

Questo documento è la versione post-print del contributo di Gabriele Baldassari, *Un percorso metrico negli “Amores” di Boiardo. I sonetti “cruciati”*, apparso in *Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari*, a cura di Stefania Baragetti, Rosa Necchi, Anna Maria Salvadè, Milano, Led, 2019, pp. 39-45 (ISBN: 978-88-7916-894-6; DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/894-2019-bald>). Il documento integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale dell'autore; il testo, pertanto, è in tutto conforme a quello della versione digitale definitiva dell'editore.

Gabriele Baldassari
Un percorso metrico negli Amores di Boiardo.
I sonetti cruciati

1. Sono ormai trascorsi quasi trent'anni dalla pubblicazione dell'articolo di Roberta Conti sulle *Strutture metriche del canzoniere boiardesco* che è presto divenuto un classico degli studi sugli *Amorum libri tres*¹. Solo due anni prima aveva visto la luce il volume firmato dai compianti Marco Praloran e Marco Tizi, *Narrare in ottave*, che aveva già posto sotto l'insegna della metrica la rinascita degli studi boiardeschi²: una vera e propria fioritura, che in breve tempo avrebbe prodotto frutti copiosi, come edizioni di fondamentale importanza o il costituirsi, all'alba del nuovo millennio, dell'attivissimo Centro Studi di Scandiano. È dunque nel segno di un'ideale continuità con queste premesse così feconde che mi piace dedicare a William Spaggiari, che del Centro è stato uno dei fondatori, un contributo che si sofferma ancora una volta sulla metrica boiardesca, nella convinzione che essa offra una chiave di lettura essenziale per comprendere e interpretare gli *Amorum libri*. Ciò che propongo qui è un breve percorso attraverso quelle che possono essere viste come isotopie metriche della raccolta, un percorso che si apre su un'atmosfera tipicamente edenica³:

L'ora del giorno che ad amar ce invita
dentro dal petto il cor mi raserena,
vegendo uscir l'Aurora colorita,
e a la dolce ombra cantar Philomena.

La stella matutina è tanto piena
che ogn'altra intorno a lei se è dispartita,
et essa appo le spalle il sol si mena,
di sua stessa bellezza insuperbita.

Ciò che odo e vedo suave et ornato
a lo amoroso viso rasumiglio,
e convenirse al tutto l'ho trovato.

Più volte già nel rogiadoso prato
ora a la rosa l'hagio et ora al ziglio,
ora ad entrambi insieme acomperato.

[40] Il testo citato è il son. I 22. Si tratta di un ottimo campione della poesia degli *Amores*, sotto tanti aspetti: per la tensione allitterante, che qui produce una partitura conforme alla suddivisione del sonetto in sottounità metrico-sintattiche, tra cui spiccano la prima quartina, tutta giocata sulle apocopi in vibrante (e su ulteriori apparizioni specie della cellula fonica *or*), e la seconda terzina, in cui alla stessa vibrante si unisce la palatale sonora, con effetti quasi paronomastici (*già - ROgiadoSO - ROSA l'hagio*); per l'utilizzo di rime facili, in particolare *-ita* e *-ato*, che, tra loro consonanti, in virtù dello schema coprono otto dei quattordici versi; per il classico cortocircuito, in questo caso “equivoco”, tra *incipit* ed *explicit*, dall'*ora* sostantivo al v. 1 (poi incluso in *Aurora* al v. 3) all'*ora* avverbio, tre volte

¹ R. Conti, *Strutture metriche del canzoniere boiardesco*, in «Metrica», 5 (1990), pp. 163-205.

² M. Praloran, M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, premessa di P.V. Mengaldo, Pisa, Nistri-Lischi, 1988.

