



Collana
IMAGINES AGENTES
a cura di
Lina Bolzoni e Sonia Maffei
Coordinamento editoriale a cura di
Carlo Alberto Girotto



© Copyright 2012 La Stanza delle Scritture
Via Melisurgo 4, 80133 Napoli
www.lastanzadellescritture.it

ISBN 978-88-89254-07-3





ANDREA TORRE

VEDERE VERSI
UN MANOSCRITTO DI EMBLEMI PETRARCHESCHI
(BALTIMORE, WALTERS ART MUSEUM, MS. W476)



La
stanza
delle
scritture

A stylized logo featuring a sailboat on a wave, positioned to the right of the text.

In linea con gli attuali orientamenti dell'editoria di ambito umanistico, a partire da questo volume la collana *IMAGINES AGENTES* disporrà di un comitato di lettura che, in forma anonima, giudicherà preventivamente il volume in vista della pubblicazione. I nomi dei lettori sono reperibili sul sito internet della casa editrice (www.lastanzadellescritture.it).

L'Editore e l'Autore desiderano ringraziare la Direzione della Walters Art Museum di Baltimore per la collaborazione e per le riproduzioni del ms. WAG 476. Un ringraziamento anche alla prof.ssa Elizabeth Cropper e al prof. Charles Dempsey per l'aiuto che hanno fornito per l'acquisizione delle immagini.

CONTENUTO

RERUM VULGARIVM EMBLEMATA

Sigilli della sua fiamma e della sua fama	5
Una questione di sguardi	13
Emblemi in atto e frammenti <i>in progress</i>	25

BALTIMORE, WALTERS ART MUSEUM, MS. WAG 476

FORME DI UN DISCORSO AMOROSO

1. <i>Teme di lei, onde io son for di speme</i>	53
2. <i>So come sta fra ' fiori ascoso l' angue</i>	65
3. <i>Vomene a guisa d' orbo senza luce</i>	75
4. <i>Amplius non ero</i>	86
5. <i>Quel foco che pensai fose spento</i>	89
6. <i>De laqueo venantium</i>	95
7. <i>Tutto tremar d' uno amoroso gelo</i>	111
8. <i>Ision pel peccato, io per honore</i>	125
9. <i>Di tal legno è l' imagine mia viva</i>	141
10. <i>Mi scrisse entro un diamante in mezo il core</i>	150
11. <i>Amor m' ha posto come segno a strale</i>	167
12. <i>' Nanci el fin d' un, comincia l' altro stracio</i>	181
13. <i>L' albor ch' amò già Phebo in corpo humano</i>	197
14. <i>De sue bellezze e de mie spoglie altera</i>	212
15. <i>Medusa e l' eror mio m' han fatto un sasso</i>	223
16. <i>Incidit in foveam quam fecit</i>	229
17. <i>Consumetur nequitia</i>	237
18. <i>E più ch' i' non vorei piena la vela</i>	246

19. <i>Sue speranze di fé come son vote</i>	265
20. <i>Nil melius</i>	275
21. <i>Omnia subiecisti</i>	281
22. <i>Ond'uscîr già tante amorse punte</i>	287
23. <i>Exemplum dedi vobis</i>	294
24. <i>Insidiatur in abscondito</i>	304
25. <i>Ite sicuri homai, ch'amor vien vosco</i>	316
26. <i>Che a gran speranza huom misero non crede</i>	319
27. <i>Per mostare a lo estremo ogni sua possa</i>	327
28. <i>Mi trovo in alto mar senza governo</i>	335
29. <i>Qui veder puoi l'immagine mia sola</i>	350
30. <i>Derelinquerunt me</i>	368
31. <i>Vedemi arder nel foco e non m'aita</i>	373
32. <i>Si non meminero tui</i>	381
33. <i>Vince amor non pur solo huomini e dei</i>	384
34. <i>Et a me pose un dolce giogo al colo</i>	392
35. <i>Habitabunt recti cum vultu tuo</i>	399
Indice delle illustrazioni	413
Indice dei nomi	429



per gli occhi di Giacomo







RERUM VULGARIIUM EMBLEMATA





These little strokes whose syllables confirm
an altering reality for vision

on the blank page, or the imagined frame of
a crisp canvas, are not just his own.

