

Questo documento è la versione post-print del contributo di Gabriele Baldassari, recensione a Giovanni Antonio Romanello, *Amorosi versi (Rhythmi vulgares)*, edizione critica e commento a cura di Francesca Florimbii, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, in «Ecdotica», 18 (2021), pp. 264-273. Il documento integra i risultati del processo di revisione finale dell'autore; il testo, pertanto, è in tutto conforme a quello della versione digitale definitiva dell'editore.

Gabriele Baldassari, recensione a Giovanni Antonio Romanello, *Amorosi versi (Rhythmi vulgares)*, edizione critica e commento a cura di Francesca Florimbii, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, in «Ecdotica», 18 (2021), pp. 264-273.

Con l'edizione critica e commentata delle rime di Giovanni Antonio Romanello, nel mosaico della lirica volgare del Quattrocento si inserisce una nuova preziosa tessera, la cui importanza è certamente superiore rispetto a quanto lasci pensare l'esiguità di un *corpus* costituito solo da venticinque sonetti. Come l'*Introduzione* di Francesca Florimbii mostra bene fin dalle prime battute, infatti, Romanello godé nel secondo Quat[265]trocento di un non trascurabile prestigio. Lo attesta innanzitutto il fatto che già intorno al 1479 andasse a stampa la raccolta dei *Rhythmorum vulgarium clarissimi et famosissimi viri Ioannis Antonii cui Romanello cognomen est* (nell'edizione siglata Rh): un autentico libro poetico, la cui compattezza sul piano macrotestuale è stata sottolineata negli anni dagli interventi di studiosi come Balduino, Bentivogli, Montagnani, e ora dalla stessa Florimbii, la quale propone un ordinamento diverso rispetto a quello dell'edizione a cui finora si faceva riferimento, cioè quella di Ludovico Frati nelle *Rime del codice Isoldiano* (Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1913). Proprio il codice Isoldiano (Bologna, Biblioteca Universitaria ms. 1739, Is), che «reca tutti i venticinque componimenti sinora noti di Romanello» (p. xxxiii), è emblematico di una tradizione che ci trasporta nel mezzo di un intreccio di relazioni importanti per i destini della lirica volgare del Quattrocento. Nel novero dei testimoni più ricchi troviamo infatti tre manoscritti che allo stesso ambiente veronese della stampa fanno riferimento, in quanto di mano, almeno per la parte che ci interessa, del famoso antiquario Felice Feliciano, vale a dire il Vaticano Rossiano 1117 (Vat), latore di soli sette sonetti, e soprattutto il ms. 10 della Biblioteca Civica Vincenzo Joppi di Udine (il cosiddetto codice Ottelio, Ud) e il codice di Trieste (Ts), Civico Museo Petrarcesco e Piccolomineo, Petr. 15, entrambi con ventiquattro sonetti come la *princeps*: così come ventiquattro sonetti reca il ms. 910 della Biblioteca Trivulziana di Milano (Triv), preso a base dell'edizione di Florimbii, come si vedrà, anche per l'ordinamento dei testi.

In Triv i sonetti del Romanello, adespoti, seguono la cosiddetta *Bella mano* di Giusto de' Conti, pure adespota, cioè la raccolta del più importante poeta volgare della prima metà del Quattrocento, la cui fortuna, notoriamente, deve non poco all'opera dello stesso Feliciano (come messo in rilievo in particolare dagli studi di L. Quaquarelli e I. Pantani: si veda almeno di quest'ultimo *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del xv secolo*, Roma, Salerno, 2006, p. 80 e *passim*). Lo stesso sintagma *Amorosi versi*, che Florimbii trae da quello che di fatto è il sonetto proemiale per intitolare la sua edizione, è già una spia molto forte in questo senso: come si legge nel cappello introduttivo del son. ii, «Pur imitando Petrarca sin dall'*incipit* [*Vui che legete gli amorosi versi*] che rievoca distintamente *Rvf* 1, 1, il rimatore richiama però con gli *amorosi versi* anche il Boccaccio minore e un artefice contemporaneo come Giusto de' Conti» (p. 6). La giuntura compare infatti nel fondamentale ternario contiano *Odite, monti alpestri, gli mei versi!*. L'associazione di Romanello a Giusto in Triv, e poi nel Settecento [266] nella stampa Tumermani (1753), non appare casuale ed è confermata dai numerosi e spesso flagranti riscontri tra il *corpus* di Romanello e la ben diversamente ampia raccolta del *Canzoniere Costabili*, cioè una delle maggiori testimonianze della precoce influenza esercitata proprio dalla *Bella mano*. Tra questi contatti, portati a suo tempo da chi scrive e accuratamente registrati da Florimbii, vale la pena di ricordare quello tra i primi versi del son. 260 del cosiddetto "amico del Boiardo", «Cara, suave e avventurosa villa, / ove per farte sempre esser felice /

