

A FORMA CANCIONEIRO PETRARQUIANA COMO ARQUÉTIPO

Petrarca's songbook form as an archetype

RITA MARNOTO

rmarnoto@fl.uc.pt

*Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Centre International d'Études Portugaises de Genève*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0319-4026>

DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-6_4

Texto recebido em / Text submitted on: 30/09/2019

Texto aprovado em / Text approved on: 18/03/2020

Biblos. Número 6, 2020 • 3.^a Série

pp. 71-92

RESUMO.

Este artigo retoma o conceito ecdótico de arquétipo para explorar a sua aplicação à ordenação da forma cancionero petrarquiana. Depois de uma reflexão acerca do conceito de arquétipo, incide-se sobre alguns momentos particularmente significativos de um percurso historicamente estruturado. Nesse âmbito, consideram-se o comentário de Luigi Marsili, as primeiras impressões do Cancioneiro e a aldina de 1501, bem como o comentário de Francesco Vellutello. Passa-se então a assinalar o impacto da re-descoberta, na Biblioteca Vaticana, em 1886, do manuscrito Vat. Lat. 3195, códice no qual Francesco Petrarca trabalhou nos últimos anos da sua vida. Tendo em linha de conta pesquisas mais recentes acerca do modo como a ordenação do Cancioneiro estaria a ser ideada pelo poeta, são tiradas conclusões relativas à temporalidade do conceito de arquétipo, na sua aplicação à forma cancionero petrarquiana.

Palavras-chave: Arquétipo ecdótico; Forma cancionero; Francesco Petrarca; Manuscrito Vat. Lat. 3195; Petrarquismo.

ABSTRACT.

This article reverts to the ecdotic concept of the archetype and explores its application to the ordering of Petrarca's songbook form. Following a reflection on the concept of archetype, our focus shifts to some particularly significant moments of a historically structured path. To this effect, we will consider the following: Luigi Marsili's commentary, the first Canzonere prints, the 1501 Aldine edition, and Francesco Vellutello's commentary. The impact of the Vat. Lat. 3195 manuscript's rediscovery in the Vatican Library in 1886, the codex in which Francesco Petrarca worked in the last years of his life, is then highlighted. Taking into account more recent research on how the ordering of the Canzonere would be conceived by the poet, we draw conclusions regarding the temporality of the archetype concept in its application to Petrarca's songbook form.

Keywords: Ecdotic archetype; Songbook form; Francesco Petrarca; Manuscript Vat. Lat. 3195; Petrarchism.

1. A forma como Francesco Petrarca concebeu a ordenação das suas rimas tem por correlato o modo como, ao longo do tempo, essa construção foi sendo entendida por copistas, editores, imitadores, estudiosos ou simples leitores do poeta. Nesse âmbito, questões de ordem histórica e de ordem pragmática estabelecem com o plano ecdótico um diálogo denso, inscrito numa evolução secular. O seu fulcro volta em torno do actual manuscrito 3195 da Biblioteca Vaticana, no qual o poeta trabalhou nos últimos anos da sua vida, e cujo rasto se perdeu na dobragem para o século XVII. Voltou a ser localizado em 1886, na referida biblioteca¹.

A matéria tem por fulcro, pois, um dado ecdótico. A *varia lectio* de apógrafos do Cancioneiro, que a partir de 1470 começou a ser avolumada por um potentíssimo filão editorial, serpenteou a identificação de um referente, situado a montante, até uma fase cronológica avançada no tempo. É nesse ponto que coloco o conceito de arquétipo. Neste artigo recorrerei aos métodos da ecdótica, da história da literatura e da história das formas literárias.

2. O conceito de arquétipo entra no léxico da filologia oitocentista na segunda metade da centúria, num clima bem marcado pela voga positivista. Karl Lachmann é reconhecido como o estudioso que o lançou, num momento culminante do seu percurso intelectual, com a edição de Lucrécio editada em 1850. O crítico ger-

¹ Num campo cuja bibliografia é extraordinária, em termos qualitativos e quantitativos (“Non credo che esista manoscritto tanto documentato e studiato come il ms. Vat. lat. 3195”, escreve Zamponi à cabeça do seu fundamental ensaio de 2004; in Petrarca, 2004: 13), apresentarei referências essenciais com remissão para os respectivos aparatos e bibliografia. Assinalaram quase simultaneamente a existência do manuscrito 3195, na Biblioteca Vaticana, Arthur Pakscher (1886) e Pierre de Nolhac (1886). Quanto ao códice, valha por todos o reenvio para a sua reprodução facsimilada, bem como para os estudos que a acompanham (Petrarca, 2004). A configuração e a sequência das nove “formas” do Cancioneiro, conforme estabelecidas por Wilkins (2012) em meados do século passado, foram mais recentemente sujeitas a profunda revisão (Barollini; Storey, 2007), o que levou ao reconhecimento de quatro estádios textuais: 1. Chigi, Correggio ou “raccolta antica” (recolha dedicada a Azzo da Correggio); 2. Malatesta (recolha enviada e dedicada a Pandolfo Malatesta a 4 de Janeiro de 1373; vd. *infra*, 3.); 3. Pré-Vaticana (que actualmente está a ser alvo de decisivas investigações; vd. *infra*, 5.); 4. Vaticana (representada pelo manuscrito Vat. Lat. 3195, em que as mãos de Giovanni Malpaghini, discípulo e amanuense de Petrarca, e do próprio poeta se alternam — e que este reviu).

mânico tinha encontrado na biblioteca de Leiden dois manuscritos do *De rerum natura*, derivados de uma fonte comum, que designou como arquétipo². Assim sendo, segundo Lachmann o arquétipo remete para um manuscrito perdido, cuja fisionomia é recuperável através da colação da tradição textual remanescente que dele decorre, organizada num *stemma codicum*.

O uso do conceito encontra-se porém vinculado a uma variedade e até a uma variabilidade de acepções que têm vindo a suscitar um profícuo debate. Por um lado, o arquétipo pode remeter para manuscritos que existem ou existiram. Por outro lado, pode basear-se nos manuscritos efectivamente existentes. Assim se distinguem duas esferas conceptuais, cujas linhas de força Paolo Trovato sintetiza nos seguintes termos:

[T]he *history of the tradition*, with its unattainable real trees, that is, the often very rich ensemble of all mss. that historically existed, including those that disappeared without leaving traces, and *textual criticism*, with its very tangible although perfectible *stemmata codicum*, based on few mss. that have come down to us. (Trovato, 2017: 65)

Recordem-se brevemente Alfredo Stussi³, que identifica arquétipo com cópia perdida, reificando a metodologia que o permite identificar e reconstruir formalmente através do erro comum, D'arco Silvio Avalle⁴, que conjuga as duas

² “Ante hos mille annos in quadam regni Francici parte unum supererat Lucretiani carminis exemplar antiquum, e quo cetera, quorum post illa tempora memoria fuit, deducta sunt [...]. id exemplar ceterorum ARCHETYPON (ita appellare soleo) [...]” (Lachmann, 1850: 1). O *stemma codicum* de Lachmann continuava a ser acolhido pela edição de Cambridge em 1975 (Lucrecio, 1975); vd. Lucrecio, 2008.