DEREK WALCOTT

Questi frammenti lasceranno traccia nella
storicità. Come nell'amore una curva della
nuca, o un lembo di pelle tra la peluria, così
questi pezzi di poesia o di sogno generano
scrittura, fanno proliferare commenti, origi-
nano un cambiamento di storia. Sono pietre
magiche o reliquie che trasformano i luoghi
successivi nei quali le si trasporta.

MICHEL DE CERTEAU



Sigilli della sua fiamma e della sua fama

Esigua e discontinua si rivela la fortuna figurativa della scrittura lirica in confronto alla ricca produzione artistica che in codici e stampe accompagna visivamente la poesia di impianto narrativo. La prospettiva di articolare in racconto una serie di eventi incrementa notevolmente le potenzialità dell'invenzione fantastica. La sublimazione dei caratteri, l'estremo rallentamento del flusso temporale, la parcellizzazione degli accadimenti e, soprattutto, la disarticolazione di un'identificabile e sequenziale logica narrativa a favore di una sintesi simbolica sono invece tutti elementi che concorrono a circoscrivere le possibilità di trasposizione visiva del dettato lirico, a codificarla secondo caratteristiche ricorrenti e precise funzioni. Laddove alla narrazione di eventi, che si succedono legandosi in un racconto, si sostituisce la rappresentazione di precise situazioni, affetti e *in primis* di una soggettività, l'illustratore si trova inevitabilmente ad affrontare il problema non solo di selezionare il materiale da rappresentare ma addirittura di individuarlo. A questa sorte non sembra sfuggire neppure il Canzoniere petrarchesco, forse anche in ragione della forza testimoniale della redazione autoriale e del sonetto incipitario.¹

Gli interventi figurativi rinvenibili in manoscritti e stampe dei *Fragmenta* si limitano pertanto a marcare i passaggi-chiave

¹ Cfr. LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Illustrare un canzoniere: appunti*, «Cuadernos de filología italiana», XI (2005), pp. 41-54, in part. p. 47: «Certo comunque che tra le due opzioni a lui offerte dalla tradizione libraria corrente Petrarca scelse il modello librario che alla sola parola addebitava il compito di rendere fruibile il prodotto della sua invenzione, liberando quella stessa parola, per quanto possibile, dalla sua greve materialità fisica [...]. Dell'assoluto privilegio accordato alla parola, anzi alla parola priva di corpo grafico – puro suono – è peraltro testimone, in apertura di libro, l'incipit del sonetto proemiale che, lungi dall'evocare contesti narrativi o immaginari più o meno convenzionali, punta tutto sulla fonicità del dettato [...]».

della struttura del *liber*, presentano il ritratto dell'autore secondo le principali varianti del genere, illustrano i miti-guida del racconto in versi, e ne sottolineano i momenti di più intensa *imagery*. Da quest'ultimo punto di vista, testi come la canzone "delle visioni" e quella "delle metamorfosi" si offrono quali soggetti elettivi dell'*inventio* iconica, dal momento che non solo affrontano in modo più approfondito e articolato i principali nuclei immaginali della raccolta (il potere metamorfico di Eros e l'allegoria memoriale funeraria) ma giungono anche a tematizzare direttamente il concetto e l'esperienza della visione quali motivi e dinamiche della scrittura petrarchesca. Meno standardizzati moduli rappresentativi e una più estesa rifunzionalizzazione visiva della parola poetica si possono però rinvenire in alcuni cicli figurativi che testimoniano un incontro tra generiche esperienze di visualizzazione del Canzoniere e quel fortunato *nodo di parole e cose* che dà forma ai libri di emblemi e imprese. Come dichiarano i teorici cinquecenteschi e confermano le ricostruzioni della critica contemporanea, la connessione tra emblematica e petrarchismo è infatti solida e articolata.

