampata nell'*editio princeps* di Vindelino da Spira (Venezia, 1470).

Si possono quindi enucleare due gruppi di manoscritti (peraltro cronologicamente consecutivi) esemplati da Sanvito con identico ordine dell'opera: T, L e M, seguito da G, W e F.

Infine, l'ultimo codice, B, databile al Cinquecento, si differenzia da tutti gli esemplari precedenti: il frammento *TM* Ia e la redazione *TF* Ia risultano esclusi; il TC II viene finalmente collocato al secondo posto, come nella vulgata. Insomma, l'ordinamento del Petrarca bodmeriano riflette, sia per i *Rvf* (ma, come abbiamo visto, con l'aggiunta della ballata estravagante *Donna*<sup>921</sup>) sia per i *Triumphs*, lo stesso ordine del Vat. lat. 3197 del Bembo<sup>922</sup> e, di conseguenza, dell'edizione aldina *Petrarca* 1501.

In conclusione, per quanto l'indagine qui condotta sui principali aspetti macro-testuali dei Petrarca copiati da Sanvito non persegua obiettivi di tipo filologico, con l'intento di agevolare un auspicabile studio di tali esemplari in questo ambito<sup>923</sup>, segnalo alcuni elementi rilevati nei *Triumphs* di Sanvito e che risultano discordi rispetto all'edizione di riferimento<sup>924</sup>:

– L'*incipit* del TC I corrisponde in tutti i mss. a «Nel tempo che....» (in Pacca-Paolino, *Trionfi*, p. 47, è «Al tempo che rinnova i mie' sospiri»).

---

<sup>918</sup> Secondo quanto indicato in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 101 p. 326, anche l'ordine dei *Trionfi* nel Petrarca in collezione privata (P) dovrebbe coincidere con quello trådito in T, L e M.

<sup>919</sup> Wilkins, *The making*, pp. 380-381 (nel capitolo xxiv: *The Quattrocento editions of the Canzoniere and the Triumphs*, già edito in «Modern Philology», 40 (1943), pp. 225-239).

<sup>920</sup> Per il quale cfr. *supra*, nota 591.

<sup>921</sup> Vedi *supra*, p. 199 e nota 891.

<sup>922</sup> Per il quale cfr. *supra*, p. 201.

<sup>923</sup> Già condotto per il Casanatense 924 da Paola Vecchi Galli per i *Rvf* e le rime estravaganti aggiunte nel Cinquecento (in Pasquini-Vecchi, *Casanatense*, pp. 15-90) e da Emilio Pasquini per i *Triumphs* (*ibidem*, pp. 91-136).

<sup>924</sup> Inoltre, segnalo che i titoli assegnati nei manoscritti di Sanvito ai capitoli dei *Trionfi* sono trascritti nelle relative schede descrittive in App. I (a questo proposito, ricordo che quelli rilevabili in C sono posteriori rispetto alla stesura del testo nel codice, come discusso *supra*, p. 139). Per alcune considerazioni sui titoli dei capitoli trionfali in generale, si veda Vecchi Galli, *Aspetti*, p. 347 nota 19.

– Il TC III<sup>925</sup> è composto in tutti i mss. (compreso il Vat. lat. 3197) da 190 versi (*expl.*: «Et quale el mele temprato con lassentio», o simile), mentre in Pacca-Paolino, *Trionfi*, pp. 131-177, risulta composto da 184 versi (il v. 184 corrisponde al v. 186 nei mss. in esame); rispetto a l'edizione di riferimento, inoltre, il v. 179 è differente (nei mss. è «Le speranze dubbiose el dolor certo», o simile, in luogo di «le mani armate. e gli occhi avolti in fasce» in Pacca-Paolino, *Trionfi*, p. 172; di conseguenza, per rispettare la rima, il v. 181 termina nei mss. con «coperto», o simile, in luogo di «pasce»).

– Il TC IV in M risulta composto da 172 vv. (invece di 166): in Pacca-Paolino, *Trionfi*, p. 218, i vv. 157-164 risultano sostituiti nel ms. (cc. 148v-149r) da 14 vv. differenti (e forse erano originariamente differenti anche altri 2 vv. precedenti, che risultano illeggibili in quanto furono erasi e riscritti da una mano posteriore).

– Il TF III risulta composto in tutti i mss. (compreso il Vat. lat. 3197, ma escluso C, che non è testimone di questo capitolo, probabilmente a causa di una lacuna) da 121 vv. (un verso in più rispetto a Pacca-Paolino, *Trionfi*, p. 470), *expl.*: «Qui basti et piu di lui non scrivo avante», oppure «Qui lascio & piu di lor non dico avante», o simili.

– Segue la trascrizione dell'*incipit* del TT nei mss. (in Pacca-Paolino, *Trionfi*, p. 477, è: «De l'aureo albergo, co l'aurora inanzi»): C: mancante per una lacuna; T: «DEL TAUREO ALBERGO / CON LAURORA INNANZI»; L: «DEL THAUREO ALBERGO CON / LAURORA INNANZI»; M: «DEL TAUREO AL/BERGO CON LAU/RORA INNANZI»; G: «DE LAUREO AL/BERGO CON / LAURORA / INNANZI»; W: «NE LAUREO AL/BERGO CON / LAURORA / INNANZI» (con l'iniziale maggiore decorata *N* aggiunta in un periodo successivo all'allestimento del codice, pertanto il miniatore potrebbe non aver seguito l'indicazione di un'eventuale letterina guida); F: «[D o N?]EL LAUREO AL/BERGO CON LAU/RORA INANZI»; B: «DEL AUREO AL/BERGO CON L'AU/RORA INANZI»<sup>926</sup>.

\* \* \*

Un ulteriore riscontro che è possibile effettuare sui manoscritti petrarcheschi copiati da Sanvito riguarda i titoli posti in apertura delle due opere e della seconda parte del *Canzoniere* [Tabella 9]. Non essendo mai stata condotta un'indagine sistematica sulle intitolazioni delle opere volgari di Petrarca tramandate da codici del XIV e XV secolo<sup>927</sup>, non sarà possibile stabilire eventuali connessioni tra le didascalie vergate dal copista padovano e la tradizione manoscritta coeva, ma mi sembra comunque interessante verificare, anche sotto questo aspetto, il rapporto tra gli esemplari vergati da Sanvito.

---

<sup>925</sup> Per l'esame del discusso testo del TC III e alcune considerazioni sugli altri *Trionfi*, si veda Dutschke, *Triumphus*, pp. 268-298.

<sup>926</sup> Si noti che, come per l'ordinamento dei *Triumphus*, i versi corrispondono, sebbene con qualche minima differenza, nei due gruppi di mss. consecutivi T, L, M e G, W, F; mentre per B coincide con l'*inc.* nel Vat. lat. 3197 («Del aureo albergo con l'aurora inanzi»).

<sup>927</sup> Per alcune interessanti ricerche sulla ricezione del titolo vergato nel manoscritto originale e la fortuna del nome 'Canzoniere' si veda Gorni, *Le forme*, pp. 509-511 (*Canzoniere: nome comune e nomi propri*), in part. p. 509; Cannata, *Dal ritmo e Vecchi Galli, Onomastica*.

**Tabella 9** Titoli delle opere e della seconda parte dei *Rvf*

**C**

*Rvf*: «INCIPIUNT VER/SUS VULGARES / DIVINI INGENII / FRANCISCI PETR<sup>A</sup>R/CAE FLORENTINI / EXCELLE(N)TIS POETÆ [foglietta epigrafica con punta rivolta verso il basso]».

*Rvf II*: «EIUSDEM FRANCISCI / PETRARCAE POETAE / FLORENTINI VERSUS / VULGARES / DE MORTE LAURAE / DIVAE EXCELLENTIS [foglietta epigrafica con punta rivolta verso l'alto] / INCIPIUNT / [foglietta epigrafica con punta rivolta verso il basso]».

*Triumph*: «FRANCISCI PETRARCAE LAU/REATI POETAE TRIUMPHI / INCIPIUNT [foglietta epigrafica con punta rivolta verso il basso]».

**T**

*Rvf*: titolo frammentario, di cui si legge solo il nome iniziale «FRANCISCI» e la parola «<P>OETAE» sulla seconda riga.

*Rvf II*: «EIUSDEM FRANCI/<S>CI <PET>RARCAE / VERSUS V<U>LGA/RES DE M<OR>TE / DOMINAE LAU/RE<AE> [seguiva, forse, una foglia epigrafica]».

*Triumph*: «FRANCI· PE/TRARCAE FLO/RENTINI POETÆ / EXCELLENTISS· / TRIUMPHI IN/CIPIUNT / [foglietta epigrafica con punta rivolta verso l'alto]».

**L**

*Rvf*: «FRANCISCI PE/TRARCAE FLO/RENTINI POETÆ / EXCELLENTISS· RHYTHMI INCI/PIUNT / [foglietta epigrafica con punta rivolta verso il basso]».

*Rvf II*: «EIUSDEM FRANCI/SCI PETRARCAE DE / MORTE DOMINAE / LAUREAE RHYTHMI / INCIPIUNT».

*Triumph*: «FRANCISCI / PETRARCAE FLORENT· / POETAE · CL<sup>A</sup>/RISS· TRI/UMPHI IN/CIPIUNT / [foglietta epigrafica con punta rivolta verso l'alto]».

**M**

*Rvf*: «FRANCISCI / PETRARCAE / POETAE / CLARISSIMI / RHYTHMI / VULGA/RES /».

*Rvf II*: «EIUSDEM FRAN/CISCI PETRARCAE / DE MORTE ·D· LAU/REAE RHYTHMI».

*Triumph*: «FRANCISCI / PETRARCAE / POETAE / EXCELLEN/TISSIMI / TRIUM/PHI».

**G**

*Rvf*: «DIVINI INGE/NIII FRANCISCI PETRAR/CAE FLOREN/TINI POETAE EXCELLENTIS· / VERSUS VULGARES».

*Rvf II*: senza titolo.

*Triumph*: «FRANCISCI PE/TRARCAE ETRU/SCI POETAE CLA/RISSIMI TRIUM/PHALIS LIBER».

**W**

*Triumph*: «FRANCISCI PE/TRARCAE POETAE / CLARISSIMI TRI/UMPHI».

**F**

*Rvf*: senza titolo.

*Rvf II*: lacuna in corrispondenza di un'eventuale cesura tra le due parti.

*Triumph*: «FRANCISCI PE/TRARCAE POETÆ / CLARISSIMI TR<sup>I</sup>/UMPHALIS LIBER».

**B**

*Rvf*: «FRANCISCI PETRARCAE FLORENTINI POETAE CLARISS.I.».

*Rvf II*: «POST MORTEM LAURAE».

*Triumph*: «FRANCISCI PETRAR/CAE FLORENTINI POETÆ / CLARISSIMI TRIUMPHI».

Il primo dato che emerge dal confronto è che l'intestazione dei *Rvf* è differente in tutti i codici; solo i titoli in C e G sono simili, in quanto, nonostante la frase sia costruita diversamente, i termini che descrivono l'autore e l'opera sono analoghi.

Si nota, inoltre, che in nessuno dei manufatti essa corrisponde al testo della rubrica che tuttora si legge in apertura del *Canzoniere* originale «FRANCISCI PETRARCHE LAUREATI POETE RERUM VULGARIVM FRAGMENTA» (Vat. lat. 3195, c. 1r); oltretutto, l'unico titolo in cui Petrarca risulta descritto con l'appellativo *laureati poetae* si osserva in C, ma in quella per i *Triumphs*. Nei *Rvf*, invece, il poeta viene definito *florentini* (L e G) o *florentini excellentis* (C e, in modo simile, forse anche T<sup>928</sup>), *clarissimi* (M) o *florentini clarissimi* (B).

Anche l'intestazione della seconda parte dei *Canzoniere*, per quanto simile (soprattutto in L e M), non coincide esattamente in nessuno dei testimoni.

Infine, il titolo dei *Triumphs* differisce in tutti i manoscritti, ma in modo minore, in quanto risulterebbe analogo: tra G e F, se nel Guarneriano Petrarca non fosse in aggiunta definito *etrusci* (un termine insolito che si rileva solo in G); tra T e L, se l'autore non fosse definito nel primo *excellentissimi* e nel secondo *clarissimi*; tra W e B, se in quest'ultimo non fosse assegnato al poeta un ulteriore epiteto, *florentini*.

\* \* \*

I manoscritti petrarcheschi vergati da Sanvito contengono, nei margini, due ulteriori elementi, tipici della produzione del copista padovano, che sarebbe interessante analizzare e confrontare: le varianti o correzioni marginali e i segni di attenzione al testo. Le prime sono state già elencate in precedenza per essere datate su base paleografica<sup>929</sup>, riportando tutti gli interventi al testo eseguiti dal copista per ognuno dei codici in esame, fatta eccezione per quelli presenti nel Casanatense 924, di cui è stata trascritta solo una parte, a causa della moltitudine di ritocchi, correzioni e annotazioni che avrebbe richiesto una trattazione troppo ampia<sup>930</sup>. Un nuovo contributo sarà, quindi, quanto prima dedicato alla trascrizione integrale dei *marginalia* e delle correzioni nel codice attribuibili a Sanvito, sia per fornire un supporto agli studiosi che necessitano di distinguere dettagliatamente la sua mano da quella dell'erudito cinquecentesco che ha fittamente postillato numerose carte di

---

<sup>928</sup> Il titolo dei *Rvf* in T, che ad oggi risulta quasi completamente illeggibile, è descritto in Pasini, *Manuscriptorum*, p. 457, come: «Francisci Petrarcae Florentini Poetae excellentissimi versus vulgares incipiunt»; e in Peyron, *Codices*, p. 164: «Francisci Petrarcae poëtae excellentissimi versus vulgares incipiunt».

<sup>929</sup> Cfr. *supra*, par. 2.1.1, p. 129 e segg.

<sup>930</sup> Cfr. *supra*, pp.129-140 e nota 723.

C<sup>931</sup>; sia per verificare se le altre copie delle opere volgari di Petrarca vergate dal padovano abbiano recepito tali emendamenti o presentino le stesse varianti al testo e i medesimi segni di attenzione, oppure se, viceversa, alcuni di questi interventi databili ad un periodo tardo siano stati introdotti nel Casanatense traendoli da un esemplare successivo. Un ulteriore riscontro che, in quella sede, mi propongo di effettuare riguarda l'eventuale corrispondenza tra il primo strato di interventi eseguiti in C da Sanvito, ovvero databili in un periodo all'incirca coevo alla trascrizione del testo, e il Vat. lat. 3195: considerato che le rubriche marginali con cui Sanvito ripristinò nel suo codice l'ordinamento definitivo dei *Rvf* furono vergate intorno agli anni Sessanta e probabilmente le inserì sulla base di una collazione eseguita con *lo originale de messer Francesco Petrarca*, o di un suo apografo diretto<sup>932</sup>, vale la pena verificare se le altre correzioni o varianti al testo databili alla stessa altezza cronologica possano derivare dal *Canzoniere* originale.

Nella presente trattazione, mi limiterò a mostrare un campione dei *marginalia* rilevabili nei Petrarca di Sanvito, per verificare, in prima istanza, la possibilità che tali scritture e segni paratestuali si ripetano nei vari esemplari, copiati anche a distanza di molti anni.

Nella tabella seguente sono quindi riportate solo le varianti o correzioni, elencate nel par. 2.1.1, che furono vergate da Sanvito in C in un periodo coevo o di poco successivo alla trascrizione del testo, segnalando quando fu nuovamente esemplata, in corrispondenza dello stesso verso, la lezione alternativa nei manoscritti successivi<sup>933</sup>.

**Tabella 10** Varianti marginali nei manoscritti petrarcheschi (parziali)

Testo	Variante/correzione marginale	C	T	L	M	G	W	F	B
28, 102	<i>al. ascoltate per audite</i>	12v							
	<i>ascoltate per udite</i>			21v					
	<i>ascoltate per audite</i>				12v				
36, 14	<i>tornar á me per chiamarmi á se</i> [ <i>á se</i> ripassato o riscritto su rasura in C]	16r		25r	16r	25r			
70, 20	<i>perchio voglio</i> [corretto successiv. su rasura in <i>purchio voglia</i> ] per <i>che io deggia</i>	29r							
	<i>che io deggia dire per perchio voglio dire</i>		36r						
	<i>perchio voglio dire per prega che io debbia dire</i>			38r					
	<i>p[u]rchio v[o]gl[li]a</i> [eraso e quasi ill.] per [testo eraso e riscritto da altra mano]				29r				
	<i>perchio voglio per priega chio debbia dire</i>					38r			
73, 11	<i>ingegno per dir</i>	33r							

<sup>931</sup> Al riguardo si veda *supra*, pp. 190-192 (in particolare p. 191 e nota 860).

<sup>932</sup> Cfr. *supra*, pp. 196-197.

<sup>933</sup> Le sezioni barrate indicano che la carta che dovrebbe contenere un determinato passo è mancante; inoltre ricordo che, risultando i margini e gli inchiostri di T severamente danneggiati, alcuni *marginalia* potrebbero risultare non più visibili.

Testo	Variante/correzione marginale	C	T	L	M	G	W	F	B
73, 75	<i>El batter per El volger</i>	34r							
	<i>batter per volger</i>			43r					
103, 14	<i>al mondo per anchora</i>	42r							
238, 7	<i>al. scorse per scelse</i>	90r	97r						
	<i>Scorse per scelse</i>			99r					
TC II, 44	<i>vel false per valse</i>	146v							
	<i>false per valse</i>		154v						
TC III, 19-32	macrovariante, inc. «Altra fede altro amor vedi hip(er)m<estra>», expl. «Quellaltra e iulia & c(etera)»	152r							
TC III, 129	<i>al. lega uccide &amp; scorza per crudelmente sforza</i>	153v							
TM I, 134	<i>lasso per lazio</i>	163v							
	<i>la [... ill.]</i>		162v						

Tale campione di varianti o correzioni, per quanto esiguo (comprende, infatti, sette *marginalia* per i *Rvf* e quattro per i *Triumph*), già implica la possibilità che il primo strato di interventi marginali vergati in C sia stato impiegato da Sanvito come modello, almeno in parte, per l'apparato paratestuale del *Canzoniere* nei quattro esemplari successivi (T, L, M e G): in questi, infatti, la variante/correzione si ripete con una frequenza significativa, sebbene non in tutti i testimoni. Per i *Triumph*, invece, solo due varianti su quattro si ripetono meramente in T. Gli ultimi tre manoscritti del gruppo (W, F e B) appaiono, invece, privi di lezioni, correzioni o annotazioni marginali, non solo rispetto al campione in esame, ma nell'intero manoscritto, visto che, dal rilevamento effettuato nel par. 2.1.1, in F si osservano solamente due varianti, mentre W e B non presentano neanche un'occorrenza.

Di seguito [Tabella 11] vengono confrontati, a mero titolo esemplificativo, alcuni dei numerosi passi delle opere petrarchesche contrassegnati da Sanvito con i suoi tipici segni di attenzione al testo<sup>934</sup>.

Tabella 11 Segni di attenzione al testo nei manoscritti petrarcheschi (parziali)

Testo	C	T	L	M	G	W	F	B
84, 12-14	<i>E + Fi</i>		<i>Cii</i>		<i>Div</i>		<i>Civ + Fi</i>	<i>Cv</i>
90, 14	<i>E</i>		<i>Dii</i>	<i>E</i>			<i>E</i>	<i>E</i>
96, 11	<i>E</i>		<i>Giii</i>	<i>E</i>	<i>E</i>		<i>Div</i>	<i>E</i>
99, 12-14	<i>E + Fi</i>		<i>Cii</i>	<i>Dii</i>			<i>Civ</i>	
139, 12	<i>E</i>		<i>E</i>	<i>E</i>	<i>Civ</i>		<i>Civ</i>	<i>Cv</i>
140, 14	<i>E</i>			<i>E</i>	<i>Div</i>		<i>Div</i>	<i>Div</i>
147, 11	<i>E</i>		<i>E</i>	<i>Cii</i>	<i>E</i>			<i>E</i>
150, 14	<i>E</i>		<i>E</i>	<i>E</i>	<i>Civ</i>			<i>Cv</i>
152, 14	<i>E</i>		<i>E var.</i>	<i>E</i>	<i>Div</i>			<i>Div</i>
183, 12-14	<i>Cii</i>		<i>Cii</i>	<i>Dii</i>	<i>Div</i>		<i>Civ + Fi</i>	<i>Cv</i>

<sup>934</sup> Per la nomenclatura dei segni di attenzione cfr. p. 113 Tabella 1. Le sezioni barrate indicano lacune (C, T e F) o testo mancante (W) nel codice; i margini e gli inchiostri di T risultano severamente danneggiati, rendendo probabilmente alcuni *notabilia* non più visibili.

Testo	C	T	L	M	G	W	F	B
207, 13		Giii	E	Cii	Civ		Civ	Cv
207, 91	E	E	E	E	Div		Civ	un giglio
229, 9-14	Div + Fii				Div + Fii			Cv + Fiii
264, 99	Cii		E	Giv	Civ		Div	
265, 12-14	Cii + Fi	Giii	Cii	Cii	Div		Div + Fi	Cv
270, 79	E	E	E	E	Civ			Giii
311, 9	E	E	E	E	Diii		E	Div
323, 72	E	E	Cii	Dii	Civ		E	Div
329, 8	E	E	E	E	Div		Civ	Cv
331, 63-64	E	E	Dii	E			E	Div
TC I, 21			E	E	E	Div	Div	Div
TC I, 118		Cii		Cii	Civ		Civ	Cv
TC I, 76		<i>Amarus amor</i>						
TC II, 51			E	E	E	Diii	Div	Cv
TC II, 71/72		E	E	E	Div	Civ	E	Div
TM I, 85		Di	Cii	Cii	Div	Civ	Civ	Cv
TM II, 25	Civ				Civ		Div	Cv
TM II, 34	E	Giii			Div	Gv	Civ	B
TM II, 51					Civ	E	E	
TM II, 96	E		E	E	Div	Civ	E	B
TM II, 102	E		E	E	Civ	B	E	Div
TF Ia, 42			E	E	Div	B	E	
TF I, 116			E	E	Civ	Civ	Civ	
TF II, 67-68			E	E	Div		E	Cv
TE, 34			E		E	Diii	E	Div

Già da questo campione, che rappresenta solo una minima parte dei *notabilia* rilevabili nei manoscritti petrarcheschi, appare chiaro che fu consuetudine di Sanvito segnalare nei margini di tali codici, per entrambe le opere, i passi particolarmente apprezzabili o degni di nota, con le sue calligrafiche sigle, spesso tracciate con inchiostri colorati. A differenza delle varianti marginali, quest'uso si reitera in tutti i manufatti in esame, con una frequenza simile anche in quelli allestiti a distanza di molti anni; ma, a conferma di quanto osservato da Albinia de la Mare riguardo ad alcune opere del copista, sembra che un singolo passo possa essere contrassegnato indifferentemente da un diverso tipo di segno<sup>935</sup>. Durante le mie ricerche, ho stimato che quasi centosettanta versi di *Rvf* e *Triumph* recano a margine un *siglum* di Sanvito (un singolo caso nel *Trionfo d'Amore* esemplato in T, riportato anche nella Tabella 11, presenta, invece, la rubrica *Amarus amor*) e vorrei, quindi, tornare in un'altra sede su tale argomento, per delineare il quadro completo dei *marginalia* nei manoscritti petrarcheschi di Sanvito e verificare l'eventuale uso di un *exemplar* per i segni di attenzione.

<sup>935</sup> Cfr. *supra*, p. 113.

L'esame condotto sui manoscritti petrarcheschi copiati da Sanvito, a partire dal 1459/60 fino al Cinquecento, ha evidenziato significativi punti in comune e differenze tra i codici posti a confronto sotto diversi aspetti (dalla scrittura alla codicologia, dalla decorazione alla macro-struttura delle opere e agli elementi paratestuali rilevabili nei margini), che tenterò di riassumere di seguito.

## 2.2 Petrarca secondo Sanvito: alcune considerazioni

Il copista padovano esemplò per la prima volta *Rvf* e *Triumphs* a circa venticinque anni di età, nel momento cruciale della sua attività, in cui iniziò a sperimentare nella sua produzione manoscritta le innovazioni "all'antica" che divennero, in pochissimo tempo, la marca distintiva dei suoi codici. Il manufatto che trascrisse a Padova proprio in quel periodo di transizione, il Casanatense 924, con la sua corsiva umanistica giovanile, fu già allestito in perfetto stile antiquario, ma con una decorazione sobria ed essenziale. Non molto tempo dopo la trascrizione del testo, Sanvito deve aver potuto visionare il *Canzoniere* originale o, comunque, un suo *descriptus*, e gli dedicò «l'attenzione riverente che la filologia umanistica aveva riservato al latino»<sup>936</sup>, correggendo, tramite alcune note, numeri e segni di rinvio, l'ordinamento dei *Rvf* nel suo Petrarca, che apparteneva alla famiglia *Malatesta* contaminata con la *Vaticana*<sup>937</sup>, in base alla *forma* stabilita dall'autore (compresa l'esclusione della ballata estravagante *Donna* dalla raccolta e la modifica definitiva dei trentuno componimenti finali, ma tralasciando, forse per una mera svista, di spostare il madrigale 121 dinanzi al sonetto 122), senza, però, emendare il titolo dell'opera (forse per non rovinare la pagina incipitaria con l'intestazione vergata nella sua elegante maiuscola antiquaria policroma). Da quel momento ed a varie riprese, fino all'ultima fase della sua attività, il copista non smise di introdurre molteplici correzioni su rasura, minimi ritocchi al testo, varianti e annotazioni marginali nelle carte di C, che probabilmente fu quindi tenuto da Sanvito per suo proprio uso.

Dopo circa quattro anni dalla trascrizione del suo primo Petrarca, il padovano tornò ad esemplare in italica le rime del poeta, in un manoscritto purtroppo rimasto seriamente danneggiato durante l'incendio che la Biblioteca Universitaria di Torino subì nel 1904 (T). Nonostante il suo precario stato di conservazione, è possibile comunque ricavare numerosi dati significativi dall'esame delle pergamene superstiti: il manufatto è databile intorno al 1464, quindi fu confezionato a Padova o a Roma (intorno alla metà degli anni Sessanta, infatti, Sanvito compiva probabilmente i suoi primi spostamenti tra le due città in cui trascorse gran parte della vita), e presenta alcune notevoli novità sotto il profilo decorativo e macrotestuale: le opere e la seconda parte dei *Rvf* sono introdotte da

---

<sup>936</sup> Cito le parole riferite al *Petrarca* 1501 aldino da Gino Belloni in *Alessandro Vellutello*, in Belloni, *Laura*, pp. 58-95: p. 64, già riprese da Paola Vecchi Galli per il copista di C in Pasquini-Vecchi, *Casanatense*, p. 44.

<sup>937</sup> In tal modo, o forse con una contaminazione inversa tra le due famiglie, Ernest Wilkins definisce la *forma* del Casanatense 924 (in Wilkins, *The making*, p. 238).

pagine con il titolo crisografico tracciato su pergamene tinte di giallo/verde o di porpora e istoriate in chiaroscuro a punta metallica con motivi iconografici ispirati da reperti antichi, che si ritroveranno rappresentati, a volte in modo quasi identico, in molti dei Petrarca allestiti successivamente. Per quanto riguarda il contenuto, i componimenti della prima parte del *Canzoniere* e i capitoli dei *Trionfi* sono disposti in modo differente rispetto a C, con i primi che seguono una disposizione più simile, ma comunque non coincidente, alle correzioni dell'ordinamento indicate nel Casanatense.

In un periodo di poco successivo, collocabile nella stessa fase di attività, probabilmente intorno al 1464/5, Sanvito confezionò un altro esemplare, ora conservato al Victoria & Albert Museum (L), che era forse destinato al cardinale Ludovico Trevisan († 22 marzo 1465), ma per una mera congettura, poiché lo stemma sormontato dal galero rosso cardinalizio rappresentato nella miniatura in apertura dei *Rvf* è stato eraso (sempre che queste insegne araldiche non siano un'aggiunta posteriore). In questo codice, la struttura dei *Rvf* non corrisponde a quella del Petrarca torinese solo per la diversa collocazione della ballata *Donna*, mentre quella dei *Trionfi* coincide perfettamente. Infine, il copista vi perfezionò gli espedienti ornamentali introdotti per la prima volta in T e si avvale, per parte delle miniature, della collaborazione del mantovano Franco dei Russi. Il risultato è un elegantissimo manoscritto di squisita fattura, divenuto spesso oggetto di studio da parte degli storici della miniatura, non solo in quanto esemplare altamente rappresentativo del più raffinato stile antiquario prodotto nel secondo Quattrocento, ma anche perché la critica ha individuato un codice "gemello".

Si tratta del successivo Petrarca copiato da Sanvito (M), preparato forse a Padova nella seconda metà degli anni Sessanta, per un membro della famiglia padovana Pizzacomini, probabilmente l'amico e curatore degli affari del copista Antonio. Effettivamente, M fu decorato seguendo il medesimo programma illustrativo di L (già osservabile, con maggiori differenze, in T), ma da miniatori meno esperti. L'ordinamento del *Canzoniere*, però, corrisponde esattamente non a L, bensì al Petrarca precedente, T, mentre la sequenza dei *Trionfi* coincide con quella di entrambi i codici (T e L).

Dopo una prima copia forse per uso personale (C), Sanvito allestì, dunque, tre manoscritti petrarcheschi (T, L e M) in un breve arco cronologico, compreso tra poco prima della metà degli anni Sessanta e la seconda metà del decennio, secondo un raffinato schema ornamentale "all'antica" analogo (in particolar modo tra gli esemplari a Londra e a Madrid) e con caratteristiche testuali macrostrutturali che

presentano alcune difformità, ma di minima entità, solo per la prima parte dei *Rvf*, nonché per i titoli delle opere.

Il Petrarca successivo pervenuto fino a noi, G, fu esemplato circa vent'anni dopo con l'italica tipica della mano di Sanvito raggiunta la piena maturità stilistica, probabilmente a Roma per il presule Ludovico Agnelli di Mantova, intorno alla metà degli anni Ottanta. Questo esemplare presenta una serie di cambiamenti rispetto al gruppo dei tre Petrarca precedenti (T, L e M), ma allo stesso tempo recupera curiosamente alcuni elementi dal primo codice, C, quasi a fondere le due tipologie di manoscritto fino a quel momento allestite. La decorazione, forse eseguita da Sanvito stesso, consiste in variopinte cornici o candelabri antiquari ed in iniziali maggiori istoriate dai colori vivaci, dove non c'è più posto per le lussuose pergamene tinte, ma non venne comunque abbandonato l'espedito di introdurre una pagina di titolo miniata indipendente e affrontata all'inizio dell'opera, benché assai più sobria. Anche la struttura ornamentale della pagina incipitaria delle cosiddette "*Rime in morte*" si semplificò, e reintrodusse l'uso di una miniatura tabellare nella metà superiore della pagina, già impiegata (sebbene con un soggetto differente) nel Casanatense 924; mentre, in generale, i motivi iconografici risultano ripresi e rielaborati dalle miniature che adornano gli esemplari degli anni Sessanta, con scene maggiormente correlate all'aneddotica testuale. Dal punto di vista contenutistico, G introdusse un nuovo e diverso ordine dei *Trionfi*, ma per il *Canzoniere* adottò, invece, esattamente la stessa struttura impiegata nel primo codice, C, non solo per la disposizione dei componenti (che, quindi, stranamente non recepirono le correzioni dettate dall'autorevole originale petrarchesco ed eseguite dal copista stesso nella sua copia giovanile), ma anche per l'interposizione dei tre testi estranei ai *fragmenta* nella cesura tra le due parti, peraltro con identiche intestazioni e secondo un'impaginazione assai simile.

Il Petrarca a Baltimora (W) si differenzia da tutti gli altri codici in esame, perché tramanda i soli *Triumphs*, nella peculiare e calligrafica *antiqua* matura di Sanvito, databile probabilmente sul finire degli anni Ottanta. Era un manufatto progettato per essere estremamente lussuoso, ma il ricco apparato decorativo, attribuito dalla critica a Gaspare da Padova, rimase interrotto al *Trionfo della Castità*, per essere completato solo successivamente da altri maestri. La successione dei capitoli corrisponde a quella introdotta per la prima volta in G, e i margini completamente privi delle varianti o correzioni vergate, con frequenza variabile (e nettamente maggiore in C) in tutti i Petrarca precedenti, rendono W assimilabile ad un codice "d'apparato", forse concepito per un ignoto destinatario di ambito cortese o signorile.

Il settimo manoscritto, F, è lacunoso e rimase completamente privo di decorazione, fatta eccezione per le scritture distintive vergate da Sanvito in maiuscola antiquaria policroma. Alcuni elementi caratterizzanti l'italica con cui il copista trascrisse il testo indicano una datazione collocabile tra gli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento, e la disposizione degli spazi lasciati in bianco per le miniature e le iniziali maggiori suggeriscono che il codice fosse stato progettato per essere simile al guarneriano, ma ancora più lussuoso. Sul motivo per cui l'ornamentazione non venne eseguita si possono avanzare mere ipotesi, come l'avvenuta improvvisa scomparsa del miniatore (ma, in tal caso, il padovano sarebbe probabilmente ricorso alla collaborazione di un altro maestro) o del committente, oppure la specifica richiesta da parte di quest'ultimo di un codice privo di decorazione, per poterla fare successivamente completare da un artista di sua scelta; infine, l'intento del copista di esemplare, in un momento in cui non aveva particolari commissioni, un testo di cui sapeva esserci richiesta, che, invece, rimase invenduto (a causa della crescente concorrenza della stampa?). I *Trionfi* sono disposti secondo il medesimo ordine adottato nei due esemplari precedenti (G e W), mentre la struttura dei *Rvf* presenta modifiche ulteriori, avvicinandosi per la prima parte alla redazione Vaticana (risulta, infatti, per la prima volta ripristinata la corretta successione nel gruppo "119, 122, 120" o "120, 122, 121" riscontrabile nei codici precedenti), ma con l'inserimento di *Donna* nello stesso luogo in cui compare nel Petrarca del Victoria & Albert Museum e, forse, dei tre testi petrarcheschi inseriti nella cesura delle due parti in C e G (solo sulla base di una mia ricostruzione congetturale, in quanto le carte che segnano l'inizio delle *Rime in morte* sono cadute). Infine, nei margini di F si rilevano due mere varianti al testo, indicando una graduale diminuzione di quest'uso da parte del copista padovano, già ravvisabile in G e del tutto abbandonata nel Petrarca successivo, B – al contrario di quanto si osserva, invece, per l'impiego dei segni di attenzione al testo, che contrassegnano numerosi *memorabilia* e *notabilia* dei testi petrarcheschi in tutti i manufatti oggetto della presente ricerca.

L'ultimo manoscritto con le opere volgari petrarchesche, il Bodmer 130, fu confezionato da Sanvito nella sua ultima fase di attività, con la sua italica elegante ma fittamente segnata dal tremito dell'artrite, in un periodo quindi databile nel Cinquecento, forse intorno ai primi anni del secolo. Il codice, che, con i suoi 326 mm di taglia, lambisce per la prima volta il formato del *libretto da mano* pubblicamente elogiato dal Petrarca (non che gli altri esemplari siano di molto più grandi), si distacca nettamente dalla produzione precedente, anche se il programma decorativo sembra il risultato di una rielaborazione e fusione degli espedienti e dei motivi

iconografici fino a quel momento adottati dal copista. Nel Bodmer questi torna, infatti, a impiegare in apertura delle opere e di *Rvf* II le pergamene tinte, precipue del gruppo di manoscritti prodotti negli anni Sessanta (T, L e M), ma decorandole, forse di propria mano, a colori in luogo della "vecchia" tecnica in chiaroscuro a punta metallica. I soggetti rappresentati, inoltre, derivano da un'interpretazione approfondita dei versi del poeta, dove le scene, variopinte e movimentate, lasciano trapelare apertamente la loro predilezione per una vocazione di tipo esegetico (evidente soprattutto nella peculiare miniatura che apre le *Rime in morte*, dove le sei "visioni" allegoriche della canzone 323 risultano tradotte in icone), già *in nuce* nell'illustrazione del guarneriano, rispetto al classico e più statico stile antiquario tipico delle fasi cronologiche precedenti. Ma le innovazioni che più colpiscono riguardano il testo del manufatto. Innanzitutto, nella scrittura si osserva l'uso, sebbene non costante, del nuovo sistema paragrafematico messo a punto da Pietro Bembo a partire dalla fine del Quattrocento, che viene definito "moderno" in quanto risulta ancora oggi impiegato, sebbene con qualche ordinario adattamento. La presenza di tale elemento, all'epoca tutt'altro che convenzionale, indica che B fu allestito a stretto contatto o con il Petrarca vergato di proprio pugno dal patrizio veneto, il noto Vat. lat. 3197, o quantomeno con il suo apografo diretto, benché non esemplato a mano, ma uscito dai tipi dell'editore umanista Aldo Manuzio nel 1501.

A conferma di tale ipotesi, nel Bodmer vi sono due altri particolari con valore fortemente congiuntivo: una nuova disposizione dei testi, mai osservata nei precedenti testimoni copiati da Sanvito, sia per la prima parte dei *Rvf* sia per i *Triumphs*. Per i *fragmenta*, essa corrisponde alla *redazione Vaticana* antecedente alla modifica finale definitiva indicata dall'autore con una numerazione ausiliaria nel *Canzoniere* originale, e, quindi, riflette l'ordinamento del Vat. lat. 3197/*Petrarca* 1501 aldino, ma con l'inserimento "accessorio" della ballata estravagante *Donna* alla fine della prima parte. Per i *Trionfi*, la modifica introdotta è innovativa e nient'affatto banale, dato che, *in primis*, risultano escluse dall'opera le due redazioni provvisorie tratte dagli *scartafacci* del poeta, che da anni occupavano una collocazione variabile, ma quasi sempre presente, nella tradizione dell'opera (il *TM* Ia e il *TF* Ia), e, *in secundis*, l'ordine dei capitoli nel *Triumphus Cupidinis* venne invertito, con il risultato di una macro-struttura del tormentato poema petrarchesco esattamente coincidente con la vulgata, frutto delle coraggiose decisioni editoriali di nuovo intraprese dal Bembo e accolte dal suo socio e amico Aldo Manuzio per stampare, agli albori del XVI secolo, *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca*.

Sembra certo, dunque, che il copista padovano avesse esemplato il suo ultimo *Canzoniere* e *Trionfi* conosciuto traendolo dal *Petrarca* 1501 aldino, se non

perfino dal Vat. lat. 3197 del Bembo: più esattamente, non mi è possibile dire se il Bodmer 130 sia un *descriptus* di uno di questi due testi, non essendo tale riscontro filologico contemplato dalla presente ricerca, ciononostante ritengo che si possa escludere che il nuovo ordinamento delle opere e l'adozione del sistema interpuntivo/diacritico bembino riscontrabili in B siano il frutto di una mera coincidenza.

Certo si potrebbe obiettare che fosse stato B a ispirare al Bembo tali novità, e non viceversa; ma ritengo l'ipotesi poco verosimile, sia perché il lavoro sulla punteggiatura risulta già in stato avanzato nel *De Aetna* aldino del 1496 (la cui edizione fu sempre curata dal Bembo), mentre l'innovativo sistema compare nella produzione di Sanvito solo alcuni anni più tardi<sup>938</sup>, peraltro con alcune evidenti difficoltà nella sua adozione iniziale (ricordo, infatti, che lo stesso Petrarca bodmeriano non presenta ovunque i nuovi segni interpuntivi/diacritici); sia perché una riflessione così approfondita e tutt'altro che ordinaria sulla resa grafica della lingua, latina e volgare, è senz'altro più realisticamente confacente alla figura di colui che pose le basi per la moderna filologia.

Ciò non toglie che una forte influenza fosse assai probabilmente esercitata anche in senso inverso, cioè dalla produzione manoscritta del copista padovano sul mondo dell'editoria, e, in particolar modo, proprio su quello interpretato da Aldo Manuzio. La correlazione più evidente tra i codici del primo e i libri del secondo è proprio fornita dal caso del Petrarca edito nel 1501, poiché questo rappresenta il primo libro in italiano, di contenuto non religioso, uscito in formato "portatile" e stampato con il nuovo carattere corsivo: due innovativi espedienti editoriali lanciati contemporaneamente sul mercato dal Manuzio, quasi certamente ispirati ai manufatti di Sanvito (come lo stesso editore sembra alludere, in riferimento al formato dell'*enchiridion*, nella lettera dedicatoria del *Virgilio* 1514). In ambito manoscritto, il padovano, infatti, applicò per primo e reiteratamente le dimensioni proprie del *libretto da mano* ai testi laici, facendone una delle principali caratteristiche della sua vasta produzione; nonché fornì, con la sua celebre, elegantissima e peculiare corsiva, un esempio precoce della cosiddetta scrittura italiana, che, sul finire del Quattrocento e gli inizi del secolo successivo, era già ampiamente diffusa tra gli scriventi e divenne, nei decenni successivi, l'unico modello di scrittura a mano impiegato in ogni ambito dagli italiani. Sebbene personalmente non ritenga che il Manuzio avesse fatto disegnare da Francesco Griffo i caratteri corsivi imitando specificatamente la peculiare italiana di Sanvito, questi, durante la sua lunga e fervida

---

<sup>938</sup> Per un breve, ma utile, resoconto dei codici di Sanvito allestiti nel suo ultimo periodo di attività in cui risulta adottata la punteggiatura di tipo "moderno", cfr. de la Mare, *Bartolomeo*, p. 505.

attività di successo, diede un fortissimo impulso alla diffusione del nuovo tipo di corsiva, non solo restituendogli pari, se non maggior, dignità nell'uso librario rispetto all'esecuzione posata (*l'antiqua tonda*), ma promuovendone o, comunque, non contrastandone un'imitazione diretta da parte di altri copisti (primi fra tutti, Antonio Tophio, Guido Bonatti e Antonio da Salla, ma nei manoscritti del secondo Quattrocento si incontrano molteplici altre mani anonime che impiegano un'italica simile a quella del copista padovano).

Come abbiamo visto, la produzione manoscritta attribuibile a Sanvito è sorprendente non solo dal punto di vista quantitativo, ma anche (se non soprattutto) da quello qualitativo. I suoi codici di lusso denotano, infatti, un'incessante ricercatezza estetica del manufatto inteso nel suo complesso: dalla grafia, che assume essa stessa una funzione ornamentale, enfatizzata, nelle scritture distintive, da un gioco di inchiostri policromi sapientemente dosato; all'impaginazione, resa attraverso accorgimenti codicologici minuziosamente studiati; all'apparato decorativo, quasi sempre non considerato come un mero elemento accessorio ed a sé stante, ma integrato con il testo attraverso espedienti destinati ad un successo incredibilmente vasto e duraturo, grazie alla loro ricezione nel mondo dell'editoria. Quest'ultimo, ispirandosi ai manoscritti coevi, andava assumendo una propria fisionomia proprio negli anni della piena maturità stilistica del copista padovano, in alcuni casi avvantaggiandosi degli innovativi esempi forniti proprio da Sanvito, per adeguare sempre di più il libro a stampa al gusto dei lettori. D'altro canto, questi non sembrò opporsi alla diffusione dell'emergente arte della stampa, che, con il trascorrere del tempo, doveva oltretutto contrapporgli una sempre crescente concorrenza; ma al contrario, perfino quando ormai anziano e ostacolato dall'artrite, i suoi codici, tra i quali *in primis* il Petrarca bodmeriano, mostrano alcuni notevoli punti di contatto con i prodotti di un raffinato meccanismo tecnologico, che andava inesorabilmente sostituendosi alla professione a cui si era dedicato con tanta perizia per una vita intera.

Probabilmente fu il figlio del caro amico e più volte committente Bernardo Bembo a fare da tramite tra Sanvito e il mondo dell'editoria: Pietro, che, con i suoi appassionati studi dedicati alla linguistica e all'ortografia, doveva aver affascinato il padovano, il quale dimostrò un interesse particolare per le questioni di tipo filologico.

Si tratta di un'attenzione che possiamo considerare fuori dal comune per un copista di professione quattrocentesco, peraltro estremamente prolifico e dedito ad una perfetta resa estetico-formale dei suoi manufatti quali egli era. L'indagine

condotta sui manoscritti petrarcheschi, più volte copiati in un arco cronologico che copre quasi la sua intera attività, non solo conferma questa sua inusuale propensione, ma è fortemente sintomatica della metodologia complessivamente adottata dal copista nel suo lavoro: il campione di codici mostra chiaramente la continua tensione sperimentale che portò Sanvito alla rielaborazione di elementi grafici, espedienti codicologici e motivi iconografici percepiti come *antichi* (e spesso ispirati da veri e propri reperti archeologici), per adattarli al nuovo gusto che dominava gli ambienti culturali in cui svolgeva la sua attività, significativamente denominato "antiquario". L'esame diacronico dei Petrarca allestiti da Bartolomeo dimostra come la sua incessante ricerca estetizzante non fosse mai appagata, e come si accrebbe la sua inclinazione ad integrare testo e decorazione, le cui scene denotano una sempre maggiore e approfondita interpretazione dell'opera veicolata nel manoscritto.

Il confronto tra i codici petrarcheschi allestiti da Sanvito per indagare la struttura del testo e alcune delle lezioni alternative da lui segnalate ha portato a risultati che, di primo acchito, potrebbero sembrare contrastanti: egli potrebbe aver utilizzato uno stesso modello per i *Rvf*, coincidente con l'ordinamento trådito dal Casanatense 924, forse solo per copiare molti anni più avanti il *Canzoniere* guarnieriano. Come abbiamo visto, i tre codici confezionati negli anni Sessanta (T, L e M) mostrano caratteristiche affini o identiche, oltre che dal punto di vista codicologico e decorativo, anche da quello macrotestuale, così come i tre esemplari copiati successivamente (G, W e F) adottano una stessa nuova sequenza per i capitoli dei *Trionfi*, ma allo stesso tempo presentano per i *Rvf* una situazione fluida, con G che ripropone esattamente e curiosamente la forma del primo Petrarca (C), e F che sembra rappresentare un punto di transizione tra gli ordinamenti dispiegati in precedenza e quello successivo, adottato nel Bodmer 130. Quest'ultimo, come detto, si distacca dai manufatti precedenti per adeguarsi alla struttura del *Canzoniere* e *Triumphs* stabilita dal Bembo/Manuzio.

Fin qui l'impianto delle opere petrarchesche sembra semplicemente riflettere l'insaziabile ricerca di soluzioni migliori che caratterizza l'attività di Sanvito, se non fosse per l'intervento correttivo che egli eseguì sull'ordinamento dei *fragmenta* nel Casanatense 924, basandosi sul *Canzoniere* originale. Il dato risulta, infatti, già di per sé estremamente significativo, poiché evidenzia che il copista dedicò al manoscritto parzialmente autografo di Petrarca una riverenza degna del più dotto umanista, e alla sua copia (C) un'attenzione volta ad emendare un errore adeguata al più diligente filologo. In contrasto con tale considerazione potrebbe, quindi, risultare il fatto che questa correzione (che l'esame paleografico permette di datare all'inizio del

secondo periodo di attività del copista) non sembra essere stata recepita in nessuno degli otto Petrarca copiati successivamente, né per la prima parte dei *Rvf* (compresa quella trådita dal Bodmer, che conserva comunque la ballata *Donna*), né per la seconda (che, ricordo, resta sempre corrispondente alla *redazione Vaticana* priva dello spostamento definitivo degli ultimi trentuno componimenti).

Le spiegazioni che è possibile fornire per questo comportamento sono varie: innanzitutto è necessario restituire al contesto storico in cui Sanvito operava il giusto valore, pertanto non dobbiamo dimenticare che nella seconda metà del Quattrocento, benché il mito delle carte uscite dallo scrittoio del Petrarca fosse già diffuso e coltivato, il significato che oggi attribuiamo alla disciplina filologica era ancora ben lontano dall'essere acquisito, come dimostrano non solo i fitti commenti più volte editi intorno alle opere italiane del Petrarca, ai quali era permesso ogni stravolgimento strutturale dell'ordinamento interno delle stesse; ma perfino il *modus operandi* del «padre del petrarchismo occidentale»<sup>939</sup>, Pietro Bembo, che nella sua presunta collazione effettuata tra il Vat. lat. 3197 e il *Canzoniere* originale rifiutò alcune lezioni d'autore in favore di una normalizzazione ortografica o linguistica, poiché, come giustamente ricordato da Gino Belloni e Carlo Pulsoni, «va [...] rilevato che il rispetto delle consuetudini grafiche di uno scrittore fa parte di una filologia ben più tarda rispetto all'epoca dello studioso veneziano»<sup>940</sup>; ma anche ammettendo che quest'ultimo non avesse, invece, mai effettuato tale ambito riscontro, come sostenuto da Sandra Giarin<sup>941</sup>, dichiarò comunque il contrario ai fini pubblicitari dell'impresa sostenuta *in compagnia* (inteso come in società<sup>942</sup>) di Aldo Manuzio.

In secondo luogo, si può considerare una proposta formulata da Arnaldo Soldani riguardo al metodo di segnalazione dell'ordine finale definitivo del *Canzoniere* indicato da Petrarca con numeri arabi marginali, che secondo lo studioso ha a lungo comportato una «difficoltà di decifrazione testimoniata da quasi tutti coloro che hanno maneggiato il codice Vaticano nei secoli successivi»<sup>943</sup>, dato che «i più autorevoli manoscritti tre-quattrocenteschi e gli incunaboli [...] avevano infatti trasmesso in gran parte la seriazione primitiva; e lo stesso fa l'aldina del 1501, in cui pure l'eccezionale sensibilità filologica di Bembo aveva portato il testo a conformarsi all'autografo: che proprio per i componimenti 337-66 funse anzi da antografo diretto del manoscritto allestito per la stampa, e – come noto – agì in modo decisivo anche per l'assetto macrotestuale, inducendo ad anticipare l'inizio della seconda parte dal

---

<sup>939</sup> Con queste poche ma rappresentative parole Gino Belloni ha definito il patrizio e umanista veneto, in Belloni, *Nota*, p. 73.

<sup>940</sup> Pulsoni-Belloni, *Bembo*, p. 178 nota 71.

<sup>941</sup> Sulla questione cfr. *supra*, parte I, pp. 81-82.

<sup>942</sup> Cfr. Trovato, *Con ogni diligenza*, pp. 143-144 e nota 8.

<sup>943</sup> Soldani, *Sull'ordinamento*, p. 237.

n. 267 al 264. Senza che però ne fosse recepito – ripeto – l'ordinamento conclusivo. Né di meglio ci dobbiamo aspettare dalle edizioni successive, che non solo non rilevarono quel problema finale, ma casomai misero in discussione l'impianto intero del *Canzoniere*»<sup>944</sup>. Altri testimoni che sappiamo fondati sull'originale, come l'incunabolo Valdezocco, non rispecchiano la redazione Vaticana definitiva, inoltre va sottolineato che Bembo non solo non modificò l'ordine della sua copia secondo le indicazioni numeriche dell'autore, ma non vi trascrisse neanche le relative cifre arabiche a fianco degli ultimi trentuno componimenti – cosa che fece, invece, Angelo Colocci (1474-1549) nel suo Petrarca (ora Vat. lat. 4787) dopo che ebbe visto il codice parzialmente autografo in casa del patrizio veneto, omettendo soltanto, per inavvertenza, il "29"<sup>945</sup>.

