

I *TRIUMPHI* DI PETRARCA E LA LORO (S)FORTUNA CINQUECENTESCA



A cura di
Jacopo Galavotti e Bernhard Huss



Franco Cesati Editore

QUADERNI DELLA RASSEGNA

259.

**I *TRIUMPHI* DI PETRARCA
E LA LORO (S)FORTUNA CINQUECENTESCA**

**A cura di
Jacopo Galavotti e Bernhard Huss**



Franco Cesati Editore

Il volume è stato pubblicato con il contributo della Alexander von Humboldt Stiftung e realizzato in cooperazione con l'Italienzentrum della Freie Universität Berlin.



italien|zentrum

Freie Universität



Berlin

ISBN 979-12-5496-303-6

© 2025 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: Collaboratore di Jean Pichore, *Dal trionfo della Pudicizia al trionfo della Morte* (foll. 138v-139r), Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 594, 1503 ca, dettaglio.

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

www.francocesatieditore.com - email: info@francocesatieditore.com

INDICE

Jacopo Galavotti, Bernhard Huss, <i>Prefazione</i>	p. 9
Sabrina Stroppa, Paolina Catapano, <i>Fortuna e sfortuna di una lettura erudita dei Triumphhi, da Vellutello ad Alunno</i>	» 15
Federica Pich, <i>Il Triompho d'Amore secondo Gesualdo e Daniello</i>	» 41
Andrea Torre, <i>(S)fortuna dell'interpretazione visiva dei Triumphhi tra Quattro e Cinquecento</i>	» 59
Jacopo Galavotti, <i>Spigolature trionfali nei libri di poesia del Cinquecento</i>	» 81
Giacomo Morbiato, <i>I Trionfi del "Nuovo Petrarca": strategie e modalità della riscrittura petrarchesca in Lodovico Paterno (1560-1564)</i>	» 101
Ester Pietrobon, <i>Le varie (s)fortune sacre del Petrarca trionfale nel Cinquecento, con una lettura del Triompho di Vittoria Colonna</i>	» 123
Selene Maria Vatteroni, <i>I berneschi davanti a Petrarca: la fortuna dei Trionfi nei capitoli di modalità epistolare</i>	» 143
Uberto Motta, <i>Come si legge. Tessere trionfali nei Dialoghi di Tasso</i>	» 161
Indice dei nomi	» 179

ANDREA TORRE

(S)FORTUNA DELL'INTERPRETAZIONE VISIVA DEI *TRIUMPHI*
TRA QUATTRO E CINQUECENTO

Il senso originario e complesso dei *Trionfi* sembra dunque tradursi in altra cosa: viene talvolta dilatato, o semplificato, o messo tra parentesi e trasformato; altre volte invece il discorso acquista un carattere epico arrestandosi su una immagine fissa.
LUCIANO BERIO

In ragione del modulo narrativo ecfrastrico e della presenza dell'iconografia cerimoniale già propria dell'arte romana (nonché delle relative interpretazioni fornite in seguito)¹, i *Triumphs* di Petrarca si configurano come un testo poetico elettricamente e agevolmente visualizzabile. Manoscritti e volumi a stampa, affreschi e dipinti, ma anche arazzi, deschi da parto e cassoni, riportano infatti illustrazioni relative all'allegorico percorso trionfale petrarchesco, e vanno a definire un vero e proprio modello figurativo costantemente riprodotto con minime variazioni².

¹ Cfr. MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *Trionfi e ecfraresi*, in *Petrarca und die Bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, herausgegeben von MARIA ANTONIETTA TERZOLI und SEBASTIAN SCHÜTZE, Berlin, de Gruyter, 2021, pp. 189-216.

² Della cospicua bibliografia critica sulla fortuna figurativa dei *Triumphs* mi limito qui a ricordare alcuni titoli che vanno a integrare quelli man mano evocati nel corso del saggio: [VICTOR MASSENA] PRINCE D'ESSLING, EUGÈNE MÜNTZ, *Pétrarque. Ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1902; GIOVANNI CARANDENTE, *I Trionfi nel primo Rinascimento*, Roma, Eri, 1963; SERGIO SAMEK LUDOVICI, *Francesco Petrarca. I Trionfi*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1979; ESTHER NYHOLM, "Triumph" as a motif in the poems of Petrarch and in contemporary and later art, in *Medieval iconography and narrative: A symposium*, edited by FLEMMING G. ANDERSEN et al., Odense, Odense University Press, pp. 70-99; JEAN SEZNEC, *Petrarch and Renaissance art*, in *Francesco Petrarca Citizen of the World. Proceedings of the World Petrarch Congress (Washington D.C., 6-13 April 1974)*, edited by ALDO S. BERNARDO, Roma-Padova-Albany, Antenor-State University of New York Press, 1980, pp. 133-150; ALEXANDRA ORTNER, *Petrarcas Triumph in Malerei, Dichtung*

Nel contesto specifico dell'illustrazione libraria, la formula iconografica prevalente – testimoniata per la prima volta nel 1442 dal codice Pal. 72 della Biblioteca Medicea Laurenziana, miniato da Apollonio di Giovanni – contempla la collocazione della rappresentazione di un trionfo all'inizio di ogni capitolo, nonostante che la *descriptio* poetica lo adotti solo nelle prime quattro, e lo denunci esplicitamente solo per il *Triumphus Cupidinis*. Lo schema iconografico ricorrente prevede un carro trionfale sormontato dalla potenza di turno e circondato dal corteo delle vittime o dei celebrati; un carro che di volta in volta può essere inquadrato con ripresa frontale, oppure di lato, secondo uno sviluppo processionale perpendicolare o diagonale al punto di osservazione. La prima soluzione di inquadratura può talora essere adottata per l'intero set trionfale (come vediamo nel codice Ital. 548 della Bibliothèque Nationale de France, allestito nel 1476 da Antonio Sinibaldi e Francesco di Antonio del Chierico per Lorenzo de' Medici, e poi donato a Carlo VIII) ma generalmente rappresenta scelta privilegiata per i trionfi della Fama e dell'Eternità; ed è una scelta che sappiamo influenzata dalla decorazione di manoscritti del *De viris illustribus*, con la Gloria raffigurata su di un cocchio trainato da cavalli alati mentre distribuisce ghirlande di alloro a due gruppi di guerrieri (come nei codici 101 della Hessische Landesbibliothek di Darmstadt, e Par. Lat. 6069F e 6069I della Bibliothèque Nationale de France)³.