³ “Si chiama a r c h e t i p o la copia non conservata, guastata da almeno un errore di tipo congiuntivo, alla quale risale tutta la tradizione; di solito lo si designa o con x [...], o con ω e a partire da esso (o, in sua assenza, dall'originale) si contano le diramazioni dello stemma.” (Stussi, 1994: 128).

⁴ “[C]i si serve del termine archetipo per indicare qualsiasi codice, ricostruito o esistente, cui faccia capo tutta la tradizione manoscritta di un'opera.” (Avalle, 1978: 88).

linhas, uma histórica, outra textual, e Barbara Spaggiari e Maurizio Perugi⁵, que o situam entre original e tradição, explanando as dinâmicas de transmissão que são próprias de cada época num alargamento ao impresso, em correlação com as diversas formas de produção e circulação do escrito.

Na verdade, já os humanistas tinham um profundo sentido da historicidade do texto, que bem se espelha na noção ágil e abrangente de arquétipo que detinham, a qual afunda as suas raízes no labor de arqueologia filológica que levaram a cabo, renovando profundamente a percepção da temporalidade do escrito. Um novo entendimento da linha do tempo permitia a esses eruditos distinguir e situar estratificações, sedimentos e texturas, com uma clarividência que, perspectivada à distância do tempo, tantas vezes surpreende pelo seu rigor. A esse propósito, sublinhe-se que a ordenação dos fragmentos das décadas de Tito Lívio, conforme continua a ser considerada na actualidade, foi a estabelecida por Petrarca, nos primórdios do século XIV (Billanovich, 1984).

Os humanistas utilizavam correntemente o conceito de *archetypum*, atribuindo-lhe uma pluralidade de sentidos. Podiam-lhe dar o valor de original ou de autógrafo, porém numa acepção larga e estruturada, erigindo-se a própria exposição à temporalidade em fundamento de uma certa diversidade de valências. Além de o aplicarem a uma obra na sua forma definitiva, ou que o autor considerava em condições de ser divulgada, usavam-no igualmente com referência às fases precedentes desse estágio, como o explica a voz autorizada de Silvia Rizzo:

[S]ono indicati con *archetypum* oltre che l'esemplare definitivo di un'opera scritto su pergamena e destinato ad essere capostipite della divulgazione e 'Normal-Exemplar', anche i primi abbozzi, le minute, la *scheda* (cioè [...] la redazione pressoché definitiva dell'opera, ma ancora su carte sciolte) e infine anche scritti non destinati alla pubblicazione, come appunti o note di collazione. La nozione comune è quella di una stretta connessione coll'au-

⁵ “O arquétipo, que se grafa com a letra grega omega ω no *stemma codicum*, representa um manuscrito perdido, intermédio entre o original e a tradição que se conserva, do qual derivam todas as cópias que ainda temos.” (Spaggiari; Perugi, 2004: 36); vd. Contini, 1992; e mais recentemente Inglese, 2016.

tore, tanto que talvolta *archetypum* ha addirittura il valore di ‘autografo’. Inoltre la voce presenta ancora altri significati: la nozione di ‘originale’ può obliterarsi mentre diviene dominante quella di ‘capostipite’ della tradizione e *archetypum* può assumere un significato tecnico-filologico assai vicino a quello odierno. Infine il termine assume qualche volta il valore di ‘minuta’ nonché quello di ‘antigrafo’, modello da cui una copia è stata trascritta. (Rizzo, 1973: 308)

Todos estes sentidos estariam bem presentes na mente daquele que escreveu: “Ego [...] velut in confinio duorum populorum constitutus ac simul ante retroque prospiciens” (Petrarca, 2014: 1. 19) — e, a partir daí, no horizonte de copistas, impressores e editores que nos séculos que se seguiram à sua morte se interrogaram acerca do *archetypum* da ordenação do seu Cancioneiro.

3. Petrarca atribuía um lugar primordial à sua obra latina, mesmo assim colocando em grande plano tratados e diálogos. Por sua vez, as referências que foi fazendo à sua obra em língua vulgar, além de fugazes, envolvem-na não raro num halo de casualidade e mesmo de imprevisibilidade que viria a ter um considerável impacto sobre os seus leitores.

Salvaguardando o facto de a epístola *Posteritati* ter ficado inacabada, nela não fica contida qualquer referência à poesia em língua vulgar do autobiografado. Para encontrar alusões mais directas às rimas, há que conceder particular atenção a duas epístolas latinas de Petrarca, a epístola de abertura dos *Rerum familiarium libri*, na qual dedica a compilação “Ad Socratem suum”, ou seja, a Ludwig van Kempen, também conhecido como Ludovico Santo di Beringen, e a *Senilis* 13. 11, dirigida a Pandolfo Malatesta.

A epístola inicial dos *Rerum familiarium libri* é afinada por aquele contra-ponto, que aliás plasma toda a compilação, entre, por um lado, plano pessoal e biográfico e, por outro lado, um âmbito mais lato, de incidência cívica, religiosa e ética. Ao dirigir-se a Ludwig van Kempen, cantor da capela do cardeal Giovanni Colonna em Avinhão, Petrarca, que por ele nutria forte admiração e amizade, alarga-se por considerações que, ao mesmo tempo que firmam o projecto epistolar

ciceroniano e senequiano que está a construir, se fazem ocasião para um balanço acerca da sua própria obra.