Dunque, va detto che Sanvito potrebbe aver apposto in C i numeri vergati dal Petrarca nel Vat. lat. 3195 (saltandone due, forse a causa di una mera svista, come d'altronde avvenne anche per il Colocci), senza comprendere il significato di tale indicazione e, di conseguenza, senza correggere l'ordinamento finale dei *fragmenta* copiati successivamente. Nonostante sia propensa a ritenere tale spiegazione poco verosimile (poiché le altre annotazioni marginali che egli aggiunse appositamente per correggere la successione della prima parte dell'opera erano invece inequivocabili), ammettendo questa ipotesi in linea con le ricerche di Arnaldo Soldani, l'ordine di *Rvf* II corrispondente alla redazione *Pre-Vaticana* attestato da tutti i Petrarca copiati dal padovano non implica più che le indicazioni correttive scrupolosamente vergate in C siano state volutamente ignorate, e, di conseguenza, vale la pena riesaminare l'ordinamento della prima parte dell'opera tradito dai manoscritti successivi sotto una nuova luce.

In effetti, i primi tre codici allestiti da Sanvito dopo il casanatense (T, L e M) recepirono sempre la correzione dell'inversione *malatestiana* "79, 81-82, 80, 83" e, soprattutto, tramandano il gruppo "120, 122, 121", probabilmente riflettendo un errore commesso da Sanvito nell'indicare la correzione dell'ordinamento nel Casanatense 924<sup>946</sup>: due dati sintomatici dell'intento del copista di accogliere le istruzioni lì vergate sulla base del *Canzoniere* originale.

A questo punto vi sarebbe un solo elemento contraddittorio: la presenza costante di *Donna me vene spesso ne la mente*, che contravviene palesemente all'indicazione aggiunta dal copista a margine della ballata in C *non è in lo originale*

---

<sup>944</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>945</sup> Cfr. Vattaso, *L'originale*, pp. xxiv, xxxii e note 3-4. Su Angelo Colocci si veda *Atti del convegno*; D.B.I., XXVII (1982), pp. 105-111; Bologna-Bernardi, *Angelo*; Bernardi, *Zibaldone* e Cannata, *Appunti*.

<sup>946</sup> Ricordo, infatti, che nell'anticipare la posizione di *Rvf* 120 dinanzi a 122 nel Casanatense 924 (c. 49v), Sanvito forse non si rese conto che anche il madrigale 121 doveva subire il medesimo spostamento (cfr. *supra*, p. 197), anche se non è escluso che l'inversione derivi dalla *forma Malatesta* (cfr. *supra*, nota 884).

de messer Francesco Petrarca<sup>947</sup>, a meno che non si ammettano le spiegazioni che ritengo di poter addurre in proposito. Va, infatti, considerato che la ballata estravagante venne posizionata da Sanvito in luoghi differenti a seconda dei manoscritti<sup>948</sup>, come se il padovano fosse indeciso su quale fosse il punto più idoneo dove collocarla e non riuscisse a trovare una soluzione soddisfacente neanche negli esempi forniti dalla tradizione manoscritta dell'opera, che attestano una situazione fluida. Dunque, egli potrebbe aver disatteso alla volontà del Petrarca non perché semplicemente ignorò le chiare indicazioni da lui stesso vergate nei margini di C, in quanto non colse l'importanza della collazione macro-testuale effettuata in età giovanile sul manoscritto dell'autore, ma poiché, consapevole dell'estraneità alla raccolta lirica della ballata espunta, decise deliberatamente di continuare ad esemplarla comunque.

Non dobbiamo dimenticare, infatti, che Sanvito era un copista di professione e, come tale, doveva prima di tutto venire incontro alla richiesta del mercato, quindi probabilmente mantenne il testo della ballata *Donna* per soddisfare le esigenze della committenza, che così voleva<sup>949</sup>. In questo modo potrebbero, forse, spiegarsi anche le modifiche all'ordinamento delle "*Rime in vita*" rilevabili nei due Petrarca confezionati successivamente e dopo molti anni: G potrebbe essere stato richiesto con la medesima forma originaria del Casanatense 924 (la più lontana dalla redazione Vaticana) su esplicita richiesta del committente Ludovico Agnelli di Mantova, mentre F si avvicina ulteriormente verso la struttura "corretta" dell'opera, in quanto *Rvf* 121 viene finalmente collocato nella posizione esatta, anche se viene ancora inserita *Donna*, forse per la ragione appena esposta.

Ancora più esemplificativo appare il comportamento di Sanvito nell'allestire il Bodmer 130, che pur attenendosi allo stesso ordinamento stabilito dal Bembo per l'edizione aldina, diversamente da questo decise di non escludere *Donna* dalla raccolta, spostandola alla fine della prima parte, dopo *Rvf* 263, quasi si trattasse di un *addendum*.

Questo manoscritto ci collega ad un'ulteriore considerazione a sostegno di quanto finora detto: come abbiamo visto, le scelte editoriali elaborate da Pietro Bembo per pubblicare con Aldo Manuzio le opere volgari petrarchesche a stampa

---

<sup>947</sup> Per la quale cfr. *supra*, p. 196.

<sup>948</sup> Che, ricordo, può trovarsi tra *Rvf* 120 e 123 (C e G), 121 e 123 (T e M), 242 e 243 (L e F), o dopo 263 (B). Cfr. *supra*, p. 193 Tabella 7.

<sup>949</sup> A questo proposito, segnalo che Arnaldo Soldani ritiene determinante, tra le ragioni della "disattenzione" che indusse Bartolomeo Valdezocco a non recepire l'ordinamento definitivo degli ultimi trentuno componimenti nella sua edizione (cfr. *supra*, p. 221), «l'influsso della tradizione quattrocentesca prevalente, che faceva pressione anche per altri aspetti, come la *mise en page*» (Soldani, *Sull'ordinamento*, p. 246 nota 45).

furono, per l'epoca, estremamente innovative e coraggiose, non solo per i noti e già discussi aspetti materiali introdotti nella stampa aldina e per l'adozione di un nuovo sistema paragrafematico, ma anche per l'ordinamento di *Rvf* e *Triumph* lì stabilito. Ricordo, infatti, che dal *Canzoniere* venne eliminata la ballata *Donna*, coerentemente con la dichiarazione di aver «tolto con sommissima diligenza dallo scritto di mano medesima del Poeta» il testo uscito dal torchio aldino (mentre la mancata ricezione dell'ordinamento definitivo degli ultimi trentuno componimenti potrebbe forse essere spiegata con le argomentazioni addotte da Arnaldo Soldani precedentemente esposte), ma quel che qui più ci interessa è che vennero escluse anche le due redazioni provvisorie dei *Trionfi* (*TF* Ia e *TM* Ia), compiendo una «operazione fortemente critica, visto che i due pezzi erano variamente pubblicati dagli editori petrarcheschi del '400»<sup>950</sup>.

Come illustrato da Gino Belloni, questa scelta è sintomatica di una eccezionale sensibilità del Bembo verso una questione che potremmo definire "moderna" concernente i cosiddetti *scartafacci*, che lo indusse – per riassumere in poche parole – ad anteporre la volontà dell'autore dinanzi al «diritto pubblico dei posteri»<sup>951</sup>. Il pubblico, infatti, esigeva di leggere nel poema almeno il *TF* Ia, e le sue attese furono così pressanti che Aldo Manuzio, ripubblicando Petrarca nel 1514, vi introdusse il capitolo escluso nel 1501, «acciò che ognuno resti sodisfatto» – seppure a parte, come allegato (con una soluzione di compromesso che ricorda, quindi, quella di Sanvito riguardo alla collocazione di *Donna* in B) – accompagnando l'edizione con un significativo avviso di *Aldo agli lettori* che spiegava le ragioni della precedente decisione editoriale, ben compendiate nel solo *incipit*: «Forse che il meglio era, delle cose di messer F.P. non vi dar altro ad leggere che quelle che esso ha giudicato degne che escano in man degl'huomini: però che mal ufficio par a me che faccia colui il quale contra l'altrui volontà fa veder quello che egli desidera che stia nascosto»<sup>952</sup>.

Alla luce di tali osservazioni, non sorprende che Sanvito potesse aver anteposto (come l'editore *romano*) le attese della committenza alla correttezza macro-testuale del *Canzoniere*, senza che ciò implichi necessariamente una sua disattenzione per questioni di tipo "filologico", anche perché è opportuno sottolineare nuovamente che le scelte compiute da Pietro Bembo per pubblicare le opere italiane petrarchesche, dimostrando una notevole capacità critica, erano del tutto straordinarie per uno studioso degli albori del Cinquecento.

---

<sup>950</sup> Belloni, *All'origine*, p. 294 nota 29.

<sup>951</sup> *Ibidem*, pp. 294-299.

<sup>952</sup> Orlandi-Dionisotti, *Aldo Manuzio*, I, pp. 148-151, 374-376 (note), da dove ho tratto anche la breve citazione precedente.

Va inoltre detto che, al di là della richiesta del mercato, il copista padovano potrebbe non aver volutamente escluso la ballata estravagante per un suo proprio desiderio di mantenere nella raccolta dei *fragmenta* un testo noto del Petrarca, come mosso dalla "venerazione" per le carte autografe del poeta all'epoca già avvertita.

Ritengo, infine, che un analogo tipo di valutazione consapevole potrebbe essere la ragione che indusse il padovano a non recepire lo spostamento degli ultimi trentuno componimenti indicato con numeri arabi dall'autore nel *Canzoniere* originale, in luogo della mancata comprensione di questo metodo di segnalazione dell'ordine proposta in precedenza.

Ad ogni modo, a prescindere dalle reali motivazioni che diedero origine ad alcune modifiche operate dal copista padovano nella macrostruttura dei *Rvf* che più volte esemplò, senza rispettare l'ordinamento "corretto" voluto dall'autore, di cui era sicuramente a conoscenza, appare comunque evidente il costante impegno che egli pose nel tentare di migliorare il manoscritto anche sotto il profilo testuale.

In conclusione, sebbene l'attenzione che Sanvito dedicò ai testi petrarcheschi non fosse rispondente ad una rigorosa accuratezza filologica intesa secondo i canoni attuali, né ai criteri che alla sua epoca potevano risultare già adottati da umanisti ed eruditi di straordinaria levatura, come Pietro Bembo, essa risulta comunque degna di nota e fuori dal comune per un copista di professione, la cui produzione manoscritta, sorprendente sotto il profilo quantitativo e qualitativo, denota un'acuta capacità "imprenditoriale", una particolare curiosità intellettuale ed un'insuperata maestria nell'arte scrittoria, abbinate ad un forte interesse per le arti figurative, i reperti antichi e la letteratura. Insomma, egli certamente non fu un mero amanuense, ma una figura eclettica e versatile: un copista dal talento insuperato, con doti da studioso umanista, che, nel progettare i manoscritti nel loro complesso come un vero "editore", con gusto sempre raffinato ed elegante, restituì all'ambito della cultura scritta lo stesso prestigio delle migliori arti figurative del primo Rinascimento italiano. E il libro manoscritto, concepito sulla base dei suoi molteplici interessi, era il frutto di un ricercato ed equilibrato connubio tra *antico* e *moderno*, tra estetica e contenuto – un sottile compromesso che costituì, forse, la chiave dello straordinario successo di Bartolomeo Sanvito, in parte rimasto *impresso* nel mondo della stampa.

# APPENDICI

## APPENDICE I

### Catalogo dei manoscritti petrarcheschi

Nel redigere le schede catalografiche, con l'intento di fornire una descrizione per quanto possibile dettagliata ed esaustiva dei codici petrarcheschi esemplati da Bartolomeo Sanvito (escluso il manoscritto in collezione privata, già J.R. Abbey, Ms. J.A.7368), ho seguito modelli di descrizione ampiamente diffusi, in particolare quello adottato nel *Censimento dei Codici Petrarcheschi*<sup>953</sup>, adattandolo alle particolari finalità del catalogo.

La scheda descrittiva è suddivisa in due corpi tipografici: dopo una concisa descrizione generale del codice in corpo tipografico maggiore, segue una sezione in corpo minore, in cui sono forniti gli elementi relativi alla descrizione "esterna" e alla storia del manufatto (per la scrittura si indicano solo le informazioni essenziali, rinviando, per eventuali approfondimenti, all'analisi paleografica dettagliatamente eseguita su ogni codice nel par. 2.1.1). Segue una sezione in corpo tipografico maggiore, in cui sono dati gli elementi relativi al contenuto, con una descrizione analitica delle opere, che comprende l'ordinamento dei componimenti nei *Rvf* e dei capitoli nei *Triumphs*, i titoli delle opere, di *Rvf* II e dei capitoli dei *Trionfi*, e le principali difformità testuali rilevate nei *Triumphs* rispetto all'edizione di riferimento.

Se non specificato diversamente, si fa riferimento alla cartulazione più recente apposta nel codice.

---

<sup>953</sup> Nello specifico, in Zamponi, *Trieste*.

## 1. Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 924 (già A.III.31)

Membr. (cart. cc. I-III, I'); mm 240 × 147 (c. 50); [Padova, ca. 1459/60]; mutilo (caduta di un fascicolo finale); cc. III (cart. moderne), 166<sup>954</sup>, I' (cart. moderna).

### Descrizione esterna

**Cartulazione:** nel solo *Canzoniere*, al centro del margine superiore, cartulazione di mano di Sanvito "1-136" (in oro e con cifra romana il primo num.; in cifre arabe e in rosso i numm. 2-136; non numera le ultime tre cc. dell'opera), proseguita per "137-164" da una mano cinquecentesca<sup>955</sup> in inchiostro di colore bruno. Al centro del margine inferiore cartulazione moderna a matita, da I a II (cc. II-III), e nel margine superiore esterno "1-12". Nel margine inferiore esterno cartulazione a timbro "1-163" e "165" (nella *membrana B*), che salta c. 14 (numerata posteriormente a matita come 13bis): risulta quindi discordante di un'unità con la cartulazione antica da c. 14 in avanti (per tale ragione si utilizza la cartulazione antica).

**Struttura dei fascicoli ed elementi di presentazione della pagina:** 15 quinioni e 1 settenione: inizio lato carne; segnatura di fascicolo alfabetica in maiuscola antiquaria nel margine inf. interno dell'ultima pagina<sup>956</sup>, nella colonnina per le maiuscole (A-Q, compresa K, l'ultimo fascicolo è caduto); 1-9<sup>10</sup>, 10<sup>14</sup>, 11-16<sup>10</sup>, caduta di un ulteriore fascicolo finale, 2 fogli inserti alla fine del codice (costituivano probabilmente le controguardie originali).

Schema d'impaginazione di mm 240 × 146 = 16 / [6 / 162 / 6] 50 × 20 / 6 / [80] / 6 / 34 (c. 51r); rr. 31 / ll. 30; un verso per riga; rigatura a secco eseguita con *tabula ad rigandum* secondo Derolez, sistema 3<sup>957</sup>.

Bianca, ma rigata, c. 139v (tra *Rvf* e *Triumph*).

**Scrittura:** maiuscola antiquaria, umanistica corsiva e *antiqua tonda* (quest'ultima utilizzata solo in apertura del codice, a c. 1r), attribuibili alla mano di Bartolomeo Sanvito e databili intorno al 1459/60.

**Decorazione:** nella metà superiore di c. 98v, in una tabella rettangolare di colore nero spruzzato di rosa, bordata da una cornice ad effetto tridimensionale, è iscritto il titolo della seconda parte dei *Rvf* in maiuscola antiquaria a righe di colore alternato argento e oro; sul lato sinistro un putto alato sostiene la tabella, sul lato superiore poggiano tre tondi dorati (quello al centro di dimensioni maggiori) e come sfondo sono accennati, con brevi tratti di penna, il cielo (azzurro) e il suolo (ocra).

Alle cc. 1r e 140r, in apertura dei *Rvf* (V, 9 rr.) e dei *Triumph* (L, 7 rr.), iniziali maggiori prismatiche, del tipo della maiuscola antiquaria, rispettivamente di color bronzo lumeggiato di blu e oro con ombreggiatura bronzea, finemente decorate "a foglia d'acanto"

---

<sup>954</sup> Le cc. 164-165, fittamente postillate da un'anonima mano cinquecentesca, sono oggi note come *membrana A* e *B* e costituivano probabilmente le controguardie della legatura originale.

<sup>955</sup> Si tratta, a mio parere, della mano del collazionatore cinquecentesco principale (vedi sotto), come segnalato anche in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 376.

<sup>956</sup> Derolez, *Codicologie*, I, pp. 45-46 e fig. 13, *type 2*.

<sup>957</sup> *Ibidem*, p. 72, *système 3* delle *techniques en relief*. Tipo di schema di rigatura D36 (*ibidem*, pp. 107-114, fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1).

viola (c. 1r) o verde scuro (c. 140r), e contenute in un campo quadrangolare rispettivamente verde e viola, delimitato da sottili bordi a penna nera intagliati.

A c. 98v, in apertura della seconda parte dei *Rvf* (I, 4 rr.), iniziale maggiore prismatica, del tipo della maiuscola antiquaria, blu cobalto, contenuta in un campo rettangolare, intagliato agli angoli e decorato con sottili motivi geometrici/floreali bianchi.

Alle cc. 143r, 146r, 149r, 151v, 155v, 157v, 161r, 161v, 164r, in apertura dei *Trionfi* e dei relativi capitoli, iniziali maggiori in lamina d'oro, del tipo della maiuscola antiquaria, contenute in un campo quadrangolare monocromatico blu, rosso o verde (ca. 3 rr.), delimitato da un sottile tratto a penna nera, intagliato agli angoli (fatta eccezione per c. 149r) e decorato con sottili motivi di tipo geometrico e/o floreale (tra cui piccoli gigli) bianchi.

In maiuscola antiquaria policroma: a righe di colore alternato oro, blu, rosso, verde chiaro e viola, il titolo dei *Rvf* (1 r., alternata ad una riga lasciata in bianco, c. 1r), il titolo e l'*incipit* di tre versi dei *Triumph* (ca. ½ r., c. 140r), e le iniziali di verso nel primo sonetto dei *Rvf* (tracciate all'interno dello specchio di rigatura, fatta eccezione per l'iniziale della sirma, tracciata nella colonnina per le maiuscole, ca. ½ r., c. 1r); a righe di colore alternato blu e rosso o viceversa, l'*incipit* di due righe dei testi inseriti tra le due parti dei *Rvf* (ca. ½ r., cc. 97r-97v); a righe di colore alternato argento e oro, il titolo della seconda parte dei *Rvf* (ca. ½ r., c. 98v); a parole di colore alternato blu e rosso, l'*incipit* di due o tre parole della seconda parte del *Canzoniere* (ca. ½ r., c. 98v), dei *Trionfi* e dei relativi capitoli (ca. ½ r., cc. 143r, 146r, 149r, 151v, 155r, 157v, 161r, 161v, 164r).

Nei *Rvf* (cc. 1v-136r), iniziali maggiori di componimento semplici blu cobalto, del tipo della maiuscola antiquaria (2-3 rr.), tracciate all'esterno dello specchio di scrittura.

Alle cc. 97r/v, 140r, 143r, 146r, 149r, 151v, 155r, 157v, 161r, 161v, 164r, titoli rubricati in umanistica corsiva dei testi inseriti nella cesura tra le due parti dei *Rvf*, dei *Trionfi* e dei relativi capitoli.

Nel *Canzoniere*, cartulazione al centro del margine superiore in rosso, fatta eccezione per c. 1r, in oro.

Lungo tutto il manoscritto, iniziali al tratto di sirma nei sonetti, di strofa negli altri componimenti dei *Rvf* e di terzina nei *Triumph*, tracciate nella colonnina per le maiuscole.

**Legatura:** legatura moderna con quadranti in cartone rivestiti di pelle marrone, dotata di due fermagli metallici e con piatti ornati a secco a motivi geometrici. Nella parte inferiore del dorso, etichetta a stampa della biblioteca con attuale segnatura. Tagli dorati.

**Interventi sul testo:** rubriche in umanistica corsiva, con funzione didascalica, in apertura dei *Trionfi* e dei relativi capitoli, numerose correzioni marginali e su rasura, varianti e *notabilia* di mano del copista, vergati con inchiostro bruno di varie tonalità o rosso (cc. 36v, 49v, 101r, 152r) e databili a diverse altezze cronologiche, a partire da un periodo coevo o di poco successivo alla trascrizione del testo, fino a all'ultima fase di attività di Sanvito (*post* 1500).

Postille, varianti e correzioni al testo vergate con inchiostro bruno o bruno scuro da una mano anonima databile al sec. XVI<sup>in</sup>, in scrittura cancelleresca italica di piccolo modulo, lungo i margini e nell'interlinea di numerose carte del codice; la stessa mano ha scritto un'annotazione e alcuni componimenti in versi, leggibili con difficoltà a causa del supporto

deteriorato, alle cc.165r e 166r (*membrana A e B*), una serie numerale in cifre arabe in inchiostro scuro in corrispondenza di alcuni iniziali di componimento e, probabilmente, la numerazione ad inizio componimento in cifre romane o arabiche e la cartulazione da 137 a 164.

Annotazioni marginali di tipo critico-esegetico alle cc. 1r-2v, di altra mano attribuibile al sec. XVI<sup>m</sup> in scrittura cancelleresca italica, in inchiostro evanescente.

Alcune brevi postille e qualche lettera con prove di penna alle cc. 20r, 116r e 117r, di altra mano in scrittura corsiva di incerta datazione.

Singola correzione marginale a c. 144r, forse di una mano ulteriore, di incerta datazione perchè imita la scrittura del testo.

**Storia:** acquistato per la Biblioteca Casanatense nel 1763 dal prefetto della biblioteca Giovanni Battista Audiffredi (1714-1794), presso lo stampatore e libraio romano Venanzio Monaldini al costo di 12 scudi. A c. Iv, di mani moderne a penna: «AR. IV. 42» depennato; «A. III. 32»; «Cod. 924»; «emptus post ann(o) 1761»; «sec. XVI»; etichetta a stampa della biblioteca con attuale segnatura. A c. Iir, sempre di mano moderna a penna «Petrarca Rime / Codice del sec. XVI»; A c. 1r al centro del margine inferiore, timbro moderno della biblioteca.

**Stato di conservazione e restauri:** si ravvisano alcuni segni di deterioramento: la tendenza al distacco dei colori e l'evanescenza dell'inchiostro in alcune cc.; il supporto notevolmente imbrunito ed increspato delle cc. 165-166 (le cosiddette *membrane A e B*, cucite in fondo al manoscritto in seguito ad un restauro eseguito nel 1904); le carte di guardia anteriori quasi completamente scucite; il secondo fascicolo in parte staccato dalla legatura. Ad ogni modo il codice, sottoposto nel 2004 ad un intervento di rinsaldo, si presenta nel complesso in un discreto stato di conservazione.

### Descrizione interna

cc. 1r-96v, 98v-139r, Francesco Petrarca, *Rvf*, titolo: «INCIPIUNT VER/SUS VULGARES / DIVINI INGENIÏ / FRANCISCI PETR<sup>A</sup>R/CAE FLORENTINI / EXCELLE(N)TIS POETÆ [foglietta epigrafica con punta rivolta verso il basso]» (c. 1r); cesura tra le due parti (cc. 97r-98r), titolo: «EIUSDEM FRANCISCI / PETRARCAE POETAE / FLORENTINI VERSUS / VULGARES / DE MORTE LAURAE / DIVAE EXCELLENTIS [foglietta epigrafica con punta rivolta verso l'alto] / INCIPIUNT / [foglietta epigrafica con punta rivolta verso il basso]» (c. 98v).

Ordine dei componimenti: 1-79, 81-82, 80, 83-119, 122, 120, *Donna*, 123-242, 121, 243-263 / 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366. Rubriche marginali del copista per modificare successivamente l'ordine in: 1-120, 122, 121-263 / 264-366<sup>958</sup>.

---

<sup>958</sup> Sanvito corresse in un secondo momento la sequenza dei componimenti secondo l'ordine definitivo indicato dal Petrarca nel *Canzoniere* originale, con una serie di annotazioni in inchiostro rosso, per le quali si veda *supra*, parte II, pp. 196-197.

cc. 97r-97v, Francesco Petrarca, *Nota intorno a Laura del Virgilio Ambrosiano* (Baglio, *Le note*, pp. 190-192 num. XI), titolo: «Hæc reperta sunt in Papiensi bibliotheca in / quodam Virgilio domini Francisci Petrarcae / scripta manu propria eiusdem domini Fran/cisci Petrarcae.» (c. 97r); *inc.* «LAURA PROPRIIS VIRTUTIBUS ILLUSTRIS [...]» (c. 97r); *expl.* «inexpectatos exitus acriter ac viriliter cogitanti» (c. 97v).

c. 97v, compendio della lettera di Francesco Petrarca a Giacomo Colonna (*Fam.* II,9), titolo: «Hæc etiam sunt verba sua in Epistola quada(m) / Scripta ad Iacobum de Columna Lombe/riensem Episcopum.»; *inc.*: «QUID ERGO AIS FINXISSE ME / MIHI SPECIOSUM LAUREAE», *expl.*: «simulare non possumus tibi pallor tibi labor / meus notus / est. / & / c(etera)» (Petrarca, *Prose*, p. 824).

c. 98r, Francesco Petrarca, Quattro distici latini in lode di Valchiusa (in calce alla *Fam.* XI,4); *inc.*: «Valle locus clausa toto mihi nullus in orbe», *expl.*: «Et clausa cupio te duce valle mori» (Petrarca, *Rime*, p. 852).

cc. 140r-164v, Francesco Petrarca, *Triumphus*, mutilo (interruzione al *TF* I, v. 36), titolo: «FRANCISCI PETRARCAE LAUREATI POETAE TRIUMPHI / INCIPIUNT [foglietta epigrafica con punta rivolta verso il basso]» (c. 140r). Sequenza dei capitoli: *TM* II (cc. 140r-143r); *TF* Ia (cc. 143r-146r); *TC* II (cc. 146r-149r); *TC* I<sup>959</sup> (cc. 149r-151v); *TC* III<sup>960</sup> (cc. 151v-155r); *TC* IV (cc. 155r-157v); *TP* (cc. 157v-161r); *TM* Ia (c. 161r); *TM* I (cc. 161v-164r); *TF* I, vv. 1-36 (c. 164r/v)<sup>961</sup>. Titoli dei *Trionfi* e dei relativi capitoli: «Mortis Capitulum ·II·» (c. 140r, *TM* II); «Mortis Capitulum ·III·» (c. 143r, *TF* Ia); «Amoris Capitulum ·III·» (c. 146r, *TC* II); «Triumphus Primus Amoris» (c. 149r, *TC* I); «Amoris Capitulum ·II·» (c. 151v, *TC* III); «Amoris Capitulum ·III·» (c. 155r, *TC* IV); «De Pudicitia Triumphus ·II·» (c. 157v, *TP*); «Pudicitiae Capitulum ·II·» (c. 161r, *TM* Ia); «Triumphus ·III· Mortis» (c. 161v, *TM* I); «Famæ Triumphus ·III·» (c. 164r, *TF* I).

## Bibliografia

*Index manuscriptorum*, p. 115; *Biblioteche governative*, p. 165 num. 317; Appel, *Zur Entwicklung*, pp. 14, 20, 126-128 e *passim*; *A.P.I.*, III, tav. 54 (cc. 148v-149r) e tav. 55 (*membrana A e B*); Pellegrini, *Trionfi*, p. VIII e *passim*; Appel, *Triumphe*, p. 5 e *passim*; Vattasso, *L'originale*, pp. XXIII-XXIV, XXV nota 3; Giorgi-Sicardi, *Abbozzi*, pp. 27-46; Pellegrini, *Intorno*; Cesareo, *L'ultimo*; Proto, *Abbozzi di Rime*; Quarta, *Abbozzi del Petrarca*; Solerti, *Rime disperse*, pp. 76-80, 360-361; Chiorboli, *Le rime*, pp. 431-432 e *passim*; Bianchi, *Intorno*; Weiss, *Un inedito*, pp. 28 nota 57, 29 nota 62, 33 nota 12, 67-69, 71, 75 e *ibid.* nota 6, 78 in *addenda*; Wilkins, *The making*, p. 238 e *passim*; Cencetti, *Lineamenti*, pp. 299, 308 (nella rist. 1997, pp. 263, 270); Guerrini, *Sistema*, num. 314, pp. 172, 177; Fabbi, *Le disperse*; Folena, *Cultura*, p. 15 e nota 33; Brunetti, *Per la storia*, p. 38 e nota 32; Dutschke, *Triumphus*, pp. 260, 266-267, e note 16, 32, 35, 54; Belloni,

<sup>959</sup> *Inc.*: «NEL TEMPO CHE rinnova i miei sospiri».

<sup>960</sup> Il capitolo è composto da 190 vv., *expl.*: «Et quale el mele temprato con lassentio»; il v. 179 è «Le speranze dubbiose el dolo certo» (c. 154v).

<sup>961</sup> Il manoscritto è mutilo di almeno un fascicolo finale, *expl.*: «Lun seguiva el nepote & laltro il figlio» (*TF* I, v. 36).

*Laura*, pp. 237, 239 nota 26; Giunta, *Restauri*, pp. 15-17, 20 nota 19, 23; Ariani, *Petrarca*, p. 708; Paolino, *In margine*; Pulsoni, *Sulla morfologia*, p. 510 nota 26; Santagata, *Canzoniere*, p. CXCIV e *passim*; Pacca-Paolino, *Trionfi*, pp. CVI, 5, 629 e *passim*; Bettarini, *Lacrime*, pp. 119 e nota 21, 159; Pancheri, *Confortino*; Berra, *I Triumphi*, pp. 95 (in Guglielmo Gorni, *Metrica e testo dei Trionfi*, pp. 79-105) e 137 (in Dennis Dutschke, *Le figure bibliche "in ordine"*, pp. 135-152); Pasquini, *Il testo*, pp. 12, 13, 18, 19, 22, 27, 30; Pacca, *Varianti*, pp. 324-326, 331-332, 334, 336-341; Vecchi Galli, *Aspetti*, pp. 343-344, 359, 361; Paolino, *Abbozzi*, pp. 53-55 e *passim*; Pulsoni, *Propter*; Vecchi Galli, *Il manoscritto*; Mantovani, *Petrarca*, pp. 563-564 num. X.8 (di Alessandra Andreotti), fig. a p. 352; Giarin, *Petrarca e Bembo*, pp. 168-169; Bettarini, *Rvf*, I, *passim*; *Facs. Casanatense*; Pasquini-Vecchi, *Casanatense*; Soldani, *Sull'ordinamento*, p. 238 e 247 nota 47; Cecconi, *Nota*; Nuvoloni, *Sallando*, pp. 184-185 nota 40; Savoca, *Canzoniere*, pp. 84 e nota, 103, 104 e nota, 105, 300, 304, 306; Savoca, *Rvf*, pp. XXI, 33, 105, 246, 329, 337, 418, 424, 426, 428, 429, 507, 509; Cecconi, *Casanatense* 924; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 376 *addendum*, 438 e figg. a p. 377; Pulsoni, *Il metodo*, p. 266 e nota 38; Barbieri, *La mano*.

## 2. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, N.V.28

Membr.; mm ca. 110 x 85<sup>962</sup>; [Padova?, ca. 1464]; lacunoso (caduta di 5 cc.) e conservato in fogli sciolti (a volte in stato frammentario); cc. I (cart. moderna), 183<sup>963</sup>.

### Descrizione esterna

**Cartulazione:** nel solo *Canzoniere*, al centro del margine superiore, cartulazione di mano di Sanvito con cifre arabe in rosso fino a "138" (inclusa una carta bianca in chiusura dell'opera; è impossibile stabilire se i numeri iniziassero da "1" o da "2" perché il marg. sup. delle cc. iniziali non è più visibile), che non computa l'indice iniziale e il bifoglio tinto di verde chiaro in apertura dei *Rvf* (l'indice dei componimenti era originariamente costituito da 8 cc., di cui l'ultima bianca, e collocato in apertura del codice; si farà qui riferimento ai frammenti superstiti come cc. I-VIII<sup>964</sup>). A l'indice seguiva un bifoglio tinto di verde chiaro, numerato "1-2" dalla mano recente, al quale farò riferimento come cc. IX-X<sup>965</sup>. Nell'intero manoscritto, cartulazione di mano moderna tracciata con inchiostro marrone nel margine superiore esterno "1-181", spesso non più visibile. In posizioni varie sul *recto* dei fogli, una mano posteriore all'incendio del 1904 numerò, in inchiostro nero, le carte superstiti non più rilegate, commettendo alcuni errori, soprattutto nella parte iniziale del codice<sup>966</sup>.

**Struttura dei fascicoli ed elementi di presentazione della pagina:** non è possibile ricostruire la collazione originale<sup>967</sup>; cadute le cc. 42-45 e 49; inizio lato carne; eventuali richiami o segnatura di fascicolo non sono più visibili a causa dei danni subiti nell'incendio.

Lo schema d'impaginazione risulta di dimensioni ridotte ed estremamente variabili a seconda delle carte<sup>968</sup>; rr. 31 / ll. 30; un verso per riga; rigatura a secco eseguita con *tabula ad rigandum* secondo Derolez, sistema 3<sup>969</sup>.

---

<sup>962</sup> Il codice è stato seriamente danneggiato nell'incendio del 1904 (cfr. *infra*, sezione "Stato di conservazione e restauri") e, per effetto della disidratazione delle pergamene dovuta al forte calore a cui sono state sottoposte, le misure del codice sono ridotte rispetto al formato originale e possono variare notevolmente da carta a carta (sono indicate le dimensioni massime dei fogli da distendere).

<sup>963</sup> Non mi è possibile stabilire con certezza se il frammento dell'ultima pergamena fosse parte integrante del codice o costituisse la carta di guarda posteriore originale; benché non presenti traccia di rigatura, l'ho considerato come parte del manoscritto sulla base della scheda catalografica redatta precedentemente all'incendio del 1904 (Peyron, *Codices*, p. 164), nella quale la consistenza del codice risultava di 188 carte (ad oggi sono infatti cadute 5 cc.). Ciononostante, si tenga presente che Peyron potrebbe aver incluso nel computo anche la guardia finale ed, in tal caso, la consistenza attuale sarebbe: I, 182, I'.

<sup>964</sup> Cfr. *supra*, parte II, nota 700.

<sup>965</sup> Di queste restano oggi solo piccoli frammenti, ma sappiamo che essi costituivano un bifoglio tinto inserito tra l'indice e il *Canzoniere* in base a Peyron, *Codices*, p. 164.

<sup>966</sup> Per gli errori nella numerazione commessi dalla mano recente e la ricostruzione dell'ordine corretto delle carte del manoscritto, cfr. *supra*, parte II, pp. 120-122 e Tabella 3.

<sup>967</sup> Nel catalogo de la Mare-Nuvoloni è indicata come collazione originale: «1<sup>8</sup>, 2<sup>2</sup> (stained saffron), 3-15<sup>10</sup>, 16<sup>8</sup>, 17<sup>2</sup> (stained purple), 18-20<sup>10</sup>, 21<sup>8</sup>» (de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 28 p. 162), ma ritengo non sia attualmente possibile proporre una ricostruzione ragionevolmente certa della collazione, non essendovi più traccia della segnatura di fascicolo, in quanto si potrebbero proporre anche altre formule verosimili (ad esempio, si potrebbe ipotizzare: 1-16<sup>8</sup>, 17-20<sup>10</sup>, 21<sup>8</sup>, con l'inserzione di due bifogli tinti rispettivamente tra i fascicoli 1 e 2, 16 e 17).

<sup>968</sup> Il tipo di schema di rigatura corrisponde a D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1).

Bianche, ma rigate<sup>970</sup>, le cc. VIIv-VIIIv (tra l'indice dei componenti e il bifoglio tinto di verde chiaro in apertura dei *Rvf*), 145r/v (tra *Rvf* e *Triumph*), 181v-183v (alla fine del ms.).

**Scrittura:** maiuscola antiquaria e umanistica corsiva attribuibili alla mano di Bartolomeo Sanvito e databili intorno al 1464.

**Decorazione:** cc. IX-X, tinte di verde chiaro; la metà sup. di c. 104r e le cc. 145A-145B, tinte di porpora. Alle cc. Xv, 1r, 145Ar, 145Bv, 145bisr, pagine ornate: su pergamena tinta di verde chiaro in stato frammetario, decorata in chiaroscuro (con nero, blu, oro e argento?), nel frammento principale è rappresentato, all'interno di un'edicola decorata con elementi di tipo antiquario, un giovane in vesti classiche che tiene la cetra (Apollo) e, all'esterno di due colonne corinzie, un putto che sorregge una fiaccola<sup>971</sup>; della parte inf. resta una sezione della tabella con il titolo dei *Rvf* in maiuscola antiquaria dorata; nel secondo frammento è rappresentato l'angolo superiore esterno del monumento, in cui si intravede un busto alato che sorregge, sopra al frontone, una corona d'alloro, nella quale era forse contenuto uno stemma o un'iscrizione (c. Xv). Una cornice tridimensionale, della quale si conservano solo piccole parti, contiene il primo sonetto dei *Rvf* in maiuscola antiquaria bicroma (c. 1r). Nella metà sup. della pagina, tinta di porpora, si intravede il disegno in chiaroscuro (con oro e argento) di un'edicola che contiene, nella parte superiore, il titolo della seconda parte dei *Rvf* inscritto in una tabella in maiuscola antiquaria dorata, e nella parte inferiore una scena di Laura caduta dal carro (c. 104r). Su due distinte pergamene tinte di porpora, sono rispettivamente rappresentati in chiaroscuro (con nero, oro e argento) un centauro che porta sul dorso una leonté ed un cesto di frutti e spighe<sup>972</sup> (c. 145Ar); ed un'edicola con il *Trionfo d'Amore* (Cupido bendato sul carro) rappresentato nella parte inferiore tra due colonne corinzie, due sfingi alate ai lati di un ovale con dieci stelle disegnate sul frontone, e, al di sopra di quest'ultimo, due centauri che cingono una fiaccola (quello sulla sinistra si intravede con difficoltà) ai lati di una corona d'alloro, in cui è inscritto il titolo dei *Triumph* in maiuscola antiquaria dorata (c. 145Bv). Una *tabula ansata*, disposta a piena pagina su fondo sfumato con tratti di penna blu, contiene l'*incipit* dei *Triumph* (TC I, vv. 1-15) in maiuscola antiquaria policroma; al di sopra del lato superiore si intravede una fiaccola, sotto al lato inferiore vi è una piccola edicola contenente un mezzobusto monocromatico di un giovane con copricapo medievale (c. 145bisr).

Alle cc. 1r, 104r e 145bisr, iniziali maggiori prismatiche, del tipo della maiuscola antiquaria (ca. 6 rr.), rispettivamente *V* in blu (asportata nella parte superiore), *I* in verde e *N*

---

<sup>969</sup> Derolez, *Codicologie*, I, p. 72, *systeme 3* delle *techniques en relief*. Tipo di schema di rigatura D36 (*ibidem*, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1).

<sup>970</sup> La presenza della rigatura è dubbia per le cc. VIII e, soprattutto, 183 (la quale, se priva di rigatura, potrebbe anche aver costituito la carta di guadia posteriore originale del codice (cfr. *supra*, App. I, nota 963).

<sup>971</sup> Quello sulla sinistra non è più visibile, ma si intravede parte della fiaccola.

<sup>972</sup> Il soggetto deriva probabilmente da un cammeo appartenuto a Lorenzo de' Medici (cfr. *supra*, parte II, p. 171 e nota 788).

in argento, stagliate su fondo quadrangolare monocromatico (viola o blu), decorato con intrecci "a foglia d'acanto" in argento [?] con lumeggiatura dorata, oppure in oro<sup>973</sup>.

In maiuscola antiquaria a righe di colore alternato (ca. ½ r.): la prima pagina dei *Rvf*, oro e blu (c. 1r); l'*explicit* dei *Rvf*, blu, oro e rosso (c. 144v)<sup>974</sup>; la prima pagina dei *Triumph*, oro, blu, rosso, oro, verde chiaro e viola, seguita dalle ultime 2 rr. in minuscola corsiva crisografica (c. 145<sup>bis</sup>r); i primi 2 vv. dei *Trionfi*, oro e blu (cc. 157r, 160v, 169v, 176v, [179r]).

In maiuscola antiquaria monocromatica (ca. ½ r.): oro, il titolo dei *Rvf* (c. Xv), il titolo della seconda parte dei *Rvf* (c. 104r), il titolo dei *Triumph* (c. 145Bv); blu o rosso, gli *initia* di una o due parole dei capitoli dei *Trionfi*, (cc. 147v, 151r, 153v, 160r, 163v, 166v, 171v, [174v]).

Iniziali maggiori semplici monocromatiche, del tipo della maiuscola antiquaria, tracciate all'esterno dello specchio di scrittura: di componimento nei *Rvf*, alternativamente oro e blu (ca. 2 rr.)<sup>975</sup>; dei *Trionfi* (ca. 3 rr.) in oro (cc. 157r, 160v, 169v, 176v, [179r]); dei capitoli dei *Trionfi* (ca. 2 rr.) in oro (cc. 147v, 151r, 153v, 160r, 163v, 166v, 171v, [174v]); nell'indice dei componimenti iniziale non resta alcuna traccia di eventuali iniziali maggiori decorate.

Nel *Canzoniere*, cartulazione al centro del margine superiore in rosso.

Lungo tutto il manoscritto, iniziali al tratto di sirma nei sonetti, strofiche negli altri componimenti e di terzina nei *Triumph*, tracciate nella colonnina per le maiuscole.

**Legatura:** non resta alcuna traccia della legatura del codice.

**Interventi sul testo:** nonostante sia impossibile rilevare eventuali correzioni su rasura di mano di Sanvito, si possono ancora osservare alcune varianti o correzioni marginali di sua mano, in inchiostro che sembra di analoga tonalità a quello del testo e databili ad un periodo coevo o immediatamente successivo alla trascrizione del codice, nonché sporadici *notabilia* lungo tutto il manoscritto, in inchiostro rosso.

Inoltre, una mano coeva o cinquecentesca ha apposto, con inchiostro nero, una linea verticale ondulata alla sinistra dei vv. 12-14 di *Rvf* 269 e scritto in corsiva *Nota*. alla destra del v. 13 (c. 102r, ll. 1-3).

**Storia:** non si hanno notizie sulla storia del codice oltre all'acquisizione da parte dell'attuale biblioteca avvenuta prima del 1904. Sulla carta di guardia anteriore moderna, in inchiostro marrone scuro di mano del XIX o XX sec.: «Petarca / Rime / Membranaceo del Secolo XV con iniziali / [...]ntemente miniate a fiorami e con / [di]segni tratteggiati in oro e argento» (c. I). La precedente segnatura del codice era *L.V.22*<sup>976</sup>.

**Stato di conservazione e restauri:** il codice rimase seriamente danneggiato nell'incendio che colpì la biblioteca il 25/26 gennaio 1904, bruciando perimetralmente, soprattutto nei fogli iniziali e finali, dei quali restano solo piccoli frammenti; le pergamene si

---

<sup>973</sup> Nel manoscritto la decorazione in argento appare nera a causa dell'ossidazione subita dal metallo nell'incendio, mentre le parti in foglia d'oro si sono quasi completamente distaccate, rivelando il fondo preparatorio rosso (come nel caso degli intrecci floreali nell'iniziale maggiore a c. 145<sup>bis</sup>r).

<sup>974</sup> L'*explicit* dei *Triumph* potrebbe essere stato originariamente vergato in calce a c. 181r e non risultare più visibile a causa dei danni subiti dal codice nell'incendio.

<sup>975</sup> Segnalo l'errore nell'esecuzione di *T* in luogo di *F* a c. 134r=S127r (*Rvf* 344).

<sup>976</sup> Come si evince dai cataloghi: Pasini, *Manuscriptorum*, p. 457, num. CCVII; Peyron, *Codices*, p. 164.

contrassero (le dimensioni risultano, pertanto, notevolmente ridotte), bloccandosi intimamente tra loro, si deformarono (presentano, infatti, forti ondulazioni e rigonfiamenti), diventando fragili e vetrificate. Nel 1945/6, i blocchetti, che erano stati creati nella fase di recupero, furono sottoposti a sbloccaggio ed i singoli fogli che si ricavarono da tale procedimento (spesso in stato frammentario) furono inseriti in buste di carta filtro<sup>977</sup>. Il manoscritto è attualmente conservato in fogli sciolti (di cui ne sono andati perduti 5), inseriti in tali buste cartacee e disposti all'interno di una scatola, tuttora in attesa di restauro; fatta eccezione per c. 166, che è stata spianata, rinsaldata ed è conservata sotto vetro. Le pergamene risultano assai fragili, pertanto richiedono di essere manipolate con estrema cura ed attenzione<sup>978</sup>.

### Descrizione interna

cc. Ir-VIIr, indice alfabetico dei *Rvf*.

cc. Xv-144v, Francesco Petrarca, *Rvf*, titolo frammentario, di cui si legge solo il nome iniziale «FRANCISCI» e la parola «<P>OETAE» sulla seconda riga<sup>979</sup> (c. Xv); cesura tra le due parti (c. 104r), titolo: «EIUSDEM FRANCI/<S>CI <PET>RARCAE / VERSUS V<U>LGA/RES DE M<OR>TE / DOMINAE LAU/RE<AE> [seguiva, forse, una foglia epigrafica]» (c. 104r); *expl.*: «FRANCISCI PETRARCAE / POETAE EXCELLENTISS· / RHYTHMI EXPLICIUNT» (c. 144v). Ordine dei componimenti: 1-75 (v. 11)<sup>980</sup>, 90-101<sup>981</sup>, 105 (v. 16)-120, 122, 121, *Donna*, 123-263 / 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366.

cc. 145B-181r, Francesco Petrarca, *Triumphs*, titolo: «FRANCI· PE/TRARCAE FLO/RENTINI POETÆ / EXCELLENTISS· / TRIUMPHI IN/CIPIUNT / [foglietta epigrafica con punta rivolta verso l'alto]» (c. 145B). Sequenza dei capitoli: *TC I*<sup>982</sup> (cc. 145<sup>bis</sup>r-147v), *TC III*<sup>983</sup> (cc. 147v-151r)-*TC IV* (cc. 145r-153v), *TC II* (cc. 153v-157r), *TP* (cc. 157r-160r), *TM Ia*<sup>984</sup>(cc. 160r-160v), *TM I* (cc. 160v-163v)-*TM II* (cc. 163v-166v), *TF Ia* (cc. 166v-169v), *TF I* (cc. 169v-171v) - *TF II* (cc. 171v-174v) - *TF III*<sup>985</sup> (cc. 174v-176v), *TT*<sup>986</sup> (cc. 176v-179r), *TE*<sup>987</sup>(cc. 179r-181r). Titoli dei capitoli assenti.

<sup>977</sup> *Manoscritti danneggiati*, pp. 40-41 num. 28.

<sup>978</sup> Ringrazio la dott.ssa Franca Porticelli e il personale addetto ai mss. della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino per avermi concesso di consultare il codice, nonostante versi in un precario stato di conservazione.

<sup>979</sup> Nella scheda catalografica compilata precedentemente all'incendio il titolo è: *Francisci Petrarcae poetae excellentissimi versus vulgares incipiunt* (Peyron, *Codices*, p. 164).

<sup>980</sup> Lacuna dovuta alla caduta delle cc. 42-45, in cui erano probabilmente contenuti i componimenti 75 (vv. 12-14)-89, secondo un ordine che non è possibile ricostruire.

<sup>981</sup> Lacuna dovuta alla caduta di c. 49, in cui erano probabilmente contenuti i componimenti 102-105 (vv. 1-15).

<sup>982</sup> *Inc.*: «NEL TEMPO CHE / RINOVA I MIEI / SOSPIRI».

<sup>983</sup> Il capitolo è composto da 190 vv., *expl.*: «Et quale el mele temprato con lassentio»; il v. 179 è «Le speranze dubbiose el dolor certo» (c. 150v).

<sup>984</sup> Il capitolo è composto da 21 vv. (come nell'ed. di riferimento).

<sup>985</sup> Il capitolo è composto da 121 vv., uno in più rispetto all'ed. di riferimento, *expl.*: «Qui lascio e piu di [... ill.] [n]on scrivo avante».

## Bibliografia

Pasini, *Manuscriptorum*, p. 457, num. CCVII; Peyron, *Codices*, pp. 164-165; *Manoscritti danneggiati*, pp. 40-41, num. 28 e fig. 24; de la Mare, *Bartolomeo*, pp. 498-499; Toniolo, *Oro*, p. 109; Toscano, *D'oro*, p. 381 e nota 14; Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 68; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 162 num. 28, 397 nota 32, 407-408 e figg. a p. 163.

---

<sup>986</sup> *Inc.*: «DEL TAUREO ALBERGO / CON LAURORA INNANZI».

<sup>987</sup> *Expl.*: «[ill.] ancora el core accenna / [ill.]» (*TE*, v. 141).

### 3. London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101

Membr.; mm 233 x 141 (c. 15); [Padova?, ca. 1464/65]; cc. I, 187, I' (+1 c. moderna inserita a protezione tra le cc. 105 e 106).

#### Descrizione esterna

**Cartulazione:** nel solo *Canzoniere*, al centro del margine superiore, cartulazione di mano di Sanvito in cifre arabe in blu "2-136" (non numera la prima e l'ultima carta dell'opera, né quella bianca in chiusura), che non computa l'indice iniziale e il bifoglio tinto in apertura dei *Rvf*; lungo l'intero manoscritto, nel margine superiore esterno, cartulazione moderna o recente a matita "1-187" (che risulta di 9 unità superiore rispetto alla cartulazione di Sanvito).

**Struttura dei fascicoli ed elementi di presentazione della pagina:** 1 senione, 16 quinioni e 2 quaternioni; inizio lato carne; segnatura di fascicolo alfabetica in maiuscola antiquaria nel margine inferiore interno dell'ultima pagina<sup>988</sup>, nella colonnina per le maiuscole (A-R, compresa K, il primo e l'ultimo fascicolo senza segnatura); 1<sup>6</sup>, 2-14<sup>10</sup>, 15<sup>8</sup>, 16-18<sup>10</sup>, 19<sup>8</sup>, 3 bifogli inserti: all'inizio del ms. (cc. I-1), tra i fascicoli 1 e 2 (cc. 8-9), tra i fascicoli 15 e 16 (cc. 148-149).

Schema d'impaginazione di mm 232 x 143 = 18 / [5 / 153 / 5] / 51 x 18 / 5 [75] 5 / 40 (c. 50r); rr. 31 / ll. 30; un verso per riga; rigatura a secco eseguita con *tabula ad rigandum* secondo Derolez, sistema 3<sup>989</sup>.

Bianche, ma rigate, le cc. 7v (tra indice e *Rvf*), 147r/v (tra *Rvf* e *Triumph*) e 187v (alla fine del ms.).

**Scrittura:** maiuscola antiquaria e umanistica corsiva attribuibili alla mano di Bartolomeo Sanvito e databili intorno al 1464/65.

**Decorazione:** cc. 8r-9v tinte di verde chiaro, cc. 148r-149v tinte di viola.

Alle cc. 9v, 106r e 149v, pagine di titolo ornate: in chiaroscuro (con nero, blu, argento e oro) su pergamena tinta di verde, un'edicola decorata con festoni e motivi antiquari contiene, nella parte superiore, un tabernacolo con il busto di Laura e Petrarca che cinge nella mano destra un libro ed un ramo d'alloro, e ai lati siedono due fanciulle con ali di farfalla che sorreggono una fiaccola (quella sulla sinistra, inoltre, tiene tra le braccia un putto alato), nella parte inferiore, il titolo dei *Rvf* è inscritto in maiuscola antiquaria dorata in una tabella rettangolare, con rappresentati in primo piano, sulla sinistra, un giovane in vesti classiche (Apollo) che tiene la cetra e, sulla destra, una pianta di alloro dietro ad uno scudo araldico eraso e sormontato dal cappello prelatizio rosso con cinque nappe per lato (c. 9v); un'edicola marmorea decorata con festoni e bucrani, disegnata su fondo sfumato con tratti di penna blu al di sopra del suolo erboso, contiene, nella parte superiore, una tabella rettangolare a sfondo nero con il titolo in maiuscola antiquaria dorata della seconda parte dei *Rvf* ed una scena di Laura caduta dal carro in chiaroscuro (con oro e argento), e, nella

<sup>988</sup> Derolez, *Codicologie*, I, pp. 45-46 e fig. 13, *type 2*.