Più ricorrente è l'inquadratura laterale delle sequenze trionfali, talvolta organizzata con alternanza di direzionamento del carro, a soddisfare un gusto per la *varietas* ma anche a figurare quella ripetuta, strutturale dinamica di conflitto e superamento tra le varie potenze trionfali, che Petrarca stesso visualizza nella plastica specularità di un'organizzazione a chiasmo del discorso poetico: «triumphar vidi di colui che pria / veduto avea del mondo triumphare» (*TP*, 146-147)⁴. Proprio sull'intrinseca

und Festkultur. Untersuchungen zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts, Weimar, VDG, 1998; EAD., *Trionfi del Petrarca, Origine e sviluppo del tema nell'arte fiorentina*, in «Rivista di storia della miniatura», IV (1999), pp. 81-96; SIMONA COHEN, *An Aldine Volume of Petrarch Illuminated for a Prestigious Patron*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXXIII (2010), 2, pp. 187-210; ADA LABRIOLA, *Da Padova a Firenze: l'illustrazione dei Trionfi*, in FRANCESCO PETRARCA, *I Trionfi. Commentario*, a cura di IDA GIOVANNA RAO, Castelvetro di Modena, ArtCodex, 2012, pp. 59-115; BERNHARD HUSS, *Petrarca, Giotto e le illustrazioni ai Trionfi: tra testo e immagine*, in *Parola all'immagine. Esperienze dell'effrasi da Petrarca a Marino*, a cura di ANDREA TORRE, Lucca, Pacini Fazzi, 2019, pp. 21-38; PAOLO DI SIMONE, *Praetexti. Sull'illustrazione dei Trionfi di Francesco Petrarca*, in *Petrarca und die Bildenden Künste*, cit., pp. 153-188.

³ Cfr. MARCELLO CICCUTO, *Figure di Petrarca: Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, pp. 5-77; PAOLO DI SIMONE, *Giotto, Petrarca e il tema degli uomini illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine – 1*, in «Rivista d'Arte», II (2012), pp. 39-76; ID., *Giotto, Petrarca e il tema degli uomini illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine – 2*, ivi, III (2013), pp. 35-56.

⁴ Qui, e in seguito, si cita il testo del poema petrarchesco da FRANCESCO PETRARCA, *Triumphus*, a cura di VINICIO PACCA, in FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di VINICIO PACCA e LAURA PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996, pp. 3-626.

progressività dell'argomentazione trionfale si esercitano del resto alcuni cicli illustrativi del poema, talora limitando la rappresentazione del trionfo alla sola potenza sul carro, senza i personaggi del corteo (come nell'Urb. Lat. 683 della Biblioteca Apostolica Vaticana), talora focalizzandola direttamente sulle scene di conflitto, senza neppure l'attributo strutturale del carro. È questo il caso del ms. Phillips 1927 della Staatsbibliothek di Berlino, scritto e miniato intorno al 1560, che riporta 6 illustrazioni dei capitoli trionfali ma non i testi petrarcheschi, sublimati da titoli francesi e latini e da distici rimati in francese, a formare di fatto una struttura emblematica⁵. L'inesorabile legge di reciproca prevaricazione in relazione alla quale niente dura, e chi segue supera il predecessore per essere a sua volta superato da chi viene dopo, è qui messa in scena da una specie di rondò tra le potenze trionfali che ha compimento nell'ultima stazione dove tutti e cinque i trionfi «in terra» soccombono di fronte a quello che «vederem lassuso» (TE, 121-123) (Fig. 1).

L'elaborazione del dettato petrarchesco interessa anche la resa figurativa delle personificazioni trionfanti sui carri, corredata da attributi che ne amplificano la portata simbolica⁶, come possiamo vedere nei giudiziosi accoppiamenti con gli animali che trascinano il carro. A integrare l'indicazione petrarchesca dei «quattro destrier vie più che neve bianchi» (TC I, 22), abbiamo infatti casti unicorni per la Pudicizia, lugubri bufali per la Morte, longevi e memoriosi elefanti per la Fama, veloci cervi per il Tempo, angeli o simboli degli evangelisti per l'Eternità. Anch'essi estranei alla descrizione poetica, questi dettagli costituiscono contaminazioni iconografiche di matrice allegorica medievale imputabili alla laconicità del testo (che spinge l'illustratore a colmare vuoti descrittivi) e all'impiego già in esso di un registro espressivo simbolico (che l'illustratore estende all'intera rappresentazione).

Paradossalmente più fedeli al dettato testuale risultano pertanto quei non numerosi corredi illustrativi che si limitano a visualizzare il solo trionfo di Amore, sorta di frontespizio allusivo della situazione narrativa e della dinamica argomentativa proprie dell'intero poema. Da questo punto di vista risulta esemplare la solitaria figurazione a tutta pagina, rinvenibile nel ms. Palatino 197 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, attraverso cui Gioacchino de Gigantibus intorno al 1453 tradusse fedelmente in immagine i vv. 22-30 di *Triumphus Cupidinis* I, rappresentando non una generica processione trionfale ma la spietata supremazia di Amore su coloro che vengono «presi in battaglia», «occisi» o «feriti di pungenti strali» (Fig. 2).

⁵ Del codice è stata realizzata un'edizione anastatica corredata da saggi critici: *Le six triumphes et les six visions Messire Francoys Petrarque*, Wiesbaden, Reichert, 1988. Per la configurazione emblematica delle illustrazioni mi permetto di rinviare ad ANDREA TORRE, *Vedere versi. Un manoscritto di emblemi petrarcheschi* (Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W 476), Napoli, La Stanza delle Scritture, 2012, pp. 246-264.

⁶ A questo proposito, e per un discorso più generale sull'esito dell'allegorismo trionfale, cfr. LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in *I Triumphus di Francesco Petrarca*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 255-297.



Fig. 1 - Anonimo, *Les six triumphes et les six visions messire Francoys Petrarque*, fol. 9r (*Le Triumphe de Divinite*), Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, ms. Phillips 1927, 1560 ca.

La tradizione redazionale che apre il poema con *Triumphus Mortis* II viene invece evidenziata nel corredo illustrativo del Cod. Ital. 81 della Staatsbibliothek di Monaco (1414 ca.), costituito da due sole miniature ma fra loro strettamente correlate nel suggerire una lettura senza soluzione di continuità tra *Canzoniere* e *Triumphus* in nome del motivo della morte di Laura. All'unica miniatura che marca la raccolta lirica all'altezza del *fragmentum* 264 (e che raffigura Petrarca al capezzale dell'amata contornato da «tutte le sue amiche», secondo la descrizione di *Triumphus Mortis* I, 103-112) corrisponde infatti la miniatura d'apertura del poema focalizzata sul trionfo dell'amata ormai assunta in cielo e che da lì dialoga col poeta (ossia proprio ciò che accadde «la notte che seguì l'orribil caso»). Una singolare focalizzazione sul terzo capitolo si riscontra anche nel famoso esemplare della *princeps* del canzoniere (Venezia, Vindelino da Spira, 1470) conservato presso la Biblioteca Queriniana di Brescia e corredato dal ricco commento testuale