alberga mo' la candida fenice», e l'attacco del son. xvii di Romanello, «Contrada ch'eri sempre in gioco e festa / e sopra l'altre chiamata felice, / per la zentil e candida fenice». C. Montagnani nella scheda dedicata a Romanello in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 509-514, ha rilevato che «la Contrada san Felice, ancora oggi, è una famosa località di Cannaregio, a Venezia». Nonostante la *fenice* sia tra i *senhal* più praticati nel *Canzoniere Costabili*, il rilievo concreto che ha la designazione della *contrada* in Romanello rende verosimile un suo credito nei confronti del cosiddetto “amico del Boiardo”, e nella stessa direzione del resto spinge la presenza in un paio di sonetti di quest'ultimo (26 e 388) dell'appellativo *nympha*, frequente nel Romanello (si veda in particolare il suo son. xi, *Ingrata nympha ch'hai de marmo el core*, con i riscontri del commento), anche se non si può escludere in generale una partita doppia tra i due poeti. In effetti il termine *ante quem* per la composizione dei sonetti del Romanello è probabilmente il 1465 (p. xiii), dal momento che a quell'altezza doveva essere stato allestito Ts e che a quella data viene a mancare Lodovico Scarampo Mezzarota, a cui il poeta padovano Marco Businello, secondo l'attestazione di un suo sonetto, donò una raccolta del Romanello stesso (p. xiv), mentre il sonetto citato del *Canzoniere Costabili* si trova nella zona che fa chiaro riferimento alla pestilenza del 1463-64. La figura del Romanello ci appare coinvolta dunque in un circuito di relazioni significative tra Veneto ed Emilia, cioè nell'area che è stata la culla del petrarchismo. A Padova si colloca probabilmente la sua nascita, come lascia pensare il sonetto che Florimbii pone in apertura della raccolta, mentre appare verosimile identificare in Venezia lo scenario dell'amore, così come il luogo in cui vive il destinatario del medesimo sonetto e dedicatario delle rime, il «misèr Polo [...] / de lo sangue da Leze alto e gentile». Molto altro riguardo all'autore non è dato sapere, nonostante l'impegno encomiabile con cui la curatrice dell'edizione si è data a ricercare notizie e l'acribia con cui, nel primo paragrafo della sua *Introduzione*, ha allineato tutti i dati in nostro possesso, [267] utili a restituire una qualche consistenza a uno dei tanti “fantasmi” del nostro Quattrocento.