<sup>989</sup> *Ibidem*, p. 72, *système 3* delle *techniques en relief*. Tipo di schema di rigatura D36 (*ibidem*, pp. 107-114, fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1).

parte inferiore, una tabella con l'*incipit* della seconda parte del *Canzoniere* in maiuscola antiquaria blu (c. 106r); su pergamena tinta di viola, una scena in chiaroscuro (con oro e argento) rappresenta il Trionfo d'Amore che sfila dinanzi ad un'edicola rettangolare con il titolo dei *Triumphs* in maiuscola antiquaria dorata (c. 149v).

Alle cc. 10r e 150r, pagine incipitarie ornate: un elemento architettonico variopinto, stagliato su sfondo sfumato con tratti di penna rossa, con due spazi per lo stemma lasciati in bianco e il basamento decorato a motivo ornotomorfo, contiene il primo componimento dei *Rvf* in maiuscola antiquaria policroma (c. 10r); un elemento architettonico variopinto, su sfondo sfumato con tratti di penna verde oliva, decorato in chiaroscuro con motivi antiquari (sul basamento terra di Siena, che ha subito un distacco parziale dei pigmenti, si intravede la rappresentazione di un uomo vinto da Amore), contiene l'*incipit* dei *Triumphs* in maiuscola antiquaria policroma (c. 150r).

Alle cc. 10r, 106r e 150r, rispettivamente in apertura dei *Rvf* (V, 6 rr.), della seconda parte dei *Rvf* (I, ca. 4 rr.) e dei *Triumphs* (N, 6 rr.), iniziali maggiori prismatiche, del tipo della maiuscola antiquaria: in apertura delle due opere, la lettera rossa e abitata da elementi zoomorfi (due lepri a c. 10r, una cerva a c. 150r) è contenuta in un campo quadrangolare, in cui è rappresentato un paesaggio; in apertura della seconda parte dei *Rvf*, la lettera gialla e decorata con intrecci "a foglia d'acanto" è contenuta in un campo rettangolare rosso con bordi intagliati.

Alle cc. 162r, 166r, 175r, 182r e 184v, in apertura dei *Trionfi*, iniziali maggiori prismatiche, del tipo della maiuscola antiquaria, rispettivamente di colore rosso contenuta in un campo quadrangolare verde scuro (Q, 6 rr.), blu in campo nero (Q, 6 rr.), verde in campo rosso (D, 6 rr.), blu in campo rosso (D, 6 rr.), terra di Siena in campo blu (D, 6 rr.), e istoriate in chiaroscuro (con oro e argento) con le seguenti scene: una donna, vestita con un chitone, mira con l'arco Cupido che fugge (TP, c. 162r); una donna, vestita con un chitone, è caduta da un carro trainato da cavalli (TM, c. 166r); una donna alata, vestita con un chitone, suona il corno in piedi su un cavallo (TF, c. 175r); un giovane uomo alato, che indossa solo i calzari, impugna un bastone ed un *ouroboros* (TT, c. 182r); il volto di Cristo, affiancato da due teste di angelo, osserva una colomba in volo (TE, c. 184v).

Iniziali maggiori dorate, del tipo della maiuscola antiquaria, contenute in un campo quadrangolare blu con sottile bordo nero e ornato da decorazioni bianche puntiformi e filiformi (ca. 2 rr.), del primo capoverso nell'indice alfabetico del *Canzoniere*, di componimento nei *Rvf* e di capitolo nei *Trionfi*.

In maiuscola antiquaria a righe di colore alternato: il primo sonetto dei *Rvf*, una riga oro alternata ad una blu, poi rosso chiaro, verde e viola (ca. ½ r., c. 10r); l'*explicit* dei *Rvf*, una lettera oro alternata ad una di un colore diverso per ogni riga nella sequenza blu, rosso, verde e viola (ca. 1 r. alternata ad una in bianco, c. 146v); l'*explicit* dei *Triumphs*, metà riga oro e metà di un colore diverso per ogni riga nella sequenza blu, rosso verde e viola (ca. 1 r. alternata ad una in bianco, c. 187r); titoli, *initia* di 3 versi dei *Trionfi* e *initia* di una o tre parole dei rispettivi capitoli, a righe di colore alternato oro e blu (ca. ½ r., cc. 152v, 156r, 159r, 162r, 165v, 166r, 168v, 172r, 174v-175r, 177r, 180r, 182r, 184v), fatta eccezione per due *initia* di capitolo, a lettere di colore alternato oro e blu (ca. ½ r., cc. 153r, 169r).

In maiuscola antiquaria monocromatica (ca. ½ r.): oro, il titolo dei *Rvf* (c. 9v), della seconda parte dei *Rvf* (c. 106r) e dei *Triumph* (c. 149v); blu, l'*incipit* di tre versi della seconda parte dei *Rvf* (c. 106r).

Lungo tutto il manoscritto, iniziali monocromatiche blu (ca. 1 r.) di sirma nei sonetti, di strofa negli altri componimenti dei *Rvf* e di terzina nei *Triumph*, tracciate nella colonnina per le maiuscole.

Nel *Canzoniere*, cartulazione al centro del margine superiore in blu.

**Legatura:** sui quadranti di una legatura moderna (sec. XX) è stata incollata la coperta antica in pelle marrone, decorata con motivo geometrico e fitomorfo, sul quale restano tracce rarefatte di tinta dorata; al centro dei piatti è impresso un clipeo con un mezzobusto classicheggiante maschile (piatto anteriore) e femminile (piatto posteriore). Sul dorso in oro, di epoca moderna: «PETRARCH / ▪ / SONETTI / E / CANZONI». Tagli dorati e goffrati.

**Interventi sul testo:** alcune correzioni su rasura, aggiunte interlineari e varianti marginali di mano di Sanvito, databili ad un periodo coevo o subito successivo alla trascrizione del manoscritto; segni di attenzione di sua mano lungo tutto il manoscritto, in inchiostro rosso e, in solo caso (c. 108v), blu.

Alle cc. 1r-7r, nell'indice alfabetico dei componimenti, numeri delle carte aggiunti da una mano posteriore. Alle cc. 18r, 19v, 33r, 38r-v, 106v, segni di attenzione al testo marginali<sup>990</sup>, a c. 154v correzione su rasura e a c. 155r variante marginale, di una o più mani posteriori (XV-XVI sec.).

**Storia:** non si conosce il committente del codice in quanto lo stemma a c. 9v è stato eraso, ma resta il galero rosso con cinque nappe per lato che lo sormonta<sup>991</sup>; le notizie successive risalgono all'inizio del secolo scorso: il ms. è stato venduto all'asta di New York (American Art Association, 1-24 aprile 1911, lotto 2170) da Robert Hoe (1839-1909); acquisito da Charles William Dyson Perrins (1864-1958) e portato a Malvern (Worcestershire), resta il suo timbro blu con inscritto il numero a penna nera «135» nell'angolo superiore interno della controguardia posteriore; successivamente, dopo esser stato proprietà di Charles H. St. John Hornby (1867-1946), entrò a far parte della biblioteca di Major J. R. Abbey (1894-1969) fino al 16 dicembre 1946, quando fu acquistato all'asta londinese di Sotheby's (16-18 dicembre 1946, lotto 560) dal Victoria & Albert Museum (il cui timbro rosso è stato apposto alle cc. Iv e 187v, sotto al quale, a c. Iv, è stato scritto a penna nera il numero e la data d'inventario «L. 101 / 7.1.1947»). Al centro di c. Iv, annotazione di mano recente a matita: «K.R.P. C.78 / MANUSCRIPTS (Illuminated) / ITALIAN. PETRARCA (F.)» e, sempre a matita, al di sotto dell'inventario dell'attuale biblioteca, è stato segnato il numero: «38041 800 149064».

**Stato di conservazione e restauri:** il codice è stato sottoposto ad un approfondito intervento di restauro presso il laboratorio Froxfield nel maggio 1980 (sulla guardia e

---

<sup>990</sup> Di forma analoga al tipo *E* dei segni di attenzione utilizzati da Sanvito, ma caratterizzata da maggior corsività.

<sup>991</sup> Per Jonathan Alexander il manoscritto fu verosimilmente allestito per il cardinale Ludovico Trevisan, (1401-1465), *alias* Ludovico Mezzarota Scarampi (cfr. *supra*, parte II, p. 124e nota 709), ma la datazione più tarda del codice, proposta su base paleografica (cfr. *supra*, parte II, pp. 143-145), non concorda con tale ipotesi.

controguardia posteriori è stata incollata la relativa scheda di restauro, con la descrizione degli interventi eseguiti), nel quale è stato aggiunto un foglio membranaceo tra le cc. 105 e 106, a protezione della pagina ornata. Attualmente il manoscritto si presenta in ottimo stato di conservazione (si segnala solo il parziale distacco dei pigmenti nella parte inferiore di c. 150r e nel titolo in calce a c. 165v, in corrispondenza di un'estesa macchia sulla pergamena).

### Descrizione interna

cc. 1r-7r, indice alfabetico dei *Rvf*.

cc. 9v-146v, Francesco Petrarca, *Rvf*, titolo: «FRANCISCI PE/TRARCAE FLO/RENTINI POETÆ / EXCELLENTISS· RHYTHMI INCI/PIUNT / [foglietta epigrafica con punta rivolta verso il basso]» (c. 9v); cesura tra le due parti (c. 106r), titolo: «EIVSDEM FRANCI/SCI PETRARCAE DE / MORTE DOMINAE / LAUREAE RHYTHMI / INCIPIUNT·» (c. 106r); *expl.*: «FRANCISCI PETR<sup>A</sup>R/CAE FLORENTINI / POETAE EXCELLEN/TISSIMI RHYTHMI / EXPLICIUNT·» (c. 146v). Ordine dei componimenti: 1-120, 122, 121, 123-242, *Donna*, 243-263 / 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366.

cc. 149v-187r, Francesco Petrarca, *Triumph*, titolo: «FRANCISCI / PETRARCAE FLORENT· / POETAE · CL<sup>A</sup>/RISS· TRI/UMPHI IN/CIPIUNT / [foglietta epigrafica con punta rivolta verso l'alto]» (c. 149v); *expl.*: «FRANCISCI PETR<sup>A</sup>R/CAE FLORENTINI / POETAE · CLARISS· / TRIUMPHI EXPLI/CIUNT / ·» (c. 187r). Sequenza dei capitoli: *TC I*<sup>992</sup> (150r-152v); *TC III*<sup>993</sup> (153r-156r); *TC IV* (156r-159r); *TC II* (159r-162r); *TP* (162r-165v); *TM Ia* (165v); *TM I* (166r-168v); *TM II* (169r-172r); *TF Ia* (172r-174v); *TF I* (175r-177r); *TF II* (177r-180r); *TF III*<sup>994</sup> (180r-182r); *TT*<sup>995</sup> (182r-184v); *TE* (184v-187r). Titoli dei *Trionfi* e dei relativi capitoli: «CAPITULUM SECUNDUM / TRIUMPHI AMORIS·» (c. 152v, *TC III*); «CAPITULUM TERTIUM / TRIUMPHI AMORIS·» (c. 156r, *TC IV*); «CAPITULUM QUARTUM / TRIUMPHI AMORIS·» (c. 159r, *TC II*); «TRIUMPHUS SECUNDUS / CASTITATIS·» (c. 162r, *TP*); «CAPITULUM SECUNDUM / TRIUMPHI CASTITATIS·» (c. 165v, *TM Ia*); «TRIUMPHUS TERTIUS / MORTIS·» (c. 165v, *TM I*); «CAPITULUM SECUNDUM / TRIUMPHI MORTIS [foglietta epigrafica con punta rivolta verso l'alto]» (c. 168v, *TM II*); «CAPITULUM TERTIUM / TRIUMPHI MORTIS·» (c. 172r, *TF Ia*); «TRIUMPHUS QUARTUS / FAMAE / [foglietta epigrafica con punta rivolta verso l'alto]» (c. 174v, *TF I*); «CAPITULUM SECUNDUM / TRIUMPHI FAMAE·» (c. 177r, *TF II*); «CAPITULUM TERTIUM / TRIUMPHI FAMAE·» (c. 180r, *TF III*); «TRIUMPHUS QUINTUS / TEMPORIS·» (c. 182r, *TT*); «TRIUMPHUS SEXTUS / DIVINITATIS·» (c. 184v, *TE*).

---

<sup>992</sup> *Inc.*: «NEL TEMPO CHE / RINOVA I MEI / SOSPIRI».

<sup>993</sup> Il capitolo è composto da 190 vv., *expl.*: «Et quale el mel temprato con lassentio»; il v. 179 è «Le speranze dubbiose el Dolor certo» (c. 155v).

<sup>994</sup> Il capitolo è composto da 121 vv., *expl.*: «Qvi basti & piu di lui non scrivo avante».

<sup>995</sup> *Inc.*: «DEL THAUREO ALBERGO CON / LAURORA INNANZI».

## Bibliografia

Bierstadt, *Robert Hoe*, p. 16; Wardrop, *The script*, pp. 34, 51; Fairbank Antonio, p. 12; Ker, *Medieval*, p. 390; Alexander, *Manuscript*, pp. 27-40, figg. 1-3, tav. 1; Fairbank, *Scholderer*, pp. 160, 164, num. 12; Mariani Canova, *Friuli*, p. 292 e note 31, 35; Mann, *Petrarch*, pp. 329-331, num. 138; Levi D'Ancona, *Vendramin*, pp. 41-42, 44, num. 8; *Universal Penman*, p. 28, num. 48, tav.; *Splendours of the Gonzaga*, p. 115, num. 25, tav.; Armstrong, *Renaissance*, p. 17, fig. 128; Guerrini, *Sistema*, num. 183, pp. 168, 176, 178; Marcon, *Umanesimo veneto*, p. 266; Schröter, *Sveton-Handschrift*, p. 83 n. 35; Alexander, *Initials*, p. 149 n. 25, 151; Mariani Canova *Rinascimento*, pp. 86-88, nn. 24, 26, 29; Hobson, *Humanists*, pp. 5, 8, 10, 96, 216 num. 3f, 224 num. 27b, figg. 4, 184; Chambers, *Renaissance*, app. 2 p. 172 num. 762, p. 224; Trapp, *Iconography*, pp. 34-35, 37, 44-45, 49, 61, note 103-104, 116, 140-141, 164, 232 e tavv. XVI, XXII, XLII; Rodella, *Ambrosiano*, p. 246 e nota 42; Alexander, *Miniatori*, p. 195 e fig. 233; Cooper Erdreich, *Qui hos cultus*, pp. 137-147, 324-325, figg. 4-6; Mariani Canova, *Zoppo*, pp. 126-129 e n. 6; Alexander, *Painted page*, pp. 152-154 num. 71, fig. 71; Mariani Canova, *Italian*, p. 25; Toniolo, *Estensi*, p. 226; Mariani Canova, *Venezia*, p. 811; Szepe, *Book*, pp. 85-86, 91, fig. 6; Dillon Bussi-Giuliani, *Classense*, pp. 106, 108 (di Giordana Mariani Canova); Mariani Canova, *Porpora*, pp. 348, 350-353, 365, 367, 369, nota 18 e figg. 5-6; Mariani Canova, *Padova*, p. 12 (tav.), 27; de la Mare, *Bartolomeo*, p. 499 e n. 43; *Miniatura a Padova*, p. 27 (di Giordana Canova Mariani); Trapp, *Laura*, pp. 75, 114, 152, 160, note 74, 194, 343-345 e figg. 49, 122; Alexander, *Studies*, pp. 142-168, 174 e *ibid.* nota 25, 176, 193, 389-391; Maddalo, *Sanvito*, pp. 25, 39, 69, 88, tavv. XXXV-XXXVI; Watson, *Illuminated*, p. 99 num. 12 (con fig.), p. 98 tav., p. 29 fig. 34 e p. 42 fig. 62; Maddalo, *Tensioni*, pp. 245-246 e note 14-15, pp. 247, 251, 254-255; Bollati, *Dizionario*, pp. 241, 243 (dalla scheda di Federica Toniolo su *Franco dei Russi* alle pp. 240-244), 253 e 931-932 (dalle schede di Beatrice Bentivoglio Ravasio su *Gaspare da Padova o Padovano detto Gaspare Romano/Maestro dell'Omero Vaticano* alle pp. 251-258 e su *Sanvito (Sanvido, da San Vito), Bartolomeo* alle pp. 928-936), 468-470 (scheda di T. D'Urso sul *Maestro dei Trionfi del Petrarca del Victoria & Albert Museum*); Vasoin de Prosperi, *Petrarca e il suo tempo*, p. 26 e fig. a p. 25; Armstrong, *North*, p. 5 n. 1; Banzato, *Mantegna e Padova*, p. 190 (di Silvia Fumian); Mariani Canova, *Mantegna*, p. 67 e figg. 10-12, p. 71 nota 21; Mariani Canova, *Plutarco*, pp. 310, 315; Mantovani, *Petrarca*, pp. 422-424 num. IV.15 (di Franco Tomasi), pp. 424-426 (in scheda IV.16 di Franco Tomasi), 442 (in scheda IV.25 di Silvia Maddalo), 445 (in scheda IV.26 di Silvia Fumian), fig. a p. 271; Toniolo, *Petrarca*, pp. 88-91, 100 e fig. 1; Toniolo, *Oro*, pp. 108-109, 134; Toscano, *D'oro*, pp. 380-385, 391; Agosti-Thiébaud, *Mantegna*, pp. 135-137 num. 39, con 3 figg. (di Gennaro Toscano); Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 70 e fig. 8 a p. 71; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 166 num. 30, 397 nota 32, 408-409 e fig. a p. 167; Watson, *Western*, II, pp. 548-557, con figg.

#### 4. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611

Membr.; mm 231 x 143 (c. 15); [Padova?, ca. 1466-69]; cc. IV (I-II, cart. moderne; III, membr. viola; IV, membr. verde), 185, I' (cart. moderna).

##### Descrizione esterna

**Cartulazione:** nel solo *Canzoniere*, al centro del margine superiore, cartulazione di mano di Sanvito in cifre arabe in rosso "2-136" (non numera la prima carta dell'opera, la pagina miniata con il titolo e l'*incipit* della seconda parte, l'ultima carta dei *Rvf*, né quella bianca in chiusura); proseguita da una cartulazione moderna in inchiostro marrone/grigio "137-184" (compreso il foglio di pergamena tinta in apertura dei *Trionfi*, numerato "139"; non numera, invece, c. 185), apposta al centro del margine superiore (ad eccezione dei numm. 140, 152 e da 174 a 184, nel margine superiore esterno). Un'altra mano recente ha aggiunto, a matita, il num. romano "I" nel margine superiore esterno della pergamena tinta di verde in apertura del codice (si seguono le prime due cartulazioni e si farà riferimento al bifoglio tinta in apertura del codice come "cc. III-IV").

**Struttura dei fascicoli ed elementi di presentazione della pagina:** 16 quinioni e 3 quaternioni; inizio lato carne; segnatura di fascicolo alfabetica in maiuscola antiquaria nel margine inferiore interno dell'ultima pagina, nella colonnina per le maiuscole<sup>996</sup> (A-R, compresa K, ultimi due fascicoli senza segnatura); 1-9<sup>10</sup>, 10<sup>8</sup>, 11-17<sup>10</sup>, 18-19<sup>8</sup>, 3 fogli inserti: all'inizio del codice (cc. III-IV) e tra i fascicoli 14 e 15 (c. 139).

Schema d'impaginazione di mm 231 x 142 = 15 / [5 / 153 / 5] 53 x 20 / 5 / [75] / 5 / 37 (c. 51r); rr. 31 / ll. 30; un verso per riga; rigatura a secco eseguita con *tabula ad rigandum* secondo Derolez, sistema 3<sup>997</sup>.

Bianche, ma rigate, le cc. 138r (tra *Rvf* e *Triumph*), 177r/v (tra *Triumph* e l'indice dei componimenti) e 184v-185v (alla fine del ms.) e, originariamente, anche c. 138v.

**Scrittura:** maiuscola antiquaria e umanistica corsiva attribuibili alla mano di Bartolomeo Sanvito (fatta eccezione per l'*incipit* di *Rvf* 264 a c. 97r, in maiuscola antiquaria attribuibile ad altra mano che ne imita la scrittura) e databili alla seconda metà degli anni Sessanta del Quattrocento.

**Decorazione:** c. III tinta di viola, cc. IV e 139 tinte di verde chiaro.

Alle cc. IVv, 97r, 139v, pagine di titolo ornate: in chiaroscuro (con nero, blu, argento e oro) su pergamena tinta di verde chiaro, un'edicola decorata con festoni e motivi antiquari contiene, nella parte superiore, un tabernacolo con il busto di Laura e Petrarca coronato, e ai lati siedono due fanciulle con ali di farfalla che sorreggono una fiaccola (quella sulla sinistra, inoltre, tiene tra le braccia un putto alato), nella parte inferiore, il titolo dei *Rvf* è inscritto in maiuscola antiquaria dorata in una tabella rettangolare, mentre un giovane in vesti classiche (Apollo) suona il liuto ad arco in primo piano sulla sinistra (c. IVv); un'edicola marmorea, disegnata su sfondo sfumato con tratti di penna blu al di sopra di un'isola erborea, contiene,

<sup>996</sup> Derolez, *Codicologie*, I, pp. 45-46 e fig. 13, *type* 2.

<sup>997</sup> Derolez, *Codicologie*, I, p. 72, *système* 3 delle *techniques en relief*. Tipo di schema di rigatura D36 (*ibidem*, pp. 107-114, fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1).

nella parte superiore, una tabella rettangolare a sfondo nero con il titolo in maiuscola antiquaria dorata della seconda parte dei *Rvf* ed una scena di Laura caduta dal carro in chiaroscuro (con oro e argento), nella parte inferiore, una tabella con l'*incipit* della seconda parte del *Canzoniere* in maiuscola antiquaria dorata (c. 97r); in chiaroscuro (con nero, marrone, argento e oro) su pergamena tinta di verde chiaro, una scena rappresenta il Trionfo d'Amore che sfila dinanzi ad una città fortificata sullo sfondo a destra e ad un'edicola rettangolare sormontata da un'aquila con le ali spiegate e lo stemma Pizzacomini<sup>998</sup> sulla sinistra, nella quale è inscritto il titolo dei *Triumph* in maiuscola antiquaria dorata (c. 139v).

Alle cc. 1r, 140r, 152r, 155v, 164v, 171v e 174r, pagine incipitarie ornate: un elemento architettonico rettangolare marmoreo, ceruleo, contiene il primo sonetto dei *Rvf* o gli *initia* dei *Trionfi*, su sfondo sfumato con tratti di penna blu (cc. 1r, 152r, 164v, 174r), rosa (c. 140r) o verde chiaro (c. 155v, 171v); il basamento, decorato con fregi di tipo antiquario in chiaroscuro, contiene, in apertura dei *Rvf*, uno spazio ovale con due putti reggitemma e le armi Pizzacomini (c. 1r) e, in apertura dei *Trionfi*, un riquadro istoriato in chiaroscuro (con nero e oro su fondo blu, ca. 5x3 cm, cc. 155v e 164v, 3x3 cm), con le seguenti scene: Cupido sul carro pronto a scoccare il dardo (*TC*, c. 140r); una donna nuda con un unicorno (*TP*, c. 152r); una donna, vestita con un chitone, sta per togliersi la vita con un pugnale dinanzi al corpo di un guerriero che giace a terra (*TM*, c. 155v); scena danneggiata [forse intenzionalmente, con finalità di censura?] (*TF*, c. 164v); un vecchio con la barba (il Tempo) è trainato sul carro da due cervi (*TT*, c. 171v); la figura di Cristo benedicente è rappresentata con un libro aperto nella mano sinistra e due teste di cherubini ai lati (*TE*, c. 174r). In apertura dei *Triumph*, inoltre, al di sopra dell'elemento architettonico è posata una *tabula ansata* marmorea (con sfondo nero spruzzato di rosa), nella quale è inscritto il titolo del *TC* in maiuscola antiquaria dorata (c. 140r).

Alle cc. 1r, 140r, 152r, 155v, 164v, 171v e 174r, in apertura dei *Rvf* e dei *Trionfi*, iniziali maggiori prismatiche, del tipo della maiuscola antiquaria, decorate "a foglia d'acanto", in un campo monocromatico con la cornice intagliata che segue la forma delle lettere (fatta eccezione per c. 164v, con cornice quadrangolare, e per c. 174r, con cornice rettangolare non intagliata), rispettivamente: rossa in campo amaranto con intrecci blu (c. 1r, *V*, 6 rr., ca. 3x4,5 cm); rossa in campo verde oliva con intrecci blu (c. 140r, *N*, 6 rr., ca. 5x3,5 cm); rossa in campo verde con intrecci viola chiaro ed un tratto della lettera che si prolunga al di fuori della cornice (c. 152r, *Q*, 5 rr., ca. 3x3,5 cm); verde scuro in campo blu con intrecci amaranto ed un tratto della lettera che fora lo sfondo e si prolunga al di fuori della cornice (c. 155v, *Q*, 6 rr., 4x3,5 cm ca); blu in campo rosso con intrecci verde scuro (c. 164v, *D*, 6 rr.); verde oliva in campo rosso con intrecci viola chiaro (c. 171v, *D*, 6 rr.); verde chiaro in campo blu cobalto con intrecci amaranto (c. 174r, *D*, 6 rr.).

In maiuscola antiquaria a righe di colore alternato (ca. ½ r.): la prima pagina dei *Rvf* e dei *Triumph* (cc. 1r e 140r), i titoli e gli *initia* dei *Trionfi* e dei relativi capitoli (cc. 142v-143r, 146r, 149r, 152r, 155v, 158v, 162r, 164v, 167r, 169v, 171v e 174r), l'*explicit* della prima e della seconda parte del *Canzoniere* e dei *Triumph* (cc. 96v, 137v e 176v), in sequenze di colore con

---

<sup>998</sup> Le tre aquile all'interno dello scudo araldico non sono più visibili, ma rimane traccia dell'oro con cui erano state dipinte impressa sulla pagina a fronte.

una linea oro alternata a blu, rosso chiaro, verde chiaro e viola (c. 1r, 152r, 164v), oppure con una linea oro alternata a una coppia di linee blu e rossa / verde e viola (cc. 140r, 155v, 171v, 174r), o, infine, in linee alternativamente oro, blu e rosso nei titoli ed *initia* dei capitoli *Trionfi* (cc. 142v-143r, 146r, 149r, 158v, 162r, 167r, 169v).

In maiuscola antiquaria dorata (ca. ½ r.): il titolo dei *Rvf* (c. IVv), il titolo e l'*incipit* della seconda parte dei *Rvf* (c. 97r) e il titolo dei *Triumph*i (c. 139v).

Iniziali maggiori monocromatiche, del tipo della maiuscola antiquaria, tracciate all'esterno dello specchio di scrittura (ca. 2 rr.), dell'iniziale di capoverso nell'indice alfabetico del *Canzoniere* (blu), di componimento nei *Rvf* (blu) e di capitolo nei *Triumph*i (oro).

Lungo tutto il manoscritto, iniziali monocromatiche blu (ca. 1 r.), di sirma nei sonetti, di strofa negli altri componimenti dei *Rvf* e di terzina nei *Triumph*i, tracciate nella colonnina per le maiuscole.

Nel *Canzoniere*, cartulazione al centro del margine superiore in rosso.

**Legatura:** legatura moderna. in pelle marrone-rossa su assi in cartone, con impressioni dorate di tipo geometrico e fitozoomorfico e con lo stemma reale al centro dei piatti; due fori su ogni piatto contengono la parte restante di quattro lacci in tessuto verde o blu. Tagli dorati e goffrati con un disegno geometrico che riprende il motivo impresso sulla coperta.

**Interventi sul testo:** correzioni e varianti di Sanvito in inchiostro di analoga tonalità a quello del testo; *notabilia* di sua mano rubricati lungo tutto il manoscritto (ad eccezione di: cc. 27r, 101v, 103r, 131v e 132r in blu; cc. 73r, 121r, 172v in verde; c. 171r in viola).

Interventi di due o più mani posteriori: una mano databile al XV<sup>ex</sup>-XVI<sup>in</sup> sec. aggiunge, con inchiostro marrone in corsiva, un sonetto adespoto e anepigrafo su una carta bianca (c. 138v). Una mano probabilmente diversa, forse databile al XV sec., con inchiostro nero esegue innumerevoli ritocchi o correzioni al testo su rasura e aggiunge o modifica la punteggiatura lungo tutto il manoscritto; dato che imita la scrittura di Sanvito, risulta di difficile datazione e non è possibile escludere con certezza che si tratti della stessa mano che ha aggiunto il sonetto a c. 138v, nonostante la notevole differenza nella tonalità degli inchiostri utilizzati. Forse questa stessa mano, con inchiostro nero, ha anche ripassato i *notabilia* marginali a c. 175r e la foglietta epigrafica apposta da Sanvito in chiusura del codice, al termine dell'*explicit* dei *Triumph*i (c. 176v), rendendo le fattezze originali di quest'ultima difficilmente visibili e modificandone la forma con un segno curvo a croce prolungato verso il basso<sup>999</sup>.

Un'ulteriore serie di piccoli interventi sembra essere stata apportata dalla stessa mano che ha vergato la cartulazione nei *Trionfi*, che è stata attribuita a Juan de Iriarte (1702-1771, acquistò il codice per l'attuale Biblioteca nel 1736)<sup>1000</sup>, per la medesima particolare tonalità di inchiostro utilizzato, marrone chiaro tendente al grigio: avrebbe aggiunto alcuni

---

<sup>999</sup> La foglietta originale era dorata, anche internamente, e con punta rivolta verso il basso.

<sup>1000</sup> De la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 43 p. 196.

apostrofi (soprattutto da c. 164v), due segni di attenzione alle cc. 159v-160r<sup>1001</sup> e pochissimi altri piccoli ritocchi al testo.

**Storia:** alle cc. 1r e 139v, il codice reca lo stemma di un membro della famiglia Pizzacomini, forse Giovanni (amico di famiglia e vicino di casa dei Sanvito) o, più probabilmente, Antonio (amico e curatore degli affari di Sanvito dagli anni '50<sup>1002</sup>). Non si hanno ulteriori notizie sul manoscritto fino al suo acquisto in Italia da parte del VI conestabile di Castiglia Juan Fernández de Velasco († 1613), che lo pagò 3 ducati, come risulta dal codice descritto nell'inventario dei suoi beni del 1608 (num. 109), probabilmente identificabile nel Petrarca di Madrid<sup>1003</sup>. Mancano nuovamente indicazioni sulla sua collocazione tra il 1672 e il 1736<sup>1004</sup>, anno in cui è stato acquistato per la Real Biblioteca Pùblica da Juan de Iriarte (1702-1771) alla vendita della duchessa di Osuna Maria Remigia de Velasco, moglie del sesto duca di Osuna Francisco Maria de Paula Téllez Girón<sup>1005</sup>. A c. IIv, quattro segnature antiche dell'attuale biblioteca: «V<sup>o</sup> .-19-12» depennata, «V<sup>o</sup>-3-1», «M-201.» depennata, «M.90.» su un'etichetta apposta su un'altra segnatura, depennata. Le cc. I-II e I' sono state quasi certamente aggiunte contestualmente alla rilegatura del codice moderna, eseguita dalla Real Biblioteca (sui piatti compare lo stemma reale): le prime due cc. di guardia sono in carta marmorizzata e a c. IIr vi è una decorazione in bianco e nero con due putti alati che sorreggono una corona, festoni ed una maschera ad incorniciare uno spazio ovale con inscritto: «RIME / DI / FRANCESCO / PETRARCA / POETA / FIORENTI / No.».

**Stato di conservazione e restauri:** sulla parte superiore del dorso della coperta è visibile un intervento di rinsaldo e, nel complesso, il codice si presenta in ottimo stato di conservazione. Si segnala solo la presenza di alcuni distacchi di pigmento parziali e di lieve entità nelle decorazioni (come al centro del margine inferiore di c. 140r) e di alcune macchie (lungo il margine interno e al centro del margine inferiore, in corrispondenza di una miniatura a c. 164v; lungo una parte del margine interno di c. 140r, che ha causato solo un minimo distacco dei pigmenti della scrittura; nella parte esterna di c. 178, che ha reso alcuni numeri rubricati dell'indice quasi illeggibili).

## Descrizione interna

cc. IVv-137v, Francesco Petrarca, *Rvf*, titolo: «FRANCISCI / PETRARCAE / POETAE / CLARISSIMI / RHYTHMI / VULGA/RES /» (c. IVv); cesura tra le due parti (c. 96v-97r), titolo: «EIUSDEM FRAN/CISCI PETRARCAE / DE MORTE ·D· LAU/REAE RHYTHMI» (c. 97r), *expl.* della prima parte dei *Rvf*: «FRANCISCI PETRARCAE POE/TAE EXCELLENTISSIMI DE / VITA LAUREAE · PUDICISS· / RHYTHMI EXPLICIUNT· / [foglietta epigrafica con punta

---

<sup>1001</sup> La loro forma è molto simile al tipo *Fi* di Sanvito, ma li ritengo comunque attribuibili a questa mano, oltre che per il colore dell'inchiostro, soprattutto per l'uso di linee imprecise e poco accurate, tracciate con frequenti stacchi di penna, e dunque privi dell'eleganza e della fluidità tipiche del segno di attenzione al testo di Sanvito.

<sup>1002</sup> Dickerson, *Chronology*, p. 48 (annotazione del 17 dicembre 1472).

<sup>1003</sup> Archivo de Protocolos de Madrid, Legajo 24.850, cc. 260r-521; cfr. Milagros Villar, *Códices*, p. 116, nota 1 e de la Mare-Nuvoloni, *Life*, p. 413, cat. 43 nota 6.

<sup>1004</sup> Villar, *Códices*, p. 116.

<sup>1005</sup> *Ibidem*, pp. 116-117.

rivolta verso l'alto]» (c. 96v); *expl.* dei *Rvf.*: «FRANCISCI PETRARCAE / POETAE · EXCELLENTISS· / RHYTHMI EXPLICIUNT·» (c. 137v). Ordine dei componimenti: 1-120, 122, 121, *Donna*, 123-263 / 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366.

c. 138v, sonetto adesp. e anepigr., *inc.*: «Quando dal proprio nido ove nutrita / Fu questa alma infelice sol de speme», *expl.* «Secura passera : la dove sia / Delle fatighe el suo riposo vero».

cc. 139v-176v, Francesco Petrarca, *Triumphs*, titolo: «FRANCISCI / PETRARCAE / POETAE / EXCELLEN/TISSIMI / TRIUM/PHI» (c. 139v); *expl.* «FRANCISCI PETRARCAE / POETAE EXCELLENTIS/SIMI TRIUMPHI EX/PLICIUNT / [foglietta epigrafica con punta rivolta verso il basso]» (c. 176v). Sequenza dei capitoli: *TC I*<sup>1006</sup> (cc. 140r-142v), *TC III*<sup>1007</sup> (cc. 143r-146r)-*TC IV*<sup>1008</sup> (cc. 146r-149r), *TC II* (cc. 149r-152r), *TP* (cc. 152r-155r), *TM Ia* (c. 155v), *TM I* (cc. 155v-158v)-*TM II* (cc. 158v-162r), *TF Ia* (cc. 162r-164v), *TF I* (cc. 164v-167r) - *TF II* (cc. 167r-169v) - *TF III*<sup>1009</sup> (cc. 169v-171v), *TT*<sup>1010</sup> (cc. 171v-174r), *TE* (cc. 174r-176v). Titoli dei *Trionfi* e dei relativi capitoli: «TRIUMPHUS / AMORIS·» (c. 140r, *TC I*); «CAPITULUM ·II· TRIUM/PHI AMORIS·» (c. 142v, *TC III*); «CAPITULUM ·III· TRIUM/PHI AMORIS·» (c. 146r, *TC IV*); «CAPITULUM ·IV· TRIUM/PHI AMORIS·» (c. 149r, *TC II*); «TRIUMPHUS ·II· CASTITATIS·» (c. 152r, *TP*); «CAPIT ·II· TRI· CASTITATIS·» (c. 155v, *TM Ia*); «TRIUMPHUS ·III· MORTIS·» (c. 155v, *TM I*); «CAPITULUM ·II· TRIUMPHI / MORTIS·» (c. 158v, *TM II*); «CAPITULUM ·III· TRIUMPHI / MORTIS·» (c. 162r, *TF Ia*); «TRIUMPHUS ·IV· FAMAE·» (c. 164v, *TF I*); «CAPITULUM ·II· TRIUMPHI / FAMAE·» (c. 167r, *TF II*); «CAPITULUM ·III· TRIUMPHI / FAMAE·» (c. 169v, *TF III*); «TRIUMPHUS ·V· TEMPORIS·» (c. 171v, *TT*); «TRIUMPHUS ·VI· DIVINITATIS·» (c. 174r, *TE*).

cc. 178r-184r, indice alfabetico dei *Rvf.*

## Bibliografia

Dominguez Bordona, *Manuscriptos*, I, p. 340 num. 875; *Inventario general*, pp. 106-107; Guerrini, *Sistema*, num. 185, p. 168; *Corona de Aragón*, pp. 255, 257, num. 304 (di T. Mesquita Mesa); Trapp, *Iconography*, pp. 34-35, 37, 44-45 e note 105, 140; Alexander, *Miniatori*, p. 195 e fig. 234; Cooper Erdreich, *Qui hos cultus*, p. 380 num. 8, figg. 7-10; Alexander, *Painted page*, p. 154 (in num. 71); de la Mare, *Bartolomeo*, p. 501 e nota 81; Villar, *Códices*, pp. 113-117; Trapp, *Laura*, pp. 75, 114, 152, 160 e note 74, 194, 343-345; Alexander, *Studies*, p. 390; Maddalo, *Sanvito*, p. 27; Maddalo, *Tensioni*, p. 246 (con errata indicazione della segnatura "ms. 615") e note 16-17, p. 255; Bollati, *Dizionario*, p. 253 (nella scheda di Beatrice Bentivoglio Ravasio su *Gaspere da Padova o Padovano detto Gaspere Romano/Maestro dell'Omero Vaticano* alle pp. 251-

<sup>1006</sup> *Inc.*: «NEL TEMPO CHE / RINOVA I MEI / SOSPIRI».

<sup>1007</sup> Il capitolo è composto da 190 vv., *expl.*: «Et quale el mel temprato con lassentio»; il v. 179 è «Le speranze Dubbiose el dolor certo» (c. 145v).

<sup>1008</sup> Il capitolo è composto da 172 vv.: i vv. 157-164 dell'edizione di riferimento risultano sostituiti da 14 vv. alle cc. 148v-149r (e forse erano originariamente differenti anche gli altri 2 vv. precedenti, partendo cioè dal v. 155, che sono stati erasi e riscritti dalla mano posteriore spesso intervenuta a modificare il testo del ms. con inchiostro nero).

<sup>1009</sup> Il capitolo è composto da 121 vv., *expl.*: «Qvi basti et piu di lui non scrivo avante».

<sup>1010</sup> *Inc.*: «DEL TAUREO AL/BERGO CON LAU/RORA INNANZI».

258); Vasoin de Prosperi, *Petrarca e il suo tempo*, p. 26; Mantovani, *Petrarca*, pp. 424-426 num. IV.16 (di Franco Tomasi), p. 424 (in scheda num. IV.15 di Franco Tomasi), 442 (in scheda IV.25 di Silvia Maddalo), fig. a p. 272; Toniolo, *Petrarca*, p. 91 e figg. 2-3; Toscano, *D'oro*, p. 384 e nota 31; Agosti-Thiébaud, *Mantegna*, p. 137 (di Gennaro Toscano); de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 196 num. 43, 413 e fig. a p. 197.

## 5. San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139

Membr.; mm 245 x 150 (c. 50); [Roma?, ca. 1485]; cc. II (I, cart. moderna), 186, III' (II', controguardia membr. originale; III', cart. moderna).

### Descrizione esterna

**Cartulazione:** nel solo *Canzoniere*, al centro del margine superiore, cartulazione di mano di Sanvito in cifre arabe in rosso "2-137" (non numera la prima e le ultime due carte dell'opera, né quella bianca in chiusura); lungo tutto il manoscritto, nell'angolo superiore esterno, cartulazione moderna o recente a matita "1-189", che computa la carta di guardia anteriore originale (c. II) come c. 1, l'originale carta di guardia posteriore e la relativa controguardia (cc. I-II') come 188 e 189 (poiché computa anche l'indice iniziale dei *Rvf*, risulta di 9 unità superiore rispetto alla cartulazione di Sanvito).

**Struttura dei fascicoli ed elementi di presentazione della pagina:** 17 quinioni e 2 quaternioni; inizio lato carne; segnatura di fascicolo alfabetica in maiuscola antiquaria nel margine inferiore interno dell'ultima pagina<sup>1011</sup>, nella colonnina per le maiuscole (A-S, compresa K, il primo fascicolo senza segnatura, l'ultima carta del ms. con segnatura); 1<sup>8</sup>, 2-18<sup>10</sup>, 19<sup>8</sup>.

Schema d'impaginazione di mm 246 x 150 = 19 / [5 / 161 / 5] / 56 x 24 / 7 / [75] / 7 / 37 (c. 50r); rr. 31 / ll. 30; un verso per riga; rigatura a secco eseguita con *tabula ad rigandum* sul lato pelo<sup>1012</sup>.

Bianche, ma rigate, le cc. 8v-9r (tra indice e *Rvf*), 148v-149v (tra *Rvf* e *Triumph*) e, originariamente, c. 187v (alla fine del codice).

**Scrittura:** maiuscola antiquaria, minuscola umanistica corsiva e posata attribuibili alla mano di Bartolomeo Sanvito e databili intorno alla metà degli anni Ottanta del Quattrocento.

**Decorazione:** alle cc. 9v, 10r, 107v e 150r, pagine di titolo o incipitarie ornate: il titolo dei *Rvf* è iscritto, in maiuscola antiquaria blu, all'interno dello spazio rettangolare di un'edicola marmorea *in grisaille*, su sfondo sfumato con tratti di penna rossa al di sopra di un'isola erborea, con il timpano circolare decorato con un elemento ornitomorfo al centro di due cornucopie (c. 9v); due cornici variopinte in stile antiquario (con verde, blu, rosso, terra di Siena e lumeggiature dorate), stagliate su sfondo sfumato con tratti di penna rispettivamente rossa e viola al di sopra di un'isola erborea, con al centro due putti che sorreggono lo stemma Agnelli sormontato dal cappello prelatizio nero con sei nappe per lato (cc. 10r e 150r); nella parte superiore della pagina, in apertura della seconda parte dei *Rvf*, è rappresentata Laura, vestita con un chitone rosso, che cade da un carro trainato da cavalli, in un paesaggio con rovine archeologiche posto all'interno di una peculiare cornice ad effetto prospettico (ca. 12 rr.), su sfondo sfumato con tratti di penna viola (c. 107v).

<sup>1011</sup> Derolez, *Codicologie*, I, pp. 45-46 e fig. 13, type 2.

<sup>1012</sup> Tipo di schema di rigatura D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1).

Alle cc. 107v, 162r, 166r, 172r, 182r, 184v, lungo il margine interno (sul *recto*) o esterno (sul *verso*) delle pagine incipitarie della seconda parte dei *Rvf* e dei *Trionfi*, candelabri variopinti in stile antiquario, in alcuni casi decorati con lo stemma Agnelli (cc. 162r, 166r, 172r), su sfondo sfumato con tratti di penna viola o verde chiaro<sup>1013</sup>.

Alle cc. 10r, 150r, 162r, 166r, 172r, 182r e 184v, al principio dei *Rvf* e dei *Trionfi*, iniziali in maiuscola antiquaria di piccolo modulo (ca. 1 r.), in alcuni casi riquadrate (cc. 10r, 150r e 172r), sono inserite all'interno di tabelle quadrate istoriate (6-8 rr.), nelle quali può essere rappresentato anche lo stemma o l'emblema Agnelli (cc. 150r, 162r, 172r), con scene che rappresentano: Petrarca coronato d'alloro seduto frontalmente, con un libro tra le mani, in un giardino fiorito con le mura di Avignone sullo sfondo (c. 10r, *Rvf*); Cupido bendato in trionfo su un carro trainato da cavalli (*TC*, c. 150r); una donna con un unicorno in grembo (la Castità) su un carro trainato da cavalli (*TP*, c. 162r); uno scheletro con una falce (la Morte) in trionfo su un carro trainato da buoi (*TM*, c. 166r); una donna alata che suona il corno (la Fama) su un carro trainato da due felini (*TF*, c. 172r); un vecchio con un falchetto (il Tempo) su un carro trainato da due cervi (*TT*, c. 182r); Dio benedicente circondato da teste di cherubini (*TE*, c. 184v).

Alle cc. 107v, al principio di *Rvf* II, e cc. 153r, 156r, 159r, 165v, 169r, 175r, 177r, 180r, in apertura dei capitoli dei *Trionfi*, iniziali maggiori prismatiche (ca. 4 rr.), del tipo della maiuscola antiquaria, contenute in un campo quadrangolare monocromatico decorato: con motivo fitomorfo e floreale (c. 107v, *I*, in terra di Siena su pergamena incolore, con foglie rosse, fiori e cornice verde; c. 159r, *P*, in viola chiaro su fondo blu, con decorazioni a punta metallica dorata; c. 169r, *L*, in rosso su fondo terra di Siena, con foglia verde e fiore rosso); a punta metallica e oro con l'emblema del committente, l'agnello (c. 153r, *E*, rossa su fondo verde smeraldo; c. 156r, blu su fondo terra di Siena; c. 165v, *Q*, verde su fondo terra di Siena; c. 175r, *D*, rossa su fondo viola chiaro; c. 177r, *P*, verde su fondo porpora; c. 180r, *I*, viola chiaro su fondo blu).

In maiuscola antiquaria policroma: il primo sonetto dei *Rvf*, a righe oro alternato a blu, rosso, verde chiaro e viola (ca. ½ r., c. 10r); il titolo dei *Triumph*i, a lettere oro e un colore alternato per ogni riga blu, rosso, verde chiaro e viola (1 r., alternata ad una r. in bianco, c. 150r); la prima terzina dei *Trionfi* (ca. ½ r., fatta eccezione per l'*incipit* del *TC* I a c. 150r, 1 r. alternata ad una r. in bianco), a lettere dorate alternate per ogni riga con i colori verde chiaro, rosso, viola e blu (c. 150r), o a righe oro alternato con un colore, nella sequenza rosso, verde chiaro, viola e blu (c. 162r), oppure a righe oro alternato con coppie di rr. blu/rosso e verde chiaro/viola (cc. 166r e 184v), o, ancora, a righe di colore alternato nella sequenza blu, rosso, verde chiaro, oro, viola, seguito da blu, rosso, oro e verde chiaro (c. 172r), oppure blu, rosso, verde chiaro, viola e oro (c. 182r).

In maiuscola antiquaria monocromatica: il titolo dei *Rvf*, in blu (ca. 1 r. alternata ad una r. in bianco, con l'ultima linea di ca. ½ r., c. 9v); i titoli dei *Trionfi*, in oro (eccetto a c. 165v, su 2 rr., la prima r. oro e la seconda in rosso); i titoli dei capitoli dei *Trionfi* (ca. ½ r.), in blu (cc. 153r, 165v, 175r, 179v), rosso (cc. 156r, 168v, 177r) o verde (c. 159r), seguiti dalle

---

<sup>1013</sup> La decorazione del marg. est. di c. 184v è stata aggiunta al di sopra di un segno di attenzione al testo in rosso di mano di Sanvito.

prime due o tre parole del testo in oro; l'*explicit* dei *Rvf* (c. 148r) e dei *Triumphs* (c. 187r), in rosso (ca. ½ r.).

Iniziali maggiori monocromatiche alternativamente oro e blu, del tipo della maiuscola antiquaria, tracciate all'esterno dello specchio di scrittura (ca. 2 rr.), dell'iniziale di capoverso nell'indice alfabetico del *Canzoniere* e di componimento nei *Rvf*<sup>1014</sup>.

Nel *Canzoniere*, cartulazione al centro del margine superiore in rosso.

Lungo tutto il manoscritto, iniziali al tratto di sirma nei sonetti, strofiche negli altri componimenti e di terzina nei *Triumphs*, tracciate nella colonnina per le maiuscole.

**Legatura:** legatura del XX sec. in pergamena su assi in cartone, con decorazioni in inchiostro nero, che riproducono la decorazione dei piatti della legatura pergamenea del sec. XVII-XVIII, attualmente incollati lungo i margini superiori delle controguardie. Su questi restano tracce della cornice decorata con inchiostro nero, rosso e oro a motivi geometrici e floreali, ed dello stemma, in posizione centrale all'interno di una cornice rosso scuro, il quale è stato eraso sul piatto anteriore e si intravede un corallo rosso [?] su fondo blu [?] sul piatto posteriore. Tagli blu.

**Interventi sul testo:** correzioni e varianti di mano di Sanvito in inchiostro di analoga tonalità a quello del testo e databili ad un periodo coevo o immediatamente successivo alla trascrizione del codice; *notabilia* di sua mano lungo tutto il manoscritto, in inchiostro rosso, giallo, terra di Siena dorata, verde chiaro e viola.

Segni marginali di mano di poco posteriore (sec. XV?), tracciati con inchiostro bruno: a c. 166v, marg. est., due segni di attenzione al testo simili al tipo *E* ed *Fi* di Sanvito (ll. 20-21); a c. 167r, marg. est., un segno di forma varia; a c. 169v (ll. 17-18) e a c. 171r (ll. 25-27), marg. est., due segni simili al tipo *Fi* di Sanvito.

A c. 187v, originariamente bianca, una mano cinquecentesca ha aggiunto, con un inchiostro bruno molto chiaro, un componimento poetico di 8 vv. adespoto e anepigrafo<sup>1015</sup>.

**Storia:** il codice fu commissionato da Ludovico Agnelli (Mantova, XV<sup>1/2</sup> sec. - Viterbo, 3 novembre 1499), forse mentre rivestiva la carica di vicario generale della Marca (*post* 1479 - 1487): il suo stemma è sormontato da un cappello prelatizio nero con sei nappe per parte. Per quanto riguarda i possessori successivi, si segnalano, a c. Iir, due linee di mano cinquecentesca [?]: «habiate pietade di me ch'humil vi sono / basio la man o [?] serva chio ve sono» e due tracce di annotazioni di mani forse più tarde, in inchiostro evanescente e parzialmente illeggibile: «Con 9 mancho ... [ill.]» e «tutto ducati n. 50». Il codice figura nel testamento del 29 luglio 1629 di Gregorio Amalteo (figlio del notaio-cancelliere di San Daniele Alvisè Amalteo, collezionista d'arte), che lo lasciò al cugino Bartolomeo Amalteo di Pordenone<sup>1016</sup>. Nel 1747 venne acquistato per 15 ducati dal Comune di San Daniele, come ricorda un'annotazione a c. Iir, in inchiostro nero: «Il presente libro è stato comperato l'anno

<sup>1014</sup> Si segnala l'errore nell'esecuzione di: *F* in luogo di *I* a c. 28r (*Rvf* 43, *Fl figliuol di latona havea gia nove*); *R* in luogo di *S* a c. 44v (*Rvf* 79, *Real principio risponde el fine el mezo*).

<sup>1015</sup> Alcune parole all'inizio dei primi versi sono illeggibili per una macchia sulla pergamena: «[ograto?] don o dolce amor zentil / che regna in petto de si bel fio / [2 parole ill.] vera o fior de auril / [una parola ill.] del mio cuor anema mia / che solamente la zaya [?] el bail / sinde se parera la fede unia / che chi se ama da seno e una gran sorte / che no se stagha in semble infin a morte».