Prima di analizzare compiutamente in *Studi sul concettismo* le realizzazioni cinque-secentesche degli «emblemi potenziali» creati dall'immaginario petrarchesco, Mario Praz aveva già avuto modo di sottolineare in un saggio del 1943 che la fortuna emblematica e impresistica della lirica petrarchesca dipende dall'intima natura simbolica del linguaggio del poeta, dal suo parlar per immagini, dalla sua consuetudine ad «adornare, con un'immagine, con un mito, un fatto reale troppo geloso per esser divulgato tale e quale all'aria comune». ² Nello stesso anno Frances Yates fondava sul presupposto teorico che «il petrarchismo è davvero una sorta di linguaggio figurato e che l'interesse preponderante per il petrarchista risiede proprio

² MARIO PRAZ, *Petrarca e gli emblematici* [1943], in ID., *Ricerche anglo-italiane*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944, pp. 305-319, cit. a p. 309, dove conclude: «Il Petrarca trasferisce a un testo profano, a un canzoniere le virtù dei sacri testi: anch'egli parla per simboli e per parabole. [...] Parlar per immagini è stato sempre proprio dei poeti: [...] circondare quel fatto di tutto un misterioso rituale arieggiante quello della religione, ecco l'origine dell'emblematica petrarchesca».

nelle immagini o ‘concetti’ in quanto tali» la propria indagine sulla traduzione emblematica bruniana di motivi del Canzoniere.³ Alcuni decenni più tardi (1970), la predisposizione simbolica della scrittura poetica petrarchesca è chiamata direttamente in causa da Robert Klein nel corso della ricostruzione del dibattito teorico cinque-secentesco intorno alle imprese: «Ma le imprese e gli emblemi, che erano metafore illustrate, e le metafore petrarchesche, che erano degli emblemi, se logicamente sono possibili solo perché il pensiero è anche immagine, erano però, *agli occhi del pubblico*, artisticamente valide perché l’espressione punta su entrambi i colori e perché questo gioco costituisce un esplicito invito a raggiungere, al di là dell’opera, il concetto ambiguo da cui è nata».⁴

L’elezione dei *Fragmenta* tra le fonti primarie per la produzione di emblemi e imprese era peraltro un dato di fatto pienamente percepito, e anzi evidenziato, già dai teorici cinque-secenteschi del genere.⁵ Scipione Ammirato parla di relazione emblematica per definire i giochi di senso fatti da Petrarca sul nome di Laura.⁶ Luca Contile mostra in più punti del suo trat-

3 FRANCES A. YATES, *Il contenuto simbolico negli “Eroici Furori” di Giordano Bruno e nei lirici elisabettiani* [I ed. ingl. 1943], in EAD., *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 59-90, cit. a p. 60.

4 ROBERT KLEIN, *La forma e l’intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l’arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975 [I ed. fr. 1970], p. 138 (corsivo mio).

5 Così come era un fatto ancor più naturale per chi emblemi e imprese li realizzava; cfr. LEONARD FORSTER, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1969, p. 53: «Another way of actualising Petrarchan conceits was by embodying them in emblems. [...] The visual character of Petrarch’s imagery made its transposition into pictorial form extremely easy; the mottoes to the emblems are often taken from Petrarch’s sonnets. [...] The influence of emblem books on poetic imagery in all languages from the late sixteenth century until well into the eighteenth is difficult to overestimate, and these books were the vehicles of petrarchism. They were to be found in nearly every educated family and were porred over by young and old alike. Here too the conceits were speedily converted to religious use [...]. It was in this form that the emblem book survived longest, and petrarchistic imagery with it».

6 SCIPIONE AMMIRATO, *Il Rota overo Delle imprese*, Firenze, Giunti, 1598, p. 27: «Et insomma vediamo il Petrarca dal nome di madonna Laura aver preso infiniti soggetti. In prima spezzando il nome, e facendone tre parti; poi scherzando con lauro arbore, con Dafne mutata in esso lauro, con l’aura cioè vento, con l’auro metallo, con l’auro-ora, e cose fatte. Dico adunque che a questa somiglianza, dal nome di colui o di colei, per cagion de’ quali si fa l’impresa, molte volte si formano l’imprese».

tato come la parola poetica petrarchesca si disponesse a venir *tradotta* impresisticamente e anche ad esser *tradita* nel suo senso originario in relazione ai nuovi compiti che la ragion emblematica le affidava.⁷ Commentando il sonetto 190 (*Una candida cerva sopra l'erba*), Bernardino Daniello si chiede se il significato dell'allegoria petrarchesca risieda nel fatto che «la cerva è fuggitiva di natura, o pure che *l'arme di madonna Laura* fosse una cerva».⁸ E proprio traducendo visivamente il contenuto di questo *fragmentum*, Antonio Grifo ci offre la più limpida testimonianza del fatto che il famoso Incunabolo Queriniiano G.V.15 sia un vero e proprio antecedente del fenomeno delle imprese e degli emblemi. Sul margine della c. 62^v troviamo infatti un cartiglio che riporta il verso «libera farmi al mio Cesare parve»; sotto questa sorta di *inscriptio* si distende la figura di una cerva bianca dalle corna d'oro, ornata da un prezioso collare e posta sotto un lauro; alla sinistra, lungo l'intero sviluppo verticale dell'immagine, si articola il testo del sonetto

