





BIBLIOTECA DI STUDI E TESTI ITALIANI

a cura del Seminario di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Friburgo

Comitato scientifico

Pierantonio Frare, Edoardo Fumagalli, Christian Genetelli,
Uberto Motta, William Spaggiari

Segretaria di redazione

Sandra Clerc

.3.

Lirica in Italia 1494-1530

Esperienze ecdotiche e profili storiografici

Atti del Convegno
(Friburgo, 8-9 giugno 2016)

a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni



La «Biblioteca di studi e testi italiani» è una pubblicazione
con revisione paritaria («Peer-Reviewed»).

© 2017 Casa editrice Emil di Odoya srl
ISBN: 978-88-6680-211-2
I libri di Emil
Via Benedetto Marcello 7 – 40141 Bologna -
www.libridiemil.it

SOMMARIO

UBERTO MOTTA E GIACOMO VAGNI Introduzione	7
TIZIANO ZANATO “Lessicalizzare” Petrarca: i casi di Giusto de’ Conti e Matteo Maria Boiardo	25
SIMONE ALBONICO Appunti su “forma” e “materia” nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo	73
ANDREA COMBONI Un canzoniere e una raccolta di egloghe in cerca d’autore	101
GIACOMO VAGNI Intorno alle <i>Rime</i> di Giuliano di Lorenzo de’ Medici	125
ROSANGELA FANARA I <i>Sonetti et canzoni</i> di Iacopo Sannazaro: tracce di una diacronia del macrotesto	151
AMELIA JURI Due modelli per il petrarchismo metrico rinascimentale: Sannazaro e Bembo	173

GIOVANNI FERRONI «La persona dell'humanista». Immagini della giovinezza di Marcantonio Flaminio (1515-1529)	197
NICOLETTA MARCELLI Le <i>Egloghe</i> di Luigi Alamanni: appunti di filologia e critica letteraria per una nuova edizione	249
GIOVANNA ZOCCARATO Il sonetto monopériodale negli <i>Amori</i> di Bernardo Tasso	275
Indice dei nomi, a cura di DANIELA OGNO	301

Introduzione

di Uberto Motta e Giacomo Vagni

1. Il convegno, di cui in questo volume si raccolgono gli atti, è stato progettato dai due curatori, Uberto Motta e Giacomo Vagni, insieme ai colleghi del comitato scientifico (Simone Albonico, Claudia Berra, Massimo Danzi, Edoardo Fumagalli, Christian Genetelli e Claudio Vela), come un momento, *in primis*, di dialogo e confronto tra studiosi di diversa età e diversa provenienza, non solo geografica, al fine di verificare, incrociando i contributi, in quale modo e misura i linguaggi, gli strumenti, i metodi, gli interessi più vitali tra quanti coltivano ricerche filologiche e critiche sulla lirica primorinascimentale siano fra loro reciprocamente integrabili, e come concorrano – se concorrono – alla ridefinizione di un quadro che, storico e reale, non dovrebbe perciò mancare di essere anche unitario. Se è vero, infatti, che ogni pratica scientifica ha in sé la propria ragione d'essere, tuttavia la condivisione delle esperienze, concluse o ancora in corso, specie attraverso le generazioni, costituisce un passaggio determinante: per assicurare la continuità e l'osmosi, senza le quali ciascuno si ritroverebbe, ogni volta, disorientato, a dover ricominciare da capo; e per approssimare, sin dove lecito, i contorni di un'episteme comune, dalla quale muovere in vista di nuovi accertamenti e nuove scoperte.

In simile chiave, la realizzazione del convegno è stata consentita da un finanziamento del Fondo nazionale svizzero della ricerca scientifica (FNS), nell'ambito di un progetto di studio sulla lirica del primo Cinquecento (n. 10CO12_164131), al quale afferiscono, e dal quale si dipartono, due altri progetti, l'uno finalizzato all'edizione critica e commentata delle rime di Giuliano de' Medici, a cura di Giacomo Vagni (n. 100012_149237), l'altro (in collaborazione con Daniela Ogno) avente come obiettivo una prima ricognizione su forme e contenuti, generi e linguaggi della produzione poetica fiorentina nell'età compresa fra la morte di Lorenzo il Magnifico e il ritorno dei Medici dopo la parabola repubblicana, ovvero tra il 1492 e il 1512 (n. 100012_156489). La Scuola dottorale in Studi italiani – Letteratura, lingui-

stica e filologia, promossa dalle Università di Ginevra, Losanna e Friburgo, ha accolto il convegno tra le proprie attività formative istituzionali, e dunque l'iniziativa ha beneficiato del sostegno della Conferenza universitaria della Svizzera occidentale (CUSO). Anche la Facoltà di Lettere dell'Università di Friburgo non ha fatto mancare un importante contributo, attraverso il suo *Fonds d'action facultaire*. Simili istituzioni coltivano valori e rispondono a sollecitazioni in larga misura convergenti, e con il loro supporto si è cercato, dentro un perimetro di competenza e rigore assodati, di far interloquire, mettendoli a confronto, interventi di diversa natura e inclinazione, poiché, anche nel campo degli studi umanistici come per le scienze naturali, proprio l'eterogeneità delle interrogazioni e dei sondaggi si rivela spesso foriera di originali sviluppi. Ci si augura che ciò possa apparire nelle pagine che seguono.