<sup>1016</sup> Cfr. Tosoratti, *Pubblica Libreria*, p. 90; e Patriarca, *Manoscritto*, p. 32.

1747 col danaro che si è avuto dalla ven/dita di alcuni libri donati a questa Libre/ria dal Sig. Can.co Girolamo Fontanini li / quali si giudicò che fossero superflui per / ritrovarsi quivi degli altri simili, e non / essendo stato sufficiente il danaro di detta / vendita, la M. Comunità aggiunse del / suo una piccola somma»<sup>1017</sup>. Infine si segnala che il codice «fu profugo a Lucca (1916-1919), a Passiarano (26 luglio 1940-21 settembre 1943), nei sotterranei dell'Ospedale Civile (16 ottobre 1943-24 settembre 1945), e, rientrato in sede fu rapinato nella notte 3-4 maggio 1948, passando in mano di antiquari in Firenze. Rintracciato dalla Questura in uno stato deplorabile, [... è] rientrato in Biblioteca il 9 maggio 1949 [...]<sup>1018</sup>.

**Stato di conservazione e restauri:** il codice, recuperato a distanza di un anno dopo il furto avvenuto nel 1948 in pessimo stato, «slegato, con macchie d'acqua grassiccia ai margini e deteriorato nelle miniature e nei capi-lettere»<sup>1019</sup>, fu subito restaurato dai Benedettini di Praglia. Ad oggi si rilevano alcune macchie sulla pergamena, distacchi parziali dei pigmenti ed alcune pagine con inchiostro evanescente, ma nel complesso si presenta in buono stato di conservazione.

### Descrizione interna

cc. 2r-8r, indice alfabetico dei *Rvf*.

cc. 9v-105v, 107v-148r, Francesco Petrarca, *Rvf*, titolo: «DIVINI INGE/NII FRANCI/SCI PETRAR/CAE FLOREN/TINI POETAE EXCELLENTIS· / VERSUS VULGARES» (c. 9v); cesura tra le due parti, priva di titolo (cc. 106r-107r); *expl.*: «FINIS·» (c. 148r). Ordine dei componimenti: 1-79, 81-82, 80, 83-119, 122, 120, *Donna*, 123-242, 121, 243-263 / 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366.

c. 106r/v, Francesco Petrarca, *Nota intorno a Laura del Virgilio Ambrosiano* (Baglio, *Le note*, pp. 190-192 num. XI), titolo: «Hæc reperta sunt in Papiensi Bibliotheca in / Qvodam Virgilio domini Francisci Petrarchæ / scripta manu propria eiusdem domini / Francisci Petrarchæ.» (c. 106r); *inc.*: «LAUREA PROPRIIS VIRTU/tibus illustris [...]» (c. 106r); *expl.*: «exitus acriter ac viriliter cogitanti.» (c. 106v).

c. 106v, Francesco Petrarca, compendio della lettera a Giacomo Colonna (*Fam.* II,9), titolo: «Hæc etiam sunt verba sua in epistola Quada(m) / scripta ad Iacobum de Columna Lombe/riensem Episcopum.»; *inc.*: «QUID ERGO AIS FINXISSE / me mihi spetiosum Laureae nomen [...]»; *expl.*: «tibi / labor meus notus est & c(etera).» (Petrarca, *Prose*, p. 824).

c. 107r, Francesco Petrarca, Quattro distici latini in lode di Valchiusa (in calce alla *Fam.* XI,4); *inc.* «Valle locus clausa toto mihi nullus in orbe»; *expl.* «Et clausa cupio te duce valle mori.» (Petrarca, *Rime*, p. 852).

cc. 150r-187r, Francesco Petrarca, *Triumpho*, titolo: «FRANCISCI PE/TRARCAE ETRU/SCI POETAE CLA/RISSIMI TRIUM/PHALIS LIBER·» (c. 150r); *expl.*: «TRIUMPHI

<sup>1017</sup> L'acquisto è documentato nell'Archivio Storico Comunale di San Daniele, cart. 225.

<sup>1018</sup> Patriarca, *Manoscritto*, p. 33.

<sup>1019</sup> *Ibidem*, p. 33.

FINIUNT·» (c. 187r). Sequenza dei capitoli: TC I<sup>1020</sup> (cc. 150r-153r), TC III<sup>1021</sup> (cc. 153r-156r), TC II (cc. 156r-159r), TC IV (cc. 159r-162r) - TP (cc. 162r-165v), TM Ia (c. 165v), TM I (cc. 165v-168v)-TM II (cc. 168v-172r), TF Ia (cc. 172r-175r), TF I (cc. 175r-177r) - TF II (cc. 177r-179v) - TF III<sup>1022</sup> (cc. 179v-182r), TT<sup>1023</sup> (cc. 182r-184v), TE (cc. 184v-187r). Titoli dei *Trionfi* e dei relativi capitoli: «DE AMORE TRIUMPHUS ·I·» (c. 150r, TC I); «AMORIS CAPIT ·II·» (c. 153r, TC III); «AMORIS CAPIT ·III·» (c. 156r, TC II); «AMORIS CAPIT ·III·» (c. 159r, TC IV); «DE PUDICICIA TRIUMPH ·II·» (c. 162r, TP); «PUDICICIAE CAP ·II·» (c. 165v, TM Ia); «DE MORTE TRIUMPHUS / TERTIUS / ·» (c. 165v, TM I); «MORTIS CAPITULUM ·II·» (c. 168v, TM II); «FAMAE TRIUMPHUS ·III·» (c. 172r, TF Ia); «FAMAE CAPITULUM ·II·» (c. 175r, TF I); «FAMAE CAPIT ·III·» (c. 177r, TF II); «FAMAE CAPIT ·III·» (c. 179v, TF III); «DE TEMPORE TRIUMPH ·V·» (c. 182r, TT); «DE ETERNITATE TRIUMPH ·VI·» (c. 184v, TE).

### Bibliografia

Mazzatinti, *S. Daniele*, p. 38 num. 139; Muzzioli, *Mostra storica*, pp. 387-388 num. 617; Patriarca, *San Daniele*, p. 25; Patriarca, *Manoscritto*; Menis-Bergamini, *Miniatura in Friuli*, pp. 29-30, 161 num. 50 (di Giuseppe Bergamini); Mariani Canova, *Friuli*, p. 292 e note 32-33, figg. 389-390; Menis, *Nuova luce*, p. 91; *Mostra di codici umanistici*, p. 47 num. 49; Bergamini, *Friuli*, pp. 178-180 num. 72, con tavv.; Bauer Eberhardt, *Lauro Padovano*, pp. 51, 54, 79 num. 76; Casarsa, *Guarneriana*, pp. 49-50 num. 50, con 2 figg. (di Cesare Scalon); Cieri Via, *Trionfi*, fig. a p. 128 (con didascalia errata «Trionfo della Fama», perché è la ripr. di c. 182r, *inc.* del TT); Trapp, *Iconography*, pp. 37-38, 44-45, 61 e note 117-118, 143, 233; Cooper Erdreich, *Qui hos cultus*, p. 392 num. 78; Zucchetto, *Miniature*; de la Mare, *Bartolomeo*, p. 503 nota 124; Trapp, *Laura*, p. 160, nota 346 e fig. 123; de la Mare, *Marginalia*, p. 506 nota 3; Maddalo, *Sanvito*, pp. 28-29, 39, 56, 60, 69; Tosoratti, *Pubblica Libreria*, p. 90; Vattovani Sforza, *Segnalazioni*, p. 87 e fig. 4; Maddalo, *Tensioni*, p. 246 e nota 19, pp. 247, 249, 251, 255; Bollati, *Dizionario*, p. 933 (dalla scheda di Beatrice Bentivoglio Ravasio su *Sanvito* (*Sanvido*, da *San Vito*), *Bartolomeo* alle pp. 928-936); Vasoïn de Prosperi, *Petrarca e il suo tempo*, p. 26; Mantovani, *Petrarca*, pp. 444-446 num. IV.26 (di Silvia Fumian), pp. 441-442 (in scheda IV.25 di Silvia Maddalo); Toniolo, *Petrarca*, pp. 99-100; Cecconi, *Casanatense 924*, p. 31 nota 16; Guernelli, *Sanvito*, p. 378 e nota 83; Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 85 e fig. 21; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 278 num. 80, 425 e fig. a p. 279.

<sup>1020</sup> *Inc.*: «NEL TEM/PO CHE / RINOVA / I MEI / SOSPIRI».

<sup>1021</sup> Il capitolo è composto da 190 vv., *expl.*: «E Qual e il mel temprato con lassentio»; il v. 179 è «Le speranze dubbiose el dolor certo» (c. 156r).

<sup>1022</sup> Il capitolo è composto da 121 vv., *expl.*: «Qui lascio & piu di lor non dico avante».

<sup>1023</sup> *Inc.*: «DE LAUREO AL/BERGO CON / LAURORA / INNANZI».

## 6. Baltimora, The Walters Art Museum, Ms. W.755<sup>1024</sup>

[Membr.:] [mutilo; mm 212 x 138]; [Roma?, XV sec. fine anni '80?]; [mutilo (caduta di una c. finale)]; cc. II [moderne], 71, II' [moderne].

### Descrizione esterna

**Cartulazione:** cartulazione recente [a matita] "1-73" nell'angolo superiore esterno, che computa come "1" la carta decorata sul verso in apertura del codice e come "72-73" le due carte di guardia posteriori.

**Struttura dei fascicoli ed elementi di presentazione della pagina:** [6 quinioni e 1 ternione (mutilo)]; segnatura di fascicolo alfabetica in maiuscola antiquaria nel margine inferiore interno dell'ultima pagina<sup>1025</sup> (A-F, [il fascicolo finale mutilo dell'ultima c.]); tracce di segnatura a registro nel fascicolo 6, per la maggior parte rifilata<sup>1026</sup>, nell'angolo inferiore esterno; [1-6<sup>10</sup>, 7<sup>6-1</sup> (caduta l'ultima carta), 6 fogli inserti: all'inizio del codice (c. 1), tra i fascicoli 2 e 3 (c. 22), tra la VI e la VII c. del fascicolo 3 (c. 29), tra la II e la III c. del fascicolo 5 (c. 46), tra la III e la IV c. e dopo la VIII c. del fascicolo 6 (cc. 59 e 65)].

[Specchio di scrittura: mm 128 x 68-81; rr. 19] / ll. 18; un verso per riga; [rigatura a secco eseguita con *tabula ad rigandum* sul lato pelo<sup>1027</sup>].

Bianche le cc. 1r, 22r, 29r, 46r, 59r, 65r (il *recto* dei fogli inserti miniati sul *verso*), [rigate] le cc. 28v, 45v, 64v (alla fine di alcuni *Trionfi*) e 70v-71v (alla fine del codice).

**Scrittura:** maiuscola antiquaria e umanistica posata attribuibili alla mano di Bartolomeo Sanvito e probabilmente databili verso la fine degli anni Ottanta del Quattrocento.

**Decorazione:** alle cc. 1v, 22v, 29v, 46v, 59v e 65v, sul *verso* della carta che precede gli *initia* dei *Trionfi*, scene istoriate rappresentano il relativo trionfo all'interno di una tabella rettangolare oppure ovale (c. 30r), inserite in un tabernacolo (cc. 1v, 22v, 46v, 65v) o in un ostensorio (cc. 29v, 59v) riccamente decorati con elementi di tipo antiquario e posti al centro della pagina, priva di ornamentazione marginale<sup>1028</sup>.

Alle cc. 2r, 23r, 30r, 47r, 60r, 66r, gli *initia* dei *Trionfi* sono inseriti all'interno di cornici (cc. 2r, 47r, 60r, 66r) o edicole (cc. 23r, 30r) a piena pagina, decorate con elementi antiquari e scene abitate o istoriate al centro del lato inferiore: due putti alati sorreggono uno spazio per stemma lasciato in bianco (*TC*, c. 2r); una donna, vestita con un chitone, è seduta al fianco di

<sup>1024</sup> La descrizione del presente manoscritto è stata redatta sulla base della sua riproduzione in bianco e nero su microfilm (purtroppo di bassa qualità), pertanto si indicheranno tra parentesi quadre (fatta eccezione per la proposta di datazione) gli elementi che è possibile ricavare solo dalla consultazione dell'originale e desunti dalle schede catalografiche dedicate al codice (cfr. *supra*, parte II, nota 695 a p. 120).

<sup>1025</sup> Derolez, *Codicologie*, I, pp. 45-46 e fig. 13, *type 2*.

<sup>1026</sup> Derolez, *Codicologie*, I, p. 47 e fig. 46, *type 1*. Per un esempio ben conservato nel codice si veda c. 58r (*f/4*).

<sup>1027</sup> [Tipo di schema di rigatura D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1)].

<sup>1028</sup> Per una descrizione dettagliata delle scene, cfr. Dutschke, *Census*, pp. 49-55 num.8 (reperibile anche alla URL: <http://scriptorium.columbia.edu/petrarch/WaltersW755.html>).

un agnello (*TP*, c. 23r); una donna giace nel letto di morte attorniata da fanciulle (*TM*, c. 30r); un vecchio legato ad un albero, affiancato da un giovane con la cetra, ai piedi del quale supplica un ragazzo (*TF*, c. 47r); una donna seminuda è trainata su una biga condotta da un cherubino (*TT*, c. 60r); Cristo con gli apostoli (*TE*, c. 66r).

A c. 2r, iniziale maggiore *N* formata da rami di alloro e sorretta da Petrarca coronato, all'interno di un campo quadrangolare privo di cornice (6 rr.); alle cc. 23r, 30r, 47r, 60r, 66r, iniziali maggiori prismatiche, del tipo della maiuscola antiquaria, inserite in un campo quadrangolare (5 o 6 rr.), abitate (cc. 2r, 23r, 47r, 66r) o decorate (con teschi, festoni, un putto e motivi zoomorfici a c. 30r; con un paesaggio a c. 60r)<sup>1029</sup>.

In maiuscola antiquaria [policroma]: il titolo dell'opera (ca. 1 r., c. 2r); i titoli e gli *initia* dei *Trionfi* (ca. ½ r., cc. 2r, 23r, 30r, 47r, 60r, 66r); i titoli e le prime 2 o 3 parole dei capitoli dei *Trionfi* (ca. ½ r., cc. 6v, 12r, 17r, 35v, 40v, 50v, 55r, ); l'*explicit* dell'opera (ca. ½ r., c. 70r).

Alle cc. 6v, 12r, 17r, 35v, 40v, 50v, 55r, all'inizio dei capitoli dei *Trionfi*, l'iniziale maggiore decorata esterna allo specchio di scrittura non è stata eseguita e, in suo luogo, è stata successivamente aggiunta, in alcuni casi, un'iniziale maggiore semplice.

Iniziali di terzina al tratto, tracciate nella colonnina per le maiuscole.

**Legatura:** [attualmente slegato e staccato dalla legatura moderna, in pelle marrone] decorata con motivi geometrici, festoni ed uno stemma centrale<sup>1030</sup>.

**Interventi sul testo:** *notabilia* marginali [rubricati] di Sanvito lungo tutto il manoscritto. Un'altra mano ha aggiunto alcune delle iniziali di capitolo dei *Trionfi* mancanti.

**Storia:** il codice era in possesso di George Lindsay Holford (1860-1926), che lo ha venduto a Quaritch nell'asta londinese di Sotheby's del 29 luglio 1929 (lotto n. 6); è stato successivamente acquisito da H. Harvey Frost (1873-1969), nel margine superiore esterno della controguardia anteriore della legatura moderna rimossa vi era un'etichetta con: «FROM THE LIBRARY OF H. HARVEY FROST»<sup>1031</sup>; il ms. è stato, infine, acquistato il 4 ottobre 1955 a Londra, tramite Maggs Bros., da The Walters Art Gallery (al centro della controguardia anteriore della legatura moderna rimossa compariva un'etichetta "in negativo" con: «Collection of THE WALTERS ART GALLERY» e, nel margine superiore interno, a mano: «W 755»).

**Stato di conservazione e restauri:** [il codice risulta attualmente slegato e separato dalla sua precedente legatura di epoca moderna] e le sue miniature sono state accuratamente restaurate negli anni Sessanta del secolo scorso, a causa di gravi problemi di conservazione

---

<sup>1029</sup> Per le proposte avanzate sull'identificazione dei miniatori che hanno decorato il codice, cfr. *supra*, parte II, pp. 180-181 e note 826-827.

<sup>1030</sup> La coperta dei piatti e le relative controguardie risultano riprodotte nel microfilm del manoscritto che mi è stato gentilmente fornito dal The Walters Art Museum, evidentemente realizzato antecedentemente al distacco della legatura.

<sup>1031</sup> Cfr. nota precedente.

dovuti a inquinamento e umidità, che ne avevano danneggiato i pigmenti già prima del 1908<sup>1032</sup>.

### Descrizione interna

cc. 1v-70r, Francesco Petrarca, *Triumphs*, titolo: «FRANCISCI PE/TRARCAE POETAE / CLARISSIMI TRI/UMPHI» (c. 2r); *expl.* «FINIS / » (c. 70r). Sequenza dei capitoli: TC I<sup>1033</sup> (cc. 2r-6v), TC III<sup>1034</sup> (cc. 6v-12r), TC II (cc. 12r-17r), TC IV (cc. 17r-21v) - TP (cc. 23r-28r), TM Ia (cc. 30r-30v) - TM I (cc. 30v-35r) - TM II (cc. 35v-40v), TF Ia (cc. 40v-45r), TF I (cc. 47r-50v) - TF II (cc. 50v-55r) - TF III<sup>1035</sup> (cc. 55r-58v), TT<sup>1036</sup> (cc. 60r-64r), TE (cc. 66r-70r). Il TM Ia e TM I sono scritti consecutivamente, senza distinzione tra i due capitoli<sup>1037</sup>. Titoli dei *Trionfi* e dei relativi capitoli: «DE AMORE TRIUMPHUS ·I·» (c. 2r, TC I); «AMORIS CAPITUL ·II·» (c. 6v, TC III); «AMORIS CAPIT ·III·» (c. 12r, TC II); «AMORIS CAPITUL ·III·» (c. 17r, TC IV); «PUDICICIAE TRIUMPHUS SECUNDUS» (c. 23r, TP); «MORTIS TRIUMPHUS ·III·» (c. 30r, TM Ia-TM I); «MORTIS CAPITULUM ·II·» (c. 35v, TM II); «MORTIS CAPITULUM ·III·» (c. 40v, TF Ia); «FAMAE TRIUMPHUS ·III·» (c. 47r, TF I); «FAMAE CAPITULUM ·II·» (c. 50v, TF II); «FAMAE CAPITULUM ·III·» (c. 55r, TF III); «TEMPORIS TRIUMPHUS ·V·» (c. 60r, TT); «DIVINITATIS TRIUMPHUS ·VI·» (c. 66r, TE).

### Bibliografia

Cockerell, *Exhibition*, num. 194, pl. 128; Quaritch, *Catalogue*, pp. 98-99 num. 120, con tavv.; Adams, *Cicero*, p. 20; Ullman, *Petrarch*, p. 446 (4) num. 6; Faye-Bond, *Supplement*, p. 199 num. 571; Wardrop, *The script*, pp. 32, 51, tav. 35; Wixom, *Twelve*, pp. 56-58 num. 10, con figg.; Years, p. 76 num. 56, fig. 76; Verdier, *Nielles*, pp. 465-469 e nota 12, figg. 303-304; Alexander-de la Mare, *Library of Abbey*, p. 108 (e); Miner, *Since*, pp. 99-115 e figg. 43-53; Drayman, *Conservation*, pp. 118-123, figg. 54-57; Mariani Canova, *Friuli*, p. 292, nota 36 e fig. 391; Jasenas, *Petrarch*, p. 33 num. 19, tav. 14; Guerrini, *Per uno studio*, pp. 91, 93; de la Mare, *Florentine scribes*, app. III, p. 285 num. 1; Randall, *Illuminated*, tav. 32; Garzelli, *Miniatura*, I: pp. 299-300, II: pp. 594-601 (figg. 969-976); Bergamini, *Friuli*, p. 180; Dutschke, *Census*, pp. 49-55 num. 8; Guerrini, *Sistema*, num. 7, pp. 164, 175, 178; Bauer Eberhardt, *Lauro Padovano*, p. 71 num. 24; Trapp, *Iconography*, pp. 44-45, 50, 55, 61 e note 142, 164, 169, 171, 195, 234; Cooper Erdreich, *Qui hos cultus*, p. 384 num. 34, figg. 37-40; Mariani Canova, *Italian*, p. 30 e nota 44; Alexander, *Pallavicini*, p. 200 e nota 33; de la Mare, *Bartolomeo*, p. 503 e nota 127; Trapp, *Print*,

<sup>1032</sup> Per una descrizione dettagliata dei danni subiti dalle miniature e del metodo impiegato durante il loro restauro cfr. Drayman, *Conservation*.

<sup>1033</sup> *Inc.*: «NEL TEMPO / CHE RINO/VA I MIEI / SOSPIRI».

<sup>1034</sup> Il capitolo è composto da 190 vv., *expl.*: «[E] Qual e il mel temprato con lassentio»; il v. 179 è «Le speranze dubbiose el dolor certo» (c. 11v).

<sup>1035</sup> Il capitolo è composto da 121 vv., *expl.*: «Qui lascio e piu di lor non dico avante».

<sup>1036</sup> *Inc.*: «NE LAUREO AL/BERGO CON / LAURORA / INNANZI».

<sup>1037</sup> Il v. 20 del TM Ia risulta omesso e sostituito dal v. 2 del TM I, a sua volta seguito dal v. 21 (finale) del TM Ia e dal TM I a partire dal v. 4 (risultano omessi, quindi, anche i vv. 1, 3 del TM I). A c. 30v, ll. 7-11, alla fine del TM Ia, dunque, si legge: «Ivi onde a gli occhi mei Quel lume nacque (TM Ia, v. 19) / Che hoggi e ignudo spirito e poca terra (TM I, v. 2) / Quella per chui ben far prima mi piacque (TM Ia, v. 21) / Tornando con honor da la sua guerra (TM I, v. 4) / Allegra havendo vinto il gran nimico (TM I, v. 5)» e si prosegue normalmente con i versi successivi del TM I.

p. 545 nota 46; Trapp, *Laura*, pp. 151, 175, note 340, 368 e fig. 119; de la Mare, *Marginalia*, p. 474 e nota 2; Alexander, *Studies*, p. 244 e nota 33; Maddalo, *Sanvito*, p. 27 e nota 3; Maddalo, *Tensioni*, p. 246 e nota 18; Bollati, *Dizionario*, pp. 256, 261, 800-801 (di Beatrice Bentivoglio Ravasio); Mantovani, *Petrarca*, p. 442 (in scheda IV.25 di Silvia Maddalo); Toniolo, *Petrarca*, p. 98, note 39-40 e fig. 5; Toniolo, *Oro*, p. 133; Cooper Erdreich, *Sanvito*, p. 85; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 9, 296 num. 88, 427-428 e fig. a p. 297.

## 7. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 6

Membr.; mm 233 x 147 (c. 71); [Roma?, ca. 1489-93]; lacunoso (caduta di 16 cc.); cc. III (cart. moderne), 172, III' (cart. moderne).

### Descrizione esterna

**Cartulazione:** nel solo *Canzoniere*, al centro del margine superiore, cartulazione di mano di Sanvito in cifre arabe in rosso "2-137" (non numera la prima e le ultime due carte dell'opera, né quella bianca in chiusura); la quale è stata depennata a matita fino a "43" (c. 41r) e proseguita saltuariamente nell'angolo superiore esterno da un'altra mano posteriore (moderna?), con inchiostro scuro. Cartulazione moderna o recente a penna "3-40" che corregge, in base alle lacune, la cartulazione di Sanvito alla destra delle sue cifre; da c. 40 essa è stata proseguita da un'altra mano recente, a matita, nel margine inferiore esterno, "41-172", che numera anche le cc. I-III, I' e c. 1 nell'angolo superiore esterno (si utilizzano queste due cartulazioni).

**Struttura dei fascicoli ed elementi di presentazione della pagina:** 16 quinioni (5 lacunosi), 2 quaternioni e 1 senione; inizio lato carne; segnatura di fascicolo alfabetica in maiuscola antiquaria nel margine inferiore interno dell'ultima pagina<sup>1038</sup>, nella colonnina per le maiuscole (A-S, compresa K; caduta l'ultima c. del fascicolo 6 [F]; segnatura illeggibile nel fascicolo 9 [I]; fascicolo finale senza segnatura); <sup>1</sup><sup>10-2</sup> (cadute le cc. 3 e 8<sup>1039</sup>), 2-5<sup>10</sup>, 6<sup>10-2</sup> (cadute le cc. 1 e 10<sup>1040</sup>), 7<sup>10-4</sup> (cadute le cc. 4-7<sup>1041</sup>), 8-9<sup>10</sup>, 10<sup>10-6</sup> (cadute le cc. 3-8<sup>1042</sup>), 11-13<sup>10</sup>, 14<sup>10-2</sup> (cadute le cc. 5-6<sup>1043</sup>), 15<sup>10</sup>, 16<sup>12</sup>, 17<sup>10</sup>, 18-19<sup>8</sup> (lacuna totale di 16 cc. nei *Rvf*).

Schema d'impaginazione di mm 233 x 147= 16 / [5 / 160 / 5] / 47 x 22 / 7 / [75] / 7 / 36 (c. 71r); rr. 31 / ll. 30; un verso per riga; rigatura a secco eseguita con *tabula ad rigandum* sul lato pelo<sup>1044</sup>.

Bianche, ma rigate (eccetto c. 172r/v), le cc. 123v-124v (tra *Rvf* e *Triumph*), 163v-164v (tra *Triumph* e indice), 171v, 172v (alla fine del codice) e, originariamente, anche le cc. 163r e 172r.

**Scrittura:** maiuscola antiquaria e umanistica corsiva attribuibili alla mano di Bartolomeo Sanvito e databili intorno al passaggio tra gli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento.

**Decorazione:** alle cc. 125r, 137r, 141r, 150r, 157v, 160r, tra il titolo e l'*incipit* delle sezioni dei *Triumph*, spazio rettangolare per miniatura lasciato in bianco (8-9 rr.).

<sup>1038</sup> Derolez, *Codicologie*, I, pp. 45-46 e fig. 13, *type* 2.

<sup>1039</sup> Rispettivamente tra le attuali c. 2 e 3; c. 6 e 7.

<sup>1040</sup> Cadute le cc. 51 e 60 per la cartulazione di Sanvito (rispettivamente tra le attuali cc. 48 e 49, 56 e 57).

<sup>1041</sup> Cadute le cc. 64-67 per la cartulazione di Sanvito (tra le attuali cc. 59 e 60).

<sup>1042</sup> Cadute le cc. 93-98 per la cartulazione di Sanvito (tra le attuali cc. 84 e 85).

<sup>1043</sup> Cadute le cc. 135-136 per la cartulazione di Sanvito (tra le attuali cc. 120 e 121).

<sup>1044</sup> Tipo di schema di rigatura D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1).

Alle cc. 1r, 125r, 137r, 141r, 150r, 157v, 160r, all'inizio dei *Rvf* e dei *Trionfi*, spazio quadrangolare per iniziale maggiore decorata lasciato in bianco (6 rr. nei *Rvf* e 7-8 rr. nei *Triumph*).

In maiuscola antiquaria policroma: il primo sonetto dei *Rvf* (ca. ½ r.), a righe oro alternato a blu, rosso, verde chiaro e viola (c. 1r); il titolo dei *Triumph* (1 r. alternata a 1 r. in bianco), a lettere oro e un colore alternato per ogni riga blu, rosso porpora, verde e viola (c. 125r); l'*incipit* dei *Trionfi* (ca. ½ r., fatta eccezione per l'*incipit* del TC I, di 1 r. alternata a 1 r. in bianco), a colori alternati in modo variabile (a c. 125r, lettere oro alternate per ogni riga con i colori blu, rosso porpora, verde, viola e blu; a c. 137r, righe oro alternate per ogni riga con i colori blu, rosso porpora e verde; alle cc. 141r, 150r, 157v, 160r, una riga oro alternata a due righe blu/porpora e verde/viola); i titoli e l'*incipit* di due o tre parole dei capitoli dei *Trionfi* (ca. ½ r.), a righe alternate blu e rosso porpora (cc. 128r, 134r/v, 144r e 152v) o viceversa (cc. 131r, 140v, 147r e 155r); l'*explicit* del TF su 3 rr. (1 r. alternata a 1 r. in bianco), alternativamente oro e blu, seguito da una foglia epigrafica rosso porpora (ca. 2 rr.; c. 157r, alla fine del TF III)<sup>1045</sup>.

In maiuscola antiquaria monocromatica: i titoli dei *Trionfi* (ca. ½ r.), in oro (fatta eccezione per il titolo del TE a c. 160r, disposto su due righe, oro e blu); l'*explicit* dei *Rvf* (ca. ½ r.), in viola (c. 123r), e dei *Triumph* (ca. ½ r.), in rosso porpora (c. 162v).

Iniziali maggiori esterne allo specchio di scrittura, di componimento nei *Rvf*, di capitolo nei *Trionfi* e di capoverso nell'indice alfabetico, non eseguite.

Nel *Canzoniere*, cartulazione al centro del margine superiore in rosso.

Lungo tutto il manoscritto, iniziali al tratto di sirma nei sonetti, strofiche negli altri componimenti e di terzina nei *Triumph*, tracciate nella colonnina per le maiuscole.

**Legatura:** legatura moderna in pergamena floscia, con tracce di lacci in seta verde. Sul dorso, etichette cart. con annotazioni di mano moderna in corsiva, vergata con inchiostro scuro, nella parte superiore: «F. Petrarca / il / Canzoniere / e i / Trionfi»; nella parte inferiore: «PL. / XC. / Inf. / 6.». Taglio dorato.

**Interventi sul testo:** correzioni di mano di Sanvito in inchiostro di analoga tonalità a quello del testo (o, solo raramente, nero), databili ad un periodo coevo o immediatamente successivo alla trascrizione del codice; segni di attenzione rubricati di sua mano lungo i margini di tutto il manoscritto. La correzione a c. 22r, l. 11 (*Rvf* 53, v. 84), su *altropra*, con l'aggiunta nell'interlinea di un apostrofo al di sopra di *ro* e di una *e* al di sopra di *pr* (per correggere in *altr'opera*), potrebbe essere stata eseguita dallo stesso Sanvito in un momento successivo alla trascrizione del codice o, più probabilmente, da un'altra mano posteriore<sup>1046</sup>.

Si rilevano, inoltre, numerosi interventi di diverse mani databili al XVI sec., in alcuni casi di difficile distinzione: una mano cinquecentesca integra, con inchiostro rosso porpora scuro, le iniziali di componimento nel *Canzoniere*, delle sezioni e dei capitoli nei *Trionfi* e nell'indice alfabetico (ca. 1 r.); «Finis :» al termine del codice (c. 171r) e, con una corsiva italica calligrafica e regolare: i vv. 1-3 di *Rvf* 294, mutili delle prime una o due parole a causa

---

<sup>1045</sup> L'*explicit* del TF è stato probabilmente vergato per riempire lo spazio bianco di quasi metà pagina dopo la fine del TF III (c. 157r), in modo da iniziare il TT sul *verso* della carta (c. 157v).

<sup>1046</sup> Cfr. *supra*, pp. 159-160.

di una lacerazione nell'angolo inferiore esterno della pergamena (c. 96v); i vv. 1-15 di *Rvf 366* nel margine inferiore di c. 120v, su due colonne (colonna A: vv. 1-10, B: vv. 11-15), mancanti a causa della caduta del bifoglio centrale nel fascicolo 14.

Lungo tutto il manoscritto, si osserva una serie di altre piccole aggiunte o correzioni al testo, che non è possibile datare o attribuire alla mano precedente, nello specifico:

- a c. 1r, l'iniziale *V* di *Rvf 1* è stata aggiunta con inchiostro bruno medio-chiaro e, alla l. 2, *RIME SPAR* è stato ripassato a penna (la scrittura originale era svanita);

- alle cc. 1v-6r, forse la stessa mano che corregge la cartulazione di Sanvito fino a c. 40, numera i componimenti alla loro destra, con cifre romane o arabe, con inchiostro di tonalità tendente al grigio e, sopra a *Rvf 22*, scrive «canzon i » (c. 6v);

- a c. 10v, l. 11 (*Rvf 28*, v. 101), una mano databile forse al XVI sec. depenna la *i* in *ilion* e nel margine interno, con una corsiva di modulo assai piccolo (con *e* aperta in due tratti e *d* tonda) ed inchiostro bruno chiaro evanescente, scrive «leonida» [quasi ill.] e, più a destra, «intende leonida». Forse questa stessa mano inverte l'ordine delle parole *son tolte* a c. 17r, l. 8, sovrascrivendovi, con inchiostro molto chiaro, *a* e *b* di modulo piccolo;

- probabilmente una mano ulteriore esegue due correzioni al testo, senza rasura e con inchiostro nero: c. 21v, l. 22, *Rvf 53*, v. 65, *Channiballe* (ripassa la prima *l* ed aggiunge *le*, con il tratto mediano della *e* molto curvo verso l'alto e lievemente prolungato); c. 161v, l. 6, *TE*, v. 69, *e' interra*, depennando la prima *r*;

- sono attribuibili ad una stessa mano i seguenti piccoli segni di attenzione al testo, che, per quanto differenti dalle forme utilizzate normalmente da Sanvito, non è possibile escludere con certezza che siano stati tracciati da quest'ultimo, sia per il loro tracciato fluido ed elegante, sia per il colore dell'inchiostro utilizzato, in alcuni casi assai simile a quello del testo: c. 28r, l. 21 (*Rvf 71*, v. 30), nel margine esterno, a forma di due punti orizzontali con un trattino ondulato verticale sottoscritto; c. 29r, l. 4 (*Rvf 71*, v. 73), margine interno, con inchiostro bruno scuro, a forma di un punto con un trattino ondulato verticale sottoscritto ed uno orizzontale sulla destra; c. 33r, ll. 13-14 (*Rvf 76*, vv. 10-11), margine interno, a forma di un punto seguito da un trattino ondulato orizzontale; c. 33v, l. 26 (*Rvf 79*, v. 9), margine esterno, con inchiostro nero, a forma di un punto preceduto da un trattino ondulato orizzontale; c. 38r, l. 21 (*Rvf 95*, v. 7), margine interno, con inchiostro bruno scuro, a forma di un punto seguito da un trattino ondulato orizzontale; c. 78v, l. 9 (*Rvf 226*, vv. 9), margine esterno, con inchiostro bruno scuro, a forma di due punti orizzontali con un tratto verticale ondulato sottoscritto;

- sono attribuibili ad una stessa mano, infine, due piccole correzioni interlineari in inchiostro bruno-grigio: c. 75r, l. 29, *Rvf 214*, v. 27, aggiunta di *v* in *ha(v)rebbe* sovrascritta, con un segno a forma di «%» sottoscritto; c. 78v, l. 24, *Rvf 227*, v. 10, aggiunta di *li* sovrascritto a *le* di *solevo* (per *sollievo*), con un segno a forma di «%» sottoscritto.

**Storia:** una mano anonima cinquecentesca aggiunse, dopo l'*explicit* dei *Rvf*, in una corsiva italica dall'aspetto "appuntito", con inchiostro bruno scuro: «Laus DEO atq3 Gloriosissima / Virginis Maria ~» (c. 123r) [Fig. 7.6], e sei linee in latino: «Hec est illa dies magna celebra mundo / qua retulit populus de flegritonte caput / Scolicet illa dies qua regia celsa tona(n)tis / Inbiut humano ilisginis intra Deo / humanu(m) vidisse deum

clemensia [sic] sum(m)a est / Iormitus [Sormitus?] plus est substinuisse crucis» (c. 163r, originariamente bianca)<sup>1047</sup> [Fig. 7.7]. A c. 171v, lungo il margine superiore, in maiuscola vergata con inchiostro molto scuro è stato apposto il nome: «PAVLVS»; più in alto si intravede il solco di un «Pe» in corsiva. A c. 172r, due o più mani quattro-cinquecentesche scrivono, con inchiostro scuro (quasi nero), una serie di prove di penna, versi e annotazioni [Fig. 7.8], delle quali la prima («chi no(n) ha l'auro e ber de' / spenga la sete sua con u(n) bel vetro») è forse attribuibile, per il tracciato ampio della scrittura, alla mano che ha vergato il nome *Paulus* a c. 171v. Oltre a tali testimonianze, che non forniscono alcuna indicazione sull'identità del possessore del manoscritto, le uniche notizie sulla storia del codice risalgono all'epoca moderna: il codice faceva parte della biblioteca della famiglia Gaddi di Firenze e fu venduto il 24 aprile 1755 (in un lotto di 1110 mss. e 1402 stampati) da Gaspero Gaddi, a Francesco I imperatore e granduca di Toscana (1708-1765, Sacro Romano Imperatore dal 1745); il quale lo donò successivamente alla Biblioteca Medicea Laurenziana, insieme con altri 354 codici contenenti opere di classici greci, latini e scrittori dei secoli XIII-XV<sup>1048</sup>. Alle cc. 1r, 1r, 31r, 171r, 172v, è stato apposto il suo timbro circolare rosso, con lo stemma circondato dalla scritta: «R. BIBLIOTECA MED. LAUR. - FIRENZE -»; a c. 171r, il timbro è inoltre seguito dall'annotazione a matita: «204542». A c. 1r, infine, annotazione di mano moderna in corsiva vergata con inchiostro scuro: «Cod. Laur. Plut 90 inf 6».

**Stato di conservazione e restauri:** il manoscritto ha subito la perdita di otto bifogli ed una lacerazione dell'angolo inferiore esterno di c. 96, in un periodo successivo alla trascrizione del codice, ma non posteriore al XVI sec. (per l'integrazione da parte di una mano cinquecentesca del testo mancante a causa della caduta del bifoglio centrale nel fascicolo 14 a c. 120v, e della suddetta lacerazione marginale a c. 96v). Si rilevano, inoltre, il distacco della parte superiore del dorso del codice ed alcune macchie sulla pergamena, tra le quali ne segnalo una verde chiaro nella parte superiore di c. 48 ed altre brune, piuttosto estese, alle cc. 50r, 55v, 59r, 82v, 87r (con margine esterno assai rifilato). Nel complesso il manufatto si presenta, però, in buono stato di conservazione.

### Descrizione interna

cc. 1r-123r, Francesco Petrarca, *Rvf*, senza titolo; eventuale cesura tra le due parti non più visibile a causa della caduta della carta con l'*inc.* di *Rvf* 264; *expl.*: «FINIS /·» (c. 123r)<sup>1049</sup>. Ordine dei componimenti: 1-7-[8-11]-146-[147-161]-242, *Donna*, 243-247-[248-263 /] 264-336, 350, 355, 337-349, 356-362-[363-365, 351-352, 354, 353], 366. Cadute le cc. (con riferimento alla cartulazione di Sanvito) che, quasi certamente, contenevano i componimenti: 8-11 (c. 3); 23, vv. 51-110 (c. 8); 125, vv.

<sup>1047</sup> In de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 95 p. 312, questa aggiunta è stata attribuita alla stessa mano che integra il testo di Sanvito alle cc. 96v e 120v (vedi *supra*), ma sono propensa a ritenere le due mani distinte, sia per le differenze nell'aspetto generale dell'italica da loro vergata, sia per l'uso di alcune lettere con forme differenti (in particolare la *e* e la *s*).

<sup>1048</sup> Cfr. Bandini, *Dei principii*, p. 93.

<sup>1049</sup> Si può comunque ritenere verosimile che in origine vi fosse la cesura tra le due parti, in quanto quest'ultima risulta segnalata in tutti gli altri *Rvf* copiati da Sanvito (cfr. *supra*, parte II, p. 194).

31-81 – 126, vv. 1-8 (c. 51); 135, vv. 43-97 – 136, vv. 1-4 (c. 60); 146, vv. 9-14 – 162, vv. 1-6 (cc. 64-67); 248-264, vv. 1-17 (cc. 93-98); 363-365, 351-352, 354, 353, 366, vv. 1-15 (cc. 135-136).

cc. 125r-162v, Francesco Petrarca, *Triumphus*, titolo: «FRANCISCI PE/TRARCAE POETÆ / CLARISSIMI TR/UMPHALIS LIBER» (c. 125r); *expl.*: «TRIUMPHI FINIUNT» (c. 162v). Sequenza dei capitoli: TC I<sup>1050</sup> (cc. 125r-128r), TC III<sup>1051</sup> (cc. 128r-131r), TC II (cc. 131r-134r), TC IV (cc. 134r-137r) - TP (cc. 137r-140v), TM Ia (cc. 140v-141r), TM I (cc. 141r-144r)-TM II (cc. 144r-147r), TF Ia (cc. 147r-150r), TF I (cc. 150r-152v) - TF II (cc. 152v-155r) - TF III<sup>1052</sup> (cc. 155r-157r), TT<sup>1053</sup> (cc. 157v-160r), TE (cc. 160r-162v).

Titoli dei *Trionfi* e dei relativi capitoli: «DE AMORE TRIUMPHUS ·I·» (c. 125r, TC I); «AMORIS CAPIT ·II·» (c. 128r, TC III); «AMORIS CAPIT ·III·» (c. 131r, TC II); «AMORIS CAPIT ·IIII·» (c. 134r, TC IV); «DE PUDICICIA TRIUMPHUS ·II·» (c. 137r, TP); «PUDICICIAE CAP ·II·» (c. 140v, TM Ia); «DE MORTE TRIUMPHUS ·III·» (c. 141r, TM I); «MORTIS CAPIT ·II·» (c. 144r, TM II); «MORTIS CAPIT ·III·» (c. 147r, TF Ia); «FAMAE TRIUMPHUS ·IIII·» (c. 150r, TF I); «FAMAE CAPIT ·II·» (c. 152v, TF II); «FAMAE CAPIT ·III·» (c. 155r, TF III); «TEMPORIS TRIUMPHUS ·V·» (c. 157v, TT); «DIVINITATIS TRIUMPHUS / SEXTUS» (c. 160r, TE). *Explicit* del TF (alla fine del TF III): «FAMAE / TRIUMPHUS ·IIII· / FINIT / [foglietta epigrafica con punta rivolta verso l'alto]» (c. 157r)<sup>1054</sup>.

cc. 165r-171r, indice alfabetico dei *Rvf*.

## Bibliografia

Bandini, *Catalogus*, p. 413; *Biblioteche governative*, p. 24 num. 43; Appel, *Triumphe*, p. 110 (FL 20); *Mostra di codici laurenziani*, p. 51 num. 65; *Mostra di codici umanistici*, p. 47; Guerrini, *Sistema*, num. 66, pp. 166, 177-178; Gorni, *Businello*, p. 119; Rodella, *Ambrosiano*, p. 247; de la Mare, *Bartolomeo*, p. 504 e note 142-144; de la Mare, *Marginalia*, p. 459 nota 1, p. 474 e nota 4, p. 475; Maddalo, *Sanvito*, p. 29; Mantovani, *Petrarca*, p. 442 (in scheda IV.25 di Silvia Maddalo); Cecconi, *Casanatense 924*, p. 31 nota 16; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 312 num. 95, 429-430 e fig. a p. 313.

---

<sup>1050</sup> *Inc.*: «<N>EL TEM/PO CHE / RINO/VA I / MIEI / SOSPIRI».

<sup>1051</sup> Il capitolo è composto da 190 vv., *expl.*: «E Qual e il mel temprato con lassentio»; il v. 179 è «Le speranze dubbiose el dolor certo» (c. 131r).

<sup>1052</sup> Il capitolo è composto da 121 vv., *expl.*: «Qui lascio e piu di lor non dico avante».

<sup>1053</sup> *Inc.*: «[D o N?]EL LAUREO AL/BERGO CON LAU/RORA INANZI».

<sup>1054</sup> Cfr. *supra*, App. I, nota 1045.

## 8. Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130<sup>1055</sup>

Membr.; [mm 201 x 125]; [Padova?, *post* 1501]; mutilo (caduta di una c. finale); cc. I (cart.), 185, III' (cart.).

### Descrizione esterna

**Cartulazione:** nel margine superiore esterno, cartulazione di mano di Sanvito in cifre arabe in rosso, seguite da un punto, "2-172", che non computa l'indice del manoscritto iniziale, i quattro fogli inserti e la carta bianca finale (i numeri risultano, a volte, parzialmente rifilati). Nell'angolo superiore esterno, cartulazione recente a matita "1-185", continua nel primo fascicolo con l'indice dei componimenti, dal secondo in avanti con numerazione ogni circa 10 cc., compresa la carta bianca finale (rispetto alla cartulazione di Sanvito, essa risulta superiore di 10 unità nella prima parte dei *Rvf*, di 11 unità nella seconda parte dei *Rvf* e di 12 unità nei *Triumph*).

**Struttura dei fascicoli ed elementi di presentazione della pagina:** 15 quinioni e 4 quaternioni; [inizio lato carne]; segnatura di fascicolo alfabetica in maiuscola antiquaria nel margine inferiore interno dell'ultima pagina, nella colonnina per le maiuscole<sup>1056</sup> (A-R, compresa K, il primo fascicolo senza segnatura, il fascicolo finale mutilo dell'ultima c.); 1<sup>8</sup>, 2-14<sup>10</sup>, 15<sup>8</sup>, 16-17<sup>10</sup>, 18<sup>8</sup>, 19<sup>8-1</sup> (mutilo dell'ultima carta), [4 fogli inserti: tra i fascicoli 1 e 2 (cc. 9-10), tra la VI e la VII c. del fascicolo 11 (c. 107), tra i fascicoli 15 e 16 (c. 150)].

[Specchio di scrittura: mm 140 x 76 ca.] rr. 31 / ll. 30; un verso per riga; rigatura a secco [eseguita con *tabula ad rigandum* sul lato pelo<sup>1057</sup>].

Bianche le cc. 8r/v (tra l'indice dei componimenti e i fogli inserti in apertura dei *Rvf*), 107r (il foglio inserito tra la prima e la seconda parte dei *Rvf*), 148v-149v (tra *Rvf* e *Triumph*), 185r/v (alla fine del ms.); tutte rigate, eccetto c. 107r.

**Scrittura:** maiuscola antiquaria e umanistica corsiva attribuibili alla mano di Bartolomeo Sanvito e databili dopo il 1500, nel suo ultimo periodo di attività.

**Decorazione:** cc. 9r-10v tinte di giallo, c. 107v tinta di nero, c. 150r/v tinta di viola.

Alle cc. 10v, 107v e 150v, pagine istoriate: su pergamena tinta di giallo, il titolo del manoscritto è iscritto, in maiuscola antiquaria dorata, sull'architrave di un elemento architettonico con due colonne ioniche che incornicia l'intera pagina, con al centro del

---

<sup>1055</sup> La descrizione del presente manoscritto è stata redatta sulla base della sua riproduzione digitale, ad alta risoluzione e a colori, consultabile nella *Biblioteca virtuale dei manoscritti conservati in Svizzera "e-codices"* (reperibile alla URL: <http://www.e-codices.unifr.ch/it/list/one/cb/0130>); pertanto si indicheranno tra parentesi quadre gli elementi che è possibile ricavare solo dalla consultazione dell'originale e desunti dalle schede catalografiche dedicate al codice in: Allegretti, *Catalogo*, pp. 66-76; Mantovani, *Petrarca*, pp. 439-444 num. IV.25 (di Silvia Maddalo); de la Mare-Nuvoloni, *Life*, cat. 115 p. 356.

<sup>1056</sup> Derolez, *Codicologie*, I, pp. 45-46 e fig. 13, *type* 2.

<sup>1057</sup> Tipo di schema di rigatura D36 (Derolez, *Codicologie*, I, pp. 107-114 e fig. 47; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, app. III, pp. 381-382, fig. 1).

basamento due putti alati reggi-stemma che siedono su due cornucopie<sup>1058</sup>; all'interno della cornice, è rappresentata, al centro di una scena a colori, Laura-Dafne trasformatasi in alloro, dalle cui fronde Cupido scocca un dardo verso Petrarca coronato, che è seduto in primo piano sulla destra nell'atto di scrivere e di osservare un giovane che suona il liuto ad arco (Apollo) seduto di fronte a lui, sotto una rupe (il monte Elicona) sulla quale un cavallo bianco e alato (Pegaso) fa sgorgare l'acqua (la sorgente Ippocrene), che forma un fiume ai piedi di Apollo e Petrarca e scorre verso lo sfondo, in cui sono rappresentate Roma sulla sinistra e Avignone sulla destra (c. 10v); su una pagina tinta di nero, all'interno di una cornice decorata in chiaroscuro a motivo fitomorfo, una scena a colori rappresenta le sei "visioni" allegoriche della canzone *Standomi un giorno solo a la fenestra* (*Rvf* 323, c. 150v), con Petrarca che osserva, dalla finestra di un edificio rinascimentale, una cerva con volto di donna inseguita e uccisa da due veltri (vv. 1-12), una nave con la vela dorata che, colta da una tempesta, naufraga sugli scogli (vv. 13-24), un fulmine che colpisce e spezza un alloro (vv. 25-36), una fonte d'acqua sepolta in una voragine (vv. 37-48), una fenice che si toglie la vita con il proprio becco (vv. 49-60) e, infine, Laura vestita di bianco, con il busto avvolto da una nube, morsa al tallone da un serpente (vv. 61-72); su pergamena tinta di viola, all'interno di una cornice decorata in chiaroscuro a motivo fitomorfo, una scena a colori rappresenta Petrarca affiancato da un'ombra (la guida che l'autore incontra nel *TC I*), mentre dall'alto di una rupe osservano il corteo del Trionfo d'Amore suddiviso su due diversi piani prospettici, con Cupido sul carro in fiamme che scocca un dardo verso il poeta (c. 150v).

Alle cc. 11r, 108r e 151r, pagine ornate: il primo sonetto dei *Rvf* è iscritto all'interno di una cornice dipinta su sfondo sfumato con tratti di penna cerulea, composta da grottesche terra di Siena laterali e, nella parte superiore, da un cornicione rosso sormontato da una testa di fauno e due delfini terra di Siena e, nel margine inferiore, da un basamento ovale rosa, decorato con festoni e due putti alati reggitemma<sup>1059</sup> (c. 11r). Il titolo e la prima canzone della seconda parte dei *Rvf* sono iscritti in una *tabula ansata* disposta verticalmente su uno sfondo sfumato con tratti di penna viola, con l'elemento trapezoidale superiore fissato alla pergamena con un perno, per un effetto *trompe l'oeil* (c. 108r). Il titolo e il primo capitolo dei *Triumphs* sono iscritti in una tabella, stagliata su sfondo sfumato con tratti di penna oca e decorata, nella parte superiore, da un cornicione sormontato da un fiore con volto umano e due sfere e, nella parte inferiore, da ghirlande ed elementi fitomorfi (c. 151r).

Alle cc. 11r (*V*, ca. 6 rr.), 108r (*I*, ca. 7 rr.), 151r (*N*, ca. 7 rr.), 163r e 166r (*Q*, ca. 6 rr., a c. 163r con l'ultimo tratto che simula di forare la pergamena per passare al di sotto della scrittura del testo), 172v 179v e 182r (*D*, ca. 6 rr.), in apertura delle due parti dei *Rvf* e dei *Trionfi*, iniziali maggiori prismatiche, del tipo della maiuscola antiquaria, contenute in un campo incolore (fatta eccezione per c. 11r, sfumato con colore oca, e per le cc. 172v, 179v, sfumato con colore azzurro), decorato con motivi fitomorfi ed elementi antiquari (quali delfini, c. 11r; vasi, c. 151r; cornucopie, c. 172v) dipinti *a grisaille* in rosso (cc. 11r, 151r, 166r, 172v, 179v), bianco e azzurro (cc. 108r, 182r) o bruno (c. 163r), e delimitato da una sottile

<sup>1058</sup> I putti e lo stemma che sorreggono potrebbero essere un'aggiunta posteriore (cfr. *supra*, parte II, nota 707).