7 Cfr. LUCA CONTILE, *Ragionamento sopra le imprese*, Pavia, Bartoli, 1574, c. 11r: «[...] Tuttavia l'autorità de' scrittori italiani mi essorta ch'io citi il Petrarca il quale nel sonetto che comincia *O passi sparsi* disse *O sola insegna al gemino valore* dinotando la corona di lauro esser testimonianza chiarissima per meriti soldateschi e de scienze; parimenti il detto Poeta nel primo capitolo del trionfo della morte così canta: *Era la lor vittoriosa insegna*, mostrando per essa la purità di Laura, la schiettezza e 'l valor de' suoi castissimi pensieri, con animo di mantenersi ella tale fin all'ultimo giorno di sua vita; ma credo si possa dire che fusse più tosto impresa ch'insegna, essendo uno armellino col collare d'oro e di topazio, significando la intenzione di così pudica e bella donna, avendo ornato quel puro animaletto di due preziose cose cantate da Davide Re nel salmo 118: *O Signore i tuoi precetti sono sopra l'oro el topazio*; né facendo questa comparazione con altre gioie, possiamo credere che la valuta dell'oro e del topazio sia sopra tutti gli altri ricchissimi metalli e gemme; nel medesimo capitolo segue il Poeta e dice: *Quando vidi una insegna oscura e trista*. La quale può ancora servire per impresa, essendo fatta in foggia che rappresenta il fine di questa vita mortale, e con tutto ciò che l'un nome si prenda per l'altro, è tutto nondimeno cagionato dal mal uso come all'ultimo potrà conoscersi nel trattato della vera proprietà dell'Imprese. Canta medesimamente il Petrarca nel capitolo della divinità in questa guisa: *Vidi l'insegne di quell'altra vita*; la quale similmente scuopre la certezza della vita eterna, et è la croce benedetta nello stendardo, in atto della santissima resurrezione. Scrive pure il Petrarca in questo medesimo sentimento parlando ad Amore nella canzone *Amor se voi ch'io torni al giogo antico*: *E ripon le tue insegne nel bel volto*; significando che quanto vittoriosamente Amore s'acquistava era per la pudica e vera bellezza di Laura».

8 *Sonetti Canzoni e Triomphi di M. FRANCESCO PETRARCA con la spositione di BERNARDINO DANIELLO da Lucca*, Venezia, Pietro e Gianmaria Nicolini da Sabbio, 1549, c. 106r (corsivi miei).

SIGILLI DELLA SUA FIAMMA E DELLA SUA FAMA

190, al contempo fonte e *scriptio*⁹ di una immagine emblematica che forse conosce qui la sua prima compiuta espressione figurativa, ma che sarà spesso ripresa nelle principali raccolte cinque-secentesche (fig. 1).¹⁰



Fig. 1. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, Venezia, Vindelin da Spira, 1470, c. 62v. Brescia, Biblioteca Queriniana, Inc. G.V.15.

⁹ Una *lectura* in chiave emblematica del *fragmentum* 190 è presente in MARIA LUISA DOGLIO, *Il segretario, la cerva, i versi dipinti. Tre studi su sonetti del Petrarca*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 19-38, in part. p. 32: «Nel giro della terzina l'immagine della cerva si accampa come la figura (il corpo) di un'impresa dove il segno letterario assorbe in sé il segno figurativo che produce direttamente, in modo autonomo, ma dove sussiste il composto metaforico figura-motto che giustifica, una volta di più, la straordinaria fortuna del Petrarca sia nella "fabbrica" che nella trattatistica delle imprese fra Cinque e Seicento».