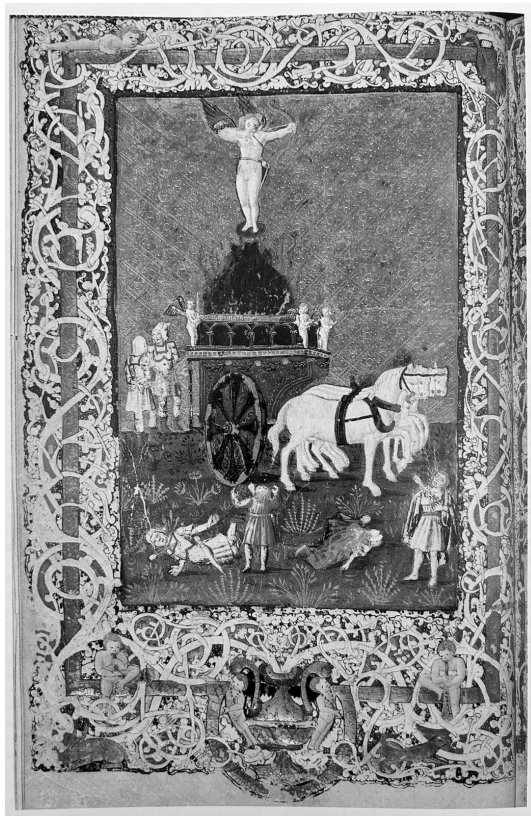


Fig. 2 - Giocchino de Gigantibus, *Trionfo di Amore* (fol. Iv), Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 197, sec. XV

e visivo procurato da Antonio Grifo negli anni Novanta del Quattrocento⁷. Qui la Morte trionfante non ha le fattezze tradizionali di un terrificante scheletro ma quelle di una Laura «in veste negra», forse suggestiva sovrapposizione indotta dal verso «Morte bella pareo nel suo bel viso» (*TM I*, 172), di certo sottolineatura del vincolo tematico e stilistico con i *Fragmenta* che caratterizza questa stazione del poema (Fig. 3).

⁷ Per una presentazione del complessivo progetto di esegesi verbovisiva di Grifo e per una rassegna della bibliografia critica relativa all'Incunabolo Queriniano mi permetto di rinviare ad ANDREA TORRE, *Dall'emblema alla sequenza visiva. Su un'esegesi figurata dei Fragmenta*, in *Fragmenta recollecta*. Atti del Convegno petrarchesco internazionale a trent'anni da *I frammenti dell'anima* di Marco Santagata (Pisa, 12-14 maggio 2022), a cura di ANTONIO BORRELLI, Roma-Padova, Antenore, 2025, pp. 47-86.

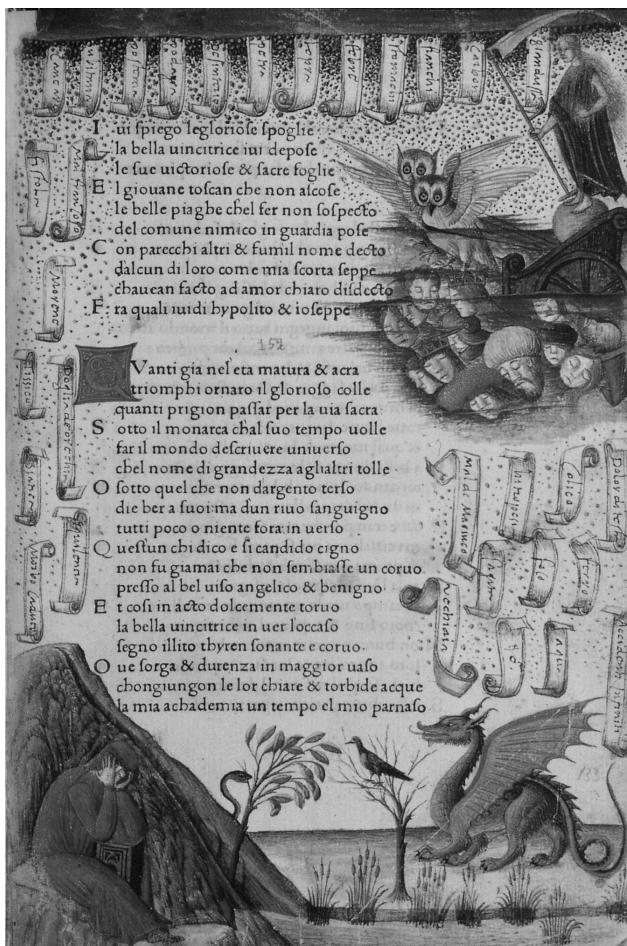


Fig. 3 - Miniatura di Antonio Grifo in FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere e Trionfi*, Venezia, Vindelino da Spira, 1470, fol. 153r, Brescia, Biblioteca Queriniana, Inc. G.V.15, 1491-1497 ca.

Meno aderente al testo ma di indubbia superiorità qualitativa è l'antiporta purpurea che apre i *Trionfi* nel codice L 101-1947 del Victoria and Albert Museum di Londra, realizzato negli anni Sessanta del XV secolo a Padova presso la bottega del calligrafo Bartolomeo Sanvito. Il frontespizio architettonico, con titolo epigrafico inciso su lapide, pone l'intero poema sotto l'insegna del *Triumphus Cupidinis*, qui per la prima volta reso come un corteo all'antica guidato da un coronato Giove e da un Cupido sulla biga. L'illustrazione degli altri cinque capitoli è invece demandata unicamente a iniziali mantiniane figurate e colorate coerentemente col tema:

un campo verde in cui Pudicizia punisce Cupido con le sue stesse armi; un campo nero che ospita il trionfo della Morte su Laura, doppiando la ben più strutturata antiporta della seconda parte del Canzoniere; un campo rosso in cui è raffigurata la Fama che suona una tromba; un altro campo rosso che riporta il ritratto del Sole; e un campo blu dove si staglia il volto della divinità. Un'elaborazione del modulo antiquario di questo esemplare londinese si rinviene, sempre per mano di Sanvito e collaboratori, nel "quasi gemello" codice 611 della Biblioteca Nacional di Madrid, risalente al 1469 ca. e dove l'antiporta registra alcune varianti: lo sfondo croceo, il corteo dispiegato in diagonale e con personaggi vestiti alla moderna, e un Giove raffigurato come anziano sovrano. Gli *incipit* dei restanti trionfi sono invece iscritti entro una struttura architettonica che in finti rilievi in monocromo blu riporta sintesi iconiche di ognuno: una dama con unicorno, una personificazione della Morte, il carro della Fama, il Tempo con in mano un *foliot*, e la divinità benedicente⁸. La medesima scelta di riservare un'illustrazione compiuta al solo *Triumphus Cupidinis* connota anche incunaboli (come l'incunabolo Petr. 2 della Biblioteca Trivulziana di Milano, stampato nel 1472) o aldine (come un esemplare del 1501 miniato da Benedetto Bordon e conservato alla Staatsbibliothek di Berlino [Ald.Ren.28.5 2.ex])⁹.