<sup>1059</sup> Lo stemma all'interno dello scudo potrebbe essere stato dipinto in un secondo tempo (cfr. *supra*, parte II, nota 707).

cornice nera o di colore bruno, che segue la forma della lettera (cc. 11r, 108r, 151r, 179v), o è di forma quadrata e intagliata (cc. 163r, 172v, 182r), oppure simula una tabella membranacea fissata al supporto sottostante da quattro chiodi posti agli angoli (c. 166r); inoltre, l'iniziale *V* a c. 11r è abitata dal mezzobusto a colori di Petrarca sognante dinanzi ad un libro aperto, rappresentato, su sfondo azzurro, al di sopra di un basamento circolare.

Alle cc. 153v, 157r, 160r, 169r, 174v, 177v, in apertura dei capitoli dei *Trionfi*, iniziali maggiori dorate, del tipo della maiuscola antiquaria, contenute in un campo quadrangolare monocromatico (ca. 3 rr.), rosso (cc. 153v, 157r e 177v), verde chiaro (cc. 160r e 169r) o viola (c. 174v), incorniciato da un sottile tratto a penna nera e decorato con sottili motivi di tipo geometrico e/o floreale in oro (solo a c. 160r) o argento.

In maiuscola antiquaria a righe di colore alternato (ca. ½ r.), principalmente con due tipi di sequenza cromatica (una riga oro alternata a righe blu, rosso, verde chiaro e viola, oppure una riga oro alternata a coppie di righe blu/rosso e verde chiaro/viola): il primo sonetto dei *Rvf* (c. 11r), il titolo e l'*incipit* (*Rvf* 264, vv. 1-4) della seconda parte dei *Rvf* (c. 108r), il titolo dei *Triumphs* (c. 151r), il titolo e l'*incipit* di 3 vv. (eccetto a c. 166r, di 2 vv.) dei sei *Trionfi* (cc. 151r, 163r, 166r, 172v, 179v, 182r), il titolo e l'*incipit* di una o due parole dei capitoli dei *Trionfi* (cc. 153v, 157r, 160r, 169r, 174v, 177v).

Nei *Rvf*, iniziali maggiori di componimento dorate, del tipo della maiuscola antiquaria, tracciate all'esterno della colonnina per le maiuscole (ca. 2 rr.).

Nell'indice alfabetico del manoscritto, iniziali maggiori del primo capoverso, del tipo della maiuscola antiquaria, blu (ca. 2 rr.); inoltre, al centro della riga antecedente ogni gruppo di capoversi, vi è la relativa lettera dell'alfabeto, seguita da un punto, rubricata (ca. ½ r.), e, a c. 7r, la rubrica «*TRIUMPHI*» è scritta al centro della riga antecedente l'indice dei *Trionfi* (ca. ½ r.).

Lungo tutto il manoscritto, iniziali monocromatiche blu (ca. 1 r.) di strofa nei *Rvf* e di terzina nei *Triumphs*, tracciate nella colonnina per le maiuscole.

Nel *Canzoniere* e nei *Triumphs*, cartulazione nel margine superiore esterno in rosso.

**Legatura:** legatura moderna (databile *ante* 1817<sup>1060</sup>) in velluto rosso [su assi di legno], sulla quale restano i segni di due bindelle e tenoni. Controguardie moderne in carta marmorizzata, solidali con un'analogha prima carta di guardia, sulla quale, rispettivamente sul *recto* e sul *verso*, è stata incollata una carta bianca (ovvero le cc. Ir e IIIv sono marmorizzate e le cc. Iv e IIIr sono bianche) [?]. Tagli dorati e goffrati.

**Interventi sul testo:** lungo tutto il manoscritto, nel margine esterno, *notabilia* di Sanvito del tipo *B*, *Cv*, *Div*, *E*, *Giii* e a forma di fronda, in rosso, fatta eccezione alle cc. 160r e 181r, in verde chiaro, e a c. 181v, in blu/viola.

Una mano posteriore, che potrebbe essere coeva o poco più tarda rispetto all'allestimento del manoscritto, ha aggiunto altri segni marginali con inchiostro bruno chiaro, a volte di forma molto simile ai *notabilia* di Sanvito: un segno analogo al tipo *E* (c. 16v, l. 23, *Rvf* 22, v. 23; c. 39v, l. 10, *Rvf* 70, v. 41; c. 140v, l. 9, *Rvf* 359, v. 39; c. 152r, l. 16, TC I, v. 64; c. 152r, l. 28, TC I, v. 76; c. 152v, l. 4, TC I, v. 82 e l. 22, TC I, v. 100; c. 162r, l. 10, TC IV,

---

<sup>1060</sup> In quanto risulta descritta in Dibdin, *Decameron*, p. cxxxii, in nota.

v. 115; c. 163r, l. 12, TP, v. 4; c. 166v, l. 22, TM I, v. 24; c. 167v, l. 11, TM I, v. 73; c. 180v, l. 19, TT, v. 61; ) o lo stesso, ma con un punto solo sovrascritto alla virgola (c. 17r, l. 13, marg. int., *Rvf* 23, v. 4), una sorta di moderna virgoletta singola o doppia tracciata alla sinistra del verso da segnalare (c. 17v, ll. 8-9 e 26, *Rvf* 23, vv. 27-28 e 46; c. 19r, ll. 11-16, 20-21 e 26, *Rvf* 23, vv. 121-126, 130-131 e 136; c. 162v, ll. 1-18, TC IV, vv. 136-153; c. 181v, ll. 1-6 e 25-26, TT, vv. 103-108 e 127-128; c. 182r, ll. 4-6 e 13, TT, vv. 136-138 e 145; c. 183r, ll. 7-12, TE, vv. 46-51), la scritta *NOT.* (c. 162v, l. 9, TC IV, v. 144), un tratto lievemente obliquo alla sinistra del verso (c. 90v, l. 20, *Rvf* 207, v. 65), una fronda simile a quelle disegnate da Sanvito alle cc. 180v-181v (c. 180v, ll. 1-3, TT, vv. 43-45); un'elegante *manicula* dal tracciato assai sottile (c. 181v, l. 9, TT, v. 111); infine, anche due parentesi tonde, tracciate con analogo inchiostro, sembrano aggiunte da questa stessa mano (c. 170r, ll. 28-30, TM II, vv. 64-66).

Sono stati completamente erasi i componimenti *Rvf* 114 (c. 56r), che nella prima quartina contiene un'aspra polemica anti-avignonese, e *Rvf* 136-138 (cc. 70v-71v), il trittico di sonetti detti "babilonesi" (rimangono solo le rispettive iniziali maggiori in oro *D*, *F*, *L* e *F*).

**Storia:** lo stemma, sormontato da un cappello prelatizio rosso con sette nappe per lato (c. 10v) e rappresentato due volte in apertura del codice (a c. 11r con solo la divisione superiore), non è stato identificato e potrebbe essere un'aggiunta posteriore<sup>1061</sup>. Le notizie sul codice successive risalgono all'epoca moderna: appartenuto prima a Francesco Pesaro di Venezia (1740-1799), poi a Thomas Johnes di Hafod<sup>1062</sup> (1748-1816) ed acquistato, alla sua morte, da Henry Pelham-Clinton, quarto duca di Newcastle (1785-1851); venne acquisito, infine, da Martin Bodmer (1899-1971) alla vendita della Clumber Library presso Sotheby's, il 6 dicembre 1937 (lotto 961). A c. Iv, annotazioni nella parte superiore, in inchiostro: «N.5.» e, di mano moderna, a matita: «83/D», «Described in Dibdin's Decameron / vol. I. CXXXII», al centro della pagina, a matita: «442», infine, nel margine inferiore esterno, a matita: «573.b.14». A c. I'r, annotazioni moderne a matita, nel margine superiore esterno: «M.Ms.I.4 / Cod. Bodmer 130» e lungo il marg. inf.: «MS Petrarca, F. Canzoniere. 15.Ih. / Norditalien»; a c. III'r, nell'angolo inferiore esterno, altra annotazione a matita: «5398».

**Stato di conservazione e restauri:** la pergamena (di ottima qualità), gli inchiostri, i pigmenti e, nel complesso, il codice si presentano in ottimo stato di conservazione.

### Descrizione interna

cc. 1r-7v, indice alfabetico dei *Rvf* e dei *Triumph*.

cc. 10v-148r, Francesco Petrarca, *Rvf*, titolo: «FRANCISCI PETRARCAE FLORENTINI POETAE CLARISS.I.» (c. 10v); cesura tra le due parti (cc. 107r/v), titolo: «POST MORTEM LAURAE» (c. 108r). Ordine dei componimenti: 1-263, *Donna* / 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366.

cc. 150v-184v, Francesco Petrarca, *Triumph*, titolo: «FRANCISCI PETRAR/CAE FLORENTINI POETÆ / CLARISSIMI TRIUMPHI» (c. 151r). Sequenza dei capitoli: TC I<sup>1063</sup>

<sup>1061</sup> Cfr. *supra*, parte II, nota 707 (con descrizione delle insegne araldiche).

<sup>1062</sup> Cfr. Dearden, *Thomas Johnes* e Dibdin, *Decameron*, p. cxxxii, in nota.

<sup>1063</sup> *Inc.*: «NEL TEMPO, CHE / RINOVA I MIEI / SOSPIRI».

(cc. 151r-153v), *TC II* (cc. 153v-157r), *TC III*<sup>1064</sup> (cc. 157r-160r), *TC IV* (cc. 160r-163r) - *TP* (cc. 163r-166r), *TM I* (cc. 166r-169r)-*TM II* (cc. 169r-172v), *TF I* (cc. 172v-174v) - *TF II* (cc. 174v-177v) - *TF III*<sup>1065</sup> (cc. 177v-179v), *TT*<sup>1066</sup> (cc. 179v-182r), *TE* (cc. 182r-184v).  
 Titoli dei *Trionfi* e dei relativi capitoli: «AMORIS TRIUMPHUS ·I· / ET CAPITULUM PRIMUM·» (c. 151r, *TC I*); «TRIUMPHI AMORIS / CAPITULUM ·II·» (c. 153v, *TC II*); «TRIUMPHI AMORIS / CAPITULUM ·III·» (c. 157r, *TC III*); «TRIUMPHI AMORIS / CAPITULUM ·IV·» (c. 160r, *TC IV*); «CASTITATIS TRIUMPHUS / SECUNDUS·» (c. 163r, *TP*); «MORTIS TRIUMPHUS ·III· / ET CAPITULUM PRIMUM·» (c. 166r, *TM I*); «TRIUMPHI MORTIS / CAPITULUM ·II·» (c. 169r, *TM II*); «FAMAE TRIUMPHUS ·IV· / ET CAPITULUM ·I·» (c. 172v, *TF I*); «TRIUMPHI FAMAE / CAPITULUM ·II·» (c. 174v, *TF II*); «TRIUMPHI FAMAE / CAPITULUM ·III·» (c. 177v, *TF III*); «TEMPORIS TRIUMPHUS / QUINTUS·» (c. 179v, *TT*); «TRIUMPHUS SEXTUS / DIVINITATIS·» (c. 182r, *TE*).

### Bibliografia

Johnes, *Hafod*, p. 99; Dibdin, *Decameron*, pp. cxxxii- cxxxiii; Alexander-de la Mare, *Library of Abbey*, p. 110 e nota 5 (segnalato come ms. disperso); Adams, *Petrarch*; Bauer Eberhardt, *Lauro Padovano*, p. 78 num. 67; Feo, *Pianto*, pp. 28-29, 37 note 1 e 4, p. 39 figg. 14-15; Trapp, *Iconography*, pp. 35-36, 47, 49, note 108, 113, 151, 165 e tavv. XVII, XIX, XXV; de la Mare, *Bartolomeo*, p. 505, note 159, 163; Trapp, *Laura*, pp. 75-76, 161, 163, note 76, 351 e figg. 50, 125; de la Mare, *Marginalia*, pp. 473-475; Maddalo, *Sanvito*; Allegretti, *Catalogo*, pp. 66-76, figg. 1-6; Feo, *Petrarca nel tempo*, p. 63 e figg. M13-M14; Maddalo, *Tensioni*; Vasoin de Prospero, *Petrarca e il suo tempo*, p. 26; Danzi, *La biblioteca*, p. 68 nota 189; Mantovani, *Petrarca*, pp. 439-444 num. IV.25 (di Silvia Maddalo), p. 446 (in scheda IV.26 di Silvia Fumian), figg. alle pp. 279-280; Toniolo, *Petrarca*, p. 100; Jeanneret-Natale, *Renaissance*, pp. 52-57 e figg. 1-6 (di Paola Allegretti); Guernelli, *Sanvito*, p. 378 e nota 84; Cooper Erdreich, *Sanvito*, pp. 74, 76 e fig. 12 a p. 77; de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 356 num. 115, 435 e fig. a p. 357.

<sup>1064</sup> Il capitolo è composto da 190 vv., *expl.*: «Et Qual è l' mel temprato con l'assentio»; il v. 179 è «Le speranze dubbiose, e l' dolor certo» (c. 160r).

<sup>1065</sup> Il capitolo è composto da 121 vv., *expl.*: «Qui lascio; & piu di lor non dico avante».

<sup>1066</sup> *Inc.*: «DEL AUREO AL/BERGO CON L'AU/RORA INANZI».

## APPENDICE II

### Cronologia dei codici di Sanvito

Segue l'elenco cronologico dei manoscritti attribuibili a Sanvito, suddiviso in due sezioni:

**a. Autografi completi**

**b. Autografi parziali**

L'elenco riproduce la scansione cronologica in dodici fasi dell'attività di Sanvito, discussa nel cap. 1.2 (dove per ciascun manoscritto è indicato il committente o primo possessore).

Sono contrassegnate con asterisco iniziale le signature dei codici esemplati in *antiqua*.

Per la proposta di datazione e localizzazione dei codici che non ho esaminato personalmente, mi attengo a quanto indicato nel catalogo de la Mare-Nuvoloni, *Life*, al quale rinvio per la descrizione e le informazioni bibliografiche sui manoscritti.

Segnalo, infine, che nell'elenco "a. Autografi completi" i codici numm. 95, 96, 100, 101, 103, 104, 105, 118, 119 (e in origine anche il 99) recano la sottoscrizione datata del copista; i numm. 16, 20 e 22 sono databili per la nota di possesso del committente; i numm. 19, 24, 26, 34, 46, 47?, 49, 53, 55, 56, 60, 61, 64, 86, 88, 89, 102, 110, 111, 112, 113 e 116 sono databili in base a dati esterni al codice o relativi al contenuto (su tali manoscritti si veda la sezione introduttiva della relativa fase cronologica nel cap. 1.2).

## a. Autografi completi

### I. Padova [e Ferrara?], ca. 1453-59

1. \***London**, British Library, Harleian 5268, Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, [Padova, ca. 1453-4];
2. \***Deventer**, Stadsarchief en Athenaeumbibliotheek, 11 D 4 Kl, Sextus Aurelius Propertius, *Elegiae*, [Padova, ca. 1454-5];
3. \***Milano**, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XII 34 (già AN XV 21), Publius Vergilius Maro, *Bucolica; Georgica; Aeneis*, [Padova, c. 1455-8];
4. \***Venezia**, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 153 (=4453), Albius Tibullus, *Elegiae*; Gaius Valerius Catullus, *Carmina*, [Padova, Tibullo intorno al 1455 e Catullo nella seconda metà degli anni '50];
5. **Milano**, Biblioteca Ambrosiana, V 5 sup., Paulus Diaconus, *Epitome di Sextus Pompeius Festus e De significatu verborum*, [Padova, ca. 1455-6];
6. **London**, University of London, Senate House Library, Ms. 288, Petrus Paulus Vergerius, *De ingenuis moribus ac liberalibus studiis, et al.*, [Padova, ca. 1455-6];
7. **Venezia**, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII, 16 (=4373), Francesco Buzzacarini, *Carne latino in lode di Giovanni Marcanova*, Padova, 1456 (con sottoscrizione «Kal. Iuniis 1456 Patavii»);
8. \***Evanston** (Illinois), Northwestern University Library, McCormick Library of Special Collections, Western. Ms. 12, Publius Papinius Statius, *Thebaidos e Achilleidos*; Pseudo-Ciprianus, *De ligno crucis*, [Padova, ca. 1456];
9. \***Oxford**, Bodleian Library, Auct. F.5.4 (S.C. 4139), Decimus Iunius Iuvenalis, *Saturae*; Aulus Persius Flaccus, *Saturae*, [Padova, ca. 1457-8];
10. **Genova**, Biblioteca Universitaria, Ms. F VI 15, Sextus Aurelius Propertius, *Elegiae*, [Padova, ca. 1457-9].

### II. Padova, ca. 1460-61

11. \***London**, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1957/1349, Jacopo Ragona, *De artificiali memoria*, [Padova, ca. 1459/60];
12. **Udine**, Seminario Arcivescovile, Biblioteca diocesana P. Bertolla, Cernazai 421, Titus Livius Andronicus, *Historiarum decas prima* nella traduzione italiana attribuita a Boccaccio, [Padova, ca. 1459/60]
13. **Roma**, Biblioteca Casanatense, Ms. 924, Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta e Triumphis*, [Padova, ca. 1459/60].
14. **Wolfenbüttel**, Herzog August Bibliothek, 332 Gud. Lat. 8°, Albius Tibullus, *Elegiae*; Gaius Valerius Catullus, *Carmina*, [Padova, ca. 1459/60];
15. \***Venezia**, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. II, 39 (=2999), S. Girolamo, *Vitae Malchi et Pauli*, purpureo, [Padova, ca. 1460];

16. **Vicenza**, Biblioteca Comunale Bertoliana, 216, Albius Tibullus, *Elegiae*; Gaius Valerius Catullus, *Carmina*; Sextus Aurelius Propertius, *Elegiae*, [Padova, 1460];
17. \***Torino**, Biblioteca Nazionale Universitaria, I.II.5, Titus Livius Andronicus, *Historiarum decas prima*, [Padova, ca. 1460];
18. \***Austin** (Texas), University of Texas, Harry Ransome Humanities Research Center (HRHRC), Ms. 35, Quintus Horatius Flaccus, *Carmina*; *De arte poetica*; *Epodes*; *Carmen saeculare*; *Epistolae*; *Sermones*, [Padova, ca. 1460-1], con glosse in corsiva;
19. **Pisa**, Biblioteca Universitaria, cod. 531, Luciano di Samosata, *De calumniis*; Libanius, *Declamationes Neptuni et Martis*, in traduzione latina, [Padova, 1461<sup>2?</sup>];
20. **Città del Vaticano**, BAV, Barb. lat. 98, Gaius Suetonius Tranquillus, *Vitae imperatorum*, [Padova, 1461].

### III. Padova, ca. 1462-64

21. **Palermo**, Biblioteca Comunale, 4Qq.A.7, Lucius Coelius Lactantius Firmianus, *De opificio dei*; *Epitome divinarum institutionum*; *De ira dei*, [Padova, ca. 1462-3];
22. **Città del Vaticano**, BAV, Vat. lat. 5208, Marcus Tullius Cicero, *Epistolae ad Brutum, Quintum et Atticum*, Pseudo-Cicero, *Epistola ad Octavianum*, [Padova, 1463];
23. **El Escorial**, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo, F.IV.11, Bernardo Bembo, *Oratio Gratulatoria* per il nuovo doge di Venezia Cristoforo Moro (doge 1462-71), [Padova, ca. 1463];
24. \***Reggio Emilia**, Biblioteca Panizzi, Turri F.73, Lionello Chiericati, *Dialogus*, Isocrates, *Ad Nicoclem* e *Nicocles*, in traduzione latina, [Padova, ca. 1463];
25. \***London**, British Library, Additional 14787, Bernardo Bembo, *Oratio Gratulatoria* per il nuovo doge di Venezia Cristoforo Moro (doge 1462-71), [Padova, ca. 1463];
26. \***Paris**, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 11309, Publius Vergilius Maro, *Bucolica*; *Georgica*; *Aeneis*, [Padova, ante ottobre 1465 - ca. 1463-4];
27. **Città del Vaticano**, BAV, Pal. lat. 1508, Marcus Tullius Cicero, *Epistolae ad Brutum, Quintum et Atticum*, Pseudo-Cicero, *Epistola ad Octavianum*, Pseudo-Plutarchus, *Epistola ad Traianum* [Padova, ca. 1463-4];
28. \***Milano**, Biblioteca Ambrosiana, Sala Prefetto ms. 13, *Libro d'ore*, [Padova, 1464-6?].

### IV. Roma, [Padova e Firenze?], ca. 1464-66

29. **Torino**, Biblioteca Nazionale Universitaria, N.V.28, Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta* e *Triumpho*, [Padova?, ca. 1464];
30. **London**, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101, Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta* e *Triumpho*, [Padova?, ca. 1464/65];
31. \***Milano**, Biblioteca Ambrosiana, A 243 inf., Gaius Iulius Caesar, *Commentaria de bello gallico, civili, alexandrino, africano et hispaniense*, [Roma, ca. 1465];

32. \***Baltimore** (Maryland), The Walters Art Museum, Ms. W.405, Giovanni della Casa, *Vita Alphonsi Regis*, [Firenze ?, ca. 1465];
33. **Parma**, Biblioteca Palatina, cod. Palatino 64, Eusebius Caesariensis-Hieronymus, *Chronicon*, [Roma, ca. 1465-6]; esemplato in corsiva con passi in posata.

#### V. Padova, [Roma e Mantova?], ca. 1466-69

34. \***Città del Vaticano**, BAV, Vat. lat. 3574, Bartolomeo Cipolla, *Libellus de dolore tolerando*, [Padova?, ca. agosto 1466-settembre 1467];
35. \***London**, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1950/2464, *Ars Completa geomantiae*, [Mantova?, Padova?, ca. 1466-9].
36. **Paris**, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 7992, Publius Ovidius Naso, *Fasti*, [Padova?, ca. 1466-7];
37. **Oxford**, Bodleian Library, Douce 146 (S.C. 21720), Publius Ovidius Naso, *Tristia; Epistolae ex Ponto; Pseudo-Ovidius, Nux; Consolatio ad Liviam*, [Padova?, ca. 1466-7];
38. **Madrid**, Biblioteca Nacional de España, Res. 195, Decimus Iunius Iuvenalis, *Saturae*; Aulus Persius Flaccus, *Saturae*, [Padova?, ca. 1466-7];
39. **Wien**, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 184, Gaius Suetonius Tranquillus, *Vitae imperatorum*, [Padova?, ca. 1467-8];
40. **Madrid**, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611, Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta e Triumphis*, [Padova?, ca. 1466-69];
41. **Oxford**, Bodleian Library, Auct. F.4.33 (S.C. 2187), Marcus Valerius Martialis, *Epigrammata*, [Roma?, ca. 1466-9];
42. **Dresden**, Sächsische Landesbibliothek, Dc. 147, Publius Ovidius Naso, *Tristia; Epistolae ex Ponto; Pseudo-Ovidius, Nux; Consolatio ad Liviam*, [Padova?, ca. 1467-8];
43. **Paris**, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 7997, Publius Ovidius Naso, *Heroides; Amores; Ibis; Sappho Phaoni; Ars amatoria; Remedia amoris*, [Padova?, ca. 1467-8];

#### VI. Roma [e Padova?], ca. 1469-76/77

44. **Roma**, Biblioteca Casanatense, Ms. 453, Gaius Iulius Caesar, *Commentaria de bello gallico, civili, alexandrino, africano et hispaniense*, [Roma, ca. 1469];
45. **Mantova**, Biblioteca Comunale, Ms. 13 (A.I.13), Bartolomeo Sacchi *alias* Platina, *De principe*, [Padova, Mantova o Roma, 1471];
46. \***Città del Vaticano**, BAV, Vat. lat. 9490, *Libro d'ore*, purpureo, [Roma, ca. 1469];
47. **Città del Vaticano**, BAV, Vat. lat. 241, Eusebius Caesariensis-Hieronymus, *Chronicon*, [Roma, 1469-71], con passi in scrittura "ibrida";
48. **Firenze**, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 905 (già 836), Marcus Valerius Probus, *De notis antiquis; Fabius Victor, De xiv urbis regionibus et vetustatibus opusculum; Fra' Giovanni Giocondo da Verona (1433-1515), Sylloge*, [Roma, Padova e altrove?, dal 1470 al 1507];

49. \***Edinburgh**, National Library of Scotland, Adv.18.7.16, Bartolomeo Sacchi *alias* Platina, *De falso et vero bono*, [Roma, 1471-72];
50. **Napoli**, Biblioteca Nazionale di Napoli, IV G 65, Marcus Tullius Cicero, *De officiis*, [Roma, 1471?];
51. **Carpentras**, Bibliothèque Inguimbertaine, Ms. 618, Plutarchus, *Vitae Camilli, Fabii Maximi et Marcelli*, in latino, [Roma, 1471?];
52. \***Toledo**, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms. 103-10, Bartolomeo Sacchi *alias* Platina, *De vera nobilitate; Vita Nicolai III*, [Roma, ca. 1473];
53. **Paris**, Bibliothèque Nationale de France, nouv. acq. lat. 584, Bartolomeo Sacchi *alias* Platina, *De optimo cive* [Roma, 1474];
54. **Paris**, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 5814, Gaius Suetonius Tranquillus, *Vitae Imperatorum*, [Roma, ca. 1474];
55. **Città del Vaticano**, BAV, Vat. lat. 2044, Bartolomeo Sacchi *alias* Platina, *Vitae pontificum* [Roma, 1474-5];
56. **Firenze**, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 53.2, Domizio Calderini, *Commentarii in satyras Iuvenalis*, [Roma, 1474, subito dopo il 1 settembre];
57. **Città del Vaticano**, BAV, Vat. lat. 3814, Bartolomeo Sacchi *alias* Platina, *De principe*, [Roma, ca. 1475];
58. **Dublin**, Chester Beatty Library, W.122, Dictys Cretensis, *Ephemeris belli troiani*, in trad. latina di Lucius Septimius (IV sec.), [Roma, ca. 1475-77];
59. **Cambridge** (Massachussets), Harvard University, Houghton Library, Lat. 375 (già 94M-62), Dictys Cretensis, *Ephemeris belli troiani*; Francesco Filelfo, *De sacerdotio Christi*, [Roma, ca. 1476-77];
60. **Toledo**, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms. 49-17, Dictys Cretensis, *Ephemeris belli troiani*, [databile Roma, ante 19/01/1478];
61. **Cambridge**, University Library, Dd.15.13, Quintus Horatius Flaccus, *Carmina; Epodes; Carmen saeculare; De arte poetica; Epistolae; Sermones*, [Roma, ante 27 luglio 1477].

#### VII. Roma, [Padova, Cento, Mantova e Ferrara?], ca. 1477-83

62. **Madrid**, Biblioteca Nacional de España, Ms. 12867, Gaius Iulius Caesar, *Commentaria de bello gallico, civili, alexandrino, africano et hispaniense*, [Roma, ca. 1477];
63. **Genova**, Biblioteca Durazzo, Ms. A.III.3, Marcus Valerius Martialis, *Epigrammata*, [Roma, ca. 1477];
64. **Città del Vaticano**, BAV, Vat. lat. 1888, Plutarchus, *De ira*, in traduzione latina di Bartolomeo Sacchi *alias* Platina, Lucius Annaeus Seneca, *De ira*, [Roma, ca. 1477<sup>ex</sup>, ante 9 gennaio 1478];
65. **Göttingen**, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 2° Cod. Ms. Philol. 161 Cim., Gaius Suetonius Tranquillus, *Vitae imperatorum*, [Roma, ca. 1478];
66. **Collezione privata** (già Stratfield Saye, Wellington collection), Gaius Suetonius Tranquillus, *Vitae imperatorum*, [Roma, post 19 gennaio 1478];

67. **Stockholm**, Kungliga Biblioteket, Huseby 17, Ahmed ben Syrin *alias* Allamah Muhammad ibn Sirin, *Liber somniorum*, in traduzione latina di Leo Tuscus, [Roma, ca. 1480];
68. **Città del Vaticano**, BAV, Vat. gr. 1626, Homerus, *Iliade*, in greco e latino, [Roma, tra giugno 1477 e ottobre 1483], con due sottoscrizioni della parte greca di Giovanni Rhosos di Creta datate 30 e 31 maggio 1477.

#### VIII. Roma [e Padova?], ca. 1483-85

69. \***Padova**, Biblioteca del Seminario Vescovile, Ms. 203, *Libro d'ore*, [Padova, tra la fine degli anni '70 - inizio anni '80];
70. \***London**, British Library, King's 24, Publius Vergilius Maro, *Bucolica; Georgica; Aeneis*, [Roma, ca. 1483-5];
71. \***Seckau**, Benediktinerabtei, Ms. 555, *Libro d'ore*, [Padova, ca. 1478-83];
72. \***Benediktbeuren**, Philosophisch-Theologische Hochschule-Bibliothek, Ms. 2, *Libro d'ore*, [Padova, ca. 1478-83];
73. \***Bologna**, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. A.2452, *Libro d'ore*, [ca. fine degli anni '70 - inizio anni '80?]; nuova acquisizione rispetto a de la Mare-Nuvoloni, *Life*.
74. **Valladolid**, Universidad de Valladolid, Biblioteca de Santa Cruz, Ms. 333, Eusebius Caesariensis-Hieronymus, *Chronicon*, [Roma, ca. 1483-85]; esemplato in corsiva con passi in posata;
75. **Madrid**, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10014, Eusebius Caesariensis-Hieronymus, *Chronicon*, [Roma, ca. 1483-85]; esemplato in corsiva con passi in scrittura "ibrida";
76. \***Varie biblioteche o collezioni private**, *Libro d'ore* in frammenti [Roma, inizio degli anni '80];
77. **San Daniele del Friuli**, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139, Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta e Triumphis*, [Roma?, ca. 1485];
78. **Budapest**, Országó Széchényi Könyvtár, Clmae 419, Quintus Horatius Flaccus, *Carmina; De arte poetica; Epodes; Carmen saeculare; Sermones; Epistolae*, [Roma, prima ½ degli anni '80];
79. **Cambridge**, King's College, Ms. 34, Quintus Horatius Flaccus, *Carmina; Epodes; Carmen saeculare; De arte poetica; Epistolae; Sermones*, [Roma, ½ anni '80].

#### IX. Roma e Padova, ca. 1486-89

80. **Firenze**, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 819, Marcus Tullius Cicero, *De officiis*, [Roma, 1486-9?];
81. **New York**, Public Library, Spencer 48, Quintus Horatius Flaccus, *Carmina; Epodes; Carmen saeculare; De arte poetica; Epistolae; Sermones*, [Roma?, anni '80<sup>ex</sup>-'90<sup>in</sup>];

82. \***Cambridge** (Massachussets), Harvard University, Houghton Library, Ms. Typ. 213 + \***Chantilly**, Musée Condé, Divers VI, cc. 356-7, *Libro d'ore*, [Roma e Padova?, allestito forse in due periodi diversi, anni '80<sup>ex</sup>-'90<sup>in</sup> o più tardi];
83. **Cambridge** (Massachussets), Harvard University, Houghton Library, Richardson 17, Gaius Sallustius Crispus, *De coniuratione Catilinae; De bello Iugurthino*, [Roma, ca. 1487-8];
84. **London**, British Library, Royal 14.C.III, Eusebius Caesariensis-Hieronymus, *Chronicon*, [Roma, ca. 1487-8]; esemplato in corsiva con passi in posata e in scrittura "ibrida";
85. \***Baltimore** (Maryland), The Walters Art Museum, Ms. W.755, Francesco Petrarca, *Triumphs*, [Roma?, anni '80<sup>ex</sup>];
86. \***Collezione privata**, già Firenze, collezione Walter Ashburner, *Libro d'ore*, [Padova?, ca. 1489];
87. **Città del Vaticano**, BAV, Vat. lat. 1835, Gaius Sallustius Crispus, *De coniuratione Catilinae; De bello Iugurthino*, [Roma, ca. 1487-94];
88. **Wolfenbüttel**, Herzog August Bibliothek, Ms. 85.1.1Aug.2°, Alessandro Cortesi, *De Mathiae Corvini Ungariae regis laudibus bellici carmen*, [Roma, ca. 1488];
89. **Città del Vaticano**, BAV, Vat. lat. 10228 (già 10482), Fra' Giovanni Giocondo da Verona (1433-1515), *Sylloge prima recensione*, [Roma e Padova?, 1488-89];

#### X. Roma [e Padova?], ca. 1489-93

90. \***Ravenna**, Biblioteca Classense, Cod. 4, *Libro d'ore*, [Roma o Padova, anni '80<sup>ex</sup>-'90<sup>in</sup>];
91. \***Stuttgart**, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 29, *Libro d'ore*, purpureo, [Roma o Padova, anni '80<sup>ex</sup>-'90<sup>in</sup>];
92. **Firenze**, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 6, Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta e Triumphs*, [Roma?, ca. 1489-93];
93. **Verona**, Biblioteca Capitolare, Ms. CCLXX (241), Fra' Giovanni Giocondo da Verona, *Sylloge prima recensione*, [Roma e/o Padova, ca. 1488-91 con aggiunte del '92];
94. **Milano**, Biblioteca Trivulziana, M33 (cod. 1053), Bindo Bonichi da Siena, Dante Alighieri e Sennuccio del Bene, *Canzoni*, [Roma o Padova, anni '90<sup>in</sup>].

#### XI. Roma [e Padova?], ca. 1493-1501

95. **London**, British Library, Add. 6051, Marcus Tullius Cicero, *De officiis*, sottoscritto Roma, venerdì 5 dicembre 149[4];
96. **London**, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1954/1609, Marcus Tullius Cicero, *De officiis*, sottoscritto Roma, lunedì 2 novembre 1495;
97. **New York**, Pierpont Morgan Library, M.882, Marcus Tullius Cicero, *Pro Lege Manilia; Pro M. Marcello; De amicitia; De senectute*, [Roma, ca. 1494-5];
98. **Collezione privata**, già J.R. Abbey, Ms. J.A.7368, Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta e Triumphs*, [Roma, ca. 1495-7];

99. **Moskva**, Rossiiskaya Gosudarstvennaya Biblioteka, f.256 N° 747, Decimus Iunius Iuvenalis, *Saturae*; Aulus Persius Flaccus, *Saturae*; sottoscritto ed eraso [Roma, ca. 1496-97];
100. **Windsor**, Eton College, Ms. 149, Marcus Tullius Cicero, *De officiis*, sottoscritto Roma, martedì 14 febbraio 1497;
101. **London**, British Library, Harleian 2692, Marcus Tullius Cicero, *De officiis*, sottoscritto Roma, martedì 23 ottobre 1498;
102. **Firenze**, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechi XXVIII,5, Marcus Valerius Probus, *De notis antiquis*; Fra' Giovanni Giocondo da Verona, *Sylloge* seconda recensione; [Roma, ottobre 1497-novembre 1499];
103. **Collezione privata e sconosciuta**, già Paris, Librairie Jean-Claude Vrain, Marcus Tullius Cicero, *De oratore*, sottoscritto Roma, venerdì 20 dicembre 1499;
104. **Perugia**, Biblioteca Comunale Augustea, N56 (1104), Marcus Tullius Cicero, *Tusculanae disputationes*, sottoscritto Roma, lunedì 10 febbraio 1500;
105. **Città del Vaticano**, BAV, Patetta 380, Francesco Prendilacqua di Mantova (ca. 1430-post 1509), *Vita Victorini Feltrensis*, sottoscritto Roma, venerdì 12 febbraio 1501 *annum agens LXIII*.

## XII. Padova [e Roma?], ca. 1501-11

106. **Cologny-Genève**, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130, Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta e Triumphis*, [Padova, post 1501];
107. **Princeton** (New Jersey), Princeton University, Firestone Library, Ms. 41, Publius Vergilius Maro, *Bucolica*; *Georgica*; *Aeneis*, [Padova, post 1502];
108. \***New York**, New York Public Library, Spencer 7, vol. 1, *Epistolarium*, [Padova, post 1502];
109. \***New York**, New York Public Library, Spencer 7, vol. 2, *Evangelarium*, [Padova, post 1502];
110. **Madrid**, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10096, Fra' Giovanni Giocondo da Verona, *Sylloge* terza recensione; Marcus Valerius Probus, *De notis antiquis*; Fabius Victor, *De xiv urbis regionibus et vetustatibus opusculum*, [Padova, post 1502];
111. **London**, British Library, Stowe 1016, Fra' Giovanni Giocondo da Verona, *Sylloge* terza recensione; Fabius Victor, *De xiv urbis regionibus et vetustatibus opusculum*; Marcus Valerius Probus, *De notis antiquis* [Padova?, post 1502];
112. **Collezione privata**, Derbyshire, Chatsworth House, Fra' Giovanni Giocondo da Verona, *Sylloge* + **London**, British Library, Harl. 2528, Marcus Valerius Probus, *De notis antiquis*; Fabius Victor, *De xiv urbis regionibus et vetustatibus opusculum*, [Padova?, post 1502];
113. \***Padova**, Biblioteca Civica, B.P. 1417/3, Martino Mastellari, *Panegyricus in Georgium Cornelium*, [Padova, ca. 1504];
114. **Leeds**, University of Leeds, Brotherton Library, Ms. 4, Decimus Iunius Iuvenalis, *Saturae*, [Padova, ante ottobre 1508?];

115. \***Milano**, Biblioteca Ambrosiana, Sala Prefetto ms. 44, Giovanbattista Graziani Garzadori di Vicenza, *Versi dedicati a Laura Brenzoni Schioppo*, purpureo, [Padova, ca. 1505-08];
116. \***Padova**, Biblioteca Capitolare della Curia Vescovile, E.3 (F2), *Manuale della Cattedrale di Padova*, [Padova, 1506], commissionato dal capitolo della cattedrale di Padova nel febbraio 1506 e pagato il 28 novembre di tale anno;
117. \***London**, British Library, Additional 20927, *Libro d'ore*, [Padova?, ca. 1508?];
118. \***Padova**, Biblioteca Capitolare della Curia Vescovile, E.26, *Epistolarium*, sottoscritto *Bartholomaeus Sanvitus civis patavinus [...] manu sua impensaue conscripta ornataque [...]*, [Padova] 1509.
119. \***Padova**, Biblioteca Capitolare della Curia Vescovile, E.27, *Evangelarium*, sottoscritto *Bartholomaeus Sanvitus civis patavinus [...] manu sua impensaue conscripta ornataque [...]*, [Padova] 1509.
120. **Venezia**, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. III, 42 (=2928), Martino Mastellari, *In Mariam Virginem Panaegyrici* [Padova, ca. 1509], esemplato in scrittura "ibrida";
121. **Città del Vaticano**, BAV, Vat. lat. 5326, Marcus Valerius Probus, *De notis antiquis*; Fra' Giovanni Giocondo da Verona, *Sylloge* terza recensione, [Padova, ca. 1509].

## **b. Autografi parziali**

### **I. Padova [e Ferrara?], ca. 1453-59**

1. \***Oxford**, Bodleian Library, D'Orville 166 (S.C. 17044), Albius Tibullus, *Elegiae*; Pseudo-Ovidius, *Heroides XV (Epistola Sapphus)*, [Padova, ca. 1452-3]; esemplato in *antiqua* da un copista anonimo, in cui Sanvito trascrisse, con una mano posata molto simile, l'Epistola a Saffo (cc. 48r-53r) ed aggiunse correzioni e varianti con la sua mano matura; probabile dono del copista anonimo a Sanvito, che aveva annotato a c. 58v: «Munus concessum xxij octobris / MCCCCLIJ ex antiquissimo / manuscripto»;
2. \***Roma**, Biblioteca Casanatense, Ms. 1443 (già B.VI.10), Gaius Sallustius Crispus, *De coniuratione Catilinae; De bello Iugurthino*, [Padova, ca. ottobre 1455]; esemplato da tre copisti (Sanvito cc. 16r-24r, in *antiqua*), in parte su pergamena palinsesta da registri notarili padovani del XIII sec. (cc. 71-228); sottoscritto dal terzo copista: Padova 22 ottobre 1455 (c. 206v).

### **IV. Roma, [Padova e Firenze?], ca. 1464-66**

3. **Collezione privata**, catalogo Christie's 14/11/1974, n. 459, cuoco Maestro Martino, *De arte coquinaria*, [Roma, ca. 1465]; trascritto da: Sanvito (solo la prima pagina in maiuscola antiquaria policroma ed in corsiva), un copista anonimo (pp. 2-37, l. 18) e Antonio Tophio (p. 37, l. 19-fine).
4. \***Città del Vaticano**, BAV, Ottob. lat. 1137, Ambrosius Aurelius Theodosius Macrobius, *Commentarium in Somnium Scipionis*; Marcus Tullius Cicero, *Somnium Scipionis*, [Roma, ca. 1466]; acefalo e mutilo di alcune miniature, costituisce probabilmente la seconda parte dei *Convivia Saturnalia* di Macrobio ora Cambridge, University Library, Add. 4095, sottoscritto a Roma nell'aprile 1466 da Antonio Tophio; quasi interamente copiato in *antiqua* dal Tophio, con aggiunte attribuibili alla mano posata di Sanvito a c. 33r/v (dalle ultime due parole di l. 7 a c. 33r) e a c. 38r/v (della quale rimangono solo quattro lettere sul *recto* e cinque parole sul *verso*, in quanto il resto del foglio è stato asportato).

### **VI. Roma [e Padova?], ca. 1469-76/77**

5. \***London**, British Library, Harl. 3567, Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta e Triumphis*, [Roma, ca. 1475-77]; trascritto intorno al 1466-69 da Matteo Contugi da Volterra, con sottoscrizione a c. 189r: «Manu Matthæi olim eximii / equitis & doctoris do/mini herculani / de contugiis / de vul/ter/ri/s»; Sanvito vi aggiunse il titolo iniziale in maiuscola antiquaria policroma (c. 9r), l'indice iniziale dei componimenti in *antiqua* (cc. 1r-8r), la cartulazione del *Canzoniere* e le rubriche che computano i componimenti per genere metrico in inchiostro rosso, infine, più tardi, probabilmente intorno al 1474-77, alcune glosse interlineari e marginali in corsiva nei primi due fascicoli (cfr. *supra*, parte I, pp. 50-51 e note 311-313).

VII. Roma, [Padova, Cento, Mantova e Ferrara?], ca. 1477-83

6. \***London**, British Library, Harl. 2007, Marcus Valerius Martialis, *Epigrammata*, [Roma, ca. 1477-92]; esemplato nella prima metà del XII sec., forse in Francia, presenta interventi di tre mani quattrocentesche: un copista anonimo aggiunse due testi in un fascicolo iniziale con una corsiva simile a quella di Sanvito; un'altra mano corsiva, probabilmente attribuibile a Francesco Buzzacarini (ca. 1440-ca. 1500), collazionò e corresse il testo; Sanvito aggiunse in *antiqua* varianti, correzioni e la parte mancante dell'*Apophoreta* (Libro XIV, 137, 143-223), in un fascicolo finale (cc. 198r-202v).

## APPENDICE III

### Tabella cronologica delle caratteristiche grafiche

Per favorire un immediato riscontro dei fattori utili per la datazione delle testimonianze scritte di Sanvito su base paleografica, i principali elementi della sua scrittura libraria (analiticamente descritti nel paragrafo 1.2) rilevabili per ciascuna delle dodici fasi che scandiscono l'attività del copista, sono compendati nella seguente tabella.

Per ogni riga è descritta una determinata lettera o caratteristica grafica, e a ogni colonna corrisponde un periodo della scansione cronologica dell'attività del copista. In particolare, all'esecuzione corsiva è stata dedicata una riga a ciascun elemento, la descrizione dell'*antiqua* e della maiuscola antiquaria è stata, invece, sintetizzata in una singola sezione.

Fatta eccezione per la prima colonna, a meno che non sia indicato diversamente, nelle colonne successive alla prima si fornisce la descrizione di una determinata caratteristica solo quando in quest'ultima si verifica un cambiamento, o nella forma o nella frequenza di utilizzo, rispetto al periodo/colonna precedente.

	I. PD / [FE? ca. 1453-59	II. PD ca. 1460-61	III. PD ca. 1462-64	IV. RM / [PD? / FI?] ca. 1464-66	V. PD / [RM? / MN?] ca. 1466-69	VI. RM / [PD?] ca. 1469-76/77	VII. RM / [BO? / PD? / MN? / FE?] ca. 1477-83	VIII. RM / [PD?] ca. 1483-85	IX. RM / PD ca. 1486-89	X. RM / [PD?] ca. 1489-93	XI. RM / [PD?] ca. 1493-1501	XII. PD / [RM?] ca. 1501-11
<b>Caratteristiche generali</b>	Scrittura inclinata a destra, di modulo grande o medio-grande, con interlinea ampia..	Scrittura con forte inclinazione a destra, dall'aspetto serrato ed "appuntito", di modulo medio-piccolo. Introduzione di <i>i</i> tagliata per colmare lo spazio in fine di riga.	L'aspetto della scrittura è molto simile al periodo precedente, anche se gradualmente diviene lievemente meno "appuntito".	Scrittura uniforme e regolare e sempre più fluida, non più serrata ed "appuntita", con una lieve inclinazione a destra e tracciato più sottile.	Scrittura eseguita con sicurezza e fluidità, che diviene più distesa, con un'inclinazione a destra sempre più leggera.	Scrittura matura e regolare, di modulo medio-piccolo ma dall'aspetto non serrato, con un'inclinazione a destra solo leggerissima.	Scrittura estremamente elegante e pienamente formata dal punto di vista stilistico, di modulo medio o medio-piccolo e con una inclinazione a destra leggerissima o quasi assente. In alcuni mss. diviene più ariosa.	Scrittura con tracciato più sottile, ancora fermo e regolare, con una lievissima inclinazione a destra, a volte quasi assente.	Scrittura ancora sicura ed elegante, in genere quasi priva di inclinazione, sottile ed ariosa, con qualche imperfezione nell'allineamento e con le aste più sviluppate, nelle quali si rileva molto raramente, ma solo in alcuni mss., un lieve tremolio;	Non si rilevano cambiamenti significativi nella scrittura, se non un aumento delle irregolarità in alcuni mss., come l'imperetto allineamento sul rigo, l'inclinazione verso destra variabile, il tracciato, che può presentare dei lievi tremolii nelle aste.	Scrittura gradualmente più tremolante, ma non in modo costante; con il tracciato sottile, le aste sviluppate ed il modulo medio-grande, fatta eccezione per i codici di formato piccolo.	Scrittura molto sottile, ariosa, di modulo grande o medio-grande, quasi priva di inclinazione, spesso con allineamento sul rigo imperfetto e con tracciato assai tremolante, anche se non in modo uniforme all'interno di uno stesso codice. Viene introdotto l'uso dell'apostrofo, e di un nuovo sistema di punteggiatura, che include la virgola e i due punti per la pausa breve, punto e virgola per la pausa media ed il punto fermo alla fine del periodo.
<b>Aste</b>	Le aste superiori sono a volte completate da un trattino di coronamento obliquo verso il basso a sinistra; le aste inferiori sono prive di tratti di completamento.	Le aste inf. di <i>q</i> e molto raramente di altre lettere cominciano ad essere correate da un minuto trattino di coronamento.		Le aste inf. sono correate da un evidente trattino di coronamento.	I trattini obliqui o quasi verticali a coronamento delle aste superiori divengono meno evidenti e, forse, leggermente meno frequenti.		Le aste cominciano ad essere più sviluppate e quelle superiori possono terminare con o senza un trattino obliquo quasi verticale (come normale) e, di rado, con una piccolissima forcellatura a sinistra (rilevabile anche nella fasi precedenti, ma in casi del tutto isolati).	Le aste inferiori sono in genere correate da trattini di completamento molto evidenti.	Le aste sup. possono a volte essere correate da una piccola forcellatura verso sinistra.		Le aste superiori possono essere spesso correate da una piccola forcellatura verso sinistra.	



	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
<i>h</i>	Il secondo tratto di <i>h</i> termina sul rigo o lega con la lettera successiva.		Il secondo tratto di <i>h</i> gradualmente diviene curvo e scende sotto il rigo.	Il secondo tratto di <i>h</i> è sempre curvo e scende sotto il rigo (fatta eccezione per casi isolati).		Dal '74 ca. comincia il cambiamento di <i>h</i> , con il secondo tratto che termina sul rigo o lega con la lettera successiva.	Dalla fine del '77 il secondo tratto di <i>h</i> termina sempre sul rigo o lega con la lettera successiva.					
<i>i</i>	<i>i</i> con o senza apice; doppia <i>i</i> resa assai raramente con <i>ij</i> dalla fine del periodo.			Doppia <i>i</i> resa con <i>ii</i> o con <i>ij</i> .		Da circa la ½ degli anni '70 la doppia <i>i</i> viene di norma resa con <i>ij</i> .	Doppia <i>i</i> resa sempre con <i>ij</i> .			Doppia <i>i</i> resa quasi sempre con <i>ij</i> e molto raramente con <i>ii</i> .	Doppia <i>i</i> resa con <i>ii</i> o con <i>ij</i> .	
<i>m/n</i>	Il tratto iniziale di <i>m</i> e <i>n</i> lega spesso con la lettera precedente che termina sul rigo; l'ultimo tratto di <i>m</i> o <i>n</i> in fine riga termina a volte con un tratto ornamentale.	<i>m</i> e <i>n</i> legano più raramente con la lettera precedente quando questa termina sul rigo.	<i>m</i> e <i>n</i> perdono gradualmente il trattino di attacco alla lettera precedente quando questa termina sul rigo.	<i>m</i> e <i>n</i> sono sempre prive del trattino di attacco alla lettera precedente quando questa termina sul rigo (con sporadiche eccezioni).			Gli ultimi due tratti verticali di <i>m</i> e i due tratti verticali di <i>n</i> sono a volte leggermente divaricati.					
<i>r</i>	Il tratto orizzontale di <i>r</i> in fine di riga termina a volte con un piccolo svolazzo ornamentale; quando in fine di parola il tratto verticale è molto raramente prolungato sotto il rigo.		Si osserva raramente <i>o2</i> , anche con l'ultimo tratto di <i>r</i> tonda tagliato per l'abbreviazione – <i>rum</i> .		In alcuni mss. si osserva un uso più frequente di <i>o2</i> , forma che di norma resta rara, se non quasi o affatto assente.		In <i>r</i> in fine di parola con il tratto verticale prolungato al di sotto del rigo (rara), il tratto prolungato in basso può essere lievemente curvo o obliquo verso sinistra.					
<i>s tonda</i>	<i>s</i> tonda utilizzata quando è doppia e sovrascritta nell'abbreviazion e del verbo <i>esse</i> .	<i>s</i> tonda utilizzata assai di rado all'interno di parola e sempre più spesso in fine di parola, fino a divenire qui la forma esclusiva.	<i>s</i> sempre tonda in fine di parola e inizia ad essere tonda anche ad inizio di parola, all'inizio assai di rado.	L'uso di <i>s</i> tonda ad inizio e all'interno di parola diviene sempre più frequente.	L'uso di <i>s</i> tonda è frequente sia all'inizio sia all'interno di parola.							