A elaboração do texto tem vindo a ser datada de 1350 (Rossi in *Fam.*: 1. XI-XIII⁶), um momento que marca um ponto de viragem no percurso intelectual petrarquiano. A empresa de revivificação da áurea romana, encabeçada pelo tribuno Cola di Rienzo, ao qual dera o seu apoio, falhara, e entretanto as suas relações com a família Colonna tinham-se deteriorado. As epidemias que a partir de 1348 varreram várias zonas da Península Italiana e dos Alpes tinham-no privado de amigos dilectos e, mais ou menos ficcionalmente, de Laura⁷. Depois de um vaivém transalpino, em 1353 deixa definitivamente Vacluse, passando a viver sob a protecção de vários senhores da Itália setentrional. A montante de todas estas vicissitudes, situa-se uma re-descoberta fulgurante para o universo humanista, realizada em 1345 na biblioteca do Capítulo de Verona: as epístolas de Cícero, localizadas por Petrarca, que as transcreveu pelo seu próprio punho (Feo, 2006).

Desta feita, a epístola inicial das *Familiares* apresenta-se como uma espécie de introdução à recolha na qual os reflexos desse ponto de viragem sustêm também um pensamento do *iter* do escritor.

Depois de recordar a dolorosa morte dos amigos, Petrarca passa de imediato a descrever o estado em que se encontram os manuscritos da sua obra, dando conta “Ad Socratem suum” do que deles planeia fazer, na nova etapa do seu percurso intelectual que está em vias de se iniciar. A ideia geral que transmite é de sobeja desordem: “sparsa quidem et neglecta”, “squalentes arculas, et scripturas carie semesas pulverulentus” (*Fam.* 1. 1. 3). Naquele caos, alguns escritos perderam mesmo a cor, não tanto materialmente, como por neles não

⁶ Todas as referências aos *Familiarium rerum libri*, dadas de forma abreviada, remetem para Petrarca, 1968.

⁷ A carta, e com ela a recolha epistolar, inicia-se com uma série de dolentes interrogações retóricas: “Quid vero nunc agimus, frater? Ecce, iam fere omnia tentavimus, et nusquam requies. Quando illam expectamus? ubi eam querimus? Tempora, ut aiunt, inter digitos effluerunt; spes nostre veteres cum amicis sepulte sunt. Millesimus trecentismus quadragesimus octavus annus est, qui nos solos atque inopes fecit” (*Fam.* 1. 1. 1-2). Ugo Dotti (in Petrarca, 2002: *ad loc.*) lê sob estas palavras os nomes de Franceschino degli Albizzi, Giovanni Colonna, Paganino da Bizzozzero, Mainardo Accursio e Sennuccio del Bene.

se reconhecer. Uns guardá-los-á, outros oferecê-los-á a amigos, outros ainda lançá-los-á às chamas — “Vulcano corrigendas tradidi” (*Fam.* 1. 1. 9), escreve expressivamente.

Esse forte ímpeto de reorganização e revisão levou-o pois a gizarr um quadro de repartição retórica das suas obras que quase se afigura como um pequeno cânone. O fotograma, além de se mostrar verdadeiramente precioso para a compreensão da relação que Petrarca com elas mantinha, veio a assumir um papel mediador essencial, pelas repercussões sobre o horizonte de recepção dos seus admiradores e dos seus leitores.

O cânone organiza-se por níveis, em consonância com aqueles princípios que, bem presentes nos esquemas da retórica, foram soberbamente ilustrados por Simone Martini na iluminura que ornamenta um dos códices da biblioteca de Petrarca que o escritor mais amava, o designado *Virgilio Ambrosiano* (Feo, 2003: 496-499, 516). O lugar dos “maiora opera” é ocupado pelos tratados e pelos diálogos em latim (*Fam.* 1. 1. 7). Num ponto intermédio, situa epístolas latinas em prosa e epístolas métricas, que são textos soltos, cuja composição se lhe afigura mais circunstancial (*Fam.* 1. 1. 12-19). Num nível mais modesto, coloca a sua poesia em língua vulgar, ou seja, o Cancioneiro e os *Triumpho*. São rimas que agradam ao ouvido do “vulgus”, e cujas normas compositivas diferencia sem reboço: “pars autem, mulcendis vulgi auribus intenta, suis et ipsa legibus utebatur” (*Fam.* 1. 1. 6). Não dá mostras de lhes dispensar grande atenção, designando-as recorrentemente, na sua obra, como *nugae* (Santagata, 2011: 47-52).

Sob esta ficção, desprendem-se do *studium* do humanista valências simbólicas e ficcionais de ordem ética, literária e pessoal, dotadas de uma subtileza tão refinada como deslumbrante. Quando Petrarca designa os seus poemas como *nugae*, estará a compor um cânone de valores ou a reutilizar o termo a que Horácio e Catulo recorriam quando se referiam à sua poesia elegíaca? Os fragmentos que se propõe entregar a Vulcano, a Ludwig van Kempen ou a Barbatto da Sulmona, destinatário das epístolas métricas, integrarão um projecto de exemplaridade estoica, pessoal ou ficcional?

Avançando no tempo, não é de ordem muito diversa o teor da epístola que envia a Pandolfo Malatesta, acompanhando uma cópia das “[n]ugellas meas vulgares”:

Sunt apud me huius generis vulgarium adhuc multa in vetustissimis cedulis, et sic senio exesis ut vix legi queant. E quibus, si quando unus aut alter dies otiosus affulserit, nunc unum nunc aliud elicere soleo pro quodam quasi diverticulo laborum, sed perraro; ideoque mandaveram quod utriusque partis in fine bona spatia linquerentur, ut, si quando tale aliquid accidisset, esset ibi locus horum capax; sed male michi in hoc ut in multis obtemperatum est. Si quid tamen occurreret, mittam tibi seorsum nichilominus in papiro. (Petrarca in Feo, 2003: 45)

Neste passo da *Senilis* 13. 11, ficam contidas informações essenciais acerca do método de trabalho do poeta. Mais de duas décadas volvidas sobre a epístola a Ludwig van Kempen, regressa à imagem das fichas dispersas e puídas onde há muito registara poemas em vulgar. Só quando tem algum tempo de recreação pega nelas para se distrair do verdadeiro trabalho, mesmo assim raramente. A provisoriedade da compilação que envia a Pandolfo Malatesta é acentuada pela ideia de que ainda há composições a acrescentar, as quais depois enviará ao seu correspondente.

Descontinuidade, intermitência, contingência, marginalidade das suas *nugae*: foram estas as imagens que de imediato se fixaram na mente de admiradores e leitores de Francesco Petrarca. O facto de os textos em que se refere à elaboração e à organização do Cancioneiro se encontrarem vinculados a um género dotado de fortes implicações pragmáticas, o género epistolar, mais acentuou o efeito de realidade da imagem desorgânica que dele transmitiu. Apesar de, para os humanistas, a noção de arquétipo ser dotada de uma amplitude que abrangia quer esboços, minutas e fichas, quer estádios suficientemente estruturados para merecerem divulgação, a forma como o poeta apresentou o seu laboratório de poesia em língua vulgar aos seus correspondentes veio posteriormente a corroborar, aos olhos dos seus admiradores, a ideia de uma ausência de propósitos autorais para a ordenação das composições do Cancioneiro.