Come ricordato prima, a imporsi quale scelta prevalente fin dalla prima metà del Quattrocento è però un modello figurativo impostato sulla rappresentazione dei sei cortei trionfali, modello che si afferma prima nelle botteghe fiorentine e poi nei centri di produzione dell'Italia settentrionale, da dove questa tradizione illustrativa muove rapidamente verso l'Europa centro-settentrionale del XVI secolo – in un ambiente dilaniato dalle polemiche religiose, dove a contare «non è più il testo, né l'origine delle immagini, ma la volontà di costituire serie di contenuto allegorico con atteggiamento trionfale»¹⁰ –, per poi fossilizzarsi tra Seicento e Settecento come un puro soggetto antiquariale, privo di contaminazioni e anacronismi, come «un archetipo dell'immaginario figurativo»¹¹. L'indiscutibile, e a tratti inerziale, *fortuna* di un modello figurativo, misurabile in termini di diffusione geografica, durata cronologica e forme artistiche coinvolte, è andata di pari passo con la tenue flessibilità di tale modello nell'evidenziare tutte le potenzialità di un effettivo dialogo tra parola e immagine. Nel suo rappresentare una *sfortunata*

⁸ Su questi due "codici gemelli" si veda l'analisi di FEDERICA TONIOLO, *Petrarca e l'umanesimo: l'illustrazione delle Rime e dei Trionfi nella miniatura veneta del Rinascimento*, in *Petrarca e il suo tempo*. Catalogo della Mostra (Padova, 8 maggio - 31 luglio 2004), a cura di GILDA P. MANTOVANI, Milano, Skira, 2006, pp. 87-106, in particolare alle pp. 88-92.

⁹ Cfr. HELENE SZÉPE, *The Book as Companion, the Author as Friend: Aldine octavos illuminated by Benedetto Bordon*, in «Word and Image», XI (1995), pp. 77-99.

¹⁰ Cfr. DAVIDE BENZATO, CATERINA LIMENTANI VIRDIS, *La tradizione iconografica dei Trionfi, in Petrarca e il suo tempo*, cit., pp. 107-123, citazione a p. 123.

¹¹ *Ibid.*

costante, la standardizzazione della risposta visiva al dettato poetico trionfale può però costituire anche un'opportunità per verificare una volta di più la validità ermeneutica e l'attualità metodologica dell'assunto di Jurij Lotman secondo cui «è proprio perché i linguaggi del testo e dell'illustrazione sono semioticamente di natura diversa che il loro accostamento, lungi dall'essere inutile, si trasforma in un attivo generatore di significato»¹²; ossia, per verificare se proprio nel quadro di uno schema costantemente ripetuto possa risultare più agevole rinvenire scarti (nella forma di aggiunte, varianti o mancanze) che segnalino la tensione a interpretare un testo attraverso un'immagine, a doppiarne *per figuras* la fabula, le strategie retorico-argomentative e le soluzioni espressive. Si tratta dunque, anche ai fini dell'interpretazione del testo petrarchesco, di accogliere «come ricchezza, più che come decurtazione di senso, gli eventuali scarti semantici e le frequenti accumulazioni di significati verificatesi nel tempo»¹³.

È in tal senso opportuno sottolineare che, accanto alla dinamica del superamento e al modulo iconografico del conflitto tra potenze trionfali, dobbiamo considerare un altro elemento concettualmente, strutturalmente e narrativamente determinante per la macchina semantica dei *Triumphs*, ossia il catalogo. Si tratta dell'elemento dialettico rispetto al superamento, la struttura discorsiva attraverso cui Petrarca cerca di raccogliere, ordinare e preservare ciò che l'inesorabilità del superamento porta via. Potrebbe dunque essere interessante verificare la minor o maggior generosità con cui l'illustratore riconfigura visivamente i lunghi cataloghi di personaggi mitologici, storici e letterari citati dal testo (magari gareggiando con la bulimia enciclopedica di Petrarca), e rende costoro immediatamente riconoscibili sulla scena del corteo. L'opzione rappresentativa non solo si fa qui segnale della politica adottata per visualizzare il testo letterario, ma implica anche una presa di posizione sullo statuto di quest'ultimo, dal momento che l'andare oltre una denotativa raffigurazione del concettismo emblematico-allegorico del trionfo (e della dinamica conflittuale in esso implicita) significa accettare ed evidenziare un'interpretazione del testo petrarchesco come ordinato repertorio di *uomini illustri*, oppure come una struttura narrativa connotata anche da momenti ulteriori rispetto alla scena primaria della processione.

La prima modalità di resa visiva (e quindi, di fruizione) dell'opera viene senz'altro alimentata dall'alto numero di personaggi raffigurati ai piedi dei carri trionfali e, soprattutto, dalla loro identificazione tramite attributi e *titoli* che testimonia la volontà di accordare la lettura alla narrazione figurata, un catalogo poetico a un'enciclopedia visiva. Esempio da questo punto di vista è una delle tante testi-

¹² JURIJ M. LOTMAN, *La serie grafica. Racconto e anti-racconto* [1984], in Id., *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, a cura di SILVIA BURINI, Milano, Bompiani, 2022, pp. 230-244, citazione a p. 244.

¹³ Cfr. DAVIDE BENZATO, CATERINA LIMENTANI VIRDIS, *La tradizione iconografica dei Trionfi*, cit., p. 109.

monianze della vasta fortuna francese dell'illustrazione dei *Triumphs*, alimentata e condizionata dalle traduzioni del testo e del commento di Bernardo Illicino¹⁴. Mi riferisco al ms. parigino Fr. 594 della Bibliothèque Nationale de France, realizzato presso l'*atelier* di Jean Pichore e offerto a Luigi XII nel 1503 (Fig. 4)¹⁵. Il dettato poetico è qui seguito da vicino attraverso 14 miniature che, distribuendosi in dittici di pagine affiancate, dispiegano le processioni con generosità di dettaglio (i *tituli* rendono facilmente riconoscibili le personificazioni allegoriche e i protagonisti dei vari cataloghi drammatizzati), ma soprattutto lo fanno con attenzione ai due tempi della narrazione trionfale. L'apoteosi della potenza di turno e la sua detronizzazione da parte di quella successiva si succedono infatti costantemente, a delineare i fotogrammi di un racconto figurato a stazioni, parallelo a quello testuale¹⁶. Oltre all'alta qualità delle miniature e all'attenzione per le dinamiche fondamentali del poema, il codice miniato parigino si segnala anche per la resa di alcuni elementi strutturali del dettato petrarchesco, che estende la visualizzazione oltre il tipico modulo trionfale. Mi riferisco, da una parte, alla rappresentazione incipitaria dell'autore dormiente che, anche attraverso il dettaglio del recinto (il «chiuso loco»), evidenzia una stratificazione dei piani narrativi e la collocazione dell'opera nel contesto di genere delle *dream visions*; dall'altra parte, alla visualizzazione della guida, qui vera e propria «ombra», dall'indefinibile identità, che nella condivisa

¹⁴ Cfr. VALÉRIE MERRY, *Una nota sulla fortuna del Commento di Bernardo Illicino ai Trionfi petrarcheschi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXIII (1986), pp. 235-246; ELINA SUOMELA-HÄRMÄ, *Note sulla prima traduzione francese dei Trionfi di Petrarca*, in «Studi francesi», XLIII (1999), pp. 545-553; LEONARDO FRANCALANCI, *Il Commento di Bernardo Illicino ai Triumphs di Petrarca e la sua diffusione europea: alcune questioni di metodo*, in «Studi di filologia italiana», LXIV (2006), pp. 143-154; ELINA SUOMELA-HÄRMÄ, *Traductions, commentaires et éditions: les cas des Triomphes de Pétrarque*, in «Le Moyen Français», LXVI (2010), pp. 101-109; ALESSANDRO TURBIL, *Les Triomphes excellens et magnifiques du tresellegant poete. La réception manuscrite et imprimé de la mise en prose attribuée autrefois à Georges de la Forge*, in *Traductions imprimées, traductions pour l'imprimé (1470-1550)*, édité par ELISABETTA BARALE et al., Paris, Classiques Garnier, 2024, pp. 137-152.