³ Le citazioni degli *Amorum libri* (d'ora in avanti *AL*) sono da M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, 2 tt., Scandiano - Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Interlinea, 2012 (a cui nel contributo si rimanda implicitamente *ad loc.*).

ribadito ai vv. 13-14⁴; per altri meccanismi di ripresa interna, in particolare tra i vv. 3-4 e il v. 9; per la linearità con cui il sonetto dà forma al proprio messaggio, articolato tra le quartine dedicate alla descrizione dello scenario naturale e le terzine che paragonano questo spettacolo alla bellezza della donna amata, e nelle quali si riconosce una sotterranea variazione chiasmica – dalla prima terzina, in cui i fenomeni naturali sono *rasumigliati* all'*amoroso viso*, alla seconda terzina, in cui è il viso a essere *acomperato a rosa e ziglio* –; per la spiccata tendenza all'inversione, che sospinge quasi sistematicamente in clausola il verbo pur non dando vita a strutture particolarmente complesse (anche perché il movimento del periodo è sempre riassorbito nella singola sottounità o nel distico), se non fosse per la seconda terzina, in cui si assiste a una significativa torsione della linea sintattica, attraverso la separazione tra ausiliare al v. 13, peraltro in iperbato, e participio, posto a sigillare l'intero testo con evidente ricerca di un'intonazione sospesa sino alla risoluzione finale.

Il quadretto che ne risulta è emblematico anche perché mostra appieno come Boiardo imposti il proprio canzoniere sulla variazione sapiente di motivi ricorrenti. Già a questa altezza degli *Amorum libri* non ci troviamo di fronte ad alcunché che possa essere definito originale: si pensi solo, a riscontro delle immagini e del lessico di I 22, alla prima terzina del son. I 5 («Con bianchi zigli e con vermiglie rose, / coi vaghi fiori e con l'erbetta nova / l'ha dimostrata al paragone Amore»), alla fronte del son. I 6 («Il canto de li augei de fronda in fronda / e lo odorato vento per li fiori / e lo ischiarir de' lucidi liquori, / che rendon nostra vista più ioconda, / son perché la Natura e il Ciel seconda / costei, che vuol che 'l mondo se inamori; / così di dolce voce e dolci odori / l'aria, la terra è già ripiena e l'onda»), all'apertura del *mandrialis* I 8 («Cantati meco, innamorati augelli, / poiché vosco a cantar Amor me invita») o all'immagine della terza stanza di I 15 («Come in la notte liquida e serena / vien la stella d'amore avanti al giorno, / de rahi d'oro e di splendor sì piena / che l'orizzonte è di sua luce adorno, / et ella a tergo mena / l'altre stelle minore / che a lei d'intorno intorno / cedon parte del cielo e fangli onore»). Allo stesso modo dietro alla collocazione del nostro sonetto si riconosce uno schema strutturale ricorrente, che pone «soste laudative»⁵ prima di testi, come in precedenza I 16 e ora I 23, deputati a svolgere una marcata funzione narrativa.

Il son. I 22 presenta però sì un motivo di novità, ed esso consiste nella sua forma metrica, indicata dal termine in rubrica, «cruciatus», che – come ha mostrato Roberta Con[41]ti – segnala le quartine a rime alternate, per un equivoco terminologico già presente nel trattato di Antonio da Tempo⁶. Qui in realtà lo schema applicato da Boiardo, ABAB BABA, prevede l'inversione, pur nella costante alternanza rimica, tra prima e seconda quartina, una soluzione evidentemente peregrina, che, essendo presente già nei *Rerum vulgarium fragmenta* (ai nr. 260 e 279), dà tutto intero il senso del recupero boiardesco dell'arcaica fronte a rime alternate: esso risponde allo stesso spirito che induce il conte di Scandiano a riutilizzare o a variare declinazioni della forma canzone isolate nel modello petrarchesco e al contempo a temperare le sperimentazioni metriche riportandole nell'alveo del codice lirico. Dato lo schema adottato per le quartine, l'idillio di Boiardo risulta facilmente accostabile alla raffigurazione della natura che apre *Rvf* 279, testo non a caso a lui caro⁷, da cui qui viene ripresa – come segnala il commento di Zanato – la coppia *veggio et odo*⁸:

Se lamentar augelli, o verdi fronde
mover soavemente a l'aura estiva,
o roco mormorar di lucide onde
s'ode d'una fiorita et fresca riva,

[40]⁴ Su questo aspetto si veda G. Baldassari, *Declinazioni del sonetto a Ferrara nel secondo Quattrocento: gli "Amorum libri" e il Canzoniere Costabili*, in *Otto studi sul sonetto. Dai Siciliani al Manierismo*, a cura di L. Facini, A. Soldani, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2017, pp. 99-128; per gli altri fenomeni qui toccati, cfr. P.V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963 e le numerose osservazioni in M.M. Boiardo, *Amorum libri tres* (2012).