Con lo stesso scrupolo la dettagliata *Nota ai testi* ricostruisce la tradizione del *corpus* di Romanello. Qui si pone innanzitutto il problema della possibilità di individuare un archetipo. La questione non è di poco conto, se solo si pensa che sul tavolo c'è un portatore di varianti come l'Isoldiano (quelle che riguardano il *corpus* di Romanello sono state analizzate già da C. Montagnani, *La festa profana. Paradigmi letterari e innovazione nel Codice Isoldiano*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 88-90) e che i vari testimoni presentano sempre ordinamenti diversi dei testi. Opportunamente Florimbii si limita a parlare di *Un'ipotesi d'archetipo* (p. lv), intravedendone «solo una traccia» in due versi del son. x, *Se quel fu il mio pensier*, tipico derivato sotto forma di sonetto dal genere dell'*escondig* praticato da Petrarca in *Rvf206*, *S'i' 'l dissì mai*, che informa anche la dispersa petrarchesca *cxli S'io pensai mai, che chi il sa pensar pensì*. Nella tradizione del testo di Romanello ai vv. 5 e 9 si trovano le varianti *pensie* Triv Ud *pense* Ts Vat Rh *pensei* Is, invece del *pensa'* messo a testo dalla stessa Florimbii (sempre nell'emistichio *Se 'l pensa' mai*): la sua opinione è che non sia «convincente ipotizzare una forma originale *pensé* (se pur in linea con i settentrionalismi *crié, resté, trové, porté* e così via, citati da Rholf Il 569)» (p. lv) e che a monte delle diverse lezioni vi sia «un guasto d'archetipo (forse *pensier*, conciero o errore di ripetizione del *pensier* del v. 1): guasto che a sua volta ha generato nelle copie errori diversi, allo scopo di ridare senso al contesto» (p. 28). Non c'è dubbio che il caso sia spinoso e che la studiosa abbia ragione sia nel prenderlo in considerazione sia nel non enfatizzarne la portata, anche se la sua scelta finale, ovviamente determinante per i destini del testo critico, è quella di ricondurre la tradizione a un'unica matrice. Al riguardo si possono aggiungere alcune riflessioni. Forse è difficile pensare che il risultato di un'operazione di “rammendo” del testo abbia prodotto le forme *pense* e *pensie*, mentre si potrebbe ipotizzare che all'origine vi fosse un *pensie(r)* o *pense(r)* con abbreviatura, che quest'ultima sia caduta e che da qui siano discese le lezioni attestate, con *pensei* di Is che invece risponde a un tentativo di interpretazione (comunque non molto comprensibile). Rispetto poi all'idea