¹⁵ Cfr. CAROLINE ZÖHL, *Jean Pichore: Buchmaler, Graphiker und Verleger in Paris um 1500*, Turnhout, Brepols, 2004.

¹⁶ Cfr. BERNHARD HUSS, *Laura nei testi illustrati dei Trionfi*, in *Interdisciplinarietà del Petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*. Atti del Convegno Internazionale (Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016), a cura di MAIKO FAVARO e BERNHARD HUSS, Firenze, Olschki, 2018, pp. 107-135, in particolare a p. 135: «A fronte di una tradizione figurativa che spesso si è concessa un'evidente infedeltà al testo di Petrarca, potremmo dire che quest'ultimo illustratore, grazie ad uno sguardo acuto e intelligente rivolto alle zone critiche del testo, si è meritato una vera e propria corona d'alloro – non da ultimo perché nelle sue illustrazioni al *TM* e al *TF* è stato addirittura in grado di alludere alla tematica della risurrezione, sviluppata nel *TE* in modo poco conforme al dogma teologico. Quando la Morte viene sconfitta, gli uomini risorgono dai propri avelli, e la donna Laura, individuata concretamente, risorge anch'ella; Laura, già colpita dalla morte in *TM*, non può essere ricondotta alla personificazione del *TE*, invece, l'illustratore non ha osato collocare Laura nelle regioni celesti, al posto dei personaggi sacri. In questo caso, l'audacia del testo petrarchesco ha superato perfino quella dell'artista francese».

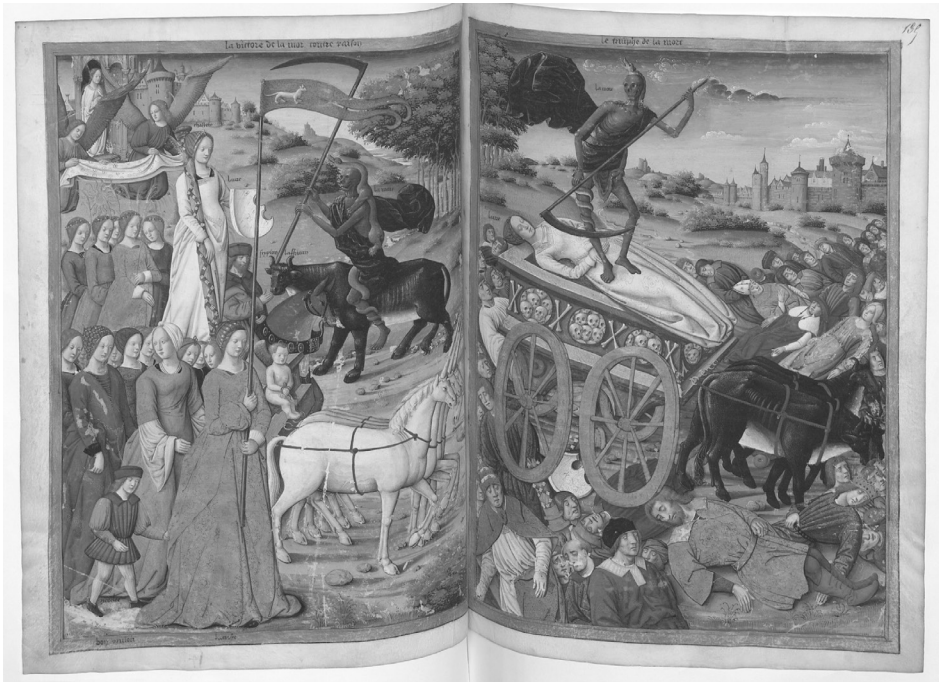


Fig. 4 - Collaboratore di Jean Pichore, *Dal trionfo della Pudicizia al trionfo della Morte* (foll. 138^v-139^r), Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 594, 1503 ca.

gestualità deittica rivela il proprio ruolo di interlocutore elettivo del protagonista nel suo percorso di conoscenza *per exempla*¹⁷ (Fig. 5). A questi due elementi della rappresentazione non è indifferente anche il contesto dell'illustrazione libraria italiana, contesto entro il quale vale forse la pena di ricordare il codice Ital. 130 della Bibliotheca Bodmeriana di Coligny, allestito nel primo decennio del XVI secolo da Bartolomeo Sanvito¹⁸. Possiamo qui notare l'originale scelta di organizzare verticalmente su tre livelli l'unica tavola dei *Trionfi*, con i primi due piani occupati dall'incedere serpentino del corteo delle vittime di Amore (tutte riconoscibili grazie a precisi attributi) e con l'ultimo livello riservato alla coppia di osservatori fedelmente collocati «in loco aprico» (TC I, 51) (Fig. 6).

¹⁷ Sul codice si veda la scheda di SIMONETTA NICOLINI nel catalogo della mostra di Arezzo (22 novembre 2003-27 gennaio 2004) *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere*, a cura di MICHELE FEO, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2003, pp. 225-236.

¹⁸ Cfr. SILVIA MADDALO, *Sanvito e Petrarca. Scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Messina, Centro interdepartimentale di studi umanistici, 2002.



Fig. 5 - Collaboratore di Jean Pichore, *Trionfo di Amore* (fol. 3r), Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 594, 1503 ca.

Di estensione dell'illustrazione del poema oltre il tipico modulo trionfale si può ancor più legittimamente parlare a proposito di quei corredi figurativi disponibili, in termini qualitativi e/o quantitativi, a una più puntuale visualizzazione delle vicende che, agli occhi dell'io trionfale, rendono esemplari i *nomina* repertoriati nei cortei petrarcheschi. La traduzione visiva di questo secondo piano del discorso poetico fa coincidere lo sguardo del protagonista con quello del lettore, attira illusivamente costui entro la scena del racconto, e talora intensifica la spendibilità allegorico-morale del testo. Particolarmente interessante, in tal senso, è un'altra traduzione francese trädita dal ms. parigino 6480 della Bibliothèque de l'Arsenal, nel quale alle scene principali del corteo e dello scontro tra potenze trionfali si affianca la rappresentazione di alcuni incontri occorsi al protagonista lungo il percorso. Si



Fig. 6 - Bartolomeo Sanvito, *Trionfo di Amore* (fol. 150v), Cologny-Genève, Bibliotheca Bodmeriana, ms. Ital. 130, XV sec.