⁵ Boiardo, *Amorum libri tres* (2012), cit., p. 167.

[41]⁶ Conti, *Strutture metriche*, cit., p. 167.

⁷ Si veda l'*Indice delle opere citate nel commento* in Boiardo, *Amorum libri tres* (2012).

⁸ Si citano i *Rerum vulgarium fragmenta (Rvf)* da F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004.

là 'v'io seggia d'amor pensoso et scriva;
lei che 'l ciel ne mostrò, terra n'asconde,
veggo et odo et intendo ch'anchor viva
di sì lontano a' sospir' miei risponde

Tuttavia i debiti più cospicui – secondo quanto già si legge sempre nell'edizione di Zanato – sono contratti con un altro sonetto *cruciatius*, *Rvf* 310, anch'esso e ancor più amato dal conte di Scandiano (basti pensare a un verso del sopra citato son. I 6 o all'ultima canzone degli *Amorum libri*, III 59, che comincia con lo stesso identico emistichio d'apertura):

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Come mettono in evidenza le rime (non solo la serie in *-ena*, con i relativi rimanti, ma anche la variazione di *-iglia* di *Rvf* 310 in *-iglio* nelle terzine di *AL* I 22), Boiardo intende alludere soprattutto a questo sonetto, del quale il suo si presenta come un rovesciamento: mentre il testo di Petrarca è incentrato sulla contrapposizione tra rifiorire della natura e stato dell'amante, per il quale, come si dice nella seconda terzina, «cantar augelletti et fiorir piagge, / e 'n belle donne honeste atti soavi / sono un deserto, et fere aspre et selvagge», il sonetto degli *Amores* si pone all'insegna della perfetta *convenientia*: «Ciò che odo e vedo suave et ornato / a lo amoroso viso rasumiglio, / e *convenirse al tutto* l'ho trovato». Non a caso questo testo si apre mettendo in luce come l'ambiente produca [42] benefici effetti sul poeta: «L'ora del giorno che ad amar ce invita / dentro dal petto il cor mi raserena» (in una situazione che rende perfettamente calzante il rinvio di Zanato a *Purg.* I 19, «Lo bel pianeto che d'amar conforta»), mentre nel sonetto di Petrarca il *rasserenarsi* può essere solo del *cielo* («Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena»). E non a caso il sonetto di Boiardo rovescia ancora – secondo un riscontro presente sempre in Zanato – un altro sonetto non molto distante da *Zephiro torna: Rvf* 291, 1-4 «Quand'io veggo dal ciel scender l'Aurora / co la fronte di rose et co' crin' d'oro, / Amor m'assale, ond'io mi discoloro, / et dico sospirando: Ivi è Laura ora». E non è forse allora una coincidenza nemmeno la soluzione metrica praticata da Boiardo, che rovescia seconda quartina e seconda terzina di *Rvf* 310: da ABAB ABAB CDC DCD di quest'ultimo ad ABAB BABA CDC CDC di *AL* I 22, uno schema che, non presente nella sua forma complessiva in Petrarca, ha il pregio – sia detto per inciso – di variare la monotonia delle rime alternate con due coppie di rime bacciate, dando il senso di una ripresa e di un rilancio del discorso dall'una all'altra sottounità.