Le coordinate temporali assunte come orizzonte di riferimento comportano l'adozione di un'etichetta storiografica – il primo Rinascimento – simbolica e permeabile, e passibile, naturalmente, in sede di censimento e analisi dei fenomeni, di ampliamenti anche cospicui, arretrandosi verso la matrice e le radici quattrocentesche delle pratiche liriche più diffuse, oppure proiettandosi in direzione della parte mediana del XVI secolo. Però la formula non risulta priva di una sua pertinenza, tanto è vero che le due date (il 1494 e il 1530) già erano state avvicinate, come confini d'una precisa età, da Carlo Dionisotti¹. Il 1494 è l'anno della discesa in Italia dell'esercito del re di Francia Carlo VIII: trentamila uomini, modernamente armati, il cui sostegno permise a Ludovico il Moro, dopo la morte improvvisa di Gian Galeazzo Sforza, di diventare signore di Milano. Immediata conseguenza fu anche la sollevazione dei fiorentini, che portò alla cacciata dei Medici dalla città, dopo che Piero si era schierato con gli Aragonesi di Napoli. È quel «grandissimo movimento» foriero di perturbazioni profonde e gravi calamità con cui si apre la *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini. Ma il 1494 è anche l'anno della morte di Poliziano, Pico, Boiardo, nonché di Hans Memling e di Giovanni Santi, il padre di Raffaello. Segna l'inizio di un mondo, in gran parte, politicamente e culturalmente, nuovo, e del quale, tuttavia, devono essere attentamente soppesate le linee di continuità e discontinuità rispetto ai quattro decenni precedenti (a decorrere, all'incirca, dalla pace di Lodi, stipulata nell'aprile del 1454, alla fine della guerra di successione per il ducato di Milano).

Nel 1530 la stampa, ravvicinata, delle rime di Bembo e Sannazaro determina una seconda svolta, almeno in apparenza, nella misura in cui il

¹ C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 42.

classicismo volgare, o rigoroso petrarchismo, patrocinato dalle *Prose* e già abbozzato e antiveduto con l'edizione aldina delle *Cose volgari di messer Francesco Petrarca* (1501), trova una pubblica conferma e un'esemplificazione di riferimento, qualitativamente ineccepibile. Al 1529 risale la prima edizione, vicentina, per *Tolomeo Ianiculo*, delle rime del Trissino: 47 sonetti, 14 ballate, 12 canzoni, 2 sirventesi, 3 madrigali e 2 egloghe, in cui l'imitazione dei *Fragmenta*, estremamente selettiva, era dinamizzata mediante intarsi eterodossi, dai provenzali e dai classici latini; del 1531 è il primo libro degli *Amori* di Bernardo Tasso, dove la matrice petrarchesca e l'ispirazione cortigiana venivano contaminate o combinate con odi in volgare di tipo oraziano e con sonetti pastorali (all'anno successivo risale l'edizione, in Francia, delle *Opere toscane* di Luigi Alamanni, nelle quali, in parziale convergenza con l'esperimento tassiano, si perseguiva il trapianto di generi e modelli latini nella lirica in volgare). Da che cosa quella svolta sia stata da un lato preparata, favorita e resa possibile, nei due o tre decenni che la precedettero, e quali furono, d'altro canto, le sue conseguenze, è materia discussa in questo volume. Ma il 1530 è anche l'anno dell'incoronazione di Carlo V a Bologna, per mano del papa Clemente VII (spettatore, tra i molti, Marcantonio Flaminio), ed è l'anno in cui l'esercito dell'imperatore spagnolo, conquistata Firenze, mette definitivamente termine alla terza e ultima stagione repubblicana.

Che nell'evoluzione culturale italiana di questi decenni si celasse «una soluzione di continuità, un confine più marcato di quanto non dica il semplice scadere di un secolo», è la tesi di apertura di un libro ancora fondamentale, e ora providamente ristampato, come *Il rinascimento dei moderni* di Giancarlo Mazzacurati². A partire dai contributi di Dionisotti, e poi dello stesso Mazzacurati e di Amedeo Quondam, gli studi hanno rinnovato la coscienza della complessità della cultura letteraria di tale periodo, soprattutto in una prospettiva di tipo più ampiamente storico-sociologico, e anzi antropologico. L'eccezionalità dei risultati, finalmente smarcandosi da alcune delle pregiudiziali desanctisiane e crociane, è stata valutata entro la complessa relazione con la situazione storico-politica coeva, e non più come mera forma di 'compensazione' rispetto alla sua drammaticità³.