	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
<b>Falsi legamenti</b>	Falsi legamenti a ponte <i>ct</i> ed <i>st</i> inizialmente di forma tondeggiante; il tratto di collegamento in <i>ct</i> comincia ad essere gradualmente sostituito dalla forma ondulata già dalla fine del primo ms.; il tratto di collegamento di <i>st</i> comincia ad essere anche ondulato a partire dalla fine del periodo.	Tratto di collegamento in <i>ct</i> di forma ondulata. Si rileva un caso di una forma peculiare di <i>st</i> , con <i>s</i> diritta che scende sotto il rigo ed il tratto superiore che si prolunga a destra ed incorpora una piccola <i>t</i> .		Il tratto ondulato di collegamento in <i>ct</i> può essere sviluppato (in genere lo è solo lievemente, ma in casi sporadici può essere anche assai sviluppato); <i>st</i> può essere tracciato in vari modi, con <i>s</i> diritta che oltrepassa o meno il rigo ed il tratto di collegamento tondeggiante, ondulato o appuntito.		Il tratto di collegamento in <i>ct</i> è in genere sviluppato (con ampiezza variabile) e raramente dotato di un piccolo occhiello ovale finale. Il falso legamento <i>st</i> con <i>s</i> diritta che scende sotto il rigo e il tratto di unione ondulato è corredato molto raramente da un piccolo occhiello.		Il tratto di collegamento in <i>ct</i> è a volte dotato di un piccolo occhiello ovale finale.	Gli occhielli in <i>ct</i> sono in alcuni casi più grandi.		Il tratto di collegamento in <i>ct</i> è quasi sempre corredato da un occhiello ovale finale, generalmente ampio.	Si osservano alcune varianti di <i>st</i> , che può ad es. essere composto da <i>s</i> diritta unita da un lungo tratto curvilineo a <i>t</i> alta "alla greca".
<b>Abbreviazioni</b>	Il sistema di abbreviazioni è già completamente sviluppato verso la fine del periodo. Si segnala: un tratto orizzontale ondulato sovrascritto usato principalmente come <i>titulus</i> ; un segno sovrascritto a forma di <i>a</i> corsiva aperta, usato principalmente per <i>quam</i> (1° tipo); <i>-R</i> con l'ultimo tratto tagliato per <i>-rum</i> .			Il segno abbreviativo per <i>quam</i> diviene a forma di <i>a</i> corsiva aperta con ultimo tratto prolungato che si ricurva verso il basso (2° tipo). Si osserva, forse per la prima volta, <i>-t(ur)</i> con <i>r</i> sovrascritta.	Il segno abbreviativo per <i>quam</i> è sempre del 2° tipo.	Il <i>titulus</i> in fine di riga comincia ad essere sviluppato verso destra e tracciato in posizione obliqua.	Si rileva, in alcuni mss., l'uso di <i>b</i> ; per <i>-bus</i> ; il <i>titulus</i> è più frequentemente sviluppato e tracciato in posizione obliqua, a volte anche quando non è in fine di riga; il tratto che taglia <i>-R</i> per <i>-Rum</i> è a volte prolungato verso il basso e termina "ad uncino".	Il <i>titulus</i> è spesso disposto obliquamente.	Si rileva in alcuni mss. l'insolita abbreviazione <i>-b.</i> per <i>-bus</i> .	Introduzione del segno abbreviativo per <i>quam</i> a forma di <i>a</i> corsiva aperta, simile ad una <i>w</i> rovesciata e tondeggiante (3° tipo).	Il segno abbreviativo per <i>quam</i> è del 3° tipo (a forma di <i>w</i> rovesciata), ma si può riscontrare ancora il 2° tipo in qualche caso isolato. Si osserva sporadicamente, almeno in un ms., l'uso dell'abbreviazione <i>e b</i> ; per <i>-bus</i>	Il segno abbreviativo per <i>quam</i> è del 3° tipo (a forma di <i>w</i> rovesciata).

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
<b>Maiuscole con funzione di minuscola</b>	All'inizio del periodo, uso frequente di <i>R</i> in fine di parola e raro di <i>V</i> in qualsiasi posizione; in seguito permane solo quello di <i>R</i> in fine di parola.	Uso di <i>R</i> in fine di riga molto raro; uso sporadico di <i>T</i> con traversa ondulata.		Si rileva indicativamente e in modo variabile a seconda dei mss.: a volte <i>D</i> ; raramente <i>N</i> ; raramente <i>Q</i> con l'ultimo tratto prolungato; a volte <i>R</i> in fine di riga; abbastanza spesso <i>T</i> con traversa ondulata; quasi mai <i>V</i> .	Indicativamente, l'uso della <i>D</i> diviene abbastanza frequente; l'uso di <i>R</i> in fine di riga è in genere molto raro.	Si rileva indicativamente e con frequenza variabile a seconda dei mss.: <i>D</i> , <i>N</i> , <i>Q</i> con l'ultimo tratto curvo prolungato, <i>R</i> in fine di riga, <i>T</i> con la traversa leggermente ondulata e <i>V</i> .	Si rilevano indicativamente più di frequente alcune maiuscole, in particolar modo la <i>Q</i> con l'ultimo tratto prolungato. L'ultimo tratto di <i>N</i> può essere prolungato in basso, o raramente formare il nesso <i>NT</i> con il tratto verticale in comune prolungato in alto e in basso. L'ultimo tratto di <i>R</i> in fine di riga può essere prolungato. La <i>T</i> è usata di rado in fine di parola, soprattutto per <i>AT</i> ed <i>esT</i> .	Si segnala l'aumento della <i>Q</i> con l'ultimo tratto prolungato.	Si rileva spesso <i>Q</i> con ultimo tratto prolungato e a volte assai prolungato. Si rilevano molto raramente nelle rubriche marginali: <i>L</i> con il tratto di base ondulato e tracciato al di sotto della vocale successiva; <i>T</i> in fine di parola di modulo normale, sia con la traversa diritta e le grazie oblique come una normale maiuscola, sia con la traversa leggermente ondulata.	L'ultimo tratto di <i>Q</i> è in genere assai prolungato.	Nei <i>marginalia</i> , uso sporadico in fine di parola di <i>N</i> con il primo o l'ultimo tratto prolungato verso il basso, di <i>T</i> con asta prolungata verso il basso e del nesso <i>NT</i> con il tratto verticale in comune prolungato verso il basso.	Si può osservare una forma anomala di <i>G</i> inclinata verso destra con l'ultimo tratto, disposto obliquamente o verticalmente, assai prolungato verso il basso; l'uso di <i>Q</i> con l'ultimo tratto generalmente assai prolungato è predominante rispetto alla minuscola, inoltre viene di rado utilizzata anche in falso legamento con la <i>t</i> alta "alla greca".
<b>Elementi estetizzanti</b>		Comincia l'uso degli elementi estetizzanti, con frequenza variabile a seconda dei mss. – in genere: a volte o di rado <i>C</i> in falso legamento con <i>o</i> o che incorpora la vocale successiva; a volte o di rado il falso legamento <i>ho</i> ; raramente <i>po</i> (solo per questo periodo); di rado <i>sp</i> con <i>s</i> diritta che scende sotto il rigo, il tratto di unione tondeggiante e l'occhiello della <i>p</i> aperto; quasi mai <i>t</i> "alla greca".		Uso degli elementi estetizzanti meno sporadico; diviene piuttosto frequente in alcuni mss. quello di <i>t</i> alta "alla greca", molto raramente anche in falso legamento con <i>o</i> e, forse per la prima volta, con <i>q</i> in <i>atque</i> .	Lieve aumento della frequenza nell'uso degli elementi estetizzanti.	Gli elementi estetizzanti cominciano ad essere di modulo lievemente ingrandito e sono più frequenti nei <i>marginalia</i> ; nel testo si rilevano con frequenza variabile a seconda dei manoscritti. Inizia ad esser eseguito in vari modi <i>sp</i> , spesso come un semplice falso legamento tra <i>s</i> diritta e <i>p</i> con l'asta prolungata verso l'alto.	In generale si osserva un lieve incremento nell'uso di <i>t</i> alta "alla greca" (raramente in legamento con <i>o</i> ), ma in modo variabile a seconda dei mss.; e l'utilizzo frequente di <i>sp</i> eseguito come un semplice falso legamento tra <i>s</i> diritta e <i>p</i> con l'asta prolungata verso l'alto.	In alcuni manoscritti sono utilizzati molto spesso <i>sp</i> eseguito come un semplice falso legamento tra <i>s</i> diritta e l'asta di <i>p</i> prolungata verso l'alto, e <i>t</i> alta "alla greca".	Si rilevano alcune varianti di <i>sp</i> con <i>s</i> diritta e l'occhiello di <i>p</i> aperto; la <i>t</i> alta "alla greca" diviene in genere molto frequente, anche quando è doppia, mentre si rileva raramente in falso legamento con <i>o</i> e a volte con <i>q</i> in <i>atque</i> .	<i>sp</i> può essere tracciato in varie forme; si osserva ancora il raro falso legamento tra <i>t</i> alta "alla greca" e <i>q</i> in <i>atque</i> .		

	I. PD / [FE?] ca. 1453-59	II. PD ca. 1460-61	III. PD ca. 1462-64	IV. RM / [PD? / FI?] ca. 1464-66	V. PD / [RM? / MN?] ca. 1466-69	VI. RM / [PD?] ca. 1469-76/77	VII. RM / [BO? / PD? / MN? / FE?] ca. 1477-83	VIII. RM / [PD?] ca. 1483-85	IX. RM / PD ca. 1486-89	X. RM / [PD?] ca. 1489-93	XI. RM / [PD?] ca. 1493-1501	XII. PD / [RM?] ca. 1501-11
	Tracciato rigido, con imperfezioni nell'allineamento e spaziatura; modulo generalmente grande; forme quadrate e spesso non ben proporzionate; lieve inclinazione di alcune lettere (in particolare di <i>A</i> , <i>V</i> e <i>X</i> verso sinistra e di <i>S</i> verso destra); tratto di base di <i>E/L</i> diritto; doppia <i>I</i> con o senza apice e raramente con la seconda lettera più alta; grazie di <i>T</i> inizialmente convergenti verso il basso, dalla metà degli anni '50 cominciano ad essere oblique e parallele; <i>Y</i> con o senza apice, con i tratti obliqui dritti o curvi; dittongo <i>AE</i> raramente in nesso, con i tre tratti di <i>E</i> orizzontali; uso diffuso di lettere di modulo ridotto e <i>inclusae</i> ; foglia epigrafica rigida, rivolta quasi sempre verso il basso con gambo spesso e diritto, più sinuosa dalla fine del periodo.	Tracciato meno rigido; forme e contrasto più armoniosi; il modulo si riduce; doppia <i>I</i> senza apice e più frequentemente con le due lettere di uguale altezza; grazie di <i>T</i> oblique e parallele; <i>Y</i> con i tratti obliqui curvi; dittongo <i>AE</i> raramente in nesso, con i tre tratti della <i>E</i> orizzontali o lievemente obliqui, in questo periodo ancora non perfettamente paralleli; la forma del punto a divisione delle parole diviene più rifinita; il disegno della foglia epigrafica diviene più sinuoso, con la punta rivolta verso il basso o l'alto, con il gambo sia largo sia sottile.	Esecuzione gradualmente più sicura; uso di lettere di modulo ridotto e <i>inclusae</i> generalmente meno frequente; il tratto di base di <i>E/L</i> è assai di rado curvo verso l'alto; verso la fine del periodo compare <i>Y</i> più alta rispetto alle altre lettere, con i tratti obliqui curvi, in genere con apice singolo.	Esecuzione sempre più libera e sicura; il tratto di base di <i>E/L</i> termina a volte curvandosi verso l'alto; doppia <i>I</i> con la seconda lettera di norma più alta; l'ultimo tratto di <i>Q</i> comincia a divenire più sviluppato; la <i>Y</i> , da ora più alta rispetto alle altre lettere e con i tratti obliqui curvi, senza apice o più spesso con apice singolo.	Il tratto di base di <i>E/L</i> è di norma curvo verso l'alto e sempre più sinuoso; l'ultimo tratto di <i>Q</i> è di norma sviluppato.	Tracciato fluido ed elegante; il tratto di base di <i>E/L</i> è in genere ondulato; <i>I</i> a volte più alta anche quando precede <i>S</i> (forse già a partire dal periodo precedente); la <i>Y</i> , più alta e con i tratti obliqui curvi, all'inizio del periodo è con apice singolo o senza, poi è in genere priva di apice.	L'uso di <i>I</i> più alta prima di <i>S</i> diviene più frequente; la <i>Y</i> , più alta e con i tratti obliqui curvi, è in genere senza apice.	Le tipiche irregolarità (l'inclinazione di alcune lettere, il contrasto, l'allineamento sul rigo e la spaziatura tra lettere imperfetti) cominciano ad essere un po' più frequenti, ma l'esecuzione è ancora fluida ed abile; uso più diffuso di lettere di modulo ridotto e <i>inclusae</i> ; <i>I</i> in genere (ma non sempre) più alta prima di <i>S</i> ; <i>Y</i> , con tratti obliqui curvi e molto più alta delle altre lettere, sia con apice singolo, senza apice, sia con apice doppio; uso di alcune varianti di foglia epigrafica decorate e più rifinite.	Esecuzione ancora agile e ferma, ma in alcuni passi sono sempre più evidenti le irregolarità; uso raro di <i>I</i> più alta in qualsiasi posizione; ultimo tratto di <i>Q</i> a volte esagerato; raro uso di <i>T</i> più alta; uso di nessi tra due o tre lettere inconsueti.	La <i>Y</i> , più alta e con in tratti obliqui curvi, è quasi sempre priva di apice.	Si rileva sempre più mancanza di equilibrio ed uniformità nel tracciato e nella forma e contrasto delle lettere, le quali sono spesso inclinate verso destra (fatta, in genere, eccezione per <i>A</i> che può essere inclinata verso sinistra).	Si osserva spesso un evidente tremolio nel tracciato.

	I. PD / [FE?] ca. 1453-59	II. PD ca. 1460-61	III. PD ca. 1462-64	IV. RM / [PD? / FI?] ca. 1464-66	V. PD / [RM? / MN?] ca. 1466-69	VI. RM / [PD?] ca. 1469-76/77	VII. RM / [BO? / PD? / MN? / FE?] ca. 1477-83	VIII. RM / [PD?] ca. 1483-85	IX. RM / PD ca. 1486-89	X. RM / [PD?] ca. 1489-93	XI. RM / [PD?] ca. 1493-1501	XII. PD / [RM?] ca. 1501-11
Esecuzione posata	Scrittura di modulo medio-grande o grande, con interlinea ampio, inclinata verso destra, con trattini di completamento al termine delle aste basse e forcellature al termine delle aste alte; <i>g</i> con trattino di stacco e occhiello inf. chiuso, ampio e lievemente schiacciato nella parte inf.; <i>s</i> sempre tonda in fine di parola e spesso tonda quando è doppia o in <i>ipse</i> ; dittongo <i>ae</i> con lettere separate, in nesso, o con <i>g</i> ; & con occhielli tondeggianti e l'ultimo tratto sup. che termina ripiegandosi verso il basso, utilizzato anche in fine di parola; falsi legamenti a ponte <i>ct</i> e <i>st</i> tondeggianti; uso frequente, in qualsiasi posizione, di <i>R</i> e <i>V</i> con funzione di minuscola.	Esecuzione più sicura, regolare ed uniforme; uso di <i>i</i> depennata in fine di riga per colmare lo spazio; le curve contrapposte sono spesso sovrapposte; uso a volte di <i>a</i> con l'ultimo tratto obliquo e lievemente prolungato in fine di riga; il tratto sup. di <i>f</i> e <i>s</i> diritta termina molto raramente con uno svolazzo ornamentale; <i>g</i> diviene priva del trattino di stacco; si può rilevare molto raramente una forma peculiare di & con il tratto finale inf. a forma di √ che interseca il tratto finale sup.; falso legamento <i>ct</i> diviene in genere sempre ondulato; uso sporadico di <b>maiuscole</b> di modulo ridotto con funzione di minuscola; uso molto raro degli elementi estetizzanti <i>C</i> che incorpora la vocale successiva e <i>t</i> "alla greca" (può essere anche piuttosto frequente nei <i>marginalia</i> ).	Scrittura tondeggiate, regolare, con una minima inclinazione a destra; le forcellature che completano le aste alte sono in genere pronunciate; il tratto sup. di <i>f</i> e <i>s</i> diritta termina assai di frequente con uno svolazzo ornamentale; <i>m</i> in fine di riga termina a volte con un tratto orizzontale ornamentale; si rileva molto raramente <i>o2</i> ; <i>s</i> tonda viene raramente utilizzata anche all'inizio di parola; il falso legamento <i>st</i> , di norma basso e tondeggiate, può essere saltuariamente anche ondulato; l'uso delle <b>maiuscole</b> <i>D</i> , <i>R</i> , <i>T</i> e <i>V</i> di modulo ridotto come minuscole varia a seconda dei mss. e può essere anche piuttosto frequente; l'uso di <i>t</i> "alla greca" in alcuni mss. è frequente.	Scrittura tracciata con sicurezza ed abilità, compatta, uniforme, fluida ed armoniosa, con inclinazione a destra quasi o del tutto assente; il tratto mediano di <i>e</i> in fine di parola è sottile e spesso prolungato verso l'alto; il tratto sup. di <i>f</i> e <i>s</i> diritta termina molto raramente con uno svolazzo ornamentale; il falso legamento <i>ct</i> ondulato comincia in alcuni casi ad essere lievemente sviluppato; il segno abbreviativo per <i>quam</i> diviene "del secondo tipo"; può essere frequentemente impiegata la <i>r</i> sovrascritta per - <i>t(ur)</i> ; l'uso delle <b>maiuscole</b> di modulo ridotto con funzione di minuscola e degli <b>elementi estetizzanti</b> varia a seconda dei mss., ma in genere non è frequente.	Il tratto sup. di <i>f</i> e <i>s</i> diritta non termina quasi mai con uno svolazzo ornamentale; <i>y</i> può essere spesso con apice singolo; dittongo <i>ae</i> reso assai raramente con <i>e</i> ; tra le <b>maiuscole</b> di modulo ridotto con funzione di minuscola si rileva raramente anche <i>Q</i> con l'ultimo tratto prolungato (forse già introdotta in periodi precedenti?).	Scrittura fluida ed elegante, con aste più sviluppate, inclinazione assente; uso più diffuso di <i>s</i> tonda al centro e in fine di parola; <i>y</i> spesso senza apice; <i>z</i> normale, o con il tratto di base lievemente prolungato sotto il rigo e/o di modulo lievemente ingrandito o perfino sovrarmodulata (ma con forma non sinuosa); <i>ct</i> ondulato e in genere sviluppato (con distanza variabile); in alcuni mss. uso insolito e raro di falsi legamenti ornamentali. Introduzione di passi in scrittura "ibrida" ( <i>antiqua</i> con <i>f</i> e <i>s</i> diritte prolungate sotto il rigo e <i>titulus</i> in genere reso con un tratto ondulato come nella corsiva).	Si può rilevare, in alcuni passi, l'uso del <i>titulus</i> reso con un tratto ondulato, come nella corsiva.	Scrittura estremamente elegante; <i>y</i> può essere spesso tracciata con doppio apice; uso di <i>Q</i> di modulo ridotto come minuscola con l'ultimo tratto prolungato può essere diffuso. Nella scrittura "ibrida" si rileva l'insolito uso di doppia <i>i</i> con la seconda lettera più alta ed il falso legamento <i>st</i> in varie forme (con <i>s</i> diritta con l'asta prolungata o meno al di sotto del rigo e il tratto di unione tondeggiate o ondulato e a volte sviluppato).	Scrittura ariosa ed elegante, con tracciato più sottile ed aste sviluppate; <i>y</i> può essere spesso tracciata con apice singolo o senza; <i>z</i> sempre sovrarmodulata (forse già dal periodo precedente) e raramente con occhiello; falso legamento <i>ct</i> in genere sviluppato e di rado con occhiello, <i>st</i> frequentemente ondulato; si può rilevare l'uso assai sporadico di <i>C</i> che ingloba la vocale successiva e del falso legamento tondeggiate <i>sp</i> con <i>s</i> diritta che termina sul rigo; <i>t</i> alta "alla greca" in genere abbastanza frequente.	Scrittura eseguita con sicurezza e maestria, ma che denota alcune evidenti irregolarità (allineamento sul rigo imperfetto e variabilità del modulo delle lettere in alcune linee di scrittura); <i>y</i> sia con apice doppio o singolo, sia senza apice; <i>z</i> sovrarmodulata a volte con un piccolo occhiello; il falso legamento <i>st</i> ondulato può essere a volte sviluppato; tra le <b>maiuscole</b> di modulo ridotto utilizzate come minuscole si possono rilevare a volte <i>D</i> , molto frequentemente <i>Q</i> , raramente <i>R</i> in fine di parola e spesso <i>V</i> .	Non si conoscono mss. in <i>antiqua</i> per questo periodo.	Scrittura stentata ed assai tremolante, di modulo grande e tracciato sottile, con frequenti irregolarità nell'allineamento sul rigo, nell'inclinazione e nella forma delle lettere; aste sup. spesso correate da un sottile trattino obliquo in luogo della forcellatura verso sinistra; <i>y</i> spesso priva di apice; falso legamento <i>ct</i> , in genere ondulato e sviluppato, spesso con ampio occhiello. [Inoltre, nel catalogo de la Mare-Nuvoloni è stato segnalato l'utilizzo di <i>z</i> che scende sotto il rigo ma di modulo non ingrandito, oltre alla forma sovrarmodulata, e del segno abbreviativo per <i>quam</i> del terzo tipo].

# TAVOLE

- Tav. 1** Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 924, c. 25r
- Tav. 2** Torino, Biblioteca Nazionale e Universitaria, N.V.28, c. 32r
- Tav. 3** London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101, c. 34r
- Tav. 4** Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611, c. 25r
- Tav. 5** San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139, c. 34r
- Tav. 6** Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, c. 15r
- Tav. 7** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 6, c. 23r
- Tav. 8** Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130, c. 25r
- Tav. 9** a. Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 924, c. 1r  
b. Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 924, c. 98v  
c. Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 924, c. 140r  
d. Albi, Médiathèque Pierre-Amalric, ms. 77, c. 230v
- Tav. 10** a. Torino, Biblioteca Nazionale e Universitaria, N.V.28, c. 1r  
b. Torino, Biblioteca Nazionale e Universitaria, N.V.28, c. 145<sup>bis</sup>r
- Tav. 11** a. Torino, Biblioteca Nazionale e Universitaria, N.V.28, c. 145Bv  
b. Torino, Biblioteca Nazionale e Universitaria, N.V.28, c. 145Ar  
c. Bottega di Donatello, tondo marmoreo nel cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze
- Tav. 12** a. London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101, c. 106r  
b. Firenze, Museo degli argenti, cammeo con la caduta di Fetonte dal carro del Sole, XVI<sup>m</sup> sec.
- Tav. 13** a. London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101, cc. 9v-10r  
b. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611, c. IVv  
c. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611, c. 1r
- Tav. 14** a. London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101, cc. 149v-150r  
b. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611, c. 139v  
c. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611, c. 140r
- Tav. 15** a. San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139, cc. 9v-10r  
b. San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139, cc. 107v-108r
- Tav. 16** a. San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139, c. 150r  
b. San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139, c. 172r  
c. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 6, c. 125r  
d. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 6, c. 150r
- Tav. 17** a. Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, c. 1v  
b. Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, c. 2r  
c. Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, c. 23r  
d. Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, c. 30r
- Tav. 18** a. Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130, c. 10v  
b. Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130, c. 150v  
c. Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130, c. 107v  
d. Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130, c. 11r

mirabil Et tende lacci in si diuerse tempre  
 Che quando piu speranza chel cor nesca.  
 Alhor piu nel bel uiso mi rinuesca.

<sup>45</sup>  
**S**E col ueto desir chel cor destrugge  
 Contando lhore non minganno io stesso  
 Hora mentre chu parlo el tempo fugge  
 Chame fu insieme & ad amor promesso  
 Qual ombra e si crudel chel seme adugge  
 Chal diuato fructo era si presso.

dal. Et dentro al mio ouile qual fera rugge?  
 Tra la spiga & la man qual muro e messo

**L**asso non so ma si conoscho bene  
 Che per far piu dogliosa la mia uita.  
 Amor madusse in si g'iosa spene  
 Et hor di quel chi ho letto mi souene  
 Chemanzi al di de lultima partuta.  
 Huom beato chiamar non si conuene.

<sup>1<sup>e</sup></sup> <sup>46</sup>  
**M**ie uenire al uenir son tarde & pigre  
 La speme incerta el desir monta & cresce  
 Onde el lassar & laspectar nun cresce  
 Et poi al partur son piu lieui che tigre  
 Lasso le neu fien tepide & nigre  
 El mar senza onda & per lalpe ogni pesce  
 Et cerchenissil sol la oltre onde esce  
 Dun medesimo fonte euphrate & tigre  
 P rima chu troui in zio pace ne tregua.  
 O amore o madonna altro uso impari  
 Che mhammo conuurato atorto incontra.  
 Poi fuggo piu che dopo parto tigre.

32

**S** E col cuor non parlo el teno  
**L** a mente che parlo & a merze pigge  
Che se impenna e si crudel chel seme esse  
Qua ombra e si presso  
E dentro al mio ocule qual fera rugge  
Tra la spiga e la man qual muro e messo  
L'asso non si ma si conosco bene  
Che per far piu doliosa la mia vita  
Amor m'adusse in si zogliosa spene  
Et hor di quel ch'io ho letto mi souene  
Chennanzi al di de l'ultima paruta  
Huom beato chiamar non si conuene

adami

Tav. 2 Torino, Biblioteca Nazionale e Universitaria, N.V.28, c. 32r

Et tende lazzu in si diuerse tempore:  
 Che quando piu speranza chel cor nescia:  
 A hor piu nel bel uso mi rinuescha.

**S** E col cieco desir chel cor' dustrugge:  
 Contando l'ore non minganno io stesso  
 Hora mentre ch'io parlo el tempo fugge  
 Chame fu insieme & a merce promesso.  
 Qual ombra e si crudel chel seme addugge:  
 Qual distato fructo era si presso:  
 Et dentro al mio oule qual fera rugge:  
 Tra la spiga e la man qual muro e messo:  
**L** asso non so: ma si conosco bene  
 Che per far piu dogliosa la mia uita  
 Amor madusse in si dogliosa spene:  
 Et hor di quel ch'io ho let to mi souene:  
 Chennanzi al di de l'ulama parata:  
 Huom beato chiamar non si conuene.

ad amor

**M** Ie uenture al uenir son tarde e pigre:  
 La sperne incerta: el desir manca e cresce:  
 Onde el lasciar & l'aspettar mincesce:  
 Et poi al partir son piu lieui che tigre:  
 L'asso le neui sien tepide e nigre:  
 El mar senza onde: & per l'alpe ogni pesce:  
 Et cercherà il sol la oltra onde esce:  
 Dun medesimo fonte euphrate e tigre:  
**P** rima ch'io troui in cio pace ne triegua:  
 O amore o madonna altro uso impari  
 Che m'hanno conuitato a torto incontra.

Tav. 3 London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101, c. 34r

Et Tende' lacci in si diuerse Tempre:  
Che quand' ho piu speranza chel cor n'esca :  
Alhor' piu nel bel uiso mi rinuesca...

**S**E col cieco desir, chel cor di strugge  
Contando l'hore non minqann' io stesso:  
Hora, mentre ch' uo parlo el Tempo fugge:  
Ch'a me fu insieme & a merce promesso.  
Qual ombra e si crudel chel seme ad hugge:  
Ch'al desiato frutto era si presso:  
Et dentro' al mio ouil, qual fera rugge:  
Tra la spiga & la man qual muro e messo?  
**L**asso non so; ma si conosco bene;  
Che per far piu uogliosa la mia uita,  
Amor m'addusse in si gioio sa spene:  
Et hor di quel, ch'io ho let to mi souiene  
Ch' nmanzi al di de l'ultima partita  
Huom beato chiamar non si conuene.

a merce

**M**ie uenture al uenir son Tarde & pigre;  
La speme in erta: el desir monta, & cresce:  
Onde l'assar, & l'aspettar mincresce:  
Et poial partir son piu Leui, che Tigre.  
Lasso le neu fien tepide, & nigre:  
El mar senz' onda; & per l'alpe ogni pesce:  
Et corcherass' il sol la oltre ond' esce:  
D'un medesimo fonte euphrate & Tigre:  
**P**rima chi troui in cio pace, ne tregua:  
O amor, o madonna altr' uso impari:  
Che m'hanno copiuato a torto incontra:

Tav. 4 Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611, c. 25r

Et tende' lacci in si diuerse Tempre:  
 Che' quandho piu speranza chel cor nescia:  
 Alhor piu nel bel uiso mi rinuesca.

**S** E col aeto desir chel cor distrugge'  
 Contando l'hor non minguanno io stesso:  
 Hora mentre chi parlo el tempo fugge'  
 Cha me fu insieme' & ad amor promesso.  
 Qual ombra e' si crudel chel seme' addugge'  
 Chal disiato fructo era si presso:  
 Et dentro al mio ouile' qual fera rugge':  
 Tra la spiga & la man qual muro e' messo.

**L** asso non so: ma si conosco bene:  
 Che per far piu dogliosa la mia uita  
 Amor maddusse in si dogliosa spene.  
 Et hor di quel chi ho letto mi souene:  
 Chennanzi al di de' l'ultima partita  
 Huom beato chiamar non si conuene.

**M** Ie' uenture' al uenir son Tardè & pigre:  
 La speme' incerta: el disir monta & cresce:  
 Onde' el lasciar & laspedtar mincesce:  
 Et po al partir son piu lieui che Tygre.  
 L'aspo le' neui fier tepide & nigre:  
 El mar senza onda: & per l'alpe ogni pesce:  
 Et cercherassi il sol la oltre onde esce:  
 Dum medesimo fonte' eufratre' & Tigre:  
**P** rima chi Troui in cio pace' ne' Triegua:  
 O' amore' o' madonna' altro uso impari:  
 Che' m'hanno congiurato a torto incontra.

E crolli al suon del ragionar latino  
Turbato in uista si ritenne un poco  
E poi del mio uoler quasi indouino  
Disse: se selruco son questi antioco  
Mio figlio che gran guerra hebbe con uoi  
Ma ragion contra forza non ha loco  
Questa mia prima sua donna fu poi  
Che per camparlo da morosa morte  
Gliel dedi: el don fu licito tra noi  
Stratonica el suo nome: e nostra sorte  
Come uedi e indiuisa: e per tal segno  
Si uede el nostro amor tenace e forte  
Che contenta costei lasciar mi il regno  
Io il mio diletto: e questi la sua uita  
Per far uie piu che se l'un l'altro degno  
Et se non fossi la discreta aita  
Del physico gentil che ten saccorse  
L'eta sua nel fiorir era finita

Tav. 6 Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, c. 15r

Che quando piu speranza chel cor nescia :  
Alhor piu nel bel uiso mi rinuescha .

**S**E col cieco desir chel cor destrugge  
Contando lhore non minganno i stesso :  
Hora mentre chi parlo el tempo fugge  
Cha me fu insieme Et a merce promesso .  
Qual ombra e si crudel chel seme adugge  
Chal desiato fructo era si presso  
E denero dal mio ouil qual fera rugge  
Tra la spiga e la man qual muro e messo  
**L**asso nol so : ma sio conosco bene  
Che per far piu dogliosa la mia uita  
Amor maddusse in si quioisa spene  
Et hor di quel chi ho leto mi souene  
Chennanqil di de lultima partita  
Huom beato chiamar non si conuene .

ff

**M**Ie uenire al uenir son Tarde e pigre  
La speme incerta el desir monta e cresce  
Ondel lassar e lasset tar mincresce  
Poi al partir son piu lieui che tygre  
Lasso le neui sien Tepide e nigre  
El mar senz onda e per lalpi ogni pesce  
E cercherassil sol la oltre onde sce  
Dun medesimo fonte euphrate e Tigre  
**P**rima chi troui in cio pace ne triequa  
O amor o madonna aleruso impari  
Che mhanno congiurato a torto incontra  
E si ho alchun dolce ho doppo tanti amari

Tav. 7 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 6, c. 23r

25  
Et cende' lacci in si diuerse' Tempre';  
Che quand' ho piu speranza chel cor nescia,  
Alhor' piu nel bel uiso mi rimuesca.

**S** E col cieco desir, chel cor distrugge,  
Contando l'hore non mingannio stesso;  
Hora, mentre ch'io parlo, il Tempo fugge;  
Ch'a me fu insieme & a merce promesso.

**Q** Val ombra è si crudel, chel seme adhugge,  
Ch'al desiato frutto era si presso?  
Et dentro dal mio ouil qual fera ruggge?  
Tra la spiga & la man qual muro è messo?

**L** asso nol so, ma si conosco io bene;  
Che per far piu dogliosa la mia vita  
Amor maddusse in si gioiosa spene:

**E** t hor di quel, chi ho letto, mi souene:  
Che nanzi al di de lultima partita  
Huom beato chiamar non si conuene.

**M** Le uenture al uenir son lente & pigre;  
La speme incerta; el desir monta & cresce:  
Ondel lassar, è l'aspettar mineresce:  
Et poi al partir son piu leui, che Tigre.

**L** asso, le neui sien tepide & nigre,  
Èl mar senzonda, & per l'alpe ogni pesce;  
Et cercherassil sol la oltre ond'esce;  
Dun medesimo fonte Euphrate & Tigre,

**P** rima, chi troui in cio pace ne tregua;  
O amor, o madonna altr'uso impari;  
Che m'hanno coniuurato a torto incontra:







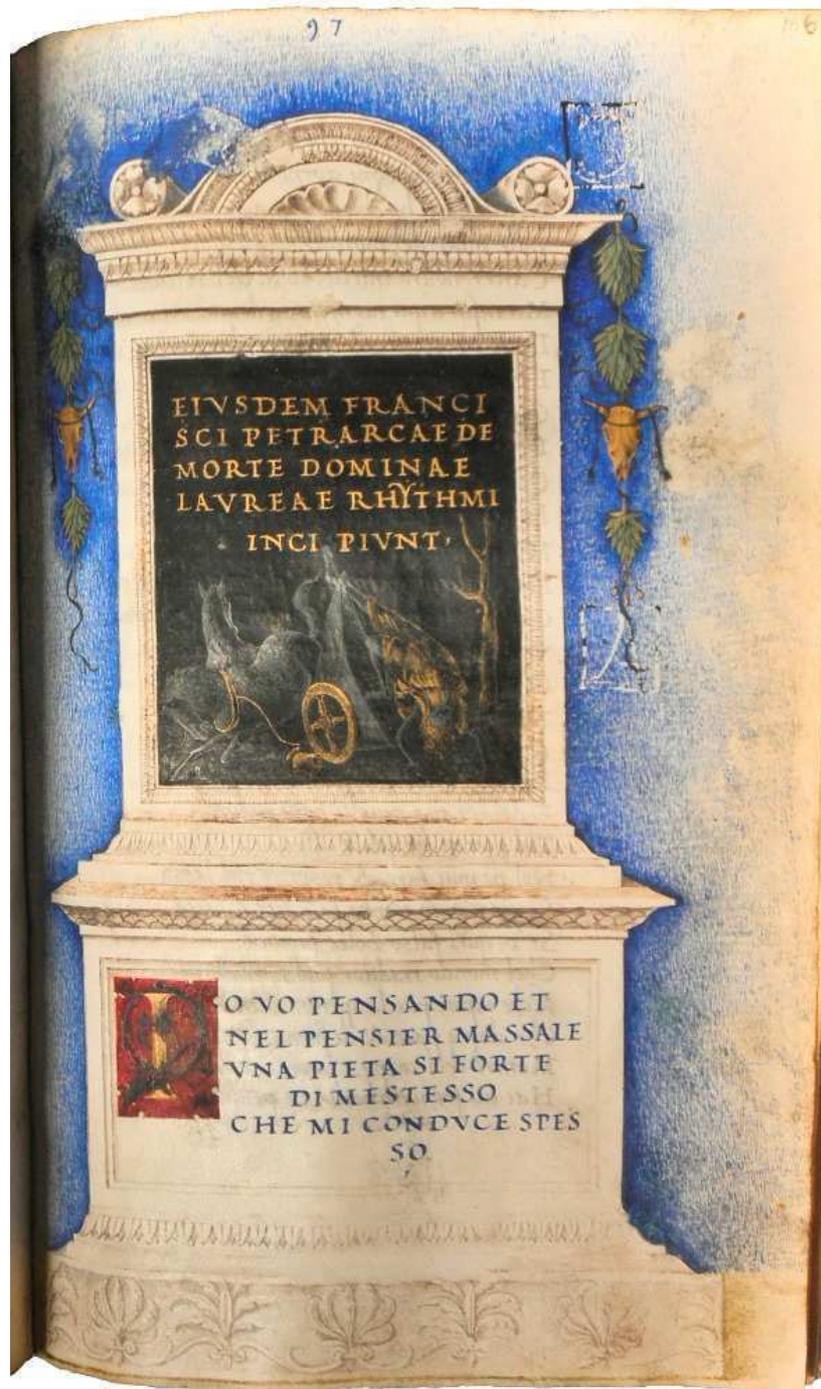
**Tav. 11a** Torino, Biblioteca Nazionale e Universitaria, N.V.28, c. 145Bv



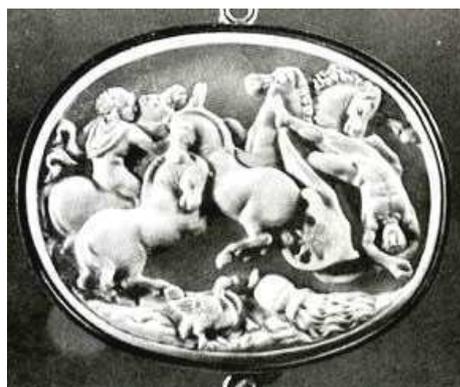
**Tav. 11b** Torino, Biblioteca Nazionale e Universitaria, N.V.28, c. 145Ar



**Tav. 11c** Bottega di Donatello, tondo marmoreo nel cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze



Tav. 12a London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101, c. 106r



Tav. 12b Firenze, Museo degli argenti, cammeo con la caduta di Fetonte dal carro del Sole, XVI<sup>in</sup> sec.



Tav. 13a London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101, cc. 9v-10r



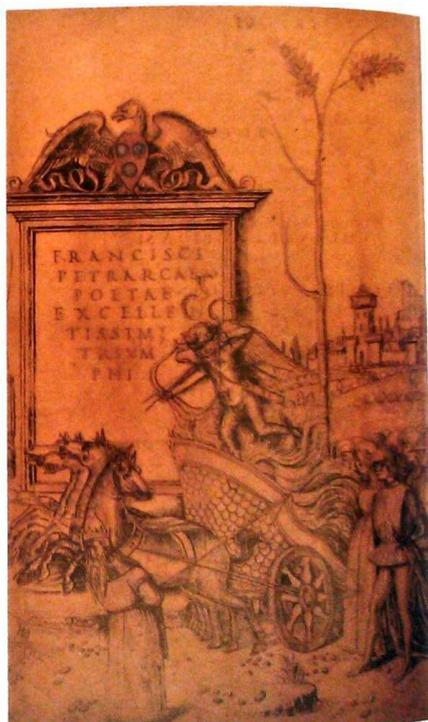
Tav. 13b Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611, c. IVv



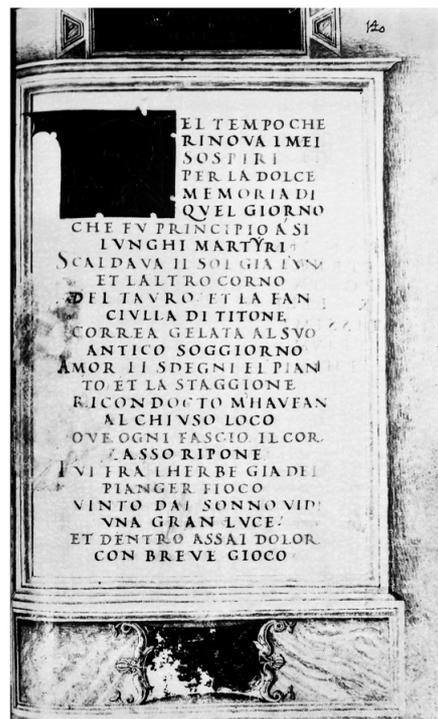
Tav. 13c Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611, c. 1r



Tav. 14a London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, MSL/1947/101, cc. 149v-150r



Tav. 14b Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611, c. 139v



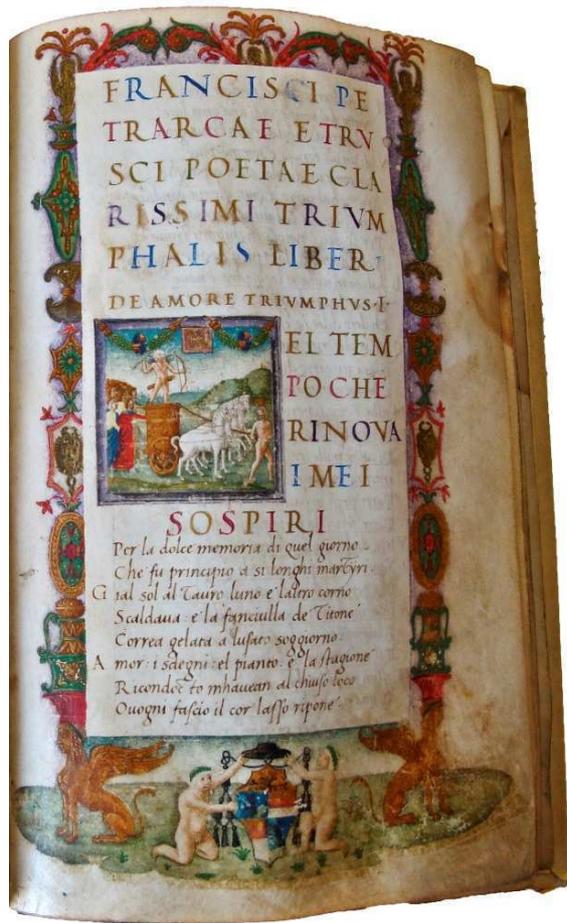
Tav. 14c Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 611, c. 140r



Tav. 15a San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139, cc. 9v-10r



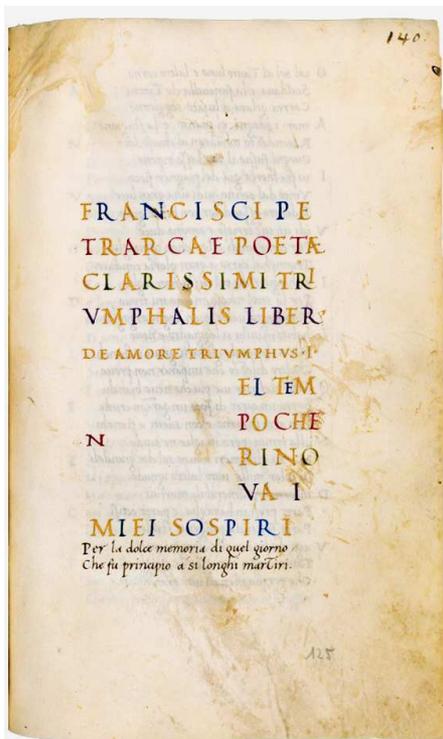
Tav. 15b San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139, cc. 107v-108r



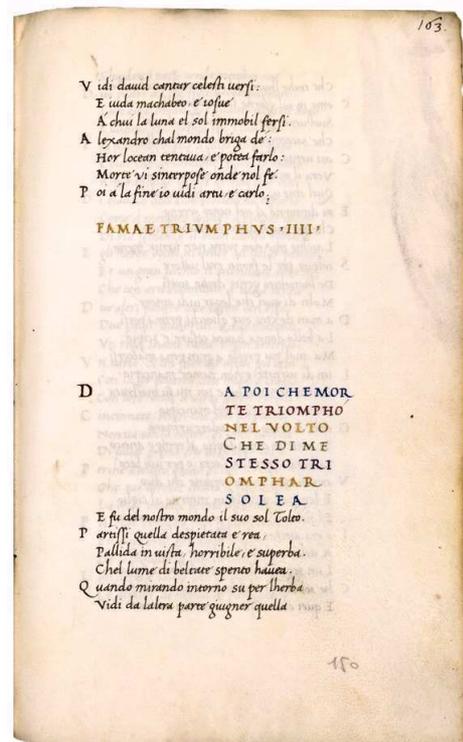
Tav. 16a San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139, c. 150r



Tav. 16b San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ms. 139, c. 172r



Tav. 16c Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 6, c. 125r



Tav. 16d Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 6, c. 150r



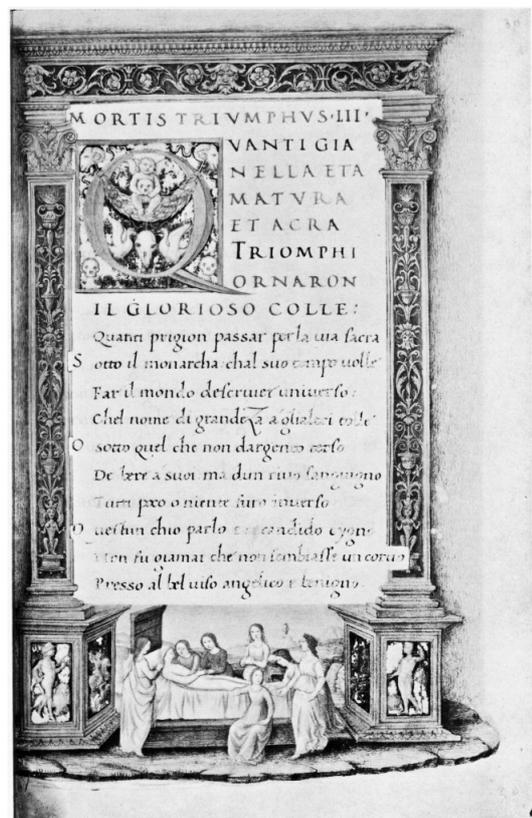
Tav. 17a Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, c. 1v



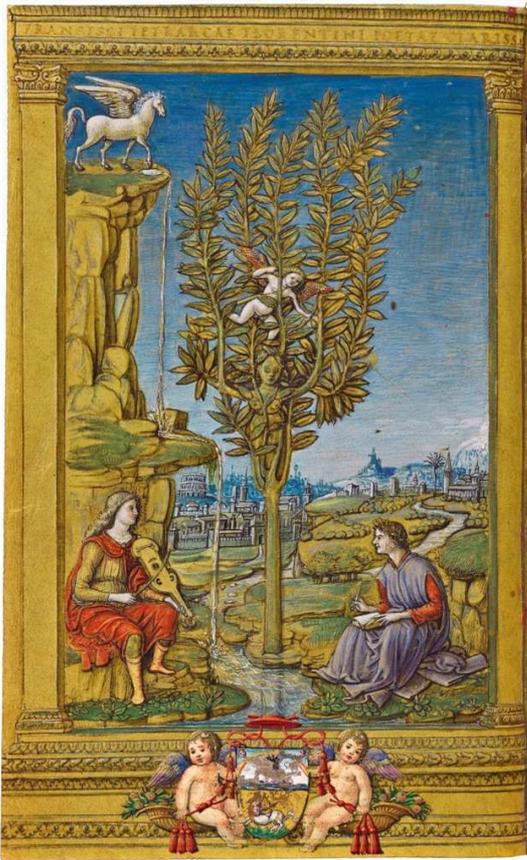
Tav. 17b Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, c. 2r



Tav. 17c Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, c. 23r



Tav. 17d Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, c. 30r



Tav. 18a Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130, c. 10v



Tav. 18b Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130, c. 150v



Tav. 18c Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130, c. 107v



Tav. 18d Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 130, c. 11r

# INDICE DELLE TESTIMONIANZE SCRITTE

## ALBI

Médiathèque Pierre-Amalric

77: p. 99 e note 616-617; p. 108 e nota 659; pp. 184-185 e note 839-840; p. 279, Tav. 9d.

## AUSTIN (Texas)

University of Texas, Harry Ransome Humanities Research Center

35: p. 24 nota 133; p. 25 e note 135-136; p. 32 e nota 185; p. 109 nota 662; pp. 115 e nota 686; p. 118 Tabella 2; p. 119; p. 129 nota 722; p. 269 App. II.

## BALTIMORE (Maryland)

The Walters Art Museum

W.405: p. 31 nota 181; p. 36 e nota 212; p. 42 nota 246; p. 171 e nota 790; p. 270 App. II.  
W.755: p. vi; p. 66 e note 422, 424; p. 70 note 453-454; p. 106 nota 646; p. 117 Tabella 2; p. 120 nota 695; p. 123 Tabella 4; p. 126; pp. 156-157 e note 752-756; p. 163 e nota 771 e Tabella 5; pp. 164-168 e nota 784; pp. 169-170 Tabella 6; pp. 180-181 e nota 827; pp. 185-188 e nota 843; p. 190 e nota 848; p. 200; p. 202 Tabella 8; pp. 203-205 e note 917, 926; p. 206 Tabella 9; pp. 207-210 e nota 934 e Tabella 10, Tabella 11; pp. 214-215, 219, 224; pp. 253-256 App. I num. 7; p. 273 App. II; p. 279, Tavv. 6 e 17.

## BENEDIKTBEUREN

Philosophisch-Theologische Hochschule-Bibliothek

2: p. 63 e note 400-401, 404; p. 95 e nota 602; p. 101 nota 626; p. 118 Tabella 2; p. 272 App. II.

## BERGAMO

Biblioteca Civica Angelo Mai

MA 125 (già Delta.III.52): p. 103 nota 633.

## BERLIN

Staatsbibliothek zu Berlin

Hamilton 493: p. 164 nota 773.

## BOLOGNA

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio

A.2452: p. 63 e nota 401; p. 64 nota 404; pp. 8-9 e nota 45; p. 95 e nota 602; p. 118 Tabella 2; p. 272 App. II.

## BRESCIA

Biblioteca Civica Queriniana

B.VII.21: p. 192 nota 867.

D.II.21: p. 192 nota 867.

## BUDAPEST

Országó Széchényi Könyvtár

Cimae 419: p. 61 nota 385; p. 63 e nota 398; p. 115 e nota 689; p. 118 Tabella 2; pp. 123-124; p. 272 App. II.

## CAMBRIDGE

Fitzwilliam Museum

I.170: pp. 5-6 e nota 30.

King's College

34: p. 63 e nota 402; p. 83 nota 549; p. 93 e nota 596; p. 115 e nota 689; p. 118 Tabella 2; p. 272 App. II.

University Library

Additional 4095: p. 2 e nota 10; pp. 3-4 e note 16, 18; p. 276 App. II.

Dd.15.13: p. 49 e nota 300; p. 50; p. 83 nota 549; p. 93 e nota 596; pp. 94-95 e nota 601; p. 115 e nota 689; p. 119 Tabella 2; p. 271 App. II.

## CAMBRIDGE (Massachussets)

Harvard University, Houghton Library

Latin 375 (già 94M-62): p. 53 nota 327; p. 48 e nota 300; p. 117 Tabella 2; p. 271 App. II.

Ms. 69.M.126: p. 178 nota 821.

Richardson 17: p. 66 e note 423-424; p. 69 nota 445; p. 83 nota 549; p. 93 e nota 596; p. 118 Tabella 2; p. 273 App. II.

Typography 213: p. 66 e note 422, 424; p. 86 e nota 569; p. 118 Tabella 2; p. 273 App. II.

## CARPENTRAS

Bibliothèque Inguimbertaine

618: p. 48 e nota 300; p. 114 nota 681; p. 271 App. II.

## CHANTILLY

Musée Condé

Divers VI: p. 66 e note 422, 424; p. 86 e nota 569; p. 118 Tabella 2; p. 273 App. II.

## CITTÀ DEL VATICANO

Archivio Segreto Vaticano

Reg. vat. 640, c. 254v: p. 59 nota 369.

Biblioteca Apostolica Vaticana

Barberiniani latini 98: p. 2 e note 11, 13; p. 25 e note 137-138; p. 26 nota 141; p. 27 note 146, 148-149, 151; pp. 28-29 note 153, 155-163-165; p. 32 e nota 185; p. 33; p. 69; p. 73; p. 119 Tabella 2; p. 269 App. II.

Chigiani latini H IV 121: pp. 4-5 note 22, 23.  
H V 169: p. 4-5 note 22, 23; p. 44 nota 267.  
L V 176: p. 192 nota 867.

Ottoboniani latini 743: p. 38 e nota 223.  
1137: pp. 3-4 e note 18 e 20; p. 8 nota 40; p. 36 e nota 214; p. 43 note 257-260; p. 276 App. II.  
1304: pp. 4-5 note 22, 23.  
1422: pp. 4-5 note 22, 23.  
2014: p. 50 nota 310.