veda almeno la tavola riservata al secondo capitolo del *Triumphus Cupidinis* e focalizzata sui due più strutturati dialoghi lì messi in scena. Innanzitutto quello in cui Massinissa racconta a Petrarca come indusse l'amata Sofonisba al suicidio (questo il preciso momento in cui è ritratta la donna) per non farla divenire preda di guerra di Scipione (la cui postura sembra qui rispecchiare proprio il profilo etico-morale di tipo stoicizzante del comandante romano che emerge dalle parole del re africano). Sfruttando le potenzialità della *narratio continua* nel trasferire illusivamente il tempo durativo della narrazione entro il tempo puntuale dell'immagine, l'illustratore



Fig. 7 - Anonimo, *Petrarca incontra Massinissa e Seleuco* (fol. 31v), Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 6480, XVI sec.

ci offre poi su un altro piano prospettico della stessa tavola la rappresentazione dell'incontro con Seleuco, che racconta a Petrarca di aver ceduto la moglie Stratonica, cioè la giovane matrigna del figlio Antioco, allo stesso figlio malato d'amore (con i due qui immortalati nell'atto di baciarsi). Lo schema delle due scene è identico e raffigura le vittime di Amore nell'atto di illustrare all'*agens* la propria vicenda; e con "illustrare la propria vicenda" intendo dire sia offrirne un resoconto, sia mostrare di tale resoconto (e con enfasi deittica) una realizzazione in immagine. Sofonisba e Scipione, Antioco e Stratonica sono figurazioni che appartengono a un piano temporale e a un livello del discorso poetico "altri" rispetto a quelli dell'io trionfale, di

Massinissa e di Seleuco, secondo un salto di scala che caratterizza anche il Petrarca-*agens* rispetto a tutti gli altri personaggi in corteo, e più su il Petrarca-*auctor* rispetto allo stesso Petrarca-*agens*. E l'impianto dell'illustrazione sembra a suo modo dar conto di tale stratificazione del discorso poetico (Fig. 7).

La visualizzazione dei protagonisti dei cortei può godere dello *status* di rappresentazione autonoma (come nel caso appena visto), oppure può essere collocata entro una struttura decorativa di complemento rispetto all'immagine principale. Le occorrenze di questa seconda soluzione non sono poche, e si distinguono tra loro per raffinatezza e complessità della struttura di supporto. Nel già citato codice parigino Ital. 548, ad esempio, gli esempi di passione amorosa visualizzati direttamente nella tavola principale (con le coppie Sansone-Dalila e Aristotele-Fillide che sono scelte ricorrenti nelle illustrazioni d'ambito fiorentino) vengono integrati da quelli riportati nei medaglioni della cornice floreale (in senso orario: Apollo e Dafne, Danae e la pioggia d'oro, Didone, Narciso, Piramo e Tisbe, il ratto di Deianira). Se ci spostiamo nel contesto padovano del libro all'antica, con il codice W 755 (Baltimore, Walters Art Gallery, vergato da Bartolomeo Sanvito a Roma intorno al 1478 e poi miniato da Gaspare da Padova e Monte di Giovanni del Flora), troviamo invece elaborate strutture architettoniche a ospitare tanto la rappresentazione del trionfo quanto le figurazioni di vicende esemplari che lo legittimano. La raffinata edicola che riporta la scena dello scontro tra Pudicizia e Amore – con puntuale traduzione visiva di *Triumphus Pudicitie* 34-36, 76-78, 118-120 – viene, ad esempio, arricchita in alto dalla figura di una donna che si getta nelle fiamme (forse Laodamia, suicida nel calderone dove si scioglieva il feticcio del marito morto Protesilao; cfr. *TC I*, 142: «e Laodomia il suo Protesilao») e in basso dal biblico *exemplum castitatis* di Giuditta con la testa di Oloferne (*TP*, 142: «Judith hebraea, la saggia, casta e forte»). Letta dall'alto verso il basso la sequenza sembra dunque dispiegarsi secondo una progressione narrativa che dalla sofferenza mortale indotta dalla passione amorosa, attraverso l'esiziale cambio di regime tra potenze trionfali, conduce all'eroica affermazione di una liberazione dal dominio di Eros: che è anche il portato del poema a questo punto del suo sviluppo¹⁹ (Fig. 8).

La dislocazione degli *exempla* illustrati, dalla tavola del trionfo alla sua cornice, prepara anche la loro riconfigurazione come immagini autonome. In un altro codice di origine francese, affine sul piano stilistico al già citato ms. Fr. 594 della Bibliothèque Nationale de France e tuttora conservato presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Cod. 2581-2582), la canonica visualizzazione dei sei trionfi è accompagnata da altre 80 miniature incorniciate da finestre architettoniche di varie foggie che ospitano un'icastica sinossi visiva delle storie dei personaggi che animano i cortei, riproducendo fedelmente i diversi momenti del loro

¹⁹ Sul codice statunitense cfr. JOSEPH B. TRAPP, *Studies of Petrarch and his influence*, London, Pindar, 2003, pp. 34-51.

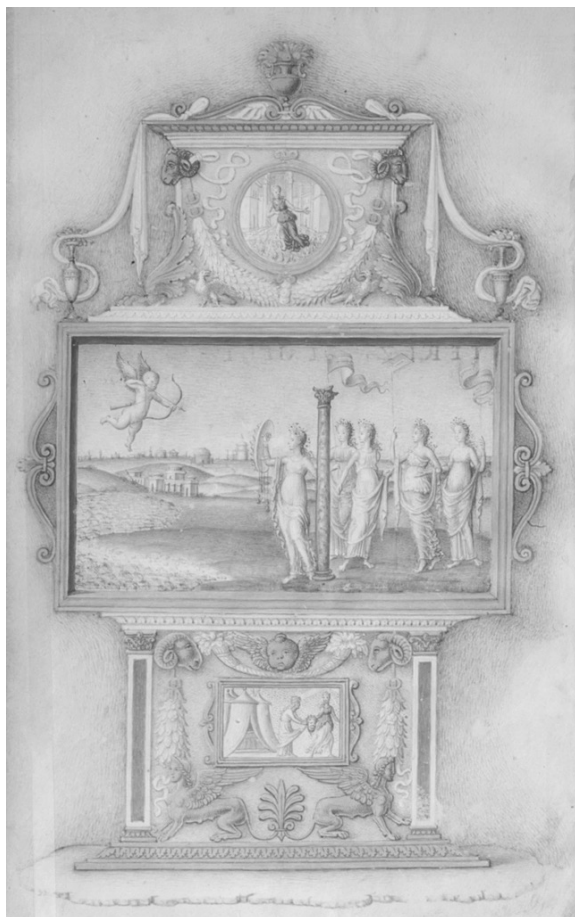


Fig. 8 - Gaspare da Padova e Monte di Giovanni del Flora, *Trionfo di Pudicizia*,
Baltimora, Walters Art Gallery, ms. W 755, 1478 ca.

svolgimento temporale e visualizzando anche ciò che viene sottinteso dal testo petrarchesco ma è esplicitato nell'esegesi che lo accompagna²⁰. Oltre ai canonici soggetti degli episodi di Piramo e Tisbe o di Ero e Leandro, rinveniamo qui anche iconografie meno frequentate dall'illustrazione trionfale, come ad esempio la vicenda della «coppia d'Arimino» (divisa architettonicamente nei due momenti del libro galeotto e della vendetta di Gianciotto, cfr. Fig. 10). L'apparato illustrativo di questo codice, che appartenne alla biblioteca del duca Renato II di Lorena, si rive-

²⁰ Cfr. la scheda di SIMONETTA NICOLINI nel catalogo *Petrarca nel tempo*, cit., pp. 236-237.