che *pensa'* sia autorizzato dal fatto che Romanello «scrive *pensa'* (*pensai*) almeno in un'altra occasione (xv, 9)» (p. lv), si potrebbe obiettare che in un *corpus* così ristretto risulta difficile appellarsi all'*usus*, e che d'altra parte bisognerebbe tenere presente che in un autore di questa età oscillazioni morfologiche sono tutt'altro che inconsuete. In realtà una valutazione sicura del luogo potrebbe venire solo da un approfondimento dell'indagine a [268] livello linguistico e nel contesto della poesia coeva, che ci permetta di capire se sia davvero da respingere la lezione *pensè/pensiè*: si tratta infatti della forma normale in veneziano per la prima persona singolare del passato remoto nei verbi della prima coniugazione, almeno fino a quando il passato remoto resiste (cioè fino al Seicento). In un caso come questo si avverte la mancanza di banche dati per la poesia del Quattrocento, che siano soprattutto capaci di captare e rendere fruibile anche ciò che risulta scartato dai testi delle edizioni critiche. Dal *corpus TLIO* si ricavano per esempio solo un paio di casi utili, entrambi prosastici e risalenti al Trecento, ma comunque sempre di ambito veneto: uno da Maestro Gregorio, *Libro de conservar sanitate. Volgarizzamento veneto trecentesco*, ed. critica a cura di L. Tomasin, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2010, pp. 36-37 «Ancora, messiere io [...] *pensè* de scriverve li sengni per li quali poré conosere li can rabiosi dai altri»; l'altro da *Navigatio Sancti Brendani. La navigazione di San Brandano*, a cura di M.A. Grignani, Milano, Bompiani, 1975, p. 166, dove Giuda dice (in un discorso con una serie di verbi in prima persona con desinenza in -è): «E io me coreziè malamente per lo diesimo che me vegniva, io non lo puti aver; *pensiè* de regovrar questo diesimo e così me vene in cuor de falsar la compagnia e de tradir lo mio signor e darlo per xxx dinari, e così fi e regovriè da lui lo diesemo ch'io aveva perdudo. E non *inpensìè* suso ch'io fisi rio inpensier». La presenza qui di *pensiè* e *inpensìè* (che ricorre anche in un'altra occasione nello stesso testo) ci permette comunque di dire che le varianti *pensie* di Triv e Ud e *pense* di Ts Vat Rh sarebbero equivalenti e che l'unico a distaccarsi, evidentemente non comprendendo, sarebbe ancora Is, con *pensei*. Si può aggiungere anche che il settore del passato remoto costituisce una zona abbastanza incerta nella tradizione della poesia veneta del Quattrocento. Mi limito a citare il caso di Leonardo Giustinian. Come ho spiegato in un intervento di prossima pubblicazione (*Le canzonette di Leonardo Giustinian e il fantasma della musica*, in *Gli attrezzi delle Muse*, a cura di C. Tirinanzi de Medici, Roma, Carocci, c.s.), tra i testi di quest'ultimo non sono rare le occorrenze di passato remoto di prima persona in -i per la prima coniugazione (oltre che per la terza). Si tratta di una forma probabilmente arcaica che viene spesso fraintesa dai copisti, nonché dagli editori moderni. Per esempio, in *Lasso mi, com' la farò*, uno dei testimoni più importanti delle "canzonette" di Giustinian, il ms. di Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Italiano ix 486 (6767), reca questa lezione per la decima stanza: «Poy che inti minamoray / May per dio disonestade / Verso ti pur non pensi / Sio uoleua la to amistade / Za si forte non fali». Appare da respingere una "normalizzazione" di *pensi* in *pensai* e di *fali* in [269] *falai* per farli rimare, secondo schema, con *inamorai*; considerando anche che la canzonetta è tutta a rime tronche, occorre emendare invece *inamorai* e creare una serie *inamori* : *pensi* : *fali*. Naturalmente il caso può essere considerato solo in parte analogo a quello di Romanello (anche perché in Giustinian le forme del passato remoto in -i appaiono condizionate dalla rima): diverso è il livello a cui si colloca la loro produzione, diversa è con ogni probabilità la stagione in cui i due scrivono (Giustinian muore nel 1446); tuttavia non si può trascurare la possibilità che anche Romanello facesse ricorso a una forma meno usuale almeno nella lirica come *pensè/pensiè*, se non, meno probabilmente, allo stesso *pensi* (nel qual caso nel luogo indiziato come errore di archetipo ci troveremmo di fronte piuttosto a una diffrazione in assenza).

Legata alla questione appena vista è ovviamente quella della ricostruzione dei rapporti stemmatici. B. Bentivogli, «Appunti sui sonetti di Giovanni Antonio Romanello», in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 117-122, oltre a «rinunciare all'interposizione di un archetipo», aveva preferito ipotizzare una bipartizione dello stemma, con l'Isoldiano isolato da un lato e dall'altro il Trivulziano e la famiglia composta dalla

princeps e da Ts e Ud: la conseguenza era una *recensio* «aperta, dovendosi ricorrere al *iudicium* nei casi (purtroppo non infrequenti) in cui la lezione dell'Isoldiano si opponga a quella su cui convergono gli altri quattro testimoni». Per contro Florimbii individua tre rami (ipotesi del resto non scartata del tutto dallo stesso Bentivogli): quello del subarchetipo γ , da cui discendono sia δ , capostipite dei codici di Feliciano (Ts, Ud, Vat), sia la *princeps* (Rh); il secondo rappresentato da Triv; il terzo da Is, cosicché la studiosa può procedere secondo la legge della maggioranza. Punto nodale è quindi la possibilità di staccare Triv dai testimoni “veronesi”, di contro all’opinione espressa anche da Montagnani, la quale, nella cit. scheda dell’*Atlante dei canzonieri in volgare*, notava la vicinanza del ms. “milanese” ai testimoni veneti, «sia in variante che in errore». Pur con qualche caso dubbio, pressoché scontato in simili occasioni, il dossier portato da Florimbii pare effettivamente sufficiente a rendere indipendente Triv dal ramo γ , identificato sulla base di errori che Triv non potrebbe avere sanato indipendentemente. D’altra parte un indizio in senso separativo viene dal fatto che in Triv manca un sonetto compreso nei testimoni di γ latori di ventiquattro testi, *Vedo el pianeta mio sempre più tardo* (qui indicato con il numero [xxv]), così come a tutta la famiglia γ manca il son. da Florimbii numerato xvi, *Nel principio Fortuna e 'l ciel me porse*, invece presente in Triv e Is (vd. p. lxxi).