4. O lugar destacado que Petrarca atribuía aos seus escritos em latim encontrava-se em plena sintonia com o horizonte de recepção dos discípulos e dos leitores que lhe foram contemporâneos. O “primeiro moderno”, nas palavras de Ernest

Renan, foi fator basilar desse mesmo horizonte e essa primazia viu-se depois reificada pelos humanistas do século xv (Dionisotti, 1974).

Com extraordinária agudeza, anteviu o lugar que a sua obra iria ocupar na nova época. Nunca um autor literário assim se preocupara com a organização material dos seus manuscritos e da sua biblioteca, projectando o futuro. Quando a 19 de Julho de 1374 os seus olhos se cerraram, os armários do *studium* de Arquà encontravam-se cuidadosamente preparados para acolherem os discípulos e admiradores que sobre eles de imediato se precipitaram, iniciando o trabalho de transcrição (Billanovich; Pellegrin in Billanovich, 1996: 557-579; Feo, 1979).

Era um manancial de cartapácios, de estádios redaccionais e de esboços. A incompletude tinha uma pegada forte, devida quer ao perfeccionismo de Petrarca, que revia constantemente os seus escritos, na mira de responder a exigências sempre mais apuradas, quer a uma visão de mundo fortemente sensível à fragmentação e à luta pela recomposição, à maneira de Séneca e dos estóicos. Contudo, o modo como se processou o trabalho de cópia nem sempre ficou documentado, em particular no que toca à poesia em língua vulgar.

A primazia coube à cópia da sua obra latina, a qual transmitia, como se viu, aquela ideia de casualidade e mesmo de confusão relativamente às rimas em vulgar. A transcrição de vários estádios redaccionais do Cancioneiro, bem como de fragmentos ou esboços que se acumulavam no *studium* de Arquà, ocorreu ao ritmo das circunstâncias, cruzando-se com redacções e cópias que circulavam já em vida do poeta. A complexa cadeia de transmissão de apócrifos assim gerada em muito contribuiu, pois, para a diluição da noção de arquétipo. Esse estado de coisas teve particulares repercussões sobre a ordenação dos poemas do Cancioneiro. Se, ao nível microtextual, as variantes redaccionais eram susceptíveis de confronto comparativo, ao nível macrotextual a questão da ordenação, que requeria uma visão de conjunto, tendia a ser subalternizada.

Daí resultou a liberdade com que cada amanuense, comentador, editor ou, mais tarde, impressor do Cancioneiro ora seguiu a ordenação transmitida pelo(s) testemunho(s) a que tinha acesso, ora construiu uma outra, *ex novo*, ora combinou as duas modalidades.

O primeiro exemplo que chamo à colação é a compilação, com comentário de algumas composições, do monge de Santo Agostinho Luigi Marsili

Strozzi, nascido em data próxima de 1342 e falecido em 1394 (Belloni, 1992: 1-57). A colectânea encontra-se ubicada no tempo de Petrarca. Marsili privou com o poeta e dele recebeu provas de profunda amizade⁸, tendo depois reunido em torno de si, no convento de Santo Spirito, um círculo de estudiosos de renome, que foi um dos mais dinâmicos focos de difusão do humanismo florentino. Essa proximidade confere, por si, um significado muito particular à forma como ordenou a compilação. Possíveis acrescentos ulteriormente verificados, confluentes no Laurenziano Strozzi 178, que remonta ao século xv e foi estudado por Belloni, reflectem a vivacidade do seu lastro histórico até meados da centúria.

O códice não se limita a reunir poemas em língua vulgar de Petrarca, alguns deles colhidos nas rimas dispersas, acrescentando composições de Antonio Pucci, de Antonio da Ferrara, aliás correspondente poético de Petrarca, e de Domenico di Giovanni, “il Burchiello”, para além de um punhado de outros textos. O compilador procede com uma desenvoltura tal que não se coíbe de recortar níveis retóricos nem sempre homólogos.

As duas primeiras composições do Cancioneiro que nele figuram são as canções *O aspetata in cielo, beata et bella* (28) e *Italia mia, ben ch’el parlar mio sia indarno* (128), ambas objecto de comentário. Reflectem bem o roteiro do Humanismo cívico florentino, que aclamava Petrarca como símbolo da *libertas*. Iniciam um primeiro bloco onde são compulsadas canções e sextinas. Num segundo bloco são reunidos sonetos, por uma ordem que se aproxima da alfabética. Este tipo de ordenação por formas métricas é característico das recolhas poéticas italianas anteriores a Petrarca, o qual se afastara porém desse modelo (Santagata, 2011).

A organização em dois blocos segue, pois, critérios basicamente formais. Mesmo assim, a ordenação interna processou-se com uma autonomia tal que, na primeira secção, é dada primazia às duas canções que são comentadas, ao passo

⁸ Para o ilustrar, bastará lembrar que Marsili foi o discípulo em cujas mãos Petrarca depositou, nos derradeiros tempos da sua vida, um livro fundamental para toda a história do Humanismo cristão, as *Confissões* de Santo Agostinho. *Vade mecum* do *iter* petrarquiano, já tinha sido oferecido ao poeta por um outro monge agostinho, Dionigi da Borgo San Sepolcro. Também Marsili presenteou Petrarca com um objecto que deslumbrou a sua curiosidade de humanista, uma moeda antiga, como para todo o sempre ficou registado no seu códice de Suetónio (Billanovich, 1996: 262-294).

que, na segunda secção, a ordem é alfabética. Por conseguinte, se esta ordenação se deve a Marsili, como tudo leva a crer, nem mesmo alguém tão próximo do *studium* de Petrarca e que tanto reverenciava o poeta parece contemplar a existência de uma ordenação autoral.

Chegada a idade dos incunábulos, o Petrarca em língua vulgar e o seu comentário continuavam a não gozar do coturno e da dedicação merecida pelo Petrarca latino⁹. Por sua vez, as compilações da sua obra dadas à estampa pelos prelos privilegiaram, até meados do século XVI, a sua produção latina. Na edição impressa na cidade de Basileia em 1496 por Johan Amerbach e preparada por um grupo de humanistas alemães, apenas é contemplada uma parte dos seus escritos em latim¹⁰. É mais completa a edição veneziana de 1501, “*imprens domini Andree Torresani de Asula per Simonem de Luere*”, dela não diferindo muito a que, dois anos volvidos, sai na mesma cidade “*per Simonem Papiensem dictum Bivilaquam*”.