In simile panorama, tuttavia, pare che ancora non siano stati pienamente messi a fuoco i tratti peculiari delle esperienze liriche più importanti, e che

² G. MAZZACURATI, *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini* [1985], presentazione di A. Quondam, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 16 e 24.

³ Vd. da ultimo G. ALFANO, C. GIGANTE, E. RUSSO, *Rinascimento*, Roma, Salerno, 2016, pp. 17-46 e A. CASADEI, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016, in part. alle pp. 15-33.

sia ormai maturo, simmetricamente, il tempo per elaborare nuove sintesi interpretative⁴. Da una parte, in effetti, sono oggi a disposizione dati e testi fino a pochi decenni fa sconosciuti o difficilmente reperibili. Grazie in particolar modo alla scuola di Cesare Bozzetti, edizioni e commenti hanno rimesso in circolo una cospicua messe di notizie, specialmente sulla vivacissima tradizione manoscritta⁵. Allora, come si comincia a intravedere, l'«avanguardia» lirica agì quasi esclusivamente per via di contatti personali, attraverso la diffusione spicciola dei testi, mentre l'industria editoriale continuava per lo più a proporre e diffondere un modello di poesia legato ai moduli tardo-quattrocenteschi, respinti da Bembo e dai suoi sodali. Che una forte innovazione – se non già una «svolta» – fosse percepita dagli scrittori più sensibili basterebbe forse ad esemplificarlo il caso di Tebaldeo, e la distanza che intercorre tra la *princeps* delle sue *Opere* del 1498 e il canzoniere per Isabella d'Este, non a caso rimasto manoscritto, sul quale il ferrarese continuò a lavorare fino agli anni venti. Le liriche di Bembo del resto, prima di approdare alla stampa nel 1530, circolavano da quasi quarant'anni, con un'ampiezza resa finalmente percepibile dalla monumentale *Nota al testo* dell'edizione Donnini⁶. A maggior ragione, ciò si era verificato nel caso delle rime di Sannazaro. Un ripensamento generale di come (e perché) le liriche di autori precocemente coinvolti con il mondo della stampa, anche ai più alti livelli, abbiano continuato a circolare quasi soltanto per via manoscritta, lungo tutta questa stagione, sembra un passaggio necessario per garantire una comprensione più profonda dell'evoluzione del genere lirico in quegli anni (e non solo, se si pensa che le raccolte di molti degli autori successivi per noi più importanti – come Molza, Guidiccioni, Della Casa, Stampa, Caro, il Coppetta, Vittoria

⁴ Un primo tentativo in tal senso – pur in limiti di spazio assai ristretti – offrono ora la rassegna, densa e acutamente problematica, di Maria Cristina Figorilli in F. CALITTI, A. CASADEI, F. FERRETTI, M.C. FIGORILLI, R. RUGGIERO, *Il Primo Cinquecento (1500-1540)*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di G. BALDASSARRI *et alii*, Roma, Adi editore, 2016 (all'indirizzo <http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso>), pp. 14-20, e il quadro tracciato da Emilio Russo nel primo paragrafo del capitolo *Lirica* in ALFANO, GIGANTE, RUSSO, *Rinascimento*, pp. 192-98, dedicato all'«afferinarsi silenzioso di un nuovo classicismo» (p. 192).

⁵ Si ricordino, almeno, i due importanti saggi di S. ALBONICO, *La lirica del Cinquecento*, in *Storia della Letteratura italiana*, vol. x, *La tradizione dei testi*, coordinato da C. CIOCIOLA, Roma, Salerno, 2001, pp. 693-740, e *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, Atti del convegno internazionale (Roma, 27-29 ottobre 2014), a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2016, pp. 173-206.

⁶ P. BEMBO, *Le rime*, a cura di A. DONNINI, 2 voll., Roma, Salerno, 2008.

Colonna, se si esclude per quest'ultima l'edizione abusiva uscita a Parma nel 1538 – approdarono alla pubblicazione soltanto postume)⁷.

Al cruciale periodo cui è dedicato il convegno appartiene anche quella che fu forse l'ultima grande fioritura della lirica neolatina: ne è prova l'antologia dei 'cinque poeti illustri' promossa da Marcantonio Flaminio nel 1548, sulla quale si sofferma Giovanni Ferroni, che raccoglie, ad esclusione di quella del curatore, una produzione per il resto (di Bembo, Castiglione, Cotta, Navagero) tutta risalente al primo trentennio del secolo. Uno studio capillare e a largo raggio sul tema, che affronti anche il rapporto con il parallelo sviluppo della poesia volgare, è ancora in gran parte da fare⁸. Insieme all'approfondimento dell'ormai riconosciuta e persistente eredità quattrocentesca, esso pare un ambito dal quale si possono attendere novità anche rilevanti. Ma urge anzitutto, come richiamato da Simone Albonico, la definitiva emancipazione dall'ancora operante paradigma desanctisiano, per promuovere una nuova comprensione e valorizzazione – non limitata alle pur necessarie dimensioni storico-sociologiche o linguistico-grammaticali – delle esperienze singolari dei poeti 'veri', a partire da quelli che condussero alla 'svolta' del 1529-'30: Bembo, Sannazaro e Trissino. L'invito di Albonico a rendere pienamente conto della rilevanza – letteraria, estetica, ideale e umana – delle esperienze in oggetto è un auspicio che non può, e non deve, essere eluso.