[270] L’ordinamento rappresenta una delle questioni più delicate proposte dal pur breve *corpus*: come si è detto, non vi è nessun testimone che rechi una disposizione dei sonetti esattamente sovrapponibile a quella degli altri. In particolare spicca la presenza di proposte diverse riguardo al sonetto di apertura: nel ms. Ud, di mano di Feliciano, e in Triv la raccolta è inaugurata dal sonetto che anche Florimbii pone come primo, *Quella antica città che per sudore*, testo di dedica a Polo da Leze e a un tempo di congedo, come si diceva, da costui, da Venezia e dalle proprie rime; in Rh e in Is questo sonetto è invece posto a chiusura della sequenza e la raccolta si apre con *Vui che legete gli amorosi versi*, dalla chiara impronta proemiale, che non a caso si trova all’apice della graduatoria per tasso di imitazione di *Voi ch’ascoltate* stilata nell’ormai classico studio di T. Zanato, «Il *Canzoniere* di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari», in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di A. De Petris e G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2008, pp. 53-111. L’intersezione tra famiglie diverse è probabilmente dovuta a scelte indipendenti; ed è molto difficile, se non impossibile decidere se si debba pensare alla promozione posticcia di *Vui che legete* a proemio per effetto dell’imporsi, ad esempio al momento dell’allestimento della *princeps*, del modello petrarchesco (che comunque è indubbiamente riferimento primario, anche in sottile dialettica, nel piccolo macrotesto di Romanello; al riguardo si veda in particolare la fine analisi di Montagnani, *La festa profana*, cit., pp. 57-79), o se la collocazione della dedica in apertura (che in effetti pare contraddire la natura del testo come congedo) non possa dipendere dal sopravvenire di una mera consuetudine o magari dalla volontà di esibire il nome di Polo da Leze.

In ogni caso è importante rimarcare che nella tradizione si individuano sequenze stabili. Tra queste, tornando su quanto detto poco sopra, non pare da trascurare il fatto che mentre in Is abbiamo la successione *A la mia cara nympa il suo bel viso* (qui xv), *Nel principio Fortuna e il ciel me porse* (xvi), *Spogliato d’ogni bene e pien de sdegno* (xiii), in Ts, Ud, Rh, cioè nella famiglia “veronese”, si ha sempre un accoppiamento tra il primo e il terzo, sicché la mancanza del secondo appare come il possibile segno di una caduta nel subarchetipo γ ; invece Triv propone sì la successione tra il primo e il secondo, ma al terzo fa seguire *Contrada ch’eri sempre in gioco e festa* (naturalmente nell’ed. xvii). Discorso analogo si può fare per la mancanza di [xxv], *Vedo el pianeta mio sempre più tardo*, in Triv: poiché in questo modo viene meno l’elemento centrale di un terzetto presente in Is, di cui in Triv restano accoppiati il primo e il terzo sonetto, *Spogliato d’ogni bene* (xiii) e *Oimè, che ogni animal* [271] *stanco la sera* (xiv, con lo stesso numero d’ordine che ha in Is). Ora, se si accetta che in γ sia caduto un sonetto da una sequenza originaria e che questo sia avvenuto anche in Triv o nel suo antigrafo, la conseguenza è sì che vi è uno stemma tripartito, ma con testimoni che non possono essere considerati equivalenti