Será necessário esperar pelo ano de 1554 para que o Petrarca latino e o Petrarca vulgar sejam colocados par a par no *in folio* em quatro tomos dos *Opera omnia*, preparado por Johannes Basilius Herold e impresso em Basileia “*per Henricum Petri*”. O seu herdeiro, Sebastian, deles fez uma outra edição em 1581.

Quanto às edições do Cancioneiro batidas na era dos incunábulos, cujo número não é indiferente (Ley; Mundt-Espín; Krauss, 2002), a sua preparação mostra-se bastante elementar. Acompanhadas ou não pelos *Triumphs*, não transparece das suas páginas uma particular atenção à ordenação dos poemas. Esse alheamento encontra-se em perfeita sintonia com o teor do comentário que teve maior circulação antes de 1500 e que aglomera intervenções despretensiosas de

⁹ O próprio Cristoforo Landino só se abalançou ao comentário da *Commedia* depois de ter abraçado Virgílio. Aliás, tal como Petrarca traduzira para latim a última novela do *Decameron*, *Griselda*, com propósitos de elevar o seu valor, assim Coluccio Salutati traduziu algumas composições do Cancioneiro com intuíto semelhantes (Bausi, 2008).

¹⁰ Ao que se juntam o *Supplementum in librum de viris illustribus*, de Lombardo della Seta, e o *Libellus Augustalis*, de Benvenuto Rambaldi da Imola, que continuarão a marcar presença em sucessivas edições petrarquianas.

Francesco Filelfo, Antonio da Tempo, Girolamo Squarciafico Alessandrino e por vezes de outras mãos¹¹.

A *princeps* de 1470¹², impressa em Veneza por Vindelino de Spira, tem por marco inicial o soneto *Voi chascoltate inrime sparse ilsono* e termina com a canção *Vergine bella che di sol vestita*. A bipartição não é assinalada e a canção *Io vo pensando e nel penser massale* (264) é a penúltima composição inserida no Cancioneiro. A ordenação dos primeiros sonetos (1, 3, 2), juntamente com algumas outras sequências (4-79, 81-82, 83-120-*Donna mivenne spesso ne lamente*¹³-123-242, 266-336) reenviam para o estádio Malatesta. Esta ordenação é seguida por grande parte das edições que sairão até ao final da centúria.

Por sua vez, na edição de Bartholomaeus de Valdezoccho e Martinus des Septem Arboribus, impressa em Pádua em 1472, a ordenação das composições segue uma outra sequência (1-3, 8-19, 4, 5, etc.), mas os marcos da bipartição encontram-se já presentes: *Voi chascoltate inrime sparse il suono* e *Arbor victoriosa triumphale* para a primeira parte; *I vo pensando e nel pëser malasse* e *Vergine bella che di sol vestita* para a segunda parte. Depois do último verso de *Arbor victoriosa triumphale* regista-se a inscrição, evidenciada pela *romana quadrata*: FINIT VITA AMORIS. Logo de seguida, antes do primeiro verso de *I vo pensando e nel pëser malasse* o mesmo tipo grafa: INCIPIT DE MORTE AMORIS.

Tem-se vindo a admitir que os editores de Pádua tenham tido acesso ao Vat. Lat. 3195 para a preparação do texto¹⁴, o que, a confirmar-se, evidencia a desenvoltura com que optaram por seguir uma ordem própria. Os espaços em branco que ficam entre algumas composições parecem denunciar mesmo um sentido de

¹¹ Pela primeira vez impresso em 1475 e com várias outras impressões (vd. Ley; Mundt-Espín; Krauss, 2002, *ad. loc.*). Lê-se no comentário ao “Sonetto quinquagesimo”, *Padre del ciel doppo iperduti giorni*: “Questo tale sonetto volle essere nel secondo libro: ma nissuno ordine ne servatu”.

¹² Ley; Mundt-Espín; Krauss (2002: 1-2) registam uma edição adéspota com a indicação “vor 1470?”.

¹³ Sobre *Donna mi venne spesso ne la mente*, vd. Pacca; Paolino, 2000: 729-732.

¹⁴ Salvatore e Vecchi Galli (2018) consideram quase certo que já Bartolomeo Sanvito, em finais do século xv, teve acesso ao manuscrito Vat. Lat. 3195 para a elaboração daquele que é o actual manuscrito 924 da Biblioteca Casatanatense.

incompletude, quiçá resultado da consulta de outra fonte ou da interpretação de quanto Petrarca deixara escrito na *Senilis* 13. 11 acerca dos espaços que recomendara aos seus copistas deixassem. Mesmo assim, numa época em que os impressores facilmente se apoderavam do conteúdo de obras que circulavam no mercado livreiro, essa edição de 1472 não foi muito seguida.

Um novo capítulo da ordenação do Cancioneiro, na sua divulgação através dos prelos, inicia-se em 1501 com a edição preparada por Pietro Bembo e impressa na oficina veneziana de Aldo Manuzio. O prestígio do seu impressor e do editor do seu texto a bom título garantiu o renome que a sua configuração logo adquiriu.

A edição preparada por Pietro Bembo reitera a divisão do Cancioneiro em duas partes, com as composições que as demarcam (1-263, 264-366). Uma epígrafe, também em *romana quadrata*, assinala o início da primeira e da segunda partes: SONETTI ET CANZONI DI MESSER FRANCESCO PETRARCHA IN VITA DI MADONNA LAURA / SONETTI ET CANZONI DI MESSER FRANCESCO PETRARCHA IN MORTE DI MADONNA LAURA. A ordenação dos poemas é a mesma do Vat. Lat. 3195 do número 1 ao 336, ao que se seguem: 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366.

No elegante cólofon em pirâmide invertida que remata a impressão, é com orgulho que Aldo regista: “Impresso in Vinegia nelle case d’Aldo Romano, nel anno MDI del mese di Luglio et tolto con sommissima diligenza dallo scritto di mano medesima del Poeta, havuto da M. Piero Bembo”. Apesar de as fontes manejadas por Bembo para o Cancioneiro serem genericamente conhecidas, há zonas de sombra que ainda hoje continuam a ser dificilmente perscrutáveis.