2. In un bel saggio di venticinque anni fa Carla Molinari ha osservato come diversi sonetti dei *Fragmenta* con “quartine anomale”, e in particolare le serie 279-281 e 310-311, siano legati da analogie profonde, per il rapporto costante tra le sensazioni visive e uditive del paesaggio e l'epifania dolorosa del ricordo di Laura, che nega e sovverte l'idillio⁹. Ora, è possibile che qui come altrove (penso alla coppia di canzoni I 50 e II 11, allusive al dittico di *Rvf* 125-126¹⁰), Boiardo abbia lavorato su un gruppo di testi contigui di Petrarca distanziandone le riprese e istituendo così una sorta di percorso all'interno degli *Amores*, basato sulla sostituzione di un rapporto di continuità tematica e di

[42]⁹ C. Molinari, *Appunti sui quattordici sonetti a quartine anomale dei “Rerum vulgarium fragmenta”*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di F. Gavazzoni, G. Gorni, Milano - Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 49-67.

¹⁰ Si veda al riguardo G. Baldassari, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 39.

analogia con uno di opposizione. Il successivo sonetto *cruciatu*s infatti, benché non rechi la rubrica metrica a causa forse di una dimenticanza¹¹, è il son. II 59, il quale, omotetico rispetto alla canz. III 59, recupera appieno lo schema di *Zephiro torna*, di cui ora è ripreso fedelmente il contrasto tematico tra scenario primaverile e condizione del poeta (si veda in particolare il rapporto tra *Rvf* 310, 9-10 «Ma per me, lasso, tornano i più gravi / sospiri» e il v. 7 del sonetto boiardesco):

Le bianche rose e le vermiglie, e i fiori
diversamente in terra coloriti,
e le fresche erbe coi suavi odori,
e li arborselli a verde rinvestiti
solveno altrui ben forsi da' rancori
e rinverdiscon gli animi inviliti:
ma a me più rinovelano e dolori
piante fronzute e bei campi fioriti:
ch'io vedo il mondo, da benigne stelle
adorno tutto in sua novella etade,
mostrar di fuor le sue cose più belle,
[43] e la mia fera da sua crudeltade
né da la sua durezza mai se svelle,
né il dolce tempo fa dolce pietade.

Abbastanza evidenti sono alcuni possibili richiami a I 22: le rose e l'associazione cromatica di bianco e vermiglio in apertura del testo, che ricorda il v. 13 del precedente sonetto; l'affinità tra le rispettive aperture della sirma – qui «ch'io *vedo* il mondo, da benigne stelle / *adorno* tutto», lì «Ciò che odo e *vedo* suave et *ornato*» (sempre con allitterazione della dentale sonora) –; il ricorrere del lemma *colorito* in rima, sempre nella prima quartina. Richiami non certi, ma – come ho detto – possibili, data la già sottolineata tendenza di Boiardo a riprendere e variare un repertorio finito di immagini ee di lemmi. Eppure quando, poco oltre la soglia del terzo libro, incontriamo un nuovo sonetto *cruciatu*s, il nr. 10, ecco farsi innanzi ancora uno scenario primaverile (visivamente rappresentato con uno zeugma agli stessi vv. 3-4, si noti, di I 22):

Se passati a quel ponte, alme gentile,
che in bianco marmo varca la rivera,
fiorir vedrete eternamente aprile
e una aura sospirar dolce e ligiera.
Ben vi scorgo sinor che v'è una fiera
che abate e lega ogni pensier virile,
e qualunqua alma è più superba e altiera,
persa la libertà, ritorna umile.
Ite, s'el v'è in piacer, là dove odeti
cantar li augei ne l'aria più serena,
tra ombrosi mirti e pini e fagi e abeti.
Ite là voi, che io son fugito a pena,
libero non, ché pur, come vedeti,
porto con meco ancora la catena.

Il testo è interessante anche perché ripropone l'inversione delle rime nella seconda quartina di I 22, però con lo schema delle terzine di II 59: quindi ABAB BABA CDC DCD. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un paesaggio edenico, caratterizzato sicuramente con i tratti del *Purgatorio* e del Petrarca “trionfale”, ma passibile anche di qualche accostamento a *Zephiro torna*: al di là della topica caratterizzazione del v. 10, «cantar li augei ne l'aria più serena», che pure può ricordare *Rvf* 310, 12

¹¹ Cfr. M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, edizione critica a cura di T. Zanato, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. CXCIX.