da questo punto di vista: avremmo infatti un archetipo o un originale contenente venticinque testi da cui Is discenderebbe senza perdite intermedie, mentre al di sopra di Ts, Ud, Rh da un lato e di Triv dall'altro potremmo postulare la presenza (pur ipotetica per Triv, che può avere innovato per suo conto) di subarchetipi mancanti di un sonetto a testa. Una volta che si sia assunta questa ricostruzione, si danno tante possibilità quanti sono i rami: la prima è quella di adottare la sequenza di Is ritenendola più conforme a un ideale originale; la seconda è quella di scegliere una sequenza attestata in y; la terza è quella di seguire l'ordinamento di Triv. Nel secondo e nel terzo caso però occorrerebbe quantomeno considerare l'opportunità di integrare il sonetto mancante, ponendolo laddove si ipotizza che sia caduto, quindi ricomponendo il rispettivo terzetto attestato in Is. Nutro cioè qualche dubbio sulla scelta di Florimbii di seguire la testimonianza di Triv in maniera così conseguente da porre il sonetto mancante alla fine, come se fosse estraneo alla sequenza: l'ipotesi ricostruttiva suggerirebbe infatti di collocarlo tra *Spogliato d'ogni bene e Oimè, che ogni animal stanco*, e una lettura in tale successione, che lascio a chi voglia sperimentarla, pare deporre a favore di questa idea.

Le questioni che si aprono da qui non sono poche. Proverò a esporre alcune idee sorte osservando la preziosa tabella sull'ordinamento dei testi fornita dalla stessa Florimbii, la quale adempie costantemente a un compito di primaria importanza in un'edizione critica: quello di rendere accessibili tutti i dati. Ts e Ud, i due codici organici di Feliciano, presentano importanti affinità, e in particolare un blocco compatto di ben dodici sonetti, pur dislocato a partire dal sesto posto in Ud e al terzo in Ts: cioè, secondo i numeri dell'edizione (e quindi di Triv), vii-viii-v-xiv-xi-xii-xvii-xviii-xix-xx-xxii-xxiii, ovvero, secondo i numeri di Is, 6-7-9-14-15-16-17-18-19-20-22-23. È chiaro che esistono contatti sia con Triv sia con Is, ma che quelli con quest'ultimo appaiono più forti: in pratica Ts-Ud condividono con Is le sequenze che in quest'ultimo occupano i numeri 6-9, con l'eccezione di 8 (che entrambi i manoscritti di Feliciano collocano al diciannovesimo posto), e 14-23, con l'eccezione di 21 (ventiduesimo in Ud e ventiquattresimo in Ts); Ud poi condivide anche 1-7 (collocati dal secondo all'ottavo), con l'eccezione di 5 (che pone al diciottesimo posto): in definitiva in questo testi[272]mone si trovano dislocati al di fuori delle sequenze di Is solo i numeri 1, 5, 8, 10-13 (ma qui si ha la caduta di 11 e l'accoppiamento 10-12), 21, 24, 25. Per quanto riguarda invece la *princeps* Rh, gli elementi che spiccano di più sono indubbiamente da un lato il fatto che essa presenti la stessa sequenza di Is ai primi sette posti, e dall'altro che questo comporti coincidenza con Ud per sei di questi primi sette testi, con l'eccezione solo del quinto; inoltre dal sesto all'ottavo posto si ripropone la stessa sequenza già vista in Ts-Ud: vii-viii-v (ovvero 6-7-9). Se successivamente Rh si allontana da Ts-Ud, ecco che però si danno ancora forti affinità con Is: dal decimo posto abbiamo infatti, secondo la numerazione di quest'ultimo, la successione 13-14-16-17-19-20 (secondo la numerazione dell'edizione: [xxv]-xiv-xii-xvii-xix-xx). In sostanza, Rh condivide con Is 1-7 e 13-20, con l'eccezione di 15 e 18, mostrando pure forti affinità con Ud. Insomma, a me pare chiaro che, se non ci possono essere dubbi sul fatto che la famiglia "veronese" γ si distingue sul piano stemmatico da Is, le evidenti corrispondenze di ordinamento con quest'ultimo devono essere valorizzate, e tanto più in quanto non sono esattamente sovrapponibili all'interno della stessa famiglia. Se adesso guardiamo Triv, ci rendiamo conto agevolmente che il codice presenta numerose serie, più o meno lunghe, corrispondenti a quelle di Is: i testi ii-iv di Triv coincidono con 1-3 di Is; ix-x con 4-5; xi-xii con 15-16; xiii-xiv, come si è detto, con 12-14 con la caduta di 13; xv-xvi con 10-11; xvii-xxiv con 17-24; a tacere del son. i, corrispondente al 25 di Is, solo v-vi-vii-viii presentano qualche differenza rispetto alla sequenza di Is: 9-8-6-7. In conclusione dunque non pare da escludere che la seriazione più vicina all'originale sia quella di Is, su cui le diverse famiglie e i diversi testimoni o i loro capostipiti avrebbero variamente operato. Si tratta di un'ipotesi che mi permetto di affacciare, ben consapevole della necessità di ulteriori approfondimenti.