2. Stabilito simile baricentro d'interesse, nei mesi precedenti il convegno, con la collaborazione di Maria Clotilde Camboni, *assistante d'enseignement et de recherche* all'Università di Friburgo dal 1° novembre 2015 al 10 giugno 2016, si è avviato un sommario censimento della bibliografia – edizioni di

⁷ G. MASI, *La lirica e i trattati d'amore*, in *Storia della letteratura italiana*, IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno, 1997, pp. 595-679, a p. 613. Sulla lirica di medio e secondo Cinquecento studi recenti hanno gettato una nuova luce, mettendo in risalto le importanti differenze rispetto al periodo subito precedente: vd. almeno *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di M. DANZI e R. LEPORATTI, Genève, Droz, 2012; F. TOMASI, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova, Antenore, 2012; P. PETTERUTI PELLEGRINO, *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica dei moderni nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2013.

⁸ L'interruzione del progetto ricciardiano sui *Poeti del Cinquecento*, arrestatosi al primo volume, prima che uscisse quello dedicato ai poeti in latino, ha determinato il venir meno di uno strumento preziosissimo: la ripresa dei lavori sui materiali preparati dal compianto Giovanni Parenti e la loro diffusione sarebbe, nel nostro campo di studi, tra le imprese (necessariamente d'*équipe*) forse più difficili, e però al contempo più auspicabili (vd. F. BAUSI, *L'edizione dei poeti latini del Cinquecento*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di R. CREMANTE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 201-08).

testi, monografie, saggi in rivista, atti di convegni, miscellanee – inerente al tema e al periodo, limitandosi ai titoli apparsi a partire dal 1990. L'impossibilità di avvicinare un grado d'esaustività ragionevole ha sconsigliato la pubblicazione in questo volume dei dati raccolti, come inizialmente ci si era illusi di poter fare, e tuttavia, in base a essi, ci si consentirà qui qualche riflessione elementare, allo scopo di scorgere i mutamenti e le trasformazioni intercorsi nell'arco di tempo che va, per proporre due riferimenti, dall'edizione delle rime di Tebaldeo a cura di Tania Basile e Jean-Jacques Marchand a quella delle rime del Bembo prodotta da Andrea Donnini⁹.

Nel 1990 uscivano due libri che, nella loro diversità (di metodi, oggetti, fisionomia), hanno segnato un momento importante nella tradizione di questi studi, stimolando ricerche e verifiche successive: *Il ruginoso stile* di Albonico e *La memoria della poesia* di Fedi¹⁰. A essi sarebbe subito seguito, nel 1991, *Il naso di Laura* di Amedeo Quondam (ma dello stesso anno è la fondamentale edizione critica degli *Asolani*, curata da Giorgio Dilemmi)¹¹. Ne venne, nel complesso, un primo e forte richiamo allo studio del libro di poesia cinquecentesco, del suo valore funzionale – come, appunto, canzoniere o raccolta – dentro il contesto (storico, geografico, artistico) di riferimento, e nei rapporti con la tradizione. Spiccava l'urgenza di fissare date (e dati), ambienti, profili biografici e culturali, per costruire micro e macrostorie della poesia rinascimentale, con il risalto immediatamente assunto da una data che già si è detto cruciale, ossia il 1530.

Che cosa sia accaduto, nei 25 anni successivi, non è agevole, ovviamente, riassumere, e della ricchezza, profondità, varietà delle esperienze succedutesi, in qualche modo, beneficiano e rendono conto anche i saggi del presente volume. Sembra comunque possibile indicare alcuni punti fermi:

a) nel 1998 è apparso il primo fascicolo di «Italiq», una rivista che, grazie all'impulso del suo ideatore e primo direttore, Guglielmo Gorni, e al lavoro di quanti ne hanno accompagnato e sostenuto la conduzione, ricevendo poi da lui il testimone, ha contribuito – al di là delle molteplici acquisizioni

⁹ A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di T. BASILE e J.J. MARCHAND, 3 voll. in 5 tomi, Modena, Panini, 1989-1992. Quanto segue, s'intenderà come glossa monografica all'inquadramento complessivo offerto nel già citato CALITTI, CASADEI, FERRETTI, FIGORILLI, RUGGIERO, *Il Primo Cinquecento (1500-1540)*.

¹⁰ S. ALBONICO, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 1990; R. FEDI, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990.