«et cantar augelletti et fiorir piagge» (richiamato da Zanato accanto a una memoria cavalcantiana)¹², è significativa soprattutto la rima *-ena*, che pare virare in senso negativo quella dello stesso sonetto petrarchesco e dunque di *AL I 22*, per la presenza, dopo *serena*, di *a pena* e *catena*. Difatti qui l'idillio è solo illusorio: il *ver aeternum* è frutto dell'incanto di Amore, che, in una trasparente allegoria, cattura gli sprovveduti ignari della «fiera / che abate e lega ogni pensier virile» (vv. 5-6), un'immagine a proposito della quale non si può non notare che la donna era già designata come *fera* in *II 59, 12*. La stessa struttura rimica sembra mimare l'inganno: è suggestivo infatti che il secondo emistichio del v. 3, *eternamente aprile*, sia sovrapponibile alla clausola *eterna primavera*, già presente in *AL II 22, 40* (il testo più vicino per contenuti e disegno al nostro sonetto): questo sintagma avrebbe rimato con *riviera* al v. 2, creando i presupposti per un incrocio nelle quartine, che invece Boiardo elude con una soluzione meno scontata.

[44] 3. Nel terzo libro lo schema della fronte a rime alternate conosce un aumento considerevole di frequenza: a quello appena visto seguono infatti quattro sonetti (23; 33; 45; 56) che ripropongono tutti lo schema di *II 59*. Tuttavia la possibilità di allargare il percorso delineato a questi testi sembra farsi labile, se si eccettua, dopo *III 23*, impostato sul contrasto tra presente e passato, il terzultimo sonetto *cruciatus*, *III 33*, che ripropone ancora l'antitesi tra l'idillio naturale, peraltro colto al sorgere del sole, e l'immedicabile *roina* del poeta:

Né il sol che ce raporta il novo giorno
 che sì jocundo in vista or s'è levato,
 né de la luna l'uno e l'altro corno
 che ancora splende in mezo al ciel stellato;
 né l'unda chiara a questo prato intorno,
 né questa erbetta sopra al verde prato,
 né questo arbor gentil di fiori adorno
 che intorno ha scritto il nome tanto amato;
 né quel bel augelleto e vago tanto
 che meco giorno a la fiorita spina
 e i mei lamenti adegua co il suo canto;
 né il dolce vento e l'aura matutina
 che sì suave me rasuga il pianto,
 me dan conforto in tanta mia roina.

Come visto già da Benvenuti¹³, il testo ricalca le orme del “plazer rovesciato”¹⁴ di *Rvf 312, Né per sereno ciel ir vaghe stelle*. Perdipiù Boiardo innesta sulla memoria di questo testo il motivo del «bel augelleto e vago tanto» (v. 9) che accompagna la pena del poeta, con termini attinti non solo a *Rvf 353*, ma anche a *Rvf 311, Quel rosignuol*¹⁵, un altro sonetto a rime alternate nelle quartine, che è strettamente imparentato, non per mera contiguità nel *liber*, proprio a *Rvf 312*¹⁶. Successivamente mi sembra si possa solo aggiungere che l'ultimo sonetto *cruciatus*, il penitenziale *III 56*, si apre ancora sull'indicazione del tempo primaverile («Doe volte è già tornato il sole al segno / che porta intro a le corna Amore acceso»).

Ora, può darsi che in futuro emergeranno altri elementi che consentiranno di legare anche gli ultimi sonetti *cruciati* in un'ipotesi di lettura unitaria. Per ora è interessante notare come la distribuzione di questi testi rifletta le tendenze stesse di Petrarca, dal momento che anche nei *Fragmenta* le quartine

[43] ¹² Si noti che l'infinito *fiorir* compare al v. 3 del sonetto di Boiardo.

[44] ¹³ Antonia Benvenuti, *Tradizioni letterarie e gusto tardogotico nel canzoniere di M.M. Boiardo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVII (1960), pp. 533-92, a p. 544.

¹⁴ La definizione è di E.H. Wilkins, *The making of the “Canzoniere” and other petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, p. 302.