Fig. 9 - Collaboratori di Jean Pichore, *Trionfo di Amore* (fol. 76v), Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2581, XVI sec.

la inoltre attento a ritrarre lo stesso Petrarca secondo i vari statuti che lo vedono intervenire sulla scena del testo, e soprattutto nel capitolo d'avvio, come autore della visione onirica (Petrarca-*sognatore*), come interlocutore dei membri del corteo (Petrarca-*osservatore*), e come esso stesso prigioniero d'Amore che si rende conto della propria condizione solo quando percepisce la presenza di una «giovenetta ... dallato» e diviene del «color d'uom tratto d'una tomba» (Petrarca-*personaggio*) (Fig. 9). Al di là del notevole (talora eccessivo) ampliamento della copertura illustrativa del testo poetico, l'articolato corredo del manoscritto viennese ci consegna un ricco repertorio visivo parallelo al ricco repertorio di storie e moralità del testo



Fig. 10 - Collaboratori di Jean Pichore, *Trionfo di Amore* (fol. 75r), Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2581, XVI sec.

petrarchesco. Le *res memorandae* (che nel poema vengono sviluppate nello spazio di terzine, versi, perifrasi o di un semplice *nomen*) incontrano qui elettive *imagines agentes* che stanno attraversando il testo con finalità conoscitive o di edificazione morale (Fig. 10). Si tratta, a ben pensarci, di una modalità di ricezione e rifunzionalizzazione del dettato poetico e dell'iconografia dei *Triumphs* che di fatto duplica la stessa dinamica di formazione intellettuale ed etica esperita dal protagonista del poema durante il suo percorso a stazioni.

Agita implicitamente nelle prime quattro stazioni, questa dinamica sembra venire tematizzata, se non proprio fatta oggetto di rappresentazione, nel *Triumphus*

Temporis. Impegnata com'è in una introiezione meditativa del messaggio di vanità e di illusoria durata dei beni terreni, la narrazione di *Triumphus Temporis* ci offre, a mio avviso, indicazioni di rilievo per comprendere il funzionamento dell'intero teatro mentale del poema visionistico petrarchesco. Come noto, questo capitolo si distingue dai quattro che lo precedono, e presenta invece evidenti affinità col *Triumphus Eternitatis*, quali: il venir meno della dinamica processionale, la drastica attenuazione del ricorso al modulo del catalogo, ma soprattutto una condivisa postura argomentativa d'impianto didascalico-sapienziale, ritmata sulla giustapposizione di riflessioni e ammonimenti morali. Si potrebbe addirittura affermare che il dettato di *Triumphus Eternitatis*, almeno fino al v. 81, costituisca una sorta di sintesi esplicativa degli eventi prodotti nel penultimo capitolo in seguito ai soliloqui del Tempo e dell'io trionfale. La strutturale convergenza tra i due capitoli conclusivi sembra essere stata còlta dal miniatore veneziano di un esemplare incunabolare dei *Trionfi* conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (ms. Banco Rari 103; si tratta dell'edizione dei *Trionfi* e del Canzoniere uscita nel 1478 a Venezia per i tipi di Rainaldus de Novimagio e Theodorus de Reynsburg, e posseduto dalla nobile famiglia veneziana dei Sanudo)²¹; illustratore che, abbandonando gli stereotipi figurativi del periodo (seguiti invece nelle prime quattro stazioni), realizza una rappresentazione a dittico incentrata sul mutamento di stato del medesimo soggetto figurativo: un carro, ricolmo di volumi e trainato da due cavalli bianchi, che viene raffigurato prima nella sua gloriosa imponenza e subito dopo in una condizione di rovinoso disfacimento. Possiamo qui registrare uno scarto rispetto al canonico modulo di illustrazione del poema in generale e del *Triumphus Temporis* in particolare. Da una parte si riorganizza la dinamica narrativa del superamento tra le stazioni trionfali; dall'altra si problematizza la stessa natura del Tempo come potenza trionfale. A campeggiare trionfante sul carro nella quinta miniatura del volume non è infatti una delle varie iconografie del Tempo, bensì la traduzione simbolica (per sineddoche, direi) di quella schiera di individui che, nonostante l'irosa accelerazione del Sole, continuava ad «andarsen queta queta, / senza temer di tempo o di sua rabbia, / ché gli avea in guardia historico o poeta» (TT, 88-90). Il soggetto trionfale ritratto è dunque più propriamente qui una propaggine della Fama già celebrata visivamente nella quarta miniatura del volume; ed è sempre lei, nella sesta tavola, a venire immortalata in tutta la sua fragilità di bene terreno al cospetto dell'eterna gloria celeste. Il Tempo come soggetto iconografico è dunque posto fuori scena; a venire rappresentata narrativamente, tra la quinta e la sesta miniatura, è invece l'azione del tempo che provoca la fulminea mutazione di stato della Fama; ossia, a venire rappresentato è il modo in cui il Tempo partecipa alla

²¹ Su questo esemplare cfr. le schede presenti nei cataloghi: *Petrarca nel tempo*, cit., pp. 219-223 (scheda di SIMONETTA NICOLINI); e *Petrarca e il suo tempo*, cit., pp. 433-436 (scheda di LILLIAN ARMSTRONG).



Fig. 11 - Miniatura veneziana (Maestro dell'Ovidio di Rimini?), *Trionfo del Tempo* (fol. 170 bis), Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 103

progressione di senso dell'intero percorso trionfale. In questo modo la variante illustrativa dell'esemplare fiorentino sottolinea la stretta connessione tra gli ultimi due capitoli del poema, nonché il ruolo strumentale riconosciuto al Tempo nel fondamentale transito dalla «Fama» mondana all'«eterna fama» (*Triumphus Eternitatis* 127-134) (Figg. 11-12).