Palatini latini 1508: p. 31 e note 180-182; p. 32 nota 187; p. 33 nota 189; p. 34 e note 195-198, 200-201; p. 101 nota 626; p. 103 nota 632; p. 109 nota 661; p. 117 Tabella 2; p. 269 App. II.

Patetta 380: p. 6 nota 35; p. 15 nota 71; pp. 74-75 note 495, 498; p. 76 note 503-505, 507-509; p. 77 note 510-514; p. 78 e nota 519; p. 274 App. II.

Stamp. Rossiana 6669 (cinquecentina): p. 162 nota 767.

Urbinate latini 224: p. 48 nota 297.

- Vaticani greci 1626: p. 22 nota 116; p. 41 nota 245; p. 58 e note 363, 365-366; p. 59 e note 371, 374-375; p. 60 note 376, 378-379, 381-383; p. 61 e note 387-394; p. 62 nota 395; p. 94 nota 599; p. 105 e nota 642; p. 272 App. II.  
1627: p. 58 nota 365.
- Vaticani latini 241: p. 38 e nota 222; p. 48 e nota 300; p. 49 nota 301; p. 51 note 315-316; p. 52 note 317-318, 320, 322; p. 53 note 323, 326, 328; p. 54 e note 330-333, 335-336, 338; p. 55 e nota 341; p. 56 e nota 354; p. 117 Tabella 2; p. 270 App. II.  
244: p. 38 e nota 223; p. 44 nota 266.  
1819: p. 2 nota 12.  
1835: p. 53 nota 326; p. 60 nota 377; p. 66 e note 423-424; p. 68 note 430-432; p. 69 note 440-443, 445-447; p. 70 note 448, 450-451; p. 118 Tabella 2; p. 124; p. 273 App. II.  
1888: p. 41 nota 245; p. 58 e note 366-368; p. 60 e note 377-382; p. 61 note 384, 386, 388-390, 393-394; p. 62 nota 395; pp. 104 e nota 635; p. 271 App. II.  
2044: p. 48 e nota 300; p. 49; p. 50 e nota 307; p. 51 nota 315; p. 52 note 317, 319-322; p. 53 note 323, 325, 328; p. 54 e note 330, 338; p. 55 nota 343; p. 60 nota 376; p. 271 App. II.  
2874: p. 83 nota 550.  
3195: pp. 81-82; p. 164 e nota 773; p. 167 e nota 782; p. 192 e note 862, 864-865, 867; pp. 192-193; p. 194 nota 870; pp. 197, 199, 207-208, 212, 216, 219-224, p. 229 nota 958.  
3196: p. 190 e note 851, 855; p. 191 nota 859; p. 193.  
3197: p. 81 e note 535-541; p. 82 note 542-543; p. 161 e nota 766; p. 162 e nota 767; p. 199 e nota 891; pp. 201-202 e note 901-906; p. 204 e nota 922; p. 205 e nota 926; pp. 216-217, 220-221, 223.  
3255: p. 50 nota 310.  
3279: p. 50 e nota 310.  
3285: p. 50 e nota 310.  
3302: p. 50 e nota 310.  
3358: p. 164 nota 773.  
3574: p. 30 nota 174; p. 44 e nota 270; p. 45 e nota 273; p. 47 e note 286-296; p. 51 nota 315; p. 102 nota 626; p. 270 App. II.  
3595: p. 50 nota 310.  
3704: p. 35.  
3814: p. 48 e nota 300; p. 51 note 314-315; p. 52 note 317, 320-321; p. 53 e nota 328; p. 54 e note 335-336, 338, 340; p. 55 e note 343-345; p. 118 Tabella 2; p. 271 App. II.  
4787: p. 221 e nota 945.  
5208: p. 2 e note 11, 13; pp. 31-32 e note 180-182, 184-185, 187; p. 34 e note 193-195, 197-200, 202; p. 102 nota 626; p. 117 Tabella 2; p. 269 App. II.  
5326: p. 79 note 525, 527; p. 80 nota 531; p. 83 nota 551; p. 84 note 553-555, 558; p. 117 Tabella 2; p. 275 App. II.  
6852: p. 12 nota 57.  
9490: p. 48 e nota 299; p. 49 nota 301; p. 51 nota 315; p. 55 note 346-347; p. 56 note 350-351; p. 110 nota 668; p. 118 Tabella 2; p. 270 App. II.  
10228 (già 10482): p. 28 nota 159; p. 66 e note 423-424; p. 67; p. 68 e note 434, 436-439; p. 69 e note 442, 445; p. 70 note 449-451; p. 73 e nota 475; p. 117 Tabella 2; p. 273 App. II.  
11487: pp. 4-5 note 22 e 23.

## COLOGNY-GENÈVE

### Fondation Martin Bodmer

Bodmer 130: p. vi; p. 79 note 525, 527; p. 80 e nota 533; p. 118 Tabella 2; p. 80 e nota 533; p. 120 nota 695; p. 123 Tabella 4; p. 124 e nota 707; pp. 161-162 e note 767, 769-770; p. 163 e nota 771 e Tabella 5; pp. 166-168 e note 783-785; pp. 169-170 e Tabella 6; pp. 181-183 e note 828-829, 831; pp. 186-189; p. 190 e nota 848; p. 193 e Tabella 7; pp. 198-199; p. 202 Tabella 8; pp. 203-205 e nota 926; p. 206 Tabella 9; p. 207; pp. 208-210 e Tabella 10, Tabella 11; pp. 215-220, 222 e nota 948; pp. 223-224; pp. 262-266 App. I num.8; p. 275 App. II; p. 279, Tavv. 8 e 18.

## DEVENTER

### Stadsarchief en Athenaeumbibliotheek

11 D 4 Kl (già I 82): p. 15 nota 74; p. 16 nota 78; p. 17 e nota 86; p. 18 nota 90; p. 23 nota 124; p. 118 Tabella 2; p. 268 App. II.

## DRESDEN

### Sächsische Landesbibliothek

Dc. 147: pp. 44-45 e nota 271; p. 45 nota 271; p. 46 nota 283; p. 118 Tabella 2; p. 184; p. 270 App. II.

## DUBLIN

### Chester Beatty Library

W.122: p. 48 e nota 300; p. 52 nota 321; p. 61 nota 391; p. 117 Tabella 2; p. 271 App. II.

## EDINBURGH

### National Library of Scotland

Adv.18.7.16: p. 48 e nota 299; p. 49; p. 56 nota 351; p. 271 App. II.

## EL ESCORIAL

### Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo

F.IV.11: p. 31 e nota 180; p. 34 nota 194, 201; p. 102 nota 626; p. 269 App. II.

## EVANSTON (Illinois)

### Northwestern University Library, McCormick Library of Special Collections

Western 12: p. 16 nota 74; p. 19 nota 91; p. 23 nota 128; p. 268 App. II.

## FIRENZE

### Archivio di Stato

Archivio della Repubblica, Lettere varie, b. 16, c. 355: p. 67 nota 428.

Archivio Mediceo Avanti Principato, filza 154, c. 19: p. 171 nota 788.

### Biblioteca Medicea Laurenziana

Acquisti e doni 819: p. 66 e note 423-424; p. 117 Tabella 2; p. 272 App. II;

Ashburnham 905 (già 836): p. 48 e nota 300; p. 77 nota 511; p. 117 Tabella 2; p. 270 App. II.

Plutei 34.1: p. 115 e nota 687.

39.1: p. 114 e nota 683.

41.10: p. 164 nota 773.

41.14: p. 191 nota 856.

41.17: p. 192 nota 867.

50.16: p. 48 nota 297.

53.2: p. 41 nota 245; p. 48 e nota 300; pp. 49-50 e nota 307; p. 52 nota 321; p. 53 e note 323-324, 327; p. 54 note 338-340.

90 inf. 6: p. VI; p. 71 e note 459-460; p. 72 note 464, 472; p. 118 Tabella 2; p. 123 Tabella 4; p. 126; pp. 157-161 e note 757-764; p. 163 e Tabella 5; pp. 165-168 e note 777, 783-784; pp. 169-170 Tabella 6; p. 180 e nota 826; pp. 185-189 e nota 843; p. 194 e Tabella 7; p. 195 e nota 873; pp. 198-199; p. 202 Tabella 8; pp. 203-205 e nota 926; p. 206 Tabella 9; pp. 207-210 e nota 934 e Tabella 10, Tabella 11; pp. 215, 219, 222 e nota 948; p. 224; pp. 257-261 App. I num. 7; p. 273 App. 2; p. 279, Tavv. 7, 16c-16d.

Rediano 118: p. 164 nota 773.

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Magliabechi XXVIII,5: p. 75 e nota 497; p. 77 nota 513; p. 124; p. 117 Tabella 2; p. 274 App. II.

Biblioteca Riccardiana

cod. 540: p. 6 nota 30.

## GENOVA

Biblioteca Civica Berio

Cf. Arm. 1: p. 110 e nota 670.

Biblioteca Durazzo

A.III.3: p. 58 e nota 366; p. 118 Tabella 2; p. 271 App. II.

Biblioteca Universitaria

F VI 15: p. 16 nota 75; pp. 17-18 e note 86-87; p. 19 e note 91-92, 95-96; p. 20 e note 98-100, 102; p. 21 e note 103, 105-106, 110-111, 113, ; p. 22 e note 114-115, 118-119; p. 118 Tabella 2; p. 268 App. II.  
latino 49: p. 38 e nota 223.

## GLASGOW

Glasgow University Library

Hunter 18 (S.2.8): p. 103 nota 632.

## GÖTTINGEN

Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek

2° Cod. Ms. Philol. 161 Cim.: p. 58 e note 366-367; p. 59 nota 373; p. 83 nota 549; p. 119 Tabella 2; p. 271 App. II.

## LEEDS

University of Leeds, Brotherton Library

4: p. 79 note 525, 527; p. 80 e nota 531; p. 97 nota 612; p. 118 Tabella 2; p. 274 App. II.

## LONDON

British Library

86 K 18 (incunabolo IB 25926): p. 191 nota 856.

Additional 6051: p. 6 nota 35; p. 41 nota 245; p. 74 e nota 495; p. 75 e nota 498; p. 76 nota 506; p. 77 note 510, 512; p. 78 nota 518; p. 117 Tabella 2; p. 273 App. II.

14787: p. 30 nota 174; p. 31 e nota 179; p. 35 note 203-206; p. 38 nota 225; p. 101 nota 626; pp. 124-125 e nota 711; p. 269 App. II.

20927: p. 79 note 524, 527; p. 118 Tabella 2; p. 275 App. II.

41068: p. 82 nota 546.

Burney 175: p. 3 e note 15-16.

Harleian 2007: p. 8 nota 40; p. 59 e nota 370; p. 62 e nota 396; p. 114 e nota 684; p. 277 App. II.

2528: p. 8 e nota 44; p. 79 e note 525, 527-528; p. 83 e nota 552; p. 274 App. II.

2658: p. 3 nota 14.

- 2692: p. 6 nota 35; p. 41 nota 245; p. 72 nota 472; pp. 74-75 e nota 495; p. 76 nota 506, 508-509; p. 77 e note 512-513, 516; p. 78 note 517-518; p. 117 Tabella 2; p. 274 App. II.
- 2768: p. 3 nota 14.
- 3264: p. 191 nota 856.
- 3510: p. 48 nota 297.
- 3567: pp. 50-51 e note 311-313; p. 55 nota 346; p. 56 note 348-349, 351-352; p. 57 nota 359; p. 276 App. II.
- 5268: p. 16 e nota 74; p. 17 e nota 85; p. 18 nota 89; p. 19 nota 94; p. 86 e nota 568; p. 119 Tabella 2; p. 268 App. II.
- 6313: p. 112 nota 679.
- 6506: p. 112 nota 679.
- King's 24: pp. 62-63 e nota 398; p. 65 note 415-416; p. 114 e nota 683; p. 119 Tabella 2; p. 123; p. 272 App. II.
- 29: p. 5 e nota 29; p. 102 nota 632.
- 32: p. 50 e nota 310.
- Royal 14.C.III: p. 38 e nota 222; p. 56 nota 354; p. 66 e note 423-424; p. 83 nota 549; p. 117 Tabella 2; p. 173 e nota 797; p. 273 App. II.
- Stowe 1016: p. 79 e note 525, 527-528; p. 84 e note 555, 557, 559; p. 117 Tabella 2; p. 274 App. II.

University of London, Senate House Library

- 288: p. 16 nota 75; p. 17 e nota 86; p. 21 note 108-109; p. 268 App. II.

Victoria & Albert Museum, National Art Library

- MSL/1947/101: p. vi; p. 33 nota 191; p. 36 e nota 213; p. 101 nota 626; p. 109 note 662-665; p. 118 Tabella 2; p. 123 Tabella 4; pp. 124-125; pp. 143-148 e note 738, 740-741; p. 163 e Tabella 5; pp. 164-168 e note 780, 784; pp. 169-170 e Tabella 6; pp. 173-178 e note 798, 803-804, 811, 817-818; pp. 186-188 e nota 847; p. 190; p. 193 e Tabella 7; pp. 194, 198-199; p. 202 Tabella 8; pp. 204-205 e note 918, 926; p. 206 Tabella 9; p. 207; pp. 208-210 e Tabella 10, Tabella 11; pp. 212-214, 219-221; p. 222 nota 948; p. 224; pp. 237-241 App. I num. 3; p. 269 App. II; p. 279, Tavv. 3, 12a, 13a, 14a.
- MSL/1950/2464: p. 44 e note 264, 270; p. 45 nota 275; p. 51 nota 315; p. 57 nota 359; p. 270 App. II.
- MSL/1954/1609: p. 6 nota 35; p. 74 e nota 495; p. 76 nota 506; p. 77 note 512-513; p. 78 note 517-518; p. 117 Tabella 2; p. 273 App. II.
- MSL/1957/1349: p. 2 e nota 9; pp. 25-26 e note 135, 140; p. 29 nota 166; p. 30 note 168, 172, 174-175, 177; p. 268 App. II.

**LOS ANGELES**

The Getty Research Institute

- Special Collections, 900255\*: p. 90 e nota 578; pp. 100-101 e note 622, 625.

**MADRID**

Archivo de Protocolos

- Legajo 24.850: p. 245 nota 1003.

Biblioteca Nacional de España

- 611: p. vi; pp. 44-45 e nota 271; p. 93 nota 593; p. 118 Tabella 2; p. 123 e Tabella 4; p. 125; pp. 148-151 e note 744, 747; p. 163 e Tabella 5; pp. 164-168 e nota 784; pp. 169-170 e Tabella 6; pp. 173, 175-178 e note 798, 803; pp. 186-188, e nota 847; p. 190; p. 194 Tabella 7; pp. 198, 200 e nota 893; p. 202 Tabella 8; pp. 204-205 e note 918, 926; p. 206 Tabella 9; p. 207; pp. 208-210 e Tabella 10, Tabella 11; pp. 212-214, 216, 219, 221; p. 222 nota 948; p. 224; pp. 242-247 App. I num. 4; p. 270 App. II; p. 279, Tavv. 4, 13b-13c, 14b-14c.
- 10014: p. 38 e nota 222; p. 56 nota 354; p. 63 e nota 399; p. 64 note 405-410; p. 65 note 411-413, 417; p. 66 note 418-419; p. 117 Tabella 2; p. 272 App. II.



## NEW YORK

### New York Public Library

Spencer 7: p. 8 e nota 43; p. 79 note 524, 527; p. 101 nota 626; p. 274 App. II.  
48: p. 66 e note 423-424; p. 68 note 430, 434-435; p. 69 nota 442; p. 102 nota 632; p. 115  
e nota 689; p. 118 Tabella 2; p. 272 App. II.

### Pierpont Morgan Library

Morgan 502: p. 164 nota 773.  
882: p. 75 e note 497-498; p. 273 App. II.

## OXFORD

### Bodleian Library

Auctarium F.4.33 (S.C. 2187): p. 1 nota 6; pp. 44-45 e nota 271; p. 45 nota; p. 118  
Tabella 2; p. 270 App. II.  
F.5.4 (S.C. 4139): p. 16 nota 74; p. 18 nota 90; p. 19 nota 91; p. 118 Tabella 2; p.  
268 App. II.  
Canonici Italian 85: p. 50 nota 311.  
Canonici Latin Classical 161: pp. 110-111 e nota 673.  
D'Orville 166 (S.C. 17044): p. 8 nota 40; p. 16 e nota 76; p. 276 App. II.  
Douce 146 (S.C. 21720): pp. 44-45 e nota 271; p. 118 Tabella 2; p. 270 App. II.

### Merton College

315: p. 37 e nota 218, p. 39 e note 227-228.

## PADOVA

### Archivio della Curia Vescovile

Actorum civilium: b. 178, fasc. 2, c. 3v: p. 5 nota 25.

### Archivio di Stato

Archivio civico antico: Est. 1418, b. 246, c. 174: p. 15 nota 71; p. 48 e nota 298.  
Archivi giudiziari civili Fondo Vettovaglie e danni dati b. 129: p. 15 nota 73.  
b. 164: p. 15 nota 73.  
Fondo del Sigillo b. 331, c. 17: p. 70 nota 455.  
b. 345: p. 15 nota 73.  
Archivio notarile b. 4937, fasc. 1, c. 21: p. 5 nota 25.  
b. 241, c. 345: p. 57 e nota 358.  
Estimo 1418, tomo 245, polizza 53: p. 90 e nota 577.  
Vettovaglie e commerci: b. 198, fasc. 5, c. 12: p. 15 nota 71.

### Biblioteca Capitolare della Curia Vescovile

D.II: p. 178 nota 821.  
E.3 (F2): pp. 79-80 e note 524, 527, 529-530; p. 275 App. II.  
E.26: p. 1 e nota 3; p. 6 nota 35; p. 8 e nota 42; pp. 78-79 e note 524, 527; p. 103 e nota 634; p.  
104; p. 106 nota 647; p. 275 App. II.  
E.27: p. 1 e nota 3; p. 6 nota 35; p. 8 e nota 42; p. 30 nota 174; pp. 78-79 e note 524, 527; p. 103 e  
nota 634; p. 104; p. 106 nota 647; p. 275 App. II.

### Biblioteca Civica

B.P. 1417/3: p. 79 note 524, 527; p. 274 p. 275 App. II.  
B.P. 3159: p. 78 nota 521.

### Biblioteca del Seminario Vescovile

203: p. 63 e note 400, 404; p. 64 nota 405; p. 95 e nota 602; p. 118 Tabella 2; p. 272 App. II.

## PALERMO

### Biblioteca Comunale

4Qq.A.7: p. 31 e nota 180; p. 34 nota 194; p. 269 App. II.

## PARIS

### Bibliothèque Nationale de France

- latin 5811: p. 4 nota 22.  
5814: p. 48 e nota 300; p. 52 nota 322; p. 83 nota 549; p. 119 Tabella 2; p. 271 App. II.  
7992: pp. 44-45 e nota 271; p. 184; p. 270 App. II.  
7997: pp. 44-45 e nota 271; p. 45 nota; p. 270 App. II.  
11309: p. 31 e nota 179; p. 32 e nota 185; p. 33 e nota 191; p. 35 nota 204; p. 101 nota 626; p. 109 nota 660; p. 119 Tabella 2; p. 269 App. II.  
12947: p. 110 nota 669.  
17542: pp. 16-17 e note 78-79, 82; p. 108 e nota 659.  
italien 551: p. 199 nota 890.  
nouvelles acquisitions latines 584: p. 48 e nota 300; p. 49; p. 271 App. II.

## PARMA

### Biblioteca Palatina

- 1636: p. 191 nota 856.  
Palatino 64: pp. 36-37 e nota 216; p. 38 e nota 222; p. 39 note 228, 230; p. 40 note 231-232, 234-238; p. 41 e note 239-245; p. 42 note 247-255; p. 43 e nota 263, p. 44 nota 266; p. 56 nota 354; p. 91 nota 586; p. 117 Tabella 2; p. 270 App. II.

## PERUGIA

### Biblioteca Comunale Augustea

- N56 (1104): p. 6 nota 35; pp. 74-75 e nota 495; p. 78 nota 619; p. 274 App. II.

## PISA

### Biblioteca Universitaria

- 531: p. 24 nota 133; p. 25 e note 137, 139; p. 27 nota 148; p. 28-29 note 152, 154, 160-165; p. 39 e nota 226; p. 269 App. II.

## PRINCETON (New Jersey)

### Princeton University, Firestone Library

- 41: p. 79 note 525, 527; p. 80; p. 83; p. 84 nota 556; pp. 96-97 e nota 609; p. 119 Tabella 2; p. 274 App. II.  
104: p. 97 nota 609.

## RAVENNA

### Biblioteca Classense

- 4: p. 71 e note 458, 460-463; p. 73 e note 479-480; p. 74 e note 481-493; p. 118 Tabella 2; p. 157 nota 754; p. 273 App. II.  
294: p. 37 nota 221.

## REGGIO EMILIA

### Biblioteca Panizzi

- Turri F.73: p. 31 e nota 179; p. 32 e nota 186; p. 34 nota 194; p. 35 nota 207; p. 269 App. II.

## ROMA

### Biblioteca Casanatense

- 15: p. 50 e nota 310.  
453: p. 29 nota 163; p. 48 e nota 300; p. 49 e note 302, 304; p. 51 nota 315; p. 52 note 317, 320, 322; p. 53 note 323, 328-329; p. 54 e note 330-338; p. 55 e note 341-342; p. 109 nota 660; p. 117 Tabella 2; p. 270 App. II.  
924: pp. III, VI; p. 6 nota 30; p. 25 e nota 137; p. 27 nota 151; p. 29 nota 167; p. 118 Tabella 2; p. 119 e nota 693; p. 122 e nota 702; p. 123 Tabella 4; pp. 126-140 e note 716-721, 725-732;

p. 163 e Tabella 5; pp. 164-168 e nota 784; pp. 169-170 Tabella 6; pp. 183-188 e note 836, 844-845, 847; pp. 190-192 e note 850, 852-861; p. 193 Tabella 7; pp. 194-200 e note 880, 882, 884, 893; p. 202 e Tabella 8; pp. 203-205 e note 913-914, 923-924; p. 206 Tabella 9; pp. 207-210 e nota 934 e Tabella 10, Tabella 11; p. 212 e note 936-937; pp. 9a-9c.  
1443 (già B.VI.10): p. 8 nota 40; p. 16 e note 76-77; p. 23 note 122-123, 125-127; p. 24 note 129, 130-132; p. 276 App. II.

#### **SAN DANIELE DEL FRIULI**

##### Biblioteca Guarneriana

139: p. vi; p. 56 nota 355; p. 61 nota 385; p. 63 e nota 398; p. 65 note 412-414; p. 109 nota 661; p. 118 Tabella 2; p. 123 e Tabella 4; p. 124; p. 126; pp. 152-156 e nota 748; p. 158; p. 163 e Tabella 5; pp. 164-168 e nota 784; pp. 169-170 Tabella 6; pp. 178-180 e nota 823; pp. 183, 185-188 e note 843, 846-847; p. 190; pp. 193-194 e Tabella 7; p. 195 e nota 873; pp. 198-199; p. 202 Tabella 8; pp. 203-205 e nota 926; p. 206 Tabella 9; p. 207; pp. 208-210 e Tabella 10 e Tabella 11; pp. 212, 214-215, 219, 222, e nota 948; p. 224; p. 279, Tavv. 5, 15, 16a-16b.

#### **SECKAU**

##### Benediktinerabtei

555: p. 63 e note 400-401, 404; p. 95 e nota 602; p. 118 Tabella 2; p. 272 App. II.

#### **SEVILLA**

##### Biblioteca Capitular y Colombina

5-1-3: p. 12 nota 57.

#### **STOCKHOLM**

##### Kungliga Biblioteket

Huseby 17: p. 58 e note 366-367; p. 60 nota 383; p. 61 nota 387; p. 272 App. II.

#### **STUTTGART**

##### Württembergische Landesbibliothek

brev. 29: p. 71 e note 458, 460; p. 73 nota 479; p. 74 nota 492; p. 110 nota 668; p. 118 Tabella 2; p. 273 App. II.

#### **TOLEDO**

##### Archivo y Biblioteca Capitulares

49-17: p. 48 e nota 300; p. 50; p. 62 nota 395; p. 123; p. 117 Tabella 2; p. 271 App. II.  
103-10: p. 48 e nota 299; p. 50; p. 271 App. II.

#### **TORINO**

##### Biblioteca Nazionale Universitaria

I.II.5: p. 24 nota 133; p. 25 e nota 135; p. 26 note 142-144; p. 30 note 169-171, 173-174, 176-178; p. 269 App. II.  
N.V.28: p. vi; p. 36 e nota 213; p. 39 e nota 229; p. 118 Tabella 2; p. 120 e note 696-698; p. 121 Tabella 3; pp. 122-123 e note 699-701, 703; p. 123 e Tabella 4; pp. 125-126; pp. 140-143 e note 733-736; p. 145; p. 163 e Tabella 5; pp. 164-168 e note 772, 780, 783-785; pp. 169-170 e Tabella 6; pp. 171-173, 175-176 e note 789, 803, 811; pp. 185-188 e nota 847; p. 190; p. 193 Tabella 7; pp. 194-195; pp. 197-200; p. 202 Tabella 8; pp. 203-205 e note 918, 926; p. 206 Tabella 9; p. 207 e nota 928; pp. 208-210 e note 933-934 e Tabella 10, Tabella 11; pp. 212-214, 216, 219-221; p. 222 nota 948; p. 224; pp. 232-236 App. I num. 2; p. 269 App. II; p. 279, Tavv. 2, 10, 11a-11b.

## UDINE

Seminario Arcivescovile, Biblioteca diocesana P. Bertolla

Cernazai 421: p. 24 nota 133; p. 25 e nota 137; p. 185 e nota 841; p. 268 App. II.

## VALLADOLID

Universidad de Valladolid, Biblioteca de Santa Cruz

333: p. 38 e nota 222; p. 56 nota 354; p. 63 e nota 399; p. 64 nota 405; p. 117 Tabella 2; p. 272 App. II.

## VENEZIA

Biblioteca del Museo Correr

Correr 1494: p. 203 e nota 916.

Biblioteca Nazionale Marciana

Latini II, 39 (=2999): p. 25 e note 134-135; p. 26 nota 145; p. 30 nota 174; p. 110 e note 668, 672; p. 124; p. 268 App. II.

III, 42 (=2928): p. 56 e nota 357; p. 79 note 526-527; p. 85 e nota 561; pp. 90-91 e nota 583; p. 275 App. II.

IX, 1 (= 3496): p. 37 e nota 217; p. 38 e nota 225; p. 91 nota 585; p. 108 e nota 659.

XII, 16 (=4373): p. 16 nota 75; p. 17 e nota 83; p. 20 note 98, 102; p. 21 nota 113; p. 22 nota 118; p. 86 e nota 563; p. 268 App. II.

XII, 153 (=4453): p. 16 nota 74; p. 17 nota 85; p. 19 nota 91; p. 23 nota 126; p. 119 Tabella 2; p. 184 e nota 838; p. 268 App. II.

## VERONA

Biblioteca Capitolare

CCLXX (241): p. 28 nota 159; p. 29 note 163, 167; p. 41 nota 245; p. 59 nota 372; p. 71 e note 459-460; p. 72 e note 465-467, 469-472; p. 73 e note 473-478; p. 117 Tabella 2; p. 273 App. II.

## VICENZA

Biblioteca Comunale Bertoliana

44 (già G.1.10.22): p. 103 nota 633.

216: p. 25 e note 137-138; p. 26; p. 27 note 150-151; p. 32 e nota 185; p. 38 nota 225; p. 118 e 119 Tabella 2; p. 128 e nota 719; p. 269 App. II.

## WIEN

Österreichische Nationalbibliothek

184: pp. 44-45 e nota 271; p. 45 nota; p. 102 nota 632; p. 119 Tabella 2; p. 270 App. II.

lat. 3: p. 106 nota 646.

## WINDSOR

Eton College

149: p. 1 e nota 4; p. 6 nota 35; p. 41 nota 245; p. 74 e nota 495; p. 77 nota 512; p. 83 nota 549; p. 93 e nota 596; p. 117 Tabella 2; p. 274 App. II.

## WOLFENBÜTTEL

Herzog August Bibliothek

83.23Aug.fol.: p. 37 nota 221.

85.1.1Aug.2°: p. 66 e note 423-424; p. 67 e nota 426; p. 273 App. II.

332 Gud. Lat. 8°: p. 25 e nota 137; p. 110 e nota 672; p. 119 Tabella 2; p. 268 App. II.

#### COLLEZIONE PRIVATA

- Catalogo Christie's 14/11/1974, n. 459, Maestro Martino, *De arte coquinaria*: p. 3 e nota 17; p. 8 nota 40; p. 36 e nota 214; p. 125 nota 711; p. 145 e nota 743; p. 276 App. II.
- Collocazione sconosciuta, già Paris, Librairie Jean-Claude Vrain, Cicerone, *De oratore*, sottoscritto 20 dicembre 1499: p. 6 nota 35; pp. 74-75 e nota 495; p. 274 App. II.
- Derbyshire, Chatsworth House, Fra' Giocondo, *Sylloge*: p. 8 e nota 44; p. 79 e note 525, 527-528; p. 274 App. II.
- Frammenti conservati in varie collezioni, *Libro d'ore*: p. 63 e note 400, 404; p. 64 nota 404; p. 118 Tabella 2; p. 72 App. II.
- Già Firenze, collezione Walter Ashburner, *Libro d'ore*: pp. 66-67 e note 422, 425; p. 118 Tabella 2; p. 273 App. II.
- Già J.R. Abbey, Ms. J.A.7368, Petrarca, *Rvf e Triumph*: p. 75 e nota 497; p. 118 Tabella 2; pp. 120 e nota 695; p. 123 nota 704; pp. 182-183 e note 831, 835; p. 200 nota 893; p. 204 nota 918; p. 226; p. 273 App. II.
- Già J.R. Abbey, Ms. 43.J.A.276, Cicerone: p. 178 nota 821.
- Già Stratfield Saye, Wellington collection, Svetonio, *Vitae imperatorum*: p. 58 e note 366-367; p. 119 Tabella 2; p. 123; p. 271 App. II.

## BIBLIOGRAFIA

- Accame, *Pomponio* = Maria Accame, *Pomponio Leto. Vita e insegnamento*, Tivoli, Tored, 2008 («Biblioteca Pomponiana», 1).
- Adams, *Cicero* = Frederick B. Adams, *A Cicero Written by Bartolomeo San Vito*, in *Pierpont Morgan Library, the Eight Annual Report to the Fellows*, New York, s.e., 1958, pp. 19-21.
- Adams, *Petrarch* = Frederick B. Adams, *A Petrarch Manuscript in the Bodmeriana*, in *Der Internationaler Bibliophilen-Kongress 1975 in der Schweiz*, Zurich, s.e., 1981, pp. 71-85.
- Agosti-Farinella, *Nuove ricerche* = Giovanni Agosti - Vincenzo Farinella, *Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento*, in *La Colonna Traiana*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1988 («Saggi», 716), pp. 549-597.
- Agosti-Thiébaud, *Mantegna* = *Mantegna. 1431-1506*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009), a cura di Giovanni Agosti e Dominique Thiébaud, assistiti da Arturo Galansino e Jacopo Stoppa, edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di Andrea Canova e Antonio Mazzotta, Milano, Officina Libraria, 2008.
- Alexander, *Initials* = Jonathan James Graham Alexander, *Initials in Renaissance Illuminated Manuscripts: The Problem of the So-called "litera Mantiniana"*, in *Renaissance- und Humanistenhandschriften*, herausgegeben von Johanne Autenrieth unter Miterbeit von Ulrich Eigler, München, R. Oldenbourg, 1988 («Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien», 13), pp. 145-155 [rist. in Alexander, *Studies*, pp. 169-198, 391-392].
- Alexander, *Manuscript* = Jonathan James Graham Alexander, *A Manuscript of Petrarch's Rime and Trionfi*, «Victoria and Albert Museum Yearbook», 2 (1970), pp. 27-40 [rist. in Alexander, *Studies*, pp. 142-168, 389-391].
- Alexander, *Miniatori* = Jonathan James Graham Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, prefazione di Giordana Mariani Canova, traduzione di Lucia Mariani, Modena, F. C. Panini, 2003 [trad. da: Jonathan James Graham Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven-London, Yale University Press, 1992].
- Alexander, *Painted page* = *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550*, catalogue of the exhibition (London, Royal Academy of Arts, 27 October 1994 - 22 January 1995; New York, The Pierpont Morgan Library, 15 February - 7 May 1995), edited by Jonathan James Graham Alexander, with contributions by J. J. G. Alexander, L. Armstrong, G. Mariani Canova, F. Toniolo, R. S. Wieck, W. Voelkle, London-New York, Prestel, 1994.
- Alexander, *Pallaavicini* = Jonathan James Graham Alexander, *Illumination for Cardinal Antoniotto Pallavicini (1442-1507)*, in *Illuminating the Book: Makers and Interpreters. Essays in Honour of Janet Backhouse*, edited by Michelle P. Brown and Scot McKendrick, London, The British Library - Toronto, University of Toronto Press, 1998, pp. 191-208 [rist. in Alexander, *Studies*, pp. 235-267, 395].

- Alexander, *Studies* = Jonathan James Graham Alexander, *Studies in Italian Manuscript Illumination*, London, The Pindar Press, 2002.
- Alexander-de la Mare, *Library of Abbey* = Jonathan James Graham Alexander - Albinia Catherine de la Mare, *The Italian Manuscripts in the Library of Mayor J. R. Abbey*, London, Faber and Faber, 1969.
- Allegretti, *Catalogo* = Paola Allegretti, *Catalogo dei codici italiani*, «Corona nova. Bulletin de la Bibliotheca Bodmeriana», 2 (2003), pp. 31-99.
- A.P.I. = *Archivio paleografico italiano*, diretto da Ernesto Monaci, Roma, D. Anderson, 1892-1910.
- Appel, *Triumphe* = *Die Triumphe Francesco Petrarca in kritischem Texte*, herausgegeben von Carl Appel, Halle, Max Niemeyer, 1901.
- Appel, *Zur Entwicklung* = Carl Appel, *Zur Entwicklung italienischer Dichtungen Petrarca. Abdruck des Cod. Lat. 3196 und Mitteilungen aus den Handschriften Casan. A III 31 und Laurenz. Plut. XLI, n. 14*, Halle, Max Niemeyer, 1891 [rist. anast. parziale (pp. 126-161) in Pasquini-Vecchi, *Casanatense*, pp. 137-174].
- Antiquaria* = *Antiquaria a Roma. Intorno a Pomponio Leto e Paolo II*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003 («RR Inedita Saggi», 31).
- Ariani, *Petrarca* = Marco Ariani, *Francesco Petrarca*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, II (*Il Trecento*), Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 601-726 (capitolo X).
- Armstrong, *North* = Lilian Armstrong, *A North Italian Drawing of Hercules and Antaeus in a German Incunabula: Marco Zoppo (?) and Drawings in Renaissance Books*, in *L'Engle-Guest, Tributes*, pp. 5-20.
- Armstrong, *Renaissance* = Lilian Armstrong, *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery: The Master of the Putti and His Venetian Workshop*, London, H. Miller, 1981.
- Atti del convegno* = *Atti del convegno di studi su Angelo Colocci*, (Jesi, Palazzo della Signoria, 13-14 settembre 1969), Jesi, Amministrazione comunale di Jesi, 1972.
- Autografi dei letterati* = *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2009.
- Baglio, *Le note* = *Le note di Francesco Petrarca sul foglio di guardia*, a cura di Marco Baglio, in *Petrarca, Le postille*, pp. 183-193.
- Balduino, *Esperienze* = Armando Balduino, *Le esperienze della poesia volgare*, in *Storia della cultura veneta*, vol. 3/1 (*Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*), a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1980.
- Balsamo-Tinto, *Origini* = Luigi Balsamo - Alberto Tinto, *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Milano, Il Polifilo, 1967 («Documenti sulle arti del libro», 6).
- Bandini, *Catalogus* = Angelo Maria Bandini, *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, V (*Italicos scriptores exhibens*), Firenze, s.e., 1778.

- Bandini, *Dei principi* = Angelo Maria Bandini, *Dei principi e progressi della Real Biblioteca Mediceo Laurenziana (Ms. laur. Acquisti e Doni 142)*, a cura di Rosario Pintaudi, Mario Tesi, Anna Rita Fantoni, con i contributi di A. Dillon Busi e M.P. Gonnelli Manetti, Firenze, Gonnelli, 1990.
- Banzato, *Mantegna e Padova* = Mantegna e Padova. 1445-1460, catalogo della mostra (Padova, Musei civici agli Eremitani, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di Davide Banzato, Alberta De Nicolò Salmazo e Anna Maria Spiazzi, Milano, Skira, 2006.
- Barberi, *Il frontespizio* = Francesco Barberi, *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano, Il Polifilo, 1969 («Documenti sulle arti del libro», 7).
- Barbieri, *La mano* = Andrea Barbieri, *La mano di Castelvetro sul Petrarca casanatense*, «Studi e problemi di critica testuale», 83 (2011), pp. 63-76.
- Barile, *Contributi* = Elisabetta Barile, *Contributi su Biagio Saraceno, copista dell'Eusebio Marciano Lat. IX, 1 (3496) e cancelliere del vescovo di Padova Fantino Dandolo*, in *Studi di storia religiosa padovana dal Medioevo ai nostri giorni. Miscellanea in onore di mons. Ireneo Daniele*, a cura di Francesco G.B. Trolese, Padova, Istituto per la Storia Ecclesiastica Padovana, 1997 («Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana», 25), pp. 141-164.
- Barile, *Lettera autografa* = Elisabetta Barile, *Una lettera autografa di Bartolomeo Sanvito a Marco Antonio Morosini*, «Arte veneta», 62 (2005), pp. 149-152.
- Barile, *Littera* = Elisabetta Barile, *Littera antiqua e scritture alla greca. Notai e cancellieri copisti a Venezia nei primi decenni del Quattrocento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994 («Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti», 51).
- Barker, *The Aldine* = Nicolas Barker, *The Aldine Italic*, in Zeidberg, *Aldus Manutius*, pp. 95-107.
- Bauer Eberhardt, *Lauro Padovano* = Ulriche Bauer Eberhardt, *Lauro Padovano und Leonardo Bellini als Maler, Miniatoren und Zeichner*, «Pantheon», 47 (1989), pp. 49-82.
- Bauer Eberhardt, *Unknown* = Ulriche Bauer Eberhardt, *Unknown Renaissance Miniatures from Lombardy and the Veneto in Bavarian Collections*, «Arte Cristiana», 84/772 (1996), pp. 20-30.
- Beccadelli, *La vita* = Ludovico Beccadelli, *La vita del Petrarca* (seconda redazione del 1563-64), in Giuseppe Frasso, *Studi su i "Rerum vulgarium fragmenta" e i "Triumphii"*, I (Francesco Petrarca e Ludovico Beccadelli), Padova, Antenore, 1983, pp. 27-86.
- Belloni, *All'origine* = Gino Belloni, *All'origine della critica degli scartafacci (1495/96-1540)*, in Belloni, *Laura*, pp. 284-320 [rist. in *Il commento al testo lirico*, atti del convegno (Pavia, 25-26 ottobre 1990), a cura di Bruno Bentivogli e Guglielmo Gorni, Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, 1996].
- Belloni, *Commento* = Gino Belloni, *Il commento petrarchesco di Antonio da Canal e annesse questioncelle tipografiche e filologiche sull'aldina del 1501*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, I (Dal medioevo al Petrarca), Firenze, Olschki, 1983 («Biblioteca dell'Archivum Romanicum», 178), pp. 459-478 [rist. in Belloni, *Laura*, pp. 96-119].

- Belloni, *Laura* = Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al «Canzoniere»*, Padova, Antenore, 1992 («Studi sul Petrarca promossi dall'Ente nazionale Francesco Petrarca», 22).
- Belloni, *Nota* = Gino Belloni, *Nota sulla storia del Vat. lat. 3195*, in *Petrarca, Commentario*, pp. 73-104.
- Belloni, *Valdezoco* = Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta. Anastatica dell'edizione Valdezoco Padova 1472*, a cura di Gino Belloni, Venezia, Marsilio, 2001.
- Bergamini, *Friuli* = *Miniatura in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, Villa Manin di Passariano, 9 giugno - 27 ottobre 1985), a cura di Giuseppe Bergamini, introduzione di Gian Carlo Menis, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1985.
- Bernardi, *Zibaldone* = *Lo zibaldone collociano Vat. Lat. 4831. Edizione e commento*, a cura di Marco Bernardi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008 («Studi e testi», 454).
- Berra, *I Triumphi* = *I Triumphi di Francesco Petrarca*, atti del convegno (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 1999 («Quaderni di Acme», 40).
- Besomi, *Codici petrarcheschi* = Ottavio Besomi, *Codici petrarcheschi nelle biblioteche svizzere*, Padova, Antenore, 1967 («Censimento dei codici petrarcheschi», 3) [già edito in «Italia medioevale e umanistica», 8 (1965), pp. 369-429].
- Bettarini, *Lacrime* = Rosanna Bettarini, *Lacrime e inchiostro nel canzoniere di Petrarca*, Bologna, Clueb, 1998 («Testi e studi di filologia e letteratura»).
- Bettarini, *Rvf* = Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005 («Nuova raccolta di classici italiani annotati», 20).
- Bianca, *Le accademie* = Concetta Bianca, *Le accademie a Roma nel Quattrocento*, in *On Renaissance Academies: Proceedings of the International Conference "From the Roman Academy to the Danish Academy in Rome, Dall'Accademia Romana all'Accademia di Danimarca a Roma"*, (the Danish Academy in Rome, 11-13 October 2006), edited by Marianne Pade, Roma, Quasar, 2011 («Analecta Romana Instituti Danici, 42 supplemento»), pp. 47-59.
- Bianca, *Pomponio* = Concetta Bianca, *Pomponio Leto e l'invenzione dell'Accademia romana*, in *Les académies dans l'Europe Humaniste. Idéaux et pratiques, textes édités par Marc Deramaix et al., préface de Marc Fumaroli*, Genève, Droz, 2008 («Travaux d'Humanisme et Renaissance», 441), pp. 25-56.
- Bianchi, *Intorno* = Dante Bianchi, *Intorno alle rime disperse del Petrarca: la membrana del codice Casanatense 924*, «Istituto lombardo di scienze e di lettere, rendiconti, classe di lettere», 81 (1948), pp. 33-61.
- Biblioteche governative* = *I codici petrarcheschi delle biblioteche governative del Regno indicati per cura del Ministero dell'Istruzione Pubblica*, Roma, Tipografia Romana, 1874.

- Bierstadt, Robert Hoe = Oscar Albert Bierstadt, *The Library of Robert Hoe: A Contribution to the History of Bibliophilism in America*, New York, Duprat & co., 1895.
- Billanovich, Eusebio = Giuseppe Billanovich, *Un nuovo esempio delle scoperte e delle letture del Petrarca, l'Eusebio-Girolamo-PseudoProspero*, in Giuseppe Billanovich, *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Antenore, 1996 («Studi sul Petrarca», 25), pp. 187-236 [rist. dell'ed. Krefeld, Scherpe, 1954 («Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln», 3)].
- Bischetti, Codicologia = Sara Bischetti, *Codicologia dei manoscritti in scrittura umanistica su carta (conservati nelle biblioteche storiche di Roma)*, tesi di dottorato in Paleografia greca e latina, ciclo XXV, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2013.
- Bollati, Dizionario = *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di Milvia Bollati, prefazione di Miklos Boskovits, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004.
- Bologna-Bernardi, Angelo = Angelo Colocci e gli studi romanzi, a cura di Corrado Bologna e Marco Bernardi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008 («Studi e testi», 449).
- Bozzolo-Ornato, Pour une histoire = Carla Bozzolo - Ezio Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge. Trois essais de codicologie quantitative*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983 («Textes et études», 2).
- Brugnolo, Libro = *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'originale dei Rerum vulgarium fragmenta*, in Petrarca, *Commentario*, pp. 105-129.
- Brunetti, Per la storia = Giuseppina Dida B. Brunetti, *Per la storia del manoscritto provenzale T*, «Cultura neolatina», 51/1-2 (1991), pp. 27-41.
- Caldelli, Antiporte = Elisabetta Caldelli, *Antiporte e clipei scritti: suggestioni per una ricerca*, in *La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza. Esperienze, metodologia, prospettive*, atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 4-5 marzo 2009), a cura di Silvia Maddalo e Michela Torquati, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2010 («Nuovi studi storici», 87) pp. 217-228.
- Caldelli, Copisti = Elisabetta Caldelli, *Copisti a Roma nel Quattrocento*, Roma, Viella, 2006 («Scritture e libri del medioevo», 4).
- Cannata, Appunti = Nadia Cannata Salamone, *Gli appunti linguistici di Angelo Colocci nel manoscritto Vat. lat. 4817*, Firenze, Accademia della Crusca, 2012.
- Cannata, Dal ritmo = Nadia Cannata Salamone, *Dal "ritmo" al "canzoniere": note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (sec. XIII-XX)*, «Critica del testo», 4/2 (2001), pp. 397-429.
- Cannata, Il canzoniere = Nadia Cannata, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto Libri, 2000 («Filologia materiale», 1).
- Caroti-Zamponi, Bartolomeo Fonzio = Stefano Caroti - Stefano Zamponi, *Lo scrittoio di Bartolomeo Fonzio umanista fiorentino*, con una nota di Emanuele Casamassima, Milano, Il Polifilo, 1974 («Documenti sulle arti del libro», 10).

- Carrai, *Il problema* = Stefano Carrai, *Il problema della "guida": un consuntivo e una nuova proposta*, in Berra, *I Triumphs*, pp. 67-78.
- Casagrande Mazzoli-Brunello, *La tabula* = Maria Antonietta Casagrande Mazzoli - Mauro Brunello, *La tabula ad rigandum. Identikit di uno strumento ergonomico*, «Gazette du livre médiéval», 37 (2000), pp. 26-33.
- Casamassima, *Mostra* = *Mostra di codici umanistici di biblioteche friulane*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 23 settembre - 31 dicembre 1978), a cura di Emanuele Casamassima *et al.*, Firenze, s.e., 1978.
- Casamassima, *Trattati* = Emanuele Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milano, Il Polifilo, 1966 («Documenti sulle arti del libro», 5).
- Casarsa, *Guarneriana* = *La Guarneriana. I tesori di un'antica biblioteca*, catalogo della mostra (San Daniele del Friuli, Palazzo ex Monte di Pietà, 10 giugno - 30 ottobre 1988), a cura di Laura Casarsa, Anna Giulia Cavagna, Mario D'Angelo, Arnaldo Ganda, Giordana Mariani Canova, Ugo Rozzo e Cesare Scalon, San Daniele del Friuli, Comune di S. Daniele del Friuli, 1988.
- Cassiani-Chiabò, *Pomponio Leto* = *Pomponio Leto e la prima Accademia Romana. Giornata di studi (Roma, 2 dicembre 2005)*, a cura di Chiara Cassiani e Myriam Chiabò, Roma, Roma nel Rinascimento, 2007 («RR Inedita Saggi», 37).
- Castellani, *Sulla formazione* = Arrigo Castellani, *Sulla formazione del sistema paragrafematico moderno*, «Studi linguistici italiani», 21 (1995), pp. 3-47.
- Cavallaro, *Una colonna* = Anna Cavallaro, «Una colonna a modo di campanile facta per Adriano imperatore». *Vicende e interpretazioni della colonna Traiana tra Medioevo e Rinascimento*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, I, Roma, Multigrafica, 1984, pp. 71-82.
- Cecconi, *Casanatense 924* = Michela Cecconi, *Bartolomeo Sanvito copista del Casanatense 924*, in *Scrivere il volgare fra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno di studi (Siena, 14-15 maggio 2008), a cura di Nadia Cannata e Maria Antonietta Grignani, Pisa, Pacini, 2009, pp. 27-42 («Testi e culture in Europa», 5).
- Cecconi, *Nota* = Michela Cecconi, *Nota per un nuovo manoscritto attribuibile alla mano di Bartolomeo Sanvito: il Casanatense 924*, «Culture del testo e del documento», 25 (2008), pp. 109-120.
- Cencetti, *Lineamenti* = Giorgio Cencetti, *Lineamenti di storia della scrittura latina. Dalle lezioni di paleografia (Bologna, a.a. 1953-54)*, ristampa a cura di Gemma Guerrini Ferri con indici e aggiornamento bibliografico, Bologna, Patron, 1997 [1ª ed. Bologna, 1954].
- Cesareo, *L'ultimo* = Giovanni Alfredo Cesareo, *L'ultimo amore del Petrarca*, «Fanfulla della domenica», XXVII/41 (1905).
- Cestaro, *Rimatori* = Benvenuto Clemente Cestaro, *Rimatori padovani del sec. XV*, Venezia, V. Callegari, 1913 [estratto da «Ateneo Veneto», 36, II/2 (1913)].
- Chambers, *Arrivabene* = David Sanderson Chambers, *Giovanni Pietro Arrivabene (1439-1504): Humanistic Secretary and Bishop*, «Aevum», 58 (1984), pp. 397-438.

- Chambers, *Renaissance* = David Sanderson Chambers, *A Renaissance Cardinal and His Wordly Goods: The Will and Inventory of Francesco Gonzaga (1444-1483)*, London, Warburg Institute - University of London, 1992 («Warburg Institute Surveys and Texts», 20).
- Chiorboli, *Le rime* = Francesco Petrarca, *Le Rime sparse e i Trionfi*, a cura di Ezio Chiorboli, Bari, Laterza, 1930 («Scrittori d'Italia», 126).
- Ciaralli, *Studio* = Antonio Ciaralli, *Studio per una collocazione storica dell'italica*, in *Alethes philia. Studi in onore di Giancarlo Prato*, a cura di Marco D'Agostino e Paola Degni, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2010 («Collectanea», 23), pp. 169-189.
- Cieri Via, *Trionfi* = Claudia Cieri Via, *I Trionfi di Piero*, in *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, catalogo della mostra (Urbino, 1992), a cura di Paolo Dal Poggetto, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 126-134.
- Clough, *Library* = Cecil H. Clough, *The Library of Bernardo and of Pietro Bembo*, «The Book Collector», 33/3 (1984), pp. 305-331.
- Clough, *Pietro Bembo* = Cecil H. Clough, *Pietro Bembo's Edition of Petrarch and His Association with the Aldine Press*, in Zeidberg, *Aldus Manutius*, pp. 47-80.
- Cockerell, *Exhibition* = *Exhibition of Illuminated Manuscripts*, edited by Sydney T. Cockerell, London, Burlington Fine Arts Club, 1908.
- Cooper Erdreich, *Qui hos cultus* = Ellen Cooper Erdreich, «*Qui hos cultus... pinxerit*»: *Illumination Associated with Bartolomeo Sanvito (c. 1435 - c. 1512)*, PhD dissertation, Baltimore, Johns Hopkins University, 1993.
- Cooper Erdreich, *Sanvito* = Ellen Cooper Erdreich, *Bartolomeo Sanvito as Illuminator*, in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 63-86.
- Corona de Aragòn = *La corona de Aragòn en el Mediterraneo, un legado común para España e Italia, 1282-1492*, exposición organizada por Ministerio de Cultura (Barcelona, Archivo de la Corona de Aragon, Salon del Tinell, Capilla de Santa Agueda, noviembre - diciembre 1988), Barcelona, s.e., 1988.
- Cursi, *Per la prima circolazione* = Marco Cursi, *Per la prima circolazione dei Rerum vulgarium fragmenta: i manoscritti antiquiores*, in *Storia della scrittura e altre storie*, a cura di Daniele Bianconi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, in c.s. («Bollettino dei classici», 29 supplemento).
- Danzi, *La biblioteca* = Massimo Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Librairie Droz, 2005 («Travaux d'Humanisme et Renaissance», 399).
- D.B.I. = *Dizionario biografico degli italiani*, 77 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2012.
- De Andrés, *La biblioteca* = Gregorio de Andrés, *La biblioteca manuscrita del condestable Juan Fernández de Velasco (1613)*, «Cuadernos bibliográficos», 40 (1980), pp. 5-22.
- Dearden, *Thomas Johnes* = J. A. Dearden, *Thomas Johnes and the Hafod Press, 1803-1810*, «The Book Collector», 22/3 (1973), pp. 329-331.