¹⁰ Mariani Canova riscontra un precedente iconografico dell'immagine nella cerbiatta presente a c. 309r della *Miscellanea Rothschild* dell'Israel Museum (ms. 180/51), codice ebraico caratterizzato da un impianto illustrativo molto simile a quello dell'esemplare bresciano (GIORDANA MARIANI CANOVA, *Antonio Grifo illustratore del Petrarca Queriniano*, in GIUSEPPE FRASSO-GIORDANA MARIANI CANOVA-ENNIO SANDAL, *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo Queriniano*, Padova, Antenore, 1990, pp. 145-200, in part. p. 169).

È ad esempio il caso dell'impresa di Lucrezia Gonzaga realizzata proprio sulla scorta di *RVF* 190 e così commentata da Girolamo Ruscelli:

Questa impresa mostra senza alcun dubbio esser tratta da quel bel sonetto del Petrarca *Una candida cerva sopra l'erba* [...]. Ma perché il Petrarca con quel sonetto volle narrar la pura istoria dell'innamoramento suo sotto quella bella allegoria, e vi ebbe da narrar le due riviere, Sorga e Durenza, e per le corna d'oro intese le trecce di Laura, questa signora nella sua impresa n'ha tolto solamente quello che fa al proposito dell'*intentio* sua, cioè la candidezza della cerva, l'ombra dell'alloro, et ancora il monile al collo, che pur nella sua describe il Petrarca [...]. Et ha questa signora voltato poi leggiadramente l'intenzion del significato del lauro. Percioché ove il Petrarca volle con quello accennare al nome della donna sua, che era Laura, questa col lauro sacrato ad Apollo, tenuto il sole e dio delle scienze, par che debba voler intendere il lume dell'intelletto concedute da Dio per conservazione dell'onor suo, e della sua castità. [...] Onde si può finir di conchiudere, che questa signora con tal impresa, per il lauro, per la candidezza, e per il monile di diamanti e topazi, abbia voluto intender la prudenza, il sapere, la purità, la castità, e la fermezza, che a lei conveniva d'aver in se stessa.¹¹

È comunque Nicolò Franco, fin dal 1539, a sancire l'*auctoritas* petrarchesca in materia di emblemi, promuovendo una leggenda che riconosce lo stesso Petrarca *inventor* di tre imprese collocate su sigilli e accompagnate da motti desunti dal Canzoniere.¹² L'a-

Casi come questo costituiscono però una netta minoranza all'interno dell'incunabolo, permanendo ancora troppo debole e implicita una strutturazione emblematica dell'immagine, e ancora troppo forte la relazione didascalica tra figura e parola. L'immagine parla forse ancora troppo *del* testo, e ancora troppo poco *col* testo.

¹¹ GIROLAMO RUSCELLI, *Le imprese illustri*, Venezia, De' Franceschi, 1584, pp. 273-277.

¹² NICOLÒ FRANCO, *Il Petrarchista*, Venezia, Giolito, 1539, cc. 20v-21r.

neddoto del *Petrarchista* fa presa tra i teorici della letteratura per immagini e, rimbalzando dal *Discorso* di Girolamo Ruscelli sopra i motti e le imprese (1556),¹³ ai *Discorsi sopra l'imprese* di Giovanni Andrea Palazzi (1575) e al *Teatro d'Imprese* di Giovanni Ferro (1623), giunge fino alla *summa* teoretica di Emanuele Tesauro che, pur con qualche remora fugata solo dalla stima, inserisce proprio gli emblemi di fattura petrarchesca tra gli esempi di *Figure Ingegnose*:

Ma quand'altro non fosse, non son'egli nel numero delle iscrizioni que' versi che servono di motto a molte imprese, per farle popolari et intelligibili a coloro che poco alto intendono? Tai furon quelle, benché semplicette, che l'istesso Petrarca espose sopra Laura, soggetto della sua fiamma e della sua fama. Una pianta di lauro con questo detto L'ARBOR GENTIL CHE FORTE AMAI MOLT'ANNI. E quest'altro sopra un sole, simbolo di lei già morta: QVEL SOL CHE MI MOSTRAVA 'L CAMIN DRITTO. Et un altro sopra l'immagine di se medesimo, all'ombra di un lauro, versante perenni acque da un'urna, da lui premuta sotto il braccio, alludendo alle sue continue lagrime: IN QVESTO STATO SON DONNA PER VOI. I quali versi dappoi tanto gli piacquero, che ancora nelle sue canzoni li fè immortali.¹⁴