Mi chiedo però se la mancata raffigurazione del Tempo (che è di per sé un altro modo per visualizzare chi in altri codici è rappresentato come Crono che divora



Fig. 12 - Miniatore veneziano (Maestro dell'Ovidio di Rimini?), *Trionfo dell'Eternità* (fol. 183 bis), Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 103

i figli, come un anziano con ali e stampelle, oppure come un novello Febo)²² non possa anche segnalare il suo problematico statuto di potenza trionfale. Se infatti nei primi quattro Trionfi il *topos* dantesco dell'incontro oltremondano mette in contatto l'*agens* con figure rilevanti dei vari cortei, in *Triumphus Temporis* l'azzerramento dei *nomina* produce un'unica interazione, quella con la potenza di turno; e

²² Cfr. a proposito: ERWIN PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 89-134; SIMONA COHEN, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Leiden, Brill, 2014.

la più accentuata caratterizzazione psicologica di quest'ultima, rispetto ai suoi analoghi dei precedenti capitoli, sembra agevolare una relazione di specularità con l'*agens*. L'io trionfale contempla impietrito prima l'invidiosa *impasse* del Sole-Tempo di fronte all'azione della Fama, e poi la sua irosa reazione di devastazione di ogni cosa esistente o sperata; e ciò lo porta a riconoscersi affine al Sole-Tempo in sé, e non solo ai catastrofici effetti prodotti dal suo agire. Entrambi si rivelano come soggetti passionali afflitti da ciò che manca o incapaci di godere ciò che si possiede; soggetti passionali accomunati anche dalla naturale predisposizione a una postura autoriflessiva che si dispiega in soliloqui, atteggiamento peraltro quanto mai affine ai momenti autoriflessivi di altre soggettività petrarchesche. *In primis*, all'io lirico del Canzoniere colto in perenne, dissidente interlocuzione con la propria anima (*Rvf* 150, 1: «Che fai, alma? Che pensi?»; oppure 273, 1-2: «Che fai? Che pensi? Che pur dietro guardi / nel tempo...»); oppure, nel contesto contiguo del percorso trionfale, anche alla figura della Guida (per la triplice interrogazione di *TC* III, 4-5: «Che fai? Che mire? / Che pensi?»); e ovviamente allo stesso io trionfale che di lì a poco avvierà l'ultima stazione del poema proprio interrogandosi sul senso che per sé ha avuto l'esperienza visionaria dell'azione del Tempo: «Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi / stabile e ferma, tutto sbigottito / mi volsi al cor, e dissi: "In che ti fidi?"» (*TE*, 1-3).

D'altronde, osservando ciò che il Tempo sente, pensa e produce, è lo stesso io trionfale a verbalizzare esplicitamente la relazione di rispecchiamento con la potenza di turno tanto in sé quanto nelle conseguenze del suo agire, a constatare di avere «dinanzi a gli occhi un chiaro specchio / ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio» (*TT*, 56-57).

La figurazione trionfale assolve qui il compito di fungere da innesco per una riflessione introspettiva da parte del soggetto petrarchesco. Con una chiarezza non ancora esperita nel poema e attraverso il dispositivo simbolico dello specchio, l'esperienza visionistica pone l'io trionfale davanti a un suo parziale doppio, con cui condivide non solo alcune criticità "caratteriali" ma anche lo statuto di soggetto osservante. Contemplando la celebrazione della Fama, il Sole-Tempo è pulsionalmente spinto a rivelare l'inconsistenza di tale trionfo. Contemplando la devastazione prodotta, l'*agens* trionfale prende coscienza per la prima volta dell'istantaneo invecchiamento del mondo, e di sé nel mondo. È come se la centralità poetica ed esistenziale del concetto di tempo per Petrarca²³ necessiti di un *avatar* che rappresenti qualcosa

²³ Su questo aspetto cruciale e strutturale della postura esistenziale e della riflessione poetica petrarchesche cfr. almeno: ARNAUD TRIPET, *Pétrarque ou la connaissance de soi*, Genève, Droz, 1967; RICARDO J. QUINONES, *The Renaissance: Discovery of Time*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1972; GIOVANNI GETTO, *Triumphus Temporis. Il sentimento del tempo nell'opera di Francesco Petrarca*, in *Letterature comparate: problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron, 1981, III, pp. 1243-1272; GIANFRANCO FOLENA, *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 266-289; EDOARDO TADDEO, *Petrarca e il tempo*, e

di più di una figurazione allegorica, come quelle che presiedono le precedenti stazioni trionfali; qualcosa che, fuori scena (come nella miniatura fiorentina), partecipi al movimento narrativo e alla costruzione del senso del testo, rendendo evidente il succedersi di due determinazioni temporali dello stesso soggetto petrarchesco, di chi «stamani era un fanciullo et or è vecchio» (TT, 60): ossia, l'*agens* visionario dei primi quattro trionfi (e dell'inizio del quinto) e l'*agens* che nel corso del quinto prende coscienza della propria vecchiaia e della brevità della vita terrena, misurate entrambe

sull'invecchiamento del corpo: perché solo il corpo, con il suo indebolimento e i segni che esibisce allo specchio, è capace di costituirsi come fedele testimone di un tempo che è passato, mentre l'animo continua a protendersi a volontà nel ricordo e nella speranza, estendendo artificiosamente il tempo della vita. La mente viene dunque come sorpresa dal sopraggiungere dell'età ultima, che sta in agguato nel corpo, e all'improvviso si manifesta in tutta la sua gloria, fatta di canizie, di rughe e di muscoli afflosciati²⁴.

Si tratta solo di un'ipotesi di lettura di un'illustrazione e, a cascata, del testo che essa visualizza. Credo però che possa rappresentare una valida testimonianza delle potenzialità ermeneutiche di uno studio dei corredi illustrativi di un testo letterario. Nate, nei casi più felici, come esperienze di ricodificazione di uno stesso contenuto, le immagini di questi corredi portano traccia delle domande che il testo ha suscitato negli artisti o negli *autores intellectuales*. E allora possono talvolta essere intese come risposte interpretative a opacità semantiche del testo, e quindi venire colte come componenti di veri e propri commenti figurati che suggeriscono punti di vista inusitati da cui indagare il poema petrarchesco.

altri studi di letteratura italiana, Pisa, ETS, 2003, pp. 7-77; *L'esperienza poetica del tempo e il tempo della storia. Studi sull'opera di Francesco Petrarca*, a cura di CARLA CHIUMMO e ANATOLE P. FUKSAS, Cassino, Università di Cassino, 2005; DIEGO SBACCHI, *Il "tempus irrediturum" di Petrarca*, in «Lettere italiane», LXVI (2014), 1, pp. 94-105; BERNHARD HUSS, *Francesco sucht die verlorene Zeit. Vergangenheit, Gleichzeitigkeit und Ewigkeit in Petrarca's Trionfi*, in *Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von SUSANNE KÖBELE und CORALIE RIPPL, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, pp. 121-156; LUCA MARCOZZI, *Tempo*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di LUCA MARCOZZI e ROMANA BROVIA, Roma, Carocci, 2016, pp. 321-332.

²⁴ SABRINA STROPPIA, *Velocitas temporis. Il trionfo del tempo di Petrarca e i commenti cinquecenteschi*, in *Età del mondo, età dell'uomo. Nascita, vita, morte tra microcosmo e macrocosmo*. Atti del seminario internazionale (Torino, 26-27 settembre 2019), a cura di ELISABETTA BERARDI e MASSIMO MANCA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 203-216, citazione a p. 207.