¹¹ A. QUONDAM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena, Panini, 1991; P. BEMBO, *Gli Asolani*, a cura di G. DILEMMI, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

‘locali’ cui ha dato voce – a circoscrivere uno specifico terreno di ricerca, in almeno due direzioni: in senso cronologico, là dove, e quando, ha guidato a ripercorrere, e dunque ripensare, i rapporti tra XV e XVI secolo da un lato, tra XVI e XVII dall’altro, tratteggiando linee di demarcazione e distinzione a tenuta e permeabilità variabili; e pure in senso paradigmatico, facendo emergere le molteplici contraddittorietà, *in primis* linguistiche e metriche, interne al fenomeno del petrarchismo¹²;

b) al 2001 risale la pubblicazione a stampa dei *Poeti italiani del Cinquecento* per Ricciardi, volume coordinato dallo stesso Gorni, e da lui allestito con Massimo Danzi e Silvia Longhi¹³. La storia di questo libro è stata descritta da Gorni nell’introduzione, dove si avvertiva come la lezione di Contini e dei *Poeti del Duecento* (1960) avesse messo, almeno implicitamente, sotto gli occhi di tutti gli interessati da un canto la necessità di un’analogia antologia per il XVI secolo, ma anche, dall’altro, le insidie e le difficoltà, talvolta enormi, insite nel suo allestimento. È noto che i tomi avrebbero dovuto essere tre, e che quel primo era stato avviato già nel 1973, e concluso all’altezza del 1987; ma quel primo rimase l’unico, ed uscì sulla soglia del nuovo secolo, cominciando da allora ad agire come incentivo per la verifica, l’integrazione, la messa a punto. E fin nello schema, con le diciassette sezioni, esso ha fornito una mappa, di ordine spaziale e temporale, secondo la lezione di Dionisotti, per avventurarsi nel patrimonio lirico, almeno, del primo Rinascimento, in base a categorie che non fossero solo il petrarchismo, l’antipetrarchismo, la lirica femminile...;

c) il terzo aspetto concerne la nuova immagine di chi, della lirica del Cinquecento, è stato, nel bene e nel male, il rappresentante per antonomasia, cioè Pietro Bembo. La voce mirabile di Carlo Dionisotti, originariamente

¹² La rivista, di cui sono attuali direttori Jean Balsamo, Roberto Loporatti e Massimo Danzi, è sostenuta e promossa dalla *Fondation Barbier-Mueller pour l'étude de la poésie italienne de la Renaissance*, creata nel 1997 grazie a un accordo tra Jean-Paul Barbier-Mueller e l’Università di Ginevra, in occasione del quale il mecenate ha fatto dono della sua collezione di libri italiani del Rinascimento alla Biblioteca della Facoltà di Lettere. Il catalogo, pubblicato nel 2007 in due volumi in folio, recensisce e descrive 452 edizioni: *De Dante à Chiabrera. Poètes italiens de la Renaissance dans la Bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, catalogue établi par J. BALSAMO avec la coll. de F. TOMASI, Genève, Droz. In collaborazione con la casa editrice Droz, la Fondazione – oltre ai fascicoli annuali di «Italique» (liberamente consultabili all’indirizzo <http://italique.revues.org/>, trascorsi tre anni dalla apparizione a stampa) – pubblica una collezione di *Textes et Travaux*, per la quale sono usciti, finora, due volumi di pregio: *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, coordination éditoriale de J. BALSAMO, 2004, e gli Atti, già ricordati, del convegno *Il poeta e il suo pubblico*, a cura di DANZI e LEPORATTI.

¹³ *Poeti del Cinquecento*, 1, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. GORNI, M. DANZI e S. LONGHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001 (La letteratura italiana. Storia e testi. 23/1).