O actual manuscrito da Biblioteca Vaticana 3197 conserva o autógrafa que Pietro Bembo preparou para Aldo, não se tendo este directamente servido de um original de Petrarca. Para aprestar o antígrafo, Bembo recorreu a vários códices, tendo refeito o seu texto no que toca a alguns fenómenos de língua, como o mostra Carlo Pulsoni (2016). Duas das fontes de que se serviu poderiam ser os manuscritos designados como *Obiciano* e *Thusco*, ao que outros haverá a acrescentar, afins ao Casanatense 924 e ao Laurenziano Strozzi 178. Não restam dúvidas de que só quando o seu trabalho de preparação textual se encontrava num momento avançado teve acesso ao Vat. Lat. 3195. Esse ponto de viragem é assinalado pela

composição 337. A partir de então, passou a tomar este códice como fonte, tendo igualmente revisto o texto já transcrito.

A revisão transacta teve as suas repercussões no próprio *corpus*, pois *Donna mi vene spesso nella mente* foi rasurada e substituída pela composição 122, ao passo que outras composições foram transcritas em folhas intercaladas, em conformidade com o Vat. Lat. 3195. Contudo, é precisamente a partir da composição 337 que a ordenação das composições se afasta da do manuscrito Vat. Lat. 3195. Na verdade, Bembo seguiu a ordem por que tinham sido materialmente dispostas neste manuscrito, ignorando as indicações, registadas à margem pelo punho do próprio Petrarca, para alteração do lugar que ocupavam.

Um dos mais altos espíritos do Renascimento italiano, Pietro Bembo, que foi igualmente um dos seus mais eruditos filólogos, não renunciou, também ele, à sua cota parte de livre iniciativa. O Vat. Lat. 3195, referência essencial para a revisão do texto que entregou a Aldo, não lhe mereceu a mesma atenção no que toca à ordenação das composições. A ideia de um arquétipo susceptível de reger a ordenação do Cancioneiro não era dada por descontada, nem mesmo quando tinha sob os seus olhos um códice parcialmente autógrafa e todo ele revisto por Petrarca.

As opções textuais de Pietro Bembo não tardaram a suscitar polémica, tendo levado o próprio Aldo a introduzir uma modificação no citado colofon e a acrescentar uma postilha aos exemplares do Petrarca de 1501, ainda não saídos da sua oficina (Belloni, 1992: 58-119). As objecções concentraram-se, porém, sobre opções textuais, sem incidirem sobre a ordenação.

Foi necessário esperar pelo ano de 1525 para que a ordenação do Cancioneiro de Petrarca fosse trazida para a ordem do dia. A colocar a questão foi Alessandro Vellutello, autor do comentário que o século XVI mais apreciou, com as suas cerca de trinta edições. Não faltam, em Portugal, sinais da sua difusão. Os cónegos de Santa Cruz de Coimbra dele guardavam pelo menos dois exemplares na sua biblioteca e o Colégio de São Pedro tinha um outro¹⁵. Por sua vez, os sone-

¹⁵ Respectivamente: *Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello di nuovo ristampato con le figure a i Trionfi, con le apostille, e con piu cose utili aggiunte*. Venetia, appresso Vincenzo

tos dos *Poemas lusitanos*, de António Ferreira, seguem a ordenação tripartida nele adoptada (Marnoto, 2015: 347-393).

Com o comentário de Vellutello, a eminente autoridade de Pietro Bembo, secretário dos breves de Leão X durante quase oito anos, que havia de ser feito cardeal por Paulo III em 1539, viu a sua edição ser atacada num flanco que jamais fora indagado. Aliás, 1525, ano da primeira edição do comentário, foi também a data em que saiu a obra que o consagrou como sumidade da questão da língua, precisamente pelo conhecimento que tinha acumulado acerca de Petrarca e do Cancioneiro — as *Prose*.

As hostilidades abrem-se com o “Trattato de l’ordine de’ sonetti et canzoni del Petrarca mutato” que acompanha o comentário, equacionando o assunto de modo expedito. Não incorporando a edição de 1501 uma ordenação satisfatória, Vellutello conclui que Bembo não teve acesso ao original. Por um lado defende que o Cancioneiro não tinha uma ordem, à semelhança dos epigramas de Marcial e das elegias de Ovídio, por outro lado considera que algumas composições se encontram ligadas entre si:

Ma se io per evidentissime ragioni proverò in esso ordine non essere ordine alcuno, ragionevolmente mi si concederà non esser vero che Aldo dell’originale del poeta habbia questa opera cavata, perché quando di sua mano originale alcuno se ne trovasse, non è da dubbitare che egli lo havrebbe col suo debito ordine lassato. Et quantumque l’opera non sia continuata come la *Eneide* di Virgilio o la *Commedia* di Dante perché alcuno ordine gli abbia ad esser necessario, ma ogni sonetto e canzone havere il suo proprio soggetto in sé, come de gli epigrammi di Martiale e delle elegie d’Ovidio veggiamo, nondimeno son pur alcuni sonetti che hanno dependentia l’uno da l’altro. (in Belloni, 1992: 89-90)

Valgrisi, 1560; *Il Petrarca* con l’espositione di M. Alessandro Velutello. Di nuovo ristampato con le figure a i Trionfi, con le apostille, e con piu cose utili aggiunte. Venetia, apresso Nicolo Bevilacqua, 1568; *Il Petrarca* con l’espositione d’Alessandro Vellutello, di novo ristampato, con più cose utili in varii luoghi aggiunte. Venetia, al segno della Speranza, 1550 [sem frontispício], conservados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

A ordenação inscrita por Alessandro Vellutello no Cancioneiro de Petrarca levou-o a fazer pelo menos duas viagens à Provença e a colher testemunhos de várias ordens, de modo a construir uma biografia espaço-temporal de Laura e de Petrarca. A partir dela, susteve a sua hermenêutica ordenadora do Cancioneiro: romanesca, sentimental e odepórica. Foi potenciada pelo mapa da região de Vaucluse que a acompanha e que serviu de guia a ilustres visitantes.