13 Cfr. PAOLO GIOVIO, *Ragionamento sopra i motti e disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamano imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto*, Venezia, Ziletti, 1556, pp. 185-186: «Et il Petrarca dicono che soleva usar alcuni sigilli non con arme ma a guisa d'imprese, sì come era quello ov'era intagliato un Lauro, con questo verso che è nel suo Canzoniere, *L'arbor gentil, che forte amai molti anni*. Et un altro ov'era l'immagine di Madonna Laura, con quest'altro *Quel sol che mi mostrava il camin dritto*. I quasi due egli usava doppo la morte di lei. E l'altro, nel quale era intagliata l'immagine di lui stesso, che nudo sedeva a piè d'un lauro con una tempia appoggiata sopra la mano destra, e sotto a quel medesimo braccio un'urna che versava acqua di continuo, onde egli faceva un lago d'attorno, et avea questo verso pur del suo Canzoniere, *In questo stato son donna per voi*».

14 EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Zavatta, 1670, p. 245. Su questo passo si sofferma EZIO RAIMONDI, *Un esercizio petrarchesco del Tesauro*, in *Petrarca e il petrarchismo*, Atti del terzo congresso dell'A.I.S.L.L.I. (Aix-en-Provence e Margliola, 31 marzo - 5 aprile 1959), Bologna, Libreria Editrice Minerva, 1961, p. 280: «Se poi gli emblemi petrarcheschi gli sembrano "semplicetti", questo dipende dal fatto che

Dovremmo chiederci, con Praz, se queste ultime testimonianze siano davvero necessarie per confermare la predisposizione emblematica della poesia di Petrarca.¹⁵ O se sia sufficiente rilevare come la densità dell'immaginario poetico petrarchesco – che trasfigura su un piano di generale e paradigmatica validità l'intima vicenda dell'io lirico – sappia resistere alla cantabilità lieve della narrazione in versi, e riesca a rendere disponibile il dettato poetico all'invenzione concettistica, il canto alla figura. Riesca insomma a consegnare all'immaginario dei suoi lettori qualcosa di più di un emblema potenziale.

A leggere un passaggio del *fragmentum* 155, sembrerebbe proprio di sì. Con disarmante semplicità Petrarca ci mostra infatti in che modo e con quale fine quel primo poeta che è Amore (cfr. RVF 127, 5-10: «Collui che del mio mal meco ragiona | mi lascia in dubbio, sì confuso ditta. | Ma pur quanto l'istoria trovo scritta | in mezzo 'l cor [...] dirò») vada a comporre nel cuore dell'amante una forma espressiva ibrida, fondata sulla relazione tra una componente iconica (l'incisione dell'immagine del «dolce pianto») e una componente verbale (l'iscrizione dei «detti soavi»). Vada insomma a comporre un'impresa:

Quel dolce pianto mi depinse Amore,
anzi scolpío, e que' detti soavi
mi scrisse entro un diamante in mezzo 'l core
(vv. 9-11).

la parola, così come la intende il Tesoro, deve portare alla luce quel tanto di capriccioso e di imprevisto che è proprio di una scoperta "arguta" del reale. L'importante è, però, che il testo del Petrarca non contraddica al principio della squisitezza ingegnosa e non escluda la possibilità di una lettura barocca».

15 PRAZ, *Petrarca e gli emblematici*, cit., p. 319: «Gl'inventori d'impresse del Cinquecento vedevano in Petrarca il loro Santo Padre, citavano i giochi di senso allegorici da lui fatti sul nome di Laura, esaltavano il sonetto in cui la donna balenava dinanzi ai loro occhi assetati di fasto, splendida d'oro e di porpora, di bianco e d'azzurro, in un'alata parafrasi della descrizione pliniana della fenice, "Questa fenice de l'aurata piuma..." citavano l'impresa (d'epoca posteriore al monumento) sulla tomba di Laura, foglie d'alloro e una croce, col motto *Victrix casta fides*, e infine immaginavano che Petrarca stesso avesse inventato tre impresse vere e proprie a cui avrebbe messo per motivi tre versi del *Canzoniere*. Ma c'era bisogno di quest'ultima leggenda per confermare al Petrarca il merito d'essere stato il primo emblematista?».