stesa per il *Dizionario biografico degli italiani*, risale al 1966. E dentro il panorama che qui si sta provando a evocare, per sommi capi, difficile sarebbe sottovalutare quanto, e come, abbia inciso la riproposta dei suoi *Scritti sul Bembo*, usciti da Einaudi a cura di Claudio Vela nel 2002: stupendi nella compattezza metodologica che li ispirava, e ancorati a quell'idea, oggi persino naturale, che nell'approccio alla poesia del primo Cinquecento, al di là di ogni opzione di gusto 'attuale', debbano contare gli ordinamenti del passato, storici e stilistici¹⁴. In simile temperie, dopo gli atti del seminario di Gargnano sulle *Prose della volgar lingua*, contenenti però varie prospezioni anche sulle rime (massime il saggio di Marco Praloran, *Metrica e tecnica del verso*)¹⁵, e dopo l'importante e lungo contributo di Zanato¹⁶, del 2006 sono tre volumi che allo stesso Bembo riportano: *L'usignolo di Bembo* di Stefano Carrai, *Ordine e numero* di Albonico (con una medesima parola, «struttura», che, già evocata nei saggi d'apertura di Carrai, connette almeno i primi tre capitoli di Albonico, fornendo una forte e precisa indicazione circa le modalità di ideazione e fruizione del libro di poesia cinquecentesco, specie di più vasto successo, che si tratti di canzoniere lirico o di raccolta pastorale), e *Tra due secoli. Per il tirocinio letterario di Pietro Bembo* di Elisa Curti (finalmente imperniato sul 'primo' Bembo dei *Motti* e delle *Stanze*, oltre che dei primi, e primissimi, *Asolani*, al fine di misurarne lo scarto vistoso rispetto alle posizioni estetiche e culturali della successiva maturità)¹⁷. Si aggiungano, oltre alla ricostruzione monografica della biblioteca del cardinale realizzata da Massimo Danzi e allo studio di Claudia Berra sugli *Asolani*, nel 2003 l'edizione critica delle *Stanze*, a cura di Alessandro Gnocchi, e nel 2008 quella, già evocata, delle *Rime* a cura di Donnini¹⁸: Dionisotti era scomparso giusto da un decennio, nel 1998, e quest'ultima, dunque, avrebbe potuto essere anche recepita come un gesto, insieme, di omaggio estremo e di congedo, con le nuove prospettive disegnate nell'introduzione, il ricco e vivace com-

¹⁴ C. DIONISOTTI, *Scritti sul Bembo*, a cura di C. VELA, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁵ «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, Atti del seminario di Gargnano del Garda (4-7 ottobre 2000), a cura di S. MORGANA, M. PIOTTI e M. PRADA, Milano, Cisalpino, 2001 (il contributo di M. PRALORAN alle pp. 409-22).

¹⁶ T. ZANATO, *Indagini sulle rime di Pietro Bembo*, in «Studi di filologia italiana», LX, 2002, pp. 141-216.

¹⁷ S. CARRAI, *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006; S. ALBONICO, *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006; E. CURTI, *Tra due secoli. Per il tirocinio letterario di Pietro Bembo*, Bologna, Gedit, 2006.

¹⁸ M. DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2005; C. BERRA, *La scrittura degli «Asolani» di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia, 1996; P. BEMBO, *Stanze*, ed. critica a cura di A. GNOCCHI, Firenze, SEF, 2003.

mento ai testi, e soprattutto le 500 pagine della nota filologica. Lo spaccato prezioso e affascinante lì fornito, sulle modalità di circolazione, trasmissione e diffusione della poesia cinquecentesca si reggeva, d'altronde, sulle dirimenti esemplificazioni proposte in merito da Cesare Bozzetti e dalla sua cerchia, che la tradizione manoscritta, e a stampa, avevano fatto apparire sì come uno scoglio per la restituzione dei testi e la loro attribuzione, ma anche come uno spazio vivo, dentro cui quei testi, avendovi respirato, dovevano essere di nuovo visti, qualora se ne volesse intendere la voce e interpretare correttamente il significato. Gli atti del seminario di studi in memoria del maestro pavese, tenutosi nel 2001, sono stati e rimangono, da questo punto di vista, una palestra altamente formativa¹⁹.

Dentro tale scenario, il sottotitolo di questo volume, come già quello del convegno (*Esperienze ecdotiche e profili storiografici*), fornisce un minimo criterio d'ulteriore orientamento, riguardo a interessi e predilezioni, oltre che dei due curatori, del comitato scientifico sopra ricordato. Tuttavia, a ben vedere, l'espressione altro non è che l'aggiornata, e dissimulata, trasposizione della formula che, *ab origine*, ha accompagnato i volumi della *Letteratura italiana* Ricciardi, *Storia e testi*. Quella celebre collana, nel mezzo secolo della sua vita, tra il primo volume uscito nel 1951 (ma pensato come ultimo della serie), con una scelta delle opere di Croce a cura dell'autore, e i *Poeti italiani del Cinquecento* del 2001, com'è noto, ha prodotto molte edizioni, spesso all'avanguardia sul piano vuoi filologico vuoi esegetico e analitico, mentre poco o pochissimo ha saputo offrire in termini strettamente storiografici, a dispetto di ciò che pure era stato previsto nel piano editoriale, poiché il respiro s'arrestò dopo la *Storia letteraria del Trecento* di Natalino Sapegno, datata 1963²⁰. Alcune battute della presentazione della collana, non firmata e dunque da attribuire ai tre primi direttori, Mattioli, Pancrazi e Schiaffini, meritano di essere riportate:

Negli ultimi decenni, gli studi della nostra letteratura, così nel campo della filologia come in quello della storia e della critica, hanno fatto progressi notevolissimi. Dalle Origini all'Ottocento, non c'è periodo – e non c'è autore, si può dire, – la cui conoscenza non sia stata rinnovata da molteplici indagini e valutazioni: è tempo perciò di trarre le somme di questo vasto movimento di studi e raccogliere in un *corpus* organico i ri-

¹⁹ È il volume, sopra ricordato, *La lirica del Cinquecento*, a cura di CREMANTE.