Para reforçar a sua convicção de que Bembo não tinha tido acesso ao autógrafo de Petrarca, Vellutello chama à colação, no “Tratatto de l’ordine”, uma conversa com o próprio editor do Cancioneiro de 1501:

Ma perché messer Pietro Bembo, col quale sopra di tal cosa ho alcuna volta parlato dice non dall’originale del poeta (come Aldo vuole), ma d’alcuni antichi testi, e spetialmente i sonetti et canzoni da uno il quale noi habbiamo veduto, e anchora hoggi è in Padova appresso Messer Danielle da Santa Sophia, havere questa opera cavata, e anchora per haverne veduto alcuni altri similmente antichi, e nondimeno in molte cose differenti secondo che è piaciuto a gli scrittori, se non dell’ordine, il quale di tutti è uno medesimo, noi tegniamo per cosa certa che dal poeta non ne sia stato lassato originale ordinato, ma su diversi separati fogli, e che poi l’ordine che parve di darli a colui che fu il primo a raccoglierla e metterla insieme, tutti gli altri habbiano seguitato, e di questo ne fa fede quello che il poeta medesimo scrive in una sua epistola *ad Socratem suum*. (in Belloni, 1992: 92-93)

Facto é que Bembo nunca se preocupou em desmentir estas afirmações de Vellutello, ou por se ter distanciado do Cancioneiro, apesar de 1525 ser o ano das *Prose*, ou por ter dúvidas acerca da autenticidade do “Danielle da Santa Sophia”, ou seja, o actual Vat. Lat. 3195.

Por seu lado, Vellutello é peremptório ao afirmar que Petrarca não dera uma forma ordenada às composições do seu Cancioneiro. Na base desta convicção encontra-se a citada epístola inicial dos *Rerum familiarium libri*. A ideia não era nova e o próprio Bembo dera diminuta atenção ao assunto. A novidade reside no

facto de Alessandro Vellutello se ter colocado a questão da ordenação, de a ter problematizado e de lhe ter dado uma resposta.

Na ausência de uma sequência autoral, o comentador constrói-a a partir da sua óptica pessoal. Não se baseia numa reconstrução textual, mas numa reconstrução biográfica. Apesar de a cultura literária de Vellutello ter os seus limites, não deixa de considerar as opções tomadas por anteriores editores do Cancioneiro. Ao concentrar-se num dos seus baluartes, Pietro Bembo, desmonta o seu trabalho com argumentos que poderiam ser facilmente entendidos pelos leitores que visava.

Vellutello não se colocou sequer a hipótese de remontar aos estratos altos do *stemma*, pois em seu entender Petrarca nunca tinha ordenado as suas rimas e um arquétipo não existia. Diferentemente, percorreu a história. Viajou pela Provença, romanceou o amor de Petrarca e Laura e contou os anos dos aniversários desse amor, numa espécie de *mouvance*.

5. Não subsistem hoje dúvidas de que o “Danielle da Santa Sophia” a que Vellutello se refere é o actual Vat. Lat. 3195. O códice, no qual Giovanni Malpaghini trabalhou entre 1366 e 1367, fora posteriormente acrescentado, revisto e rasurado por Petrarca. Depois da morte do poeta, manteve-se nas mãos de sua filha Francesca e de seu marido, Francesco da Brossano, tendo sido herdado por seu filho Gerardo. Morto Gerardo, a sua viúva, Tommasa Savonarola, contraiu um segundo matrimónio com Daniele di Santasofia. Terá sido um membro desta mesma família de Pádua a disponibilizá-lo a Bembo, que acabou por o adquirir em 1544. Depois da morte de Bembo, seu filho Torquato desfez-se da biblioteca que herdara. Foi assim que em 1581 o manuscrito entrou em posse de Fulvio Orsini. Sabia-se que as estantes do ilustre e generoso colecionador tinham transitado para a Biblioteca Vaticana, mas o seu rastro perdeu-se até Arthur Pakscher e Pierre de Nolhac o terem re-descoberto, quase simultaneamente, em 1866.

As consequências editoriais da localização do Vat. Lat. 3195, em termos de ordenação do Cancioneiro, não foram propriamente imediatas. Uma aclimação aos horizontes de editores e admiradores de Petrarca requereu o seu tempo. Foi necessário aguardar pelo ano de 1896 e pela edição de Giovanni Mestica para que a ordem desse manuscrito fosse adoptada (Fowler in Ley; Mundt-Espín; Krauss,

2002: 569). A própria dupla Giosuè Carducci e Severino Ferrari, na edição publicada em 1899, tencionava manter a sequência seguida por Antonio Marsand em 1819-1820, mas ao tomar conhecimento da edição de Mestica optou por uma dupla numeração das últimas composições, para que o leitor mais facilmente se pudesse orientar.

O levantamento dos códices do Cancioneiro é tarefa ciclópica. Só nas bibliotecas de Florença eram genericamente identificados, em 2003, mais de 500 manuscritos (Feo, 2003: 63). A circulação das rimas foi imensa e o alheamento de um arquétipo relativo à sua ordenação propiciou, ao longo do tempo, uma grande variedade de sequências e combinações, como acabou de ser explicado. Contudo, as pesquisas especializadas que nos últimos anos têm vindo a ser levadas a cabo apontam para novas perspectivas, na medida em que o Vat. Lat. 3195 poderá não conter as respostas absolutas acerca do texto do Cancioneiro e da sua ordem. Não obstante o facto de o poeta nele ter trabalhado nos últimos tempos da sua vida, têm vindo a ser apontados indícios bastante claros da sua vinculação a uma incompletude que transborda daquela transitoriedade fragmentária própria da interioridade petrarquiana.

Está comprovado que em 1368 Petrarca, privado do seu copista dilecto, Giovanni Malpaghini, pôs de novo mãos, ele próprio, ao Vat. Lat. 3195, no qual continuou a laborar. Da análise material de vários aspectos do manuscrito, Stefano Zamponi colhe elementos que apontam para um arrastamento desse trabalho (Zamponi in Petrarca, 2004). Espelham-no a ornamentação do códice, os materiais utilizados e a descontinuidade da escrita, que contrasta com o brio da caligrafia que Petrarca contemporaneamente usa noutros textos. Além disso, o que é particularmente relevante para o assunto tratado no presente trabalho, esse crítico aponta para notas que previam ainda, em certos casos seguramente, noutros possivelmente, mais alterações na ordem de algumas composições. Essas notas não têm vindo a ser consideradas, requerendo-se nos casos duvidosos uma análise laboratorial do manuscrito.

Ademais, há dados que mostram que Petrarca, nos últimos anos da sua vida, mandou tirar a limpo, além de cópias destinadas a oferta, uma cópia desse manuscrito (Belloni in Petrarca, 2004: 87). Neste sentido, deve-se a Carlo Pulsoni e a Marco Cursi uma série de trabalhos dedicados ao levantamento e à comparação de

apógrafos susceptíveis de resgatar da sombra esse estádio e de aclarar qual de facto seria a última ordenação que o poeta teria escolhido para o seu Cancioneiro¹⁶.