¹⁵ Cfr. i riscontri di Zanato, in Boiardo, *Amorum libri* (2012), cit. *ad loc.*

¹⁶ Cfr. Molinari, *Appunti sui quattordici sonetti*, cit., p. 57. Si ricordi anche che lo stesso modulo anaforico con *né* era adibito in chiave totalmente positiva in *AL I 21*, cioè il sonetto contiguo al primo *cruciatus*.

anomale sono concentrate nella parte finale: nove presenze su quattordici, raccolte in soli quaranta componimenti, tra *Rvf* 279 e 318. Forse Boiardo ha colto questo dato macrotestuale e ha voluto riproporlo nella propria raccolta. O forse – è un’ipotesi che mi permetto di affacciare – la frequenza delle quartine a rime alternate nel III libro (dove raggiungono il 10%) dipende da una generale tendenza regolarizzatrice e al contempo arcaizzante, che parrebbe emergere anche dall’esame di ballate e canzoni. Forse non è un caso che qui compaiano tutti gli [45] schemi dei sonetti utilizzati negli *Amores*, ma vengano esclusi quelli non autorizzati dai *Fragmenta*. Il fatto che la frequenza dei sonetti *cruciati* cresca per un’attitudine generale di questa sezione potrebbe spiegare poi perché diventi più difficile individuare una continuità rispetto al percorso che si può delineare da I 22 a II 59 a III 10. Ciò che in ogni caso sembra emergere è l’esistenza di un connubio tra peculiarità metriche, relazioni intertestuali, dimensione macrotestuale che pare avere costantemente di mira il modello petrarchesco, e che sembra necessario interpretare anche alla luce del comportamento degli autori vicini a Boiardo: di contro alla frequenza che i sonetti *cruciati* registrano negli *Amores* (toccando il 4,67%, a fronte del 4,42% dei *Rerum vulgarium fragmenta*), non si può fare a meno di osservare che nella *Bella mano* non compaiono mai sonetti con tale peculiarità metrica, che non se ne trovano in Giovan Francesco Suardi, in Giovanni Testa Cillenio¹⁷ o nell’*In laudibus* di Antonio Cornazano¹⁸, che tra le sei occorrenze del Canzoniere Costabili sui 474 sonetti della raccolta (pari all’1,27%)¹⁹ e tra le tre di Filippo Nuvoloni (pari al 2,73%)²⁰, non ne compare comunque nessuna con l’inversione rimica tra le due quartine. Disponiamo così di un altro importante segno dell’attitudine agonistica che specie sul terreno metrico caratterizza l’opera di Boiardo, il quale fin dalle prime prove in latino – potremmo dire parafrasando suoi versi – «fra sé dispose» di «dar il pregio a sé come a magiore».

[45]¹⁷ Per il primo autore, cfr. *Fragmenta Vulgaria Joha. Francisci Suardi*, editi per la prima volta da A. Cinquini, Roma, Signorelli, 1917; per il secondo, *Le rime del codice Isoldiano (Bologn. Univ. 1739)*, pubblicate per cura di L. Frati, 2 voll., Bologna, Romagnoli - Dall’Acqua, 1913, pp. 41-53; 275-83.

¹⁸ Cfr. A. Comboni, *Due canzonieri: Boiardo e Cornazano*, in *Gli “Amorum libri” e la lirica del Quattrocento. Con altri studi boiardeschi*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 67-80, a p. 77.

¹⁹ Cfr. “Amico del Boiardo”, *Canzoniere Costabili*, a cura di G. Baldassari, Scandiano - Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Interlinea, 2012, con la tavola metrica finale

²⁰ Per i *Sonetti e canzone morale e de amore de Filippo Nuvoloni*, i miei rilievi nascono dalla consultazione del ms. di Londra, British Library, Additional 22335; si veda la tavola presente in Giorgio Dilemmi, *Dintorni boiardeschi: per Filippo Nuvolone* (1997), in Id., *Dalle corti al Bembo*, Bologna, Clueb, 2000, pp. 19-70. Per tutti gli autori citati, è ora fondamentale la consultazione delle relative schede in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.