²⁰ N. SAPEGNO, *Storia letteraria del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963 (La letteratura italiana. Storia e testi: Storia, 2); in precedenza si è fatto riferimento a B. CROCE, *Filosofia Storia Poesia*, pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951 (La letteratura italiana. Storia e testi: Volume 75).

sultati particolari, gli sparsi acquisti di un cinquantennio di lavoro. [...] E ai settantacinque volumi di circa mille pagine l'uno, che son risultati necessari a comprendere il *tesoro* delle nostre lettere, abbiamo intercalato sette più succinti volumi di storia letteraria e di bibliografia, che toccano anche degli scrittori secondari e degli ambienti in cui sorsero i capolavori. Avremo così la trama e l'ordito della storia letteraria d'Italia, il filo conduttore della critica e la viva selva dei testi²¹.

Si prevedeva la realizzazione del piano «nel giro di pochi anni». Non è questo il momento per indagare le ragioni per cui quei pochi divennero molti, e dei sette «succinti volumi di storia letteraria» uno solo vide la luce. Rimane l'impressione, *si parva licet*, che anche nell'ambito degli studi sulla lirica del primo Cinquecento, nel corso dell'ultimo ventennio, le piste filologiche ed editoriali siano state assai più (e più felicemente) battute di quelle storiografiche, e da una ricognizione d'insieme, favorita dalle indagini bibliografiche di Maria Clotilde Camboni, emergano le terre verso le quali si possa e debba ancora proseguire, che coincidono, a conti fatti, con le nostre lacune e le nostre omissioni.

Dai lavori di Gorni (1989) e Fedi (1990) fino al volume di Albonico del 2006, *Ordine e numero*, e oltre, varie voci hanno toccato questioni inerenti un grande capitolo: le raccolte e i libri di rime, i canzonieri e le antologie, manoscritti e a stampa²². Di tale linea di ricerca è insieme risultato e nuovo, prezioso volano il progetto Lyra, ideato e diretto dallo stesso Albonico, e dedicato al censimento e alla pubblicazione in rete dei dati relativi, principalmente, alle raccolte poetiche di più autori del petrarchismo italiano, a stampa tra XV e XVIII secolo oppure tradite da manoscritti allestiti tra la fine del XV e la metà del XVI secolo (ma rientrano, in seconda battuta, anche i libri di un solo autore, editi anticamente, tra Quattro e Cinquecento, oppure negli ultimi secoli)²³. Risponde, per sommi capi, a una logica scientifica non troppo differente l'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni e Tiziano Zanato (di recente pubblicazione per le Edizioni del Galluzzo), che, grazie all'apporto di una trentina di collaboratori, offre descrizioni opportunamente

²¹ *La letteratura italiana. Storia e testi*, direttori R. MATTIOLI, P. PANCAZI, A. SCHIAFFINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, pp. 5-6.

²² Oltre a quanto già citato, si allude qui a G. GORNI, *Il libro di poesia nel Cinquecento* (1989), nel suo vol. *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 193-203.

²³ Ulteriori informazioni, al riguardo, all'indirizzo <http://lyra.unil.ch>. Lyra costituisce lo sviluppo e l'aggiornamento della banca dati Ali-Rasta (Antologie della lirica italiana. Raccolte a stampa), che dal 2004 Albonico aveva messo a disposizione su un server dell'Università di Pavia (<http://rasta.unipv.it/>).

standardizzate di circa duecento canzonieri di autori del XV secolo. Si è inteso cominciare a risolvere, con questi strumenti, in primo luogo un problema di rinvenimento, censimento e analisi delle tessere e dei fattori coinvolti nel fenomeno, per – come è stato detto – dissolvere le aporie e identificare, illuminandoli, i buchi neri²⁴; l'esplorazione previa, e ancora in corso, quindi ha generato riflessioni, in termini critici e storiografici, nuove. Echi, declinazioni, sviluppi di simile indirizzo si avvertono tra molte maglie della letteratura dell'ultimo ventennio. Come campioni, si citeranno, oltre alla miscellanea a cura di Bianco e Strada «*I più vaghi e i più soavi fiori*» (2001), cui per altro va connessa (anche metodologicamente) la silloge *Periferie del Petrarchismo* (2008) di Balduino²⁵, il saggio di Marino Boaglio del 1996, le pagine di Cerrón Puga sulle antologie di *Rime diverse* (1999), di Cannata sulla *Giuntina di rime antiche* (1999) e quelle, contigue, di Vecchi Galli, *Dalla «Raccolta Aragonesa» alla «Giuntina di rime antiche»* (2002), e di Balsamo su *Les poètes français et les anthologies lyriques italiennes* (2002), le *Considerazioni* di Torchio sul primo volume delle *Rime diverse* (2005), fino al più recente volume di Giovanni Ferroni, *Dulce Lusius* (2012)²⁶.