Ciò che oppone più difficoltà all'accettazione dell'Isoldiano come testimone di base per l'ordinamento è la sua scarsa affidabilità su altri piani, dal momento che ben nota è la sua propensione al

rimaneggiamento. Triv invece appare più affidabile a Florimbii, sulla base di una serie di ragioni enunciate a pp. xciii-xciv, a partire dalla considerazione che «il manoscritto – confezionato forse negli anni centrali del Quattrocento e di certo in area veneta, e dunque vicino a tempi e luogo di origine dell'autore – è infatti portatore di un testo meno rimaneggiato del resto della tradizione» (p. xciii). Questa considerazione di Florimbii dipende anche dall'analisi di una serie di *Loci critici per diffrazione* (pp. lxvi-lxviii): si tratta di casi in cui la preferenza della studiosa va [273] quasi sempre alla lezione di Triv (solo in una circostanza di Ts) ritenuta *difficilior* perché vi è necessario postulare dieresi e dialefe, mentre gli altri testimoni adotterebbero soluzioni, in particolare inserendo *lo* per *li*, volte a far tornare la misura in questi versi "vuoti". La discussione di questo punto porterebbe ulteriormente lontano; personalmente confesso una certa diffidenza nei confronti delle dieresi di eccezione, e penso che su questo aspetto sarebbe necessario possedere in generale un'idea più chiara degli usi in singoli ambienti ed epoche (che però siamo ben lontani dal poter avere), dal momento che anche questi fenomeni rispondono a consuetudini e norme di fatto (per cui anche la sola espressione di "dieres di eccezione" generalmente usata rischia di essere fuorviante). In ogni caso l'orientamento dell'editrice è perseguito con coerenza, ed è apprezzabile il fatto che in più occasioni a testo non imponga una soluzione, lasciando aperte possibilità concorrenti. Questo e altri aspetti sono costantemente esposti e discussi in maniera chiara e molto equilibrata nelle note e nei cappelli introduttivi dei singoli testi. L'edizione offerta da Francesca Florimbii colpisce infatti per completezza, limpidezza e cura: grazie al connubio di edizione critica e commentata, pur favorito dalle dimensioni della raccolta, per ogni sonetto si dà conto della tradizione, delle scelte operate nella costituzione del testo, anche attraverso una doppia fascia d'apparato, così come si offre una lettura che dà la debita attenzione ai motivi e ai contenuti anche in relazione ai testi circostanti nonché ai principali aspetti formali. L'annotazione, apprezzabile per sobrietà ma non scarna, potrebbe in più occasioni accogliere qualche riscontro in più con la tradizione e con la poesia coeva, come del resto è sempre inevitabile, ma è opportuno lasciare aperto questo settore a nuovi studi, che certo potranno fiorire grazie a questa stessa edizione ed evitare gli eccessi spesso promossi dalla consultazione di banche dati e edizioni elettroniche. Nitida appare poi la fisionomia che il testo acquisisce grazie alle cure dell'editrice, ed è certo questa una delle mete primarie a cui deve tendere ogni edizione critica, qui pienamente raggiunta.

Gabriele Baldassari

Università degli Studi di Milano