O campo de indagação que assim se abre é dotado de uma complexidade extraordinária e para uma investigação deste calibre a crítica italiana conta com competências de ecdótica sedimentadas. Uma variedade de estádios cuja hierarquização está ainda a ser investigada presta-se a ser iluminada por *abbozzi* e *schede*, redacções quase definitivas, autógrafos e antígrafos. O acesso a esse arquétipo, *capostipite* da ordenação do Cancioneiro, requer pois a exposição a uma temporalidade densa e estruturada, ou seja, à própria temporalidade arquetípica da filologia humanista, com as suas estratificações colacionais.

BIBLIOGRAFIA

- Avalle, d'arco Silvio (1978). *Principi di critica testuale*. Padova: Antenore.
- Barollini, Teolinda; Storey, H. Wayne (2007) (Eds.). *Petrarch and the textual origins of interpretation*. Leiden, Boston: Brill.
- Bausi, Francesco (2008). Coluccio traduttore. *Medioevo e Rinascimento*, 22, 33-57.
- Belloni, Guido (1992). *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al "Canzoniere"*. Padova: Antenore.
- Billanovich, Giuseppe (1984). Tito Livio, Petrarca, Boccaccio. *Archivio Storico Ticinese*, 97, 3-10.
- _____ (1996). *Petrarca e il primo Umanesimo*. Padova: Antenore.
- Contini, Gianfranco (1992). *Breviario di ecdotica*. Torino: Einaudi.
- Dionisotti, Carlo (1974). Fortuna del Petrarca nel Quattrocento. *Italia Medioevale e Umanistica*, 17, 61-113.

¹⁶ “Si viene pertanto a confermare non solo l'autenticità della *varia lectio* dei codici esaminati in questa sede, ma anche l'esistenza di una serie di apografi — tratti da un originale in movimento — riconducibili agli ultimi anni della vita di Petrarca, e portatori di quella che abbiamo definito 'penultima volontà d'autore'. Una penultima volontà che è stata considerata per lunghi decenni come definitiva, dal momento che non sono note copie di V [Vat. Lat. 3195] corrispondenti *in toto* alle ultime modifiche apportate da Petrarca. Sembra quasi che con la morte del poeta V sia stato sottratto all'orizzonte di intellettuali, studiosi e copisti che tentarono di accedere all'originale petrarchesco” (Pulsoni; Cursi, 2017: 68; vd. bibliografia de anteriores trabalhos).

- Feo, Michele (1979). Fili petrarcheschi. *Rinascimento*, 2. s., 19, 3-89.
- _____ (2003) (Ed.). *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere. VII Centenario della Nascita di Francesco Petrarca*. Pontedera: Bandecchi & Vivaldi, Comitato Nazionale.
- _____ (2006). Petrarca e Cicerone. In Emanuele Narducci (Ed.), *Cicerone nella tradizione europea. Dalla tarda antichità al Settecento. Atti del VI Symposium Ciceronianum Arpinas* (17-50). Firenze: Le Monnier.
- Inglese, Giorgio (2016). *Come si legge un'edizione critica. Elementi di filologia italiana*. Roma: Carocci.
- Lachmann, Karl (1850) (Ed.). T. L. Lucretii Cari *De rerum natura libros*. Commentarius quartum editus. Berolini: Typis et Impensis Georgii Reimeri.
- Ley, Klaus; Mundt-Espín, Christine; Krauss, Charlotte (2002). *Die Drucke von Petrarca's "Rime" 1470-2000*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms.
- Lucrecio (1975). *De rerum natura*. Ed. William Henry Denham; Martin Ferguson Smith. Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (2008). *De la nature*. Ed. José Kany-Turpin; Roger-Pol Droit. Paris: Flammarion.
- Marnoto, Rita (2015). *O petrarquismo português do "Cancioneiro geral" a Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Nolhac, Pierre de (1886). *Le canzoniere autographe de Pétrarque. Communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Paris: C. Klincksieck.
- Pacca, Vinicio; Paolino, Laura (2000) (Eds.). Petrarca, Francesco. *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*. Intr. Marco Santagata. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Pakscher, Arthur (1886). Aus einem Katalog des Fulvius Ursinus. *Zeitschrift für romanische Philologie*, 10, 205-245.
- Petrarca, Francesco (1968). *Le familiari*. Ed. Vittorio Rossi. 4 vols. Firenze: G. C. Sansoni.
- _____ (2002). *Le familiari. Libri 1-8*. Ed. Ugo Dotti. Viareggio: M. Baroni.
- _____ (2004). *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195*. Commentario all'edizione in facsimile a cura di Gino Belloni; Furio Brugnolo; H. Wayne Storey; Stefano Zamponi. Roma, Padova: Antenore.
- _____ (2014). *Rerum memorandarum libri*. Ed. M. Petoletti. Firenze: Le Lettere.
- Pulsoni, Carlo (2016). Le fonti dell'edizione aldina di Petrarca (1501). In Esther Corral Díaz; Elvira Fidalgo Francisco; Pilar Lorenzo Gradín (Eds.), *Cantares de amigos. Estudios en homenaxe a Mercedes Brea (733-737)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

- Pulsoni, Carlo; Cursi, Marco (2017). La penultima volontà d'autore: il caso dei *Rerum vulgarium fragmenta*. *Cultura Neolatina*, 77, 1-2, 47-80.
- Rizzo, Silvia (1984). *Il lessico filologico degli umanisti*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Salvatore, Tommaso; Vecchi Galli, Paola (2018). *Ex originali libro*. Schede sul Canzoniere Casanatese. In Carlo Caruso; Emilio Russo (Eds.), *La filologia in Italia nel Rinascimento (133-165)*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Santagata, Marco (2011). *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino.
- Spaggiari, Barbara; Perugi, Maurizio (2004). *Fundamentos da crítica textual*. Rio de Janeiro: Lucerna.
- Stussi, Alfredo (1994). *Introduzione agli studi di filologia italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Trovato, Paolo (2017). *Everything you always wanted to know about Lachmann's method. A non-standard handbook of genealogical textual criticism in the age of post-structuralism, cladistics, and copy-text*. Forword Michael Reeves. Padova: Libreria Universitaria.
- Wilkins, Ernest Hatch (2012). *Vita del Petrarca e La formazione del Canzoniere*. Trad. Remo Ceserani. Ed. Luca Carlo Rossi. Milano: Feltrinelli.

[texto escrito no antigo acordo]