- De Kunert, *Due codici* = Silvio De Kunert, *Due codici miniati da Girolamo Campagnola?*, «Rivista d'arte», 12 (1930), pp. 51-80.
- De Kunert, *Girolamo Campagnola* = Silvio De Kunert, *Due codici miniati da Girolamo Campagnola*, «La bibliofilia», 33 (1931), pp. 41-48.
- De Kunert, *Memoriale* = Silvio De Kunert, *Un padovano ignoto ed un suo memoriale de' primi anni del Cinquecento (1505-1511) con cenni su due codici miniati*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 10/1-2 (1907), pp. 1-16, 64-73.
- de la Mare, *Bartolomeo* = Albinia Catherine de la Mare, *Bartolomeo Sanvito da Padova, copista e miniatore*, in *Miniatura a Padova*, pp. 495-511.
- de la Mare, *Florentine scribes* = Albinia Catherine de la Mare, *The Florentine Scribes of Cardinal Giovanni of Aragon*, in *Il libro e il testo*, atti del convegno internazionale (Urbino, 20-23 settembre 1982), a cura di Cesare Questa e Renato Raffaelli, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1984, pp. 243-293.
- de la Mare, *Handwriting* = Albinia Catherine de la Mare, *The Handwriting of Italian Humanists, I (Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Coluccio Salutati, Niccolò Niccoli, Poggio Bracciolini, Bartolomeo Aragazzi of Montepulciano, Sozomeno of Pistoia, Giorgio Antonio Vespucci)*, Oxford, The Association Internationale de Bibliophilie, 1973.
- de la Mare, *Marginalia* = Albinia Catherine de la Mare, *Marginalia and Glosses in the Manuscripts of Bartolomeo Sanvito of Padua*, in *Talking to the Text: Marginalia from Papyrus to Print. Proceedings of a Conference held at Erice, 26 September - 3 October 1998, as the 12<sup>th</sup> Course of International School for the Study of Written Records*, edited by Vincenzo Fera, Giacomo Ferrau and Silvia Rizzo, II, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002 («Percorsi dei classici», 5), pp. 459-555.
- de la Mare, *New research* = Albinia de la Mare, *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, in Garzelli, *Miniatura*, I, pp. 393-600.
- de la Mare-Nuvoloni, *Life* = Albinia Catherine de la Mare - Laura Nuvoloni, *Bartolomeo Sanvito. The Life & Work of a Renaissance Scribe*, edited by Anthony Hobson and Christopher De Hamel, with contributions by Scott Dickerson, Ellen Cooper Erdreich and Anthony Hobson, Paris, Association Internationale de Bibliophilie, 2009 («The Handwriting of the Italian Humanists», 2).
- Del Lungo, *Florentia* = Isidoro Del Lungo, *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*, Firenze, G. Barbera, 1897.
- Del Piazzo, *Protocolli* = *Protocolli del carteggio di Lorenzo il Magnifico per gli anni 1473-74, 1477-92*, a cura di Marcello Del Piazzo, Firenze, Olschki, 1956.
- Del Puppo, *Remaking* = Dario Del Puppo, *Remaking Petrarch's "Canzoniere" in the Fifteenth Century*, «Medioevo letterario d'Italia», 1 (2004), pp. 115-39.
- De Marchi, *Il libro Durazzo* = *Il libro d'ore Durazzo*, volume di commento, a cura di Andrea De Marchi, Modena, F. C. Panini, 2008.
- De Nicolò Salmazo, *Rinnovamento* = Alberta De Nicolò Salmazo, *Il rinnovamento del libro a Padova nell'età dell'Umanesimo*, «Padova e il suo territorio», 14 (1999), pp. 36-42.

- De Nicolò Salmazo, *Soggiorno* = Alberta De Nicolò Salmazo, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padova, Programma, 1993 («Biblioteca d'arte veneta», 1).
- De Nicolò Salmazo, *Squarcione* = Francesco Squarcione «*pictorum gymnasiarcha singularis*», atti delle giornate di studio (Padova, 10-11 febbraio 1998), a cura di Alberta De Nicolò Salmazo, Padova, Il Poligrafo, 1999.
- Derolez, *Codicologie* = Albert Derolez, *Codicologie des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin*, 2 voll. (I, *Texte*; II, *Catalogue*), Turnhout, Brepols, 1984 («Bibliologia», 5-6).
- Dibdin, *Decameron* = Thomas Frognall Dibdin, *The Bibliographical Decameron; or, Ten Days Pleasant Discourse upon Illuminated Manuscripts, and Subjects Connected with Early Engraving, Typography, and Bibliography*, 3 voll., London, Shakespeare Press, 1817.
- Dickerson, *Chronology* = Scott Dickerson, *Chronology*, in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 39-62.
- Dominguez Bordona, *Manuscritos* = Jesus Dominguez Bordona, *Manuscritos con pintura. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, 2 voll., Madrid, Blass, 1933.
- Drayman, *Conservation* = Terry Drayman, *The Conservation of a Petrarch Manuscript*, «The Journal of the Walters Art Gallery», 31-32 (1968-1969), pp. 119-123.
- Dutschke, *Census* = Dennis Dutschke, *Census of Petrarch Manuscripts in the United States*, Padova, Antenore, 1986 («Censimento dei codici petrarcheschi», 9).
- Dutschke, *Triumphus* = Dennis Dutschke, *Triumphus cupidinis III ("Era sì pieno il cor di meraviglie")*, «Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti già Accademia dei ricovrati», parte III (*Memorie della classe di scienze morali lettere ed arti*), 104 (1991-1992), pp. 257-298.
- Fabbi, *Le disperse* = Maria Cristina Fabbi, *Le «disperse» nel manoscritto Casanatense 924*, «Studi petrarcheschi», 4 (1987), pp. 313-323.
- Fabbrica* = Paola Busonero - Maria Antonietta Casagrande Mazzoli - Luciana Devoti - Ezio Ornato, *La fabbrica del codice. Materiali per la storia del libro nel tardo medioevo*, Roma, Viella, 1999 («I libri di Viella», 14).
- Fabula* = *Fabula in tabula. Una storia degli indici dal manoscritto al testo elettronico*, atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia (Firenze, Certosa del Galluzzo, 21-22 ottobre 1994), a cura di Claudio Leonardi, Marcello Morelli e Francesco Santi, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1995 («Quaderni di cultura mediolatina», 13).
- Facs. Casanatense* = Francesco Petrarca, *Manoscritto Casanatense 924*, edizione facsimilare del codice, Modena, F. C. Panini, 2006.
- Fairbank, *Antonio* = Alfred Fairbank, *Antonio Tophio and Bartolomeo San Vito*, «Journal of the Society for Italic Handwriting», 46 (1966), p. 12.
- Fairbank, *Book* = Alfred Fairbank, *A Book of Scripts*, London-Boston, Faber and Faber, 1977.

- Fairbank, *Sanvito* = Alfred Fairbank, *Sanvito and Tophio*, «Journal of the Society for Italic Handwriting», 68 (1971), pp. 7-9.
- Fairbank, *Scholderer* = Alfred Fairbank, *Antonio Tophio & Bartolomeo San Vito*, in *Essays in Honour of Victor Scholderer*, edited by Dennis Everard Rhodes, Mainz, Pressler, 1970, pp. 159-164.
- Fairbank, *Tophio* = Alfred Fairbank, *Antonio Tophio*, «Journal of the Society for Italic Handwriting», 45 (1965), pp. 8-14.
- Fairbank-Wolpe, *Renaissance* = Alfred Fairbank - Berthold Wolpe, *Renaissance Handwriting: An Anthology of Italic Scripts*, London, Faber and Faber, 1960.
- Faye-Bond, *Supplement* = *Supplement to the Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, originated by Christopher Urdahl Faye, continued and edited by William Henry Bond, New York, The Bibliographical Society of America, 1962 («Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada»).
- Feliciano, *Alphabetum 1960* = Felice Feliciano Veronese, *Alphabetum Romanum*, [con facsimile], a cura di Giovanni Mardersteig, Verona, Editiones Officinae Bodoni, 1960.
- Feliciano, *Alphabetum 1985* = Felice Feliciano, *Alphabetum Romanum Vat. lat. 6852 aus der Bibliotheca Apostolica Vaticana*, Zürich, Belser Verlag, 1985.
- Feo, *Petrarca nel tempo* = *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere*, catalogo della mostra (Arezzo, Sottoc chiesa di San Francesco, 22 novembre 2003 - 27 gennaio 2004), a cura di Michele Feo, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2003.
- Feo, *Pianto* = Michele Feo, *Il pianto e l'amore. Petrarca fra umanesimo e natura*, in *Uomo e natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento*, atti del convegno interdisciplinare (Firenze, 1987), a cura di Wolfram Prinz, Firenze, Edifir, 1991, pp. 27-41.
- Ferrari, *Lettere* = Daniela Ferrari, *Andrea Mantegna. Lettere autografe*, in Trevisani, *Mantegna*, pp. 68-81.
- Fletcher, *New Aldine* = Harry George Fletcher, *New Aldine Studies: Documentary Essays on the Life and Work of Aldus Manutius*, San Francisco, B. M. Rosenthal, 1988.
- Folena, *Cultura* = Gianfranco Folena, *Cultura e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990 («Filologia veneta. Testi e studi», 1).
- Frenz, *Kanzlei* = Thomas Frenz, *Die Kanzlei der Päpste der Hochrenaissance, 1471-1527*, Tübingen, M. Niemeyer, 1986 («Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom», 63).
- Garzelli, *Miniatura* = *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525, un primo censimento*, a cura di Annarosa Garzelli, 2 voll. (I, Annarosa Garzelli, *Le immagini, gli autori, i destinatari* - Albinia de la Mare, *New Research on Humanistic Scribes in Florence*; II, *Illustrazioni*), Firenze, Scandicci, Giunta Regionale Toscana - La Nuova Italia, 1985 («Inventari e cataloghi toscani», 18-19).

- Giannetto, *Bernardo Bembo* = Nella Giannetto, *Bernardo Bembo. Umanista e politico veneziano*, Firenze, Olschki, 1985 («Civiltà veneziana», 34).
- Giarin, *Petrarca e Bembo* = Sandra Giarin, *Petrarca e Bembo: l'edizione aldina del «Canzoniere»*, «Studi di filologia italiana», 62 (2004), pp. 161-193.
- Gilmont-Vanautgaerden, *La page = La page de titre à la Renaissance. Treize études suivies de cinquante-quatre pages de titre commentées et d'un lexique des termes relatifs à la page de titre*, édité par Jean-François Gilmont et Alexandre Vanautgaerden, avec la collaboration de Françoise Deraedt, Turnhout, Brepols, 2008.
- Gimeno Blay, *Admiradas* = Francisco M. Gimeno Blay, *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos*, introducción de Francisco Rico, [Madrid ?], Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005.
- Giorgi-Sicardi, *Abbozzi* = Ignazio Giorgi - Enrico Sicardi, *Abbozzi di rime edite ed inedite di Francesco Petrarca*, «Bullettino della Società filologica romana», 7 (1905), pp. 27-46.
- Giunta, *Restauri* = Claudio Giunta, *Restauri minimi al testo dei «Trionfi»*, «Studi di filologia italiana», 52 (1994), pp. 5-36.
- Gloria, *Territorio* = Andrea Gloria, *Il territorio padovano illustrato*, III, Padova, Stabilimento Prosperini, 1862 [rist. anast. Bologna, A. Forni, 1974].
- Gorni, *Businello* = Guglielmo Gorni, *Rime di Marco Businello trascritte da Bartolomeo Sanvito*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di Franco Gavazzeni e Guglielmo Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 117-131.
- Gorni, *Le forme* = Guglielmo Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, diretta da Asor Rosa, III, *Le forme del testo (I. Teoria e poesia)*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518.
- Granata, *Renovatio* = Leonardo Granata, *'Renovatio' grafica e tradizione antiquaria nell'umanesimo veneto del secondo Quattrocento*, tesi di dottorato in Civiltà del Medioevo e del Rinascimento, ciclo XVII, Università di Firenze, a.a. 2004-2005.
- Guernelli, *Sanvito* = Daniele Guernelli, *Su un Libro d'Ore di Bartolomeo Sanvito*, «L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna», 103 (2008) [ma 2011], pp. 353-393.
- Guerrini, *Per uno studio* = Gemma Guerrini, *Per uno studio sulla diffusione manoscritta dei Trionfi di Petrarca nella Roma del XV secolo*, «La rassegna della letteratura italiana», VII/86 (1982), pp. 85-97.
- Guerrini, *Sistema* = Gemma Guerrini, *Il sistema di comunicazione di un «corpus» di manoscritti quattrocenteschi: i «Trionfi» del Petrarca*, «Scrittura e civiltà», 10 (1986), pp. 121-197.
- Hobson, *Bindings* = Anthony Hobson, *Sanvito's Bindings*, in de la Mare-Nuvoloni, *Life*, pp. 87-99.
- Hobson, *Humanists* = Anthony Hobson, *Humanists and Bookbinders: The Origins and Diffusion of the Humanistic Bookbinding 1459-1559*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

- Index manuscritorum* = *Index manuscritorum Bibliothecae Casanatensis a P. M. Agnani Praefecto Magna Paleographiae arte quo ad vetustiores Codices Concinnatus Deinde a P. Lectore Brini aliusque prosecutus, et anno 1844 a R.mo P. M. Hyacinto De Ferrari Bibl. Praef. absolutus*, riprod. anast. dell'indice manoscritto, consultabile nella Sala cataloghi della Biblioteca Casanatense, Roma.
- Inventario general* = *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, II, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Servicio de Publicaciones, 1956.
- Jasenas, *Petrarch* = Michael Jasenas, *Petrarch in America: A Survey of Petrarchan Manuscripts*, Washington, The Pierpont Morgan Library, 1974.
- Jeanneret-Natale, *Renaissance* = *La Renaissance italienne. Peintres et poètes dans les collections genevoises*, sous la direction de Michel Jeanneret et Mauro Natale, Milan, Skira, 2006.
- Johnes, *Hafod* = Thomas Johnes, *A Catalogue of the Late Pesaro Library at Venice, Now Forming Part of the Hafod Library*, London, s.e., 1806.
- Jones, *Palla Strozzi* = R. Jones, *Palla Strozzi e la sagrestia di Santa Trinita*, «Rivista d'arte», 37 (1984), pp. 9-106.
- Kallendorf, *Virgil* = Craig Kallendorf, *Virgil and the Myth of Venice. Books and Readers in the Italian Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1999.
- Ker, *Medieval* = Neil Ripley Ker, *Medieval Manuscripts in British Libraries*, I, Oxford, Clarendon Press, 1969.
- Kidwell, *Pietro Bembo* = Carol Kidwell, *Pietro Bembo: Lover, Linguist, Cardinal*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2004.
- L'Engle-Guest, *Tributes* = *Tributes to Jonathan J.G. Alexander: The Making and Meaning of Illuminated Medieval and Renaissance Manuscripts, Art & Architecture*, edited by Susan L'Engle and Gerald B. Guest, London, Harvey Miller, 2006.
- Lenzuni, *All'ombra* = *All'ombra del lauro. Documenti librari della cultura in età laurenziana*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 4 maggio - 30 giugno 1992), a cura di Anna Lenzuni, Firenze, Silvana Editoriale, 1992.
- Levi D'Ancona, *Vendramin* = Mirella Levi D'Ancona, *Giovanni Vendramin da Padova*, «Arte veneta», 32 (1978), pp. 39-45.
- Lowry, *Il mondo* = Martin Lowry, *Il mondo di Aldo Manuzio. Affari e cultura nella Venezia del Rinascimento*, 2ª ed. (con un saggio dell'autore sugli studi aldini dal '79 al '99), Roma, Il Veltro, 2000 [trad. da: Martin Lowry, *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Oxford, B. Blackwell, 1979; 1ª ed. in italiano 1984].
- Luzio-Renier, *Platina* = Alessandro Luzio - Rodolfo Renier, *Il Platina e i Gonzaga*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 13 (1889), pp. 431-440.

- Maddalo, *Mazzatosta* = Silvia Maddalo, *I manoscritti Mazzatosta*, in *Cultura umanistica a Viterbo*, atti della giornata di studio per il V centenario della stampa a Viterbo (1488-1988), (Viterbo, 12 novembre 1988), a cura di Teresa Sampieri e Giuseppe Lombardi, Viterbo, Comune-Assessorato alla Cultura, pp. 47-86.
- Maddalo, *Sanvito* = Silvia Maddalo, *Sanvito e Petrarca. Scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002.
- Maddalo, *Tensioni* = Silvia Maddalo, *Tensioni letterarie e passione antiquaria nel Petrarca della Bodmeriana di Cologny-Genève*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 28-31 ottobre 1996), a cura di Stefano Colonna, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2004, pp. 243-260.
- Maniaci, *Archeologia* = Marilena Maniaci, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, con contributi di Carlo Federici e di Ezio Ornato, Roma, Viella, 2002 («I libri di Viella», 34).
- Mann, *Petrarch* = Nicholas Mann, *Petrarch Manuscripts in the British Isles*, Padova, Antenore, 1975 («Censimento dei codici petrarcheschi», 6).
- Manoscritti danneggiati* = *Manoscritti danneggiati nell'incendio del 1904. Mostra di recuperi e restauri*, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, 1986.
- Mantovani, *Petrarca* = *Petrarca e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 maggio - 31 luglio 2004), a cura di Gilda P. Mantovani, Milano, Skira, 2006.
- Maraschio, *Grafia* = Nicoletta Maraschio, *Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, I (*I luoghi della codificazione*), Torino, Einaudi, 1993, pp. 139-227.
- Marcon, *Umanesimo veneto* = Susy Marcon, *Umanesimo veneto e calligrafia monumentale: codici nella biblioteca di San Marco*, «Lettere italiane», 39 (1987), pp. 252-281.
- Mariani Canova, *Bottega* = Giordana Mariani Canova, *La bottega di Francesco Squarcione e i miniatori*, in De Nicolò Salmazo, *Squarcione*, pp. 217-232.
- Mariani Canova, *Friuli* = Giordana Canova Mariani, *La mostra della miniatura in Friuli: i codici rinascimentali*, «Arte veneta», 26 (1972), pp. 288-94.
- Mariani Canova, *Illuminated* = Giordana Mariani Canova, *Illuminated Miniature - Vehicles of Antiquity*, in *In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece, 22 December 2003 - 31 March 2004*, I, edited by Mina Gregori, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, pp. 562-603.
- Mariani Canova, *Italian* = Giordana Mariani Canova, *The Italian Renaissance Miniature*, in Alexander, *Painted page*, pp. 21-34.
- Mariani Canova, *Libro* = Giordana Canova Mariani, *Libro d'ore*, in *Biblioteca Classense, Ravenna*, a cura di Angela Dillon Bussi e Claudia Giuliani, Fiesole, Nardini, 1996, pp. 106-109.
- Mariani Canova, *Mantegna* = Giordana Canova Mariani, *La miniatura a Padova nel tempo di Andrea Mantegna*, in Banzato, *Mantegna e Padova*, pp. 62-71.

- Mariani Canova, *Padova* = Giordana Canova Mariani, *La miniatura a Padova dal Medioevo al Rinascimento*, in *Miniatura a Padova*, pp. 13-32.
- Mariani Canova, *Plutarco* = Giordana Mariani Canova, *L'antico nella miniatura padovana del Rinascimento: un Plutarco alla Stiftsbibliothek di Linköping* in *L'Engle-Guest, Tributes*, pp. 307-321.
- Mariani Canova, *Porpora* = Giordana Mariani Canova, *La porpora nei manoscritti rinascimentali e l'attività di Bartolomeo Sanvito*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, atti del convegno di studio (Venezia, 24-25 ottobre 1996), a cura di Oddone Longo, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 1998, pp. 339-371 («La letteratura italiana», 7).
- Mariani Canova, *Rinascimento* = Giordana Mariani Canova, *Rinascimento. Tradizione manoscritta illustrata*, in *Enciclopedia Virgiliana*, diretta da Francesco Della Corte, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 483-490.
- Mariani Canova, *Venezia* = Giordana Mariani Canova, *La miniatura a Venezia dal Medioevo al Rinascimento*, in *Storia di Venezia. Temi, L'arte*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 769-843.
- Mariani Canova, *Zoppo* = Giordana Mariani Canova, *Marco Zoppo e la miniatura*, in *Marco Zoppo, Cento 1433-1478 Venezia*, atti del convegno internazionale di studi sulla pittura del Quattrocento padano (Cento, 8-9 novembre 1993), a cura di Berenice Giovannucci Vigi, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993, pp. 121-135.
- Marinelli-Marini, *Mantegna* = *Mantegna e le arti a Verona. 1450-1500*, catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di Sergio Marinelli e Paola Marini, Venezia, Marsilio, 2006.
- Martin, *A propos* = Henriette Martin, *A propos d'un précieux manuscrit de Pétrarque de la Faculté de Médecine de Montpellier*, «Monspeliensis Hippocrates», III/9 (1960), pp. 3-7.
- Martin, *Pétrarque* = Henriette Martin, *Pétrarque et Montpellier*, «Studi petrarcheschi», 7 (1961), pp. 231-233 [Atti del III congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, (Aix-en-Provence - Marseille, 31 marzo - 5 aprile 1959), diretti da Umberto Bosco, Bologna, Minerva, 1961].
- Martin-Vezin, *Mise en page* = *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, sous la direction de Henri-Jean Martin et Jean Vezin, préface de Jacques Monfrin, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie-Promodis, 1990.
- Mazza, *Inventario* = Antonia Mazza, *L'inventario della "parva libraria" di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica», 9 (1966), pp. 1-71.
- Mazzatinti, *S. Daniele* = Giuseppe Mazzatinti, *Inventario dei manoscritti della Biblioteca di San Daniele del Friuli*, Forlì, Bordandini, 1893.
- Meiss, *Andrea Mantegna* = Millard Meiss, *Andrea Mantegna as Illuminator: An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy*, New York, Columbia University Press, 1957.

- Menis, *Nuova luce* = Gian Carlo Menis, *Nuova luce su alcune miniature civildalesi*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1975.
- Menis-Bergamini, *Miniatura in Friuli* = *La miniatura in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, Palazzo Comunale, 9 settembre - 15 ottobre 1972), a cura di Gian Carlo Menis e Giuseppe Bergamini, Milano, Electa, 1972.
- Mercati, *Opere* = Giovanni Mercati, *Opere minori. Raccolte in occasione del settantesimo natalizio sotto gli auspici di S.S. Pio XI, IV*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1937 («Studi e testi», 79).
- Mestica, *Canzoniere* = Giovanni Mestica, *Il "Canzoniere" del Petrarca nel codice originale a riscontro col ms. del Bembo e con l'edizione aldina del 1501*, «Giornale storico della letteratura italiana», 21/2-3 (1893), pp. 300-334.
- Meyer-Shaw, *Towards* = Starleen K. Meyer - Paul Shaw, *Towards a New Understanding of the Revival of Roman Capitals and the Achievement of Andrea Bregno*, in *Andrea Bregno: il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a cura di Claudio Crescentini, Claudio Strinati, Firenze, M&M Maschietto, 2008, pp. 277-331.
- Miner, *Since* = Dorothy Miner, *Since De Ricci: Western Illuminated Manuscripts Acquired since 1934: A Report in Two Parts. Part II*, «The Journal of the Walters Art Gallery», 31-32 (1968-1969), pp. 40-118.
- Miniatura a Padova* = *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione - Palazzo del Monte Rovigo - Accademia dei Concordi, 21 marzo - 27 giugno 1999), a cura di Giovanna Baldissin Molli, Giordana Canova Mariani, Federica Toniolo, Modena, F. C. Panini, 1999 [in copertina, prima del titolo: *Parole dipinte*].
- Montobbio, *Miniatori* = Luigi Montobbio, *Miniatori, "scriptores", rilegatori di libri della Cattedrale di Padova nel secolo XV*, «Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana», 5 (1973), pp. 93-195, tavv. 1-14.
- Mostra di codici laurenziani* = *Mostra di codici petrarcheschi laurenziani*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, maggio - ottobre 1974), Firenze, Olschki, 1974.
- Muecke, *Angelo* = Frances Muecke, *Angelo Poliziano, Pomponio Leto, Domizio Calderini and the 'Codex Mediceus'*, «Roma nel Rinascimento», (2003), pp. 231-239.
- Müntz, *Les arts* = Eugène Müntz, *Les arts à la cour des Papes pendant le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Thorin, 1882.
- Muzzioli, *Due nuovi* = Giovanni Muzzioli, *Due nuovi codici autografi di Pomponio Leto. (Contributo allo studio della scrittura umanistica)*, «Italia medioevale e umanistica», 2 (1959), pp. 337-351.
- Muzzioli, *Mostra storica* = *Mostra storica nazionale della miniatura*, catalogo con 5 tavole a colori e 104 in nero fuori testo (Roma, Palazzo di Venezia, 1953), a cura di Giovanni Muzzioli, 2<sup>a</sup> ed., Firenze, Sansoni, 1954 [1<sup>a</sup> ed. 1953].

- Nicolini, *Arte napoletana* = Fausto Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, Ricciardi, 1925.
- Nuvoloni, *Sallando* = Laura Nuvoloni, *Pier Antonio Sallando o "il più eccellente scriptore credo habia il mondo"*, in De Marchi, *Il libro Durazzo*, pp. 145-188.
- Nuvoloni, *The scribe* = Laura Nuvoloni, *The Scribe and the Scholar: Bartolomeo Sanvito and Prof. Albinia de la Mare*, «Bulletin du bibliophile», 2 (2005), pp. 247-270.
- Orlandi-Dionisotti, *Aldo Manuzio* = Aldo Manuzio editore. *Dediche, prefazioni, note ai testi*, introduzione di Carlo Dionisotti, testo latino con traduzione e note a cura di Giovanni Orlandi, 2 voll., Milano, Il polifilo, 1975 («Documenti sulle arti del libro», 11).
- Osley, *The origins* = Arthur Sidney Osley, *The Origins of Italic Type*, in *Calligraphy and Palaeography: Essays Presented to Alfred Fairbank on His 70<sup>th</sup> Birthday*, edited by Arthur Sidney Osley, London, Faber and Faber, 1965, pp. 107-120.
- Pacca, *Varianti* = Vinicio Pacca, *Varianti e postille di tradizione indiretta*, in Berra, *I Triumphi*, pp. 323-341.
- Pacca-Paolino, *Trionfi* = Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996 («I meridiani»).
- Pacioni, *Visual* = Marco Pacioni, *Visual poetics e mise en page nei Rerum vulgarium fragmenta*, «Letteratura italiana antica», 5 (2004), pp. 367-383.
- Pade, *On Bartolomeo* = Marianne Pade, *On Bartolomeo Sanvito's Annotations of the Latin Translations of Plutarch's Lives in MS 618 of Bibliothèque Inguimbertaine in Carpentras*, in *Esegesi dimenticate di autori classici*, atti del convegno (Perugia, 25-26 ottobre 2007), a cura di Carlo Santini e Fabio Stok, Pisa, ETS, 2008 («Testi e studi di cultura classica», 41), pp. 329-354.
- Pade, *Un nuovo* = Marianne Pade, *Un nuovo codice pomponiano? Appunti sulle relazioni tra Niccolò Perotti e Pomponio Leto*, in Cassiani-Chiabò, *Pomponio Leto*, pp. 25-40.
- Pancheri, *Confortino* = Alessandro Pancheri, "Pro Confortino", in Cesare Segre, *Le varianti e la storia. Il Canzoniere di Francesco Petrarca. Lezione Sapegno 1999*, con due interventi di Giovanni Giudici e Alessandro Pancheri, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 49-59.
- Paolino, *Abbozzi* = Francesco Petrarca, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a cura di Laura Paolino, Milano-Napoli, Ricciardi, 2000.
- Paolino, *In margine* = Laura Paolino, *In margine all'edizione delle "disperse"*, «Schifanoia», 15-16 (1995), pp. 47-51.
- Parkes, *Pause* = Malcolm Beckwith Parkes, *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Aldershot, Scolar Press, 1992.
- Pasini, *Manuscriptorum* = Giuseppe Pasini, *Manuscriptorum codicum Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei pars altera, complectens Latinos, Italos & Gallicos*, Torino, s.e., 1749.

- Pasquini, *Il testo* = Emilio Pasquini, *Il testo: fra l'autografo e i testimoni di collazione*, in Berra, *I Triumphi*, pp. 11-45.
- Pasquini-Vecchi, *Casanatense* = Francesco Petrarca, *Opere italiane. Ms. casanatense 924*, commento di Emilio Pasquini e Paola Vecchi Galli, con un saggio di Carl Appel, Modena, F. C. Panini, 2006 («Studiolo»).
- Patriarca, *Manoscritto* = Emilio Patriarca, *Manoscritto petrarchesco*, «La Guarneriana. Cultura e arte in Friuli», I/2 (1958), pp. 30-34.
- Patriarca, *San Daniele* = Emilio Patriarca, *San Daniele del Friuli*, Udine, Del Bianco, 1953 («Vita e arte in Friuli», 3).
- Pellegrin, *Bibliothèques* = Elisabeth Pellegrin, *Manuscripts de Pétrarque dans les bibliothèques de France. II*, «Italia medioevale e umanistica», 6 (1963), pp. 271-364.
- Pellegrini, *Intorno* = Flaminio Pellegrini, *Intorno ai nuovi abbozzi poetici di Francesco Petrarca*, «Giornale storico della letteratura italiana», 46 (1905), pp. 359-375.
- Pellegrini, *Trionfi* = Francesco Petrarca, *I Trionfi secondo il codice parmense 1636 collazionato su autografi perduti*, a cura di Flaminio Pellegrini, con le varianti tratte da un ms. della biblioteca Beriana di Genova per cura del dott. Donato Gravino, Cremona, L. Battistelli, 1897.
- Petrarca, *Commentario* = Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di Gino Belloni, Furio Brugnolo, H. Wayne Storey e Stefano Zamponi, Roma-Padova, Antenore, 2004 («Itinera erudita», 5).
- Petrarca, *Le postille* = Francesco Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di Marco Baglio, Antonietta Nebuloni Testa e Marco Petoletti; presentazione di Giuseppe Velli, I, Roma-Padova, Antenore, 2006 («Studi sul Petrarca», 33).
- Petrarca, *Prose* = Francesco Petrarca, *Prose*, a cura di Guido Martellotti, Pier Giorgio Ricci, Enrico Carrara e Enrico Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.
- Petrarca, *Rime* = Francesco Petrarca, *Rime, Trionfi e Poesie Latine*, a cura di Ferdinando Neri, Guido Martellotti, Enrico Bianchi e Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951 («La letteratura italiana», 6).
- Petrucci, *Alle origini* = Armando Petrucci, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, a cura di Armando Petrucci, Roma-Bari, Laterza, 1979 («Universale Laterza», 542), pp. 137-156 [già edito in «Italia medioevale e umanistica», 12 (1969), pp. 295-313].
- Peyron, *Codices* = Bernardino Peyron, *Codices Italici manu exarati qui in Bibliotheca Taurinensis Athenaei ante diem XXVI ianuarii M.CM.IV asservabantur*, Torino, C. Clausen, 1904.

- Piacentini, *Note* = Paola Piacentini, *Note storico-paleografiche in margine all'Accademia Romana*, in Cassiani-Chiabò, *Pomponio Leto*, pp. 87-141 [già edito in: *Le chiavi della memoria*, miscellanea in occasione del I centenario della Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, a cura dell'Associazione degli ex-allievi, Città del Vaticano, 1984, pp. 491-549].
- Pillinini, *Traguardi* = Stefano Pillinini, *Traguardi linguistici nel Petrarca bembino del 1501*, «Studi di filologia italiana», 39 (1981), pp. 57-76.
- Pintor, *Da lettere* = Fortunato Pintor, *Da lettere inedite di due fratelli umanisti (Alessandro e Paolo Cortesi). Estratti ed appunti*, Perugia, Unione tipografica cooperativa, 1907, pp. 11-37.
- Piovan, *Data di morte* = Francesco Piovan, *La data di morte di Bartolomeo Sanvito*, «Italia medioevale e umanistica», 38 (1995), pp. 335-336.
- Pomponio Leto tra identità* = *Pomponio Leto tra identità locale e cultura internazionale*, atti del convegno internazionale (Teggiano, 3-5 ottobre 2008), a cura di Anna Modigliani, Patricia Osmond, Marianne Pade, con la collaborazione di Angela Calogero e Johann Ramminger, Roma, Roma del Rinascimento, 2011 («RR Inedita Saggi», 48).
- Pulsoni, *Il metodo* = Carlo Pulsoni, *Il metodo di lavoro di Wilkins e la tradizione manoscritta dei Rerum vulgarium fragmenta*, «Giornale italiano di filologia» 61/1-2 (2009), pp. 257-269.
- Pulsoni, *Propter* = Carlo Pulsoni, «*Propter unum quod (...) leggi in Cantilena Arnaldi Danielis: una citazione del Petrarca volgare*», «Critica del testo», 6/1 (2003) [contiene: *L'Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti, Roma, Viella, 2003], pp. 337-352.
- Pulsoni, *Sulla morfologia* = Carlo Pulsoni, *Sulla morfologia dei congedi della sistina*, «Aevum», 69/3 (1995), pp. 505-520.
- Pulsoni-Belloni, *Bembo* = Carlo Pulsoni - Gino Belloni, *Bembo e l'autografo di Petrarca. Ancora sulla storia dell'originale del Canzoniere*, «Studi petrarcheschi», n.s., 19 (2006), pp. 149-184, tavv. XV-XVI.
- Proto, *Abbozzi di Rime* = Enrico Proto, *Sui nuovi abbozzi di Rime di Francesco Petrarca*, «Studi di letteratura italiana», 7 (1906), pp. 1-50.
- Quaritch, *Catalogue* = *A Catalogue of Illuminated and Other Manuscripts Together with Some Works on Palaeography*, offered for sale by Bernard Quaritch, London, B. Quaritch, 1931.
- Quarta, *Abbozzi del Petrarca* = Nino Quarta, *Intorno ai supposti abbozzi del Petrarca scoperti nel Codice Casanatense*, «Giornale dantesco», 16 (1908), pp. 49-59.
- Quarta, *Studi* = Nino Quarta, *Il codice V.L. 3195 e la prima stampa del «Canzoniere»*, in Idem, *Studi sul testo delle rime del Petrarca*, Napoli, Tipografia di Enrico Muca, 1902, pp. 21-47.
- Randall, *Illuminated* = Lilian M. C. Randall, *Illuminated Manuscripts. Masterpieces in Miniature. Highlights from the Collection of the Walters Art Gallery*, Baltimore, Trustees of the Walters Art Gallery, 1984.

- Richardson, *Dalla metà* = Brian Richardson, *Dalla metà del Quattrocento alla metà del Cinquecento*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, 2008 («Enciclopedie del sapere»), pp. 99-121.
- Richardson, *Print culture* = Brian Richardson, *Print Culture in Renaissance Italy: The Editor and the Vernacular text, 1470-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Richardson, *Stampatori* = Brian Richardson, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004 («Il sapere del libro») [trad. da: Brian Richardson, *Printing. Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999].
- Rodella, *Ambrosiano* = Massimo Rodella, «Un libretino antico nel quale si contengono li versi mandati dal Petrarca a Madon[n]a Laura». *Il ms. Ambrosiano S.P. 44*, «Studi petrarcheschi», n.s., 10 (1993) [ma 1997], pp. 229-250, tavv. XI-XIII.
- Rouse M.-Rouse R., *Authentic* = Mary A. Rouse - Richard H. Rouse, *Authentic Witnesses: Approaches to Medieval Texts and Manuscripts*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 1991 («Publications in Medieval Studies», 17).
- Ruysschaert, *Bartolomeo* = José Ruysschaert, *Il copista Bartolomeo San Vito miniatore padovano a Roma dal 1469 al 1501*, «Archivio della società romana di storia patria», 109 (1986), pp. 37-47.
- Ruysschaert, *Miniaturistes à Naples* = José Ruysschaert, *Miniaturistes «romains» à Naples*, in Tammaro De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona. Supplemento*, col concorso di Denise Bloch, Charles Astruc, Jacques Monfrin, in appendice P. José Ruysschaert, 2 voll. (I, *Testo*; II, *Tavole*), Verona, Valdonega, 1969, I, pp. 263-274.
- Ruysschaert-Carusi, *Codices* = *Codices Vaticani latini, codices 11414-11709*, schedis Henrici Carusi adhibitis recensuit José Ruysschaert, Città del Vaticano, In Bibliotheca Vaticana, 1959.
- Salvo Cozzo, *Il codice* = Giuseppe Salvo Cozzo, *Il codice Vaticano 3195 e l'edizione aldina del 1501. Saggio di studj petrarcheschi*, Roma, Tipografia Vaticana, 1893.
- Sambin, *Squarcione* = Paolo Sambin, *Per la biografia di Francesco Squarcione: briciole documentarie*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, I (*Dal Duecento al Quattrocento*), Padova, Antenore, 1979, pp. 443-465 («Medioevo e umanesimo», 34).
- Santagata, *Canzoniere* = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, nuova ed. aggiornata [2003], Milano, Mondadori, 1996 («I meridiani»).
- Santagata, *Frammenti* = Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Sartori, *Guida* = Antonio Sartori, *Guida storico-artistica della Basilica del Santo*, Padova, Il Messaggero di S. Antonio, 1947.
- Savoca, *Canzoniere* = Giuseppe Savoca, *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, Firenze, Olschki, 2008 («Polinnia», 20).

- Savoca, *Rvf* = Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, edizione critica a cura di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 2008 («Polinnia», 21).
- Schröter, *Sveton-Handschrift* = Elisabeth Schröter, *Eine unveröffentlichte Sveton-Handschrift in Göttingen aus dem Atelier des Bartolomeo Sanvito*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 29-30 (1987-1988), pp. 71-121.
- Shaw, *Sanvito 2003* = Paul Shaw, *Bartolomeo Sanvito*, «Letter Arts Review», 18/2 (2003), pp. 40-49.
- Shaw, *Sanvito 2004* = Paul Shaw, *Bartolomeo Sanvito*, «Letter Arts Review», 19/2 (2004), pp. 14-23.
- Signorini, *Et io* = Maddalena Signorini, «*Et io... ho scripto questo acordo de mia man*». Un documento in volgare autografo di Bartolomeo Sanvito, in *In uno volumine. Studi in onore di Cesare Scalon*, a cura di Laura Pani, Udine, Forum, 2009, pp. 561-576.
- Signorini, *Fortuna* = Maddalena Signorini, *Fortuna del 'modello-libro' Canzoniere*, «Critica del testo», 6/1 (2003) [contiene: *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti, Roma, Viella, 2003], pp. 133-154.
- Signorini, *Scripta* = Maddalena Signorini, *A Scripta of Bartolomeo Sanvito*, «Getty Research Journal», 3 (2011), pp. 151-162 [trad. da: Signorini, *Et io*].
- Soldani, *Sull'ordinamento* = Arnaldo Soldani, *Un'ipotesi sull'ordinamento finale del Canzoniere* (RVF, 336-366), «Studi petrarcheschi», n.s., 19 (2006), pp. 209-247.
- Solerti, *Rime disperse* = Francesco Petrarca, *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, a cura di Angelo Solerti, 2ª ed., con *Introduzione* di Vittore Branca, *Postfazione e Aggiornamenti* a cura di Paola Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997 [1ª ed. 1909].
- Splendours of the Gonzaga* = *Splendours of the Gonzaga*, catalogue of the exhibition (London, Victoria & Albert Museum, 4 November 1981 - 31 January 1982), edited by David Chambers and Jane Martineau, London, Victoria & Albert Museum, 1981.
- Storey, *All'interno* = H. Wayne Storey, *All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca*, in *Petrarca, Commentario*, pp. 131-171.
- Szepe, *Book* = Helena Katalin Szepe, *The Book as Companion, the Author as Friend: Aldine Octavos Illuminated by Benedetto Bordon*, «Word & Image», 11/1 (1995), pp. 77-99.
- Tesoro di Lorenzo* = *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Palazzo Medici Riccardi, Firenze, 1972), a cura di Nicole Dacos, Antonio Giuliano e Ulrico Pannuti, Firenze, Sansoni, 1973.
- Toniolo, *Estensi* = Federica Toniolo, *I miniatori estensi. Franco dei Russi*, in Hermann Julius Hermann, *La miniatura estense*, cura, apparati e note di Federica Toniolo, introduzione di Giordana Mariani Canova, traduzione di Giovanna Valenzano, Modena, F. C. Panini, 1994, pp. 221-230.
- Toniolo, *Oro* = Federica Toniolo, *Oro e colori sulla porpora: valenze antiquarie e risonanze simboliche di una scelta esemplare* in De Marchi, *Il libro Durazzo*, pp. 103-144.

- Toniolo, *Petrarca* = Federica Toniolo, *Petrarca e l'umanesimo: l'illustrazione delle Rime e dei Trionfi nella miniatura veneta del Rinascimento*, in Mantovani, *Petrarca*, pp. 87-105.
- Toscano, *Bartolomeo* = Gennaro Toscano, *Bartolomeo Sanvito e Gaspare da Padova, familiares et continui commensales di Francesco Gonzaga*, in Trevisani, *Mantegna*, pp. 102-111.
- Toscano, *D'oro* = Gennaro Toscano, *D'oro, d'argento e di porpora. Codici miniati del Rinascimento padovano*, in *Storie di artisti, storie di libri. L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma, Donzelli, 2008 («Saggi. Arti e lettere»), pp. 377-395.
- Toscano, *Gaspare* = Gennaro Toscano, *Gaspare da Padova e la diffusione della miniatura "all'antica" tra Roma e Napoli*, in *Miniatura a Padova*, pp. 523-531.
- Toscano, *Libri* = Gennaro Toscano, *Libri umanistici e codici all'antica tra il Veneto, Roma e Napoli. Note su Andrea Contrario e Bartolomeo Sanvito*, in *Società, cultura e vita religiosa in età moderna. Studi in onore di Romeo De Maio*, a cura di Luigi Gulia, Ingo Herklotz e Stefano Zen, Sora, Centro Studi Sorani Vincenzo Patriarca, 2009, pp. 497-526.
- Toscano, *Sisto IV* = Gennaro Toscano, *La miniatura "all'antica" tra Roma e Napoli all'epoca di Sisto IV*, in *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di Fabio Benzi, con la collaborazione di Claudio Crescentini, redazione e coordinamento a cura di Malena B. McGrath, Roma, Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company 2, 2000, pp. 249-287.
- Tosoratti, *Pubblica Libreria* = Remigio Tosoratti, *La "Pubblica Libreria", ora "Civica Biblioteca Guarneriana" dal lascito Fontanini alla fine del XVIII secolo*, «Quaderni guarneriani», n.s., 2 (2002), pp. 77-102.
- Trapp, *Iconography* = Joseph Burney Trapp, *The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism*, «Quaderni petrarcheschi», 9-10 (1992-1993) [contiene: *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo*, atti del convegno internazionale (Firenze, 19-22 maggio 1991), 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1996], I, pp. 11-73.
- Trapp, *Laura* = Joseph Burney Trapp, *Petrarch's Laura: The Portraiture of an Imaginary Beloved*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 64 (2001), pp. 55-192.
- Trapp, *Print* = Joseph Burney Trapp, *Illustrations of Petrarch's Trionfi from Manuscript to Print and Print to Manuscript*, in *Incunabula: Studies in Fifteenth-Century Printed Books Presented to Lotte Hellinga*, edited by Martin Davies, London, The British Library, 1999 («The British Library Studies in the History of the Book»), pp. 507-547.
- Trevisani, *Mantegna* = *Andrea Mantegna e i Gonzaga: Rinascimento nel Castello di San Giorgio*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di Filippo Trevisani, Milano, Electa, 2006.
- Trovato, *Con ogni diligenza* = Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara, UnifePress, 2009 [rist. dell'ed. Bologna, Il Mulino, 1991].

- Trovato, *Serie* = Paolo Trovato, *Serie di caratteri, formato e sistemi di interpunzione nella stampa dei testi in volgare (1501-1550)*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 19-21 maggio 1988), a cura di Emanuela Cresti, Nicoletta Maraschio e Luca Toschi, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 89-110.
- Ullman, *Petrarch* = Berthold Louis Ullman, *Petrarch Manuscripts in the United States*, Padova, Antenore, 1964 («Censimento dei codici petrarcheschi», 1) [già edito in «Italia medioevale e umanistica», 5 (1962), pp. 443-475].
- Universal Penman* = *The Universal Penman: A Survey of Western Calligraphy from the Roman Period to 1980*, catalogue of an exhibition (London, Victoria and Albert Museum, July - September 1980), edited by Joyce Irene Whalley and Vera C. Kaden, London, H.M. Stationery Off., 1980.
- Vasari, *Le vite* = Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di Paola Della Pergola, Luigi Grassi e Giovanni Previtali, III, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1967.
- Vasoin de Prosperi, *Petrarca e il suo tempo* = Luigi Vasoin de Prosperi, *Petrarca e il suo tempo*, [volume illustrativo del percorso dell'omonima mostra tenuta a Padova nel 2004, con catalogo edito in Mantovani, *Petrarca*], Milano, Skira, 2004.
- Vattasso, *I codici* = Marco Vattasso, *I codici petrarcheschi della Biblioteca Vaticana. Seguono cinque appendici con testi inediti, poco conosciuti o mal pubblicati e due tavole doppie in fototipia*, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1908 («Studi e testi», 20).
- Vattasso, *L'originale* = Marco Vattasso, *Introduzione*, in *L'originale del Canzoniere di Francesco Petrarca codice Vaticano Latino 3195, riprodotto in fototipia*, a cura della Biblioteca Vaticana, Milano, Hoepli, 1905 («Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi», 6), pp. VII-LXIII.
- Vattovani Sforza, *Segnalazioni* = Fulvia Vattovani Sforza, *Segnalazioni*, «Arte in Friuli arte a Trieste», 21-22 (2003), pp. 85-90.
- Vecchi Galli, *Aspetti* = Paola Vecchi Galli, *I Triumphi. Aspetti della tradizione quattrocentesca*, in Berra, *I Triumphi*, pp. 343-373.
- Vecchi Galli, *Il manoscritto* = Paola Vecchi Galli, *Il manoscritto Casanatense 924 e Postille disperse*, in Feo, *Petrarca nel tempo*, pp. 161-164 (num. A.20) e 167-168.
- Vecchi Galli, *Onomastica* = Paola Vecchi Galli, *Onomastica petrarchesca. Per il Canzoniere*, «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», 8 (2005), pp. 27-44.
- Venier, *Virgilio* = Matteo Venier, *Per una storia del testo di Virgilio nella prima età del libro a stampa (1469-1519)*, Udine, Forum, 2001 («Nuove tesi»).
- Verdier, *Nielles* = Philippe Verdier, *Nielles de la Renaissance italienne à la Walters Art Gallery*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, I, Milano, Artipo, 1966, pp. 465-469.
- Villar, *Códices* = Milagros Villar, *Códices petrarchescos en España*, Padova, Antenore, 1995 («Censimento dei codici petrarcheschi», 11).

- Wardrop, *Sallando* = James Wardrop, *Pierantonio Sallando and Girolamo Pagliarolo, Scribes to Giovanni II Bentivoglio: A Study in the Later Development of Humanistic Script, «Signature»*, n.s., 2 (1946), pp. 4-30.
- Wardrop, *The script* = James Wardrop, *The Script of Humanism: Some Aspects of Humanistic Script, 1460-1560*, Oxford, Clarendon Press, 1963.
- Watson, *Illuminated* = Rowan Watson, *Illuminated Manuscripts and Their Makers: An Account Based on the Collection of the Victoria and Albert Museum*, London, V&A Publications, 2003.
- Watson, *Western* = Rowan Watson, *Western Illuminated Manuscripts: A Catalogue of Works in the National Art Library from the Eleventh to the Early Twentieth Century, with a Complete Account of the George Reid Collection*, photography by Paul Gardner, 3 voll., London, V&A Publications, 2011.
- Weiss, *Un inedito* = Roberto Weiss, *Un inedito petrarchesco. La redazione sconosciuta di un capitolo del "Trionfo della Fama"*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950 («Storia e letteratura», 29).
- Wilkins, *La formazione* = Ernest Hatch Wilkins, *Vita del Petrarca e La formazione del "Canzoniere"*, a cura di Remo Cesarani, Milano, Feltrinelli, 1964 [trad. da: Ernest H. Wilkins, *Life of Petrarch*, Chicago, The University of Chicago, 1961 e Wilkins, *The making*].
- Wilkins, *The making* = Ernest Hatch Wilkins, *The Making of the "Canzoniere" and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951 («Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi», 38).
- Wixom, *Twelve* = William D. Wixom, *Twelve Masterpieces of Medieval and Renaissance Book Illumination*, catalogue of the exhibition (Cleveland, Cleveland Museum of Art, 17 March - 17 May 1964), «Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 51/3 (1964), pp. 42-63.
- Years* = 2000 Years of Calligraphy: A Three-Part Exhibition Organised by the Baltimore Museum of Art, The Peabody Institute Library, the Walters Art Gallery. A Comprehensive Catalog (6<sup>th</sup> June - 18<sup>th</sup> July 1965), Baltimore, s.e., 1965.
- Zabughin, *Giulio* = Vladimiro Zabughin, *Giulio Pomponio Leto. Saggio critico*, 2 voll., Roma, La vita letteraria - Grottaferrata, Tipografia italo-orientale S. Nilo, 1909-1912.
- Zamponi, *Mantegna* = Stefano Zamponi, *Andrea Mantegna e la maiuscola antiquaria*, in Banzato, *Mantegna e Padova*, pp. 72-79.
- Zamponi, *Metamorfosi* = Stefano Zamponi, *Le metamorfosi dell'antico: la tradizione antiquaria veneta*, in *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*, atti del convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei paleografi e diplomatisti (Arezzo, 8-11 ottobre 2003), a cura di Caterina Tristano, Marta Calleri e Leonardo Magionami, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006, pp. 37-67.
- Zamponi, *Scrittura* = Stefano Zamponi, *La scrittura umanistica*, «Archiv für Diplomatik. Schriftgeschichte Siegel- und Wappenkunde», 50 (2004), pp. 467-504.

Zamponi, Trieste = Stefano Zamponi, *I manoscritti petrarcheschi della Biblioteca Civica di Trieste. Storia e catalogo*, Padova, Antenore, 1984 («Censimento dei codici petrarcheschi», 8).

Zeidberg, *Aldus Manutius = Aldus Manutius and Renaissance Culture: Essays in Memory of Franklin D. Murphy*, acts of an international conference (Venice-Florence, 14-17 June 1994), edited by David S. Zeidberg, with the assistance of Fiorella Gioffredi Superbi, Florence, Olschki, 1998 («Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies», 15).

Zolotova-Mokretsova, *Moscow collections = Ekaterina Zolotova - Inna Pavlovna Mokretsova, West-European Medieval Illuminated Manuscripts from Moscow Collections*, Moscow, Tvorceskij Centr Junesko, 2003.

Zucchetto, *Miniature = Erika Zucchetto, Le miniature di Bartolomeo Sanvito nel ms 139 della Biblioteca Guarneriana di San Daniele del Friuli*, tesi di laurea in Storia della miniatura, Trieste, Università degli Studi di Trieste, a.a. 1995/96.