²⁴ Così F. BAUSI, C. MONTAGNANI, *Il Quattrocento volgare*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. ALFONZETTI, G. BALDASSARRI e F. TOMASI, Roma, Adi editore, 2014, p. 2 (all'indirizzo <http://italianisti.it/Atti-di-Congresso>).

²⁵ «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. BIANCO e E. STRADA, Alessandria, Ediz. dell'Orso, 2001; A. BALDUINO, *Periferie del Petrarchismo*, a cura di B. BARTOLOMEO e A. MOTTA, Roma-Padova, Antenore, 2008.

²⁶ M. BOAGLIO, *Il proposito dell'imitazione. Liriche d'esordio e canzonieri petrarcheschi nel primo Cinquecento*, in *Teoria e storia dei generi letterari. Luoghi e forme della lirica*, a cura di G. BARBERI SQUAROTTI, Torino, Tirrenia, 1996, pp. 85-118; M.L. CERRÓN PUGA, *Materiales para la construcción del canon petrarquista. Las antologías de «Rime» («Libri I-IX»)*, in «Critica del testo», II, 1999, pp. 249-90; N. CANNATA SALAMONE, *L'antologia e il canone. La Giuntina delle rime antiche (Firenze, 1527)*, in «Critica del testo», II, 1999, pp. 221-47 (ma della stessa autrice, cfr. anche: *Il canzoniere a stampa: 1470-1530. Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto, 2000); P. VECCHI GALLI, *Dalla «Raccolta Aragonesa» alla «Giuntina di rime antiche». Riflessioni sul canone lirico italiano fra Quattro e Cinquecento*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Atti del V congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 26-29 settembre 2001), a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 193-208 (ma della stessa studiosa cfr. anche *Poeti e libri di poesia alla corte degli Estensi. Nuovi accertamenti*, in *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, a cura di M. BERTOZZI, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 1994, pp. 405-24); J. BALSAMO, *Les poètes français et les anthologies lyriques italiennes*, in «Italique», v, 2002, pp. 9-32; E. TORCHIO, *Considerazioni sul «Libro primo» delle «Rime diverse» (Giulio, 1545)*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXX, 2005, pp. 75-116; GIOV. FERRONI, *Dulce Lusius. Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

Abbastanza battuto pare anche il terreno dei rapporti fra poesia e musica, come pure quello delle diverse forme metriche, non senza, tuttavia, alcune lacune specie in questo secondo settore. Numerosi titoli concernono, secondo diverse prospettive (pertinenti ora la forma ora l'intonazione dei testi), il madrigale, dai volumi di Fenlon e Haar del 1988 (nel 1992 in traduzione italiana) e Cummings del 2004 a quello di Ritrovato del 2015²⁷, talora con affondi condotti al microscopio, talaltra con prospezioni di tipo grandangolare. A mo' d'esempio si registrano alcuni titoli: *Un caso di interferenze tra madrigale e ballata* (Castoldi 1993), *Punti di convergenza fra teoria e prassi nel madrigale cinquecentesco* (La Via 1997), *Il madrigale dall'Italia all'Europa* (Fabbri 2001), *Florentine «Petrarchismo» and the Early Madrigal* (Gerbino 2005), *Suoni e ritmi per la lirica del Petrarca* (Lovato 2006)²⁸. Ma, senza entrare nel merito, non mancano contributi per la sestina, il capitolo ternario, l'ottava, la frottola, il sonetto, la canzone, l'epigramma, l'ode, l'elegia...²⁹ Di questioni analoghe riferiscono vari articoli apparsi su «Stilistica e metrica italiana», specie a partire dal

²⁷ I. FENLON, J. HAAR, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1988 (trad.it.: *L'invenzione del madrigale italiano*, Torino, Einaudi, 1992); A.M. CUMMINGS, *The Maecenas and the Madrigalist: Patrons, Patronage, and the Origins of the Italian Madrigal*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004; S. RITROVATO, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno, 2015 (ma già ID., *L'arte del madrigale. Poeti italiani del Cinquecento*, Bari, Palomar, 2010).

²⁸ M. CASTOLDI, *Un caso di interferenze tra madrigale e ballata. Da «Quando viveva in pene» di Niccolò Amanio al coro finale del «Re Torrismondo» di Torquato Tasso*, in «Lettere italiane», XIV, 1993, pp. 252-66; S. LA VIA, «Natura delle cadenze» e «natura contraria delli modi». *Punti di convergenza fra teoria e prassi nel madrigale cinquecentesco*, in «Il Saggiatore musicale», IV, 1997, pp. 5-51; P. FABBRI, *Il madrigale dall'Italia all'Europa*, in «Atti e Mem. della Dep. Prov. Ferrarese di Storia Patria», XVII, 2001, pp. 423-35 (a cura dello stesso studioso, già il vol. *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna, il Mulino, 1988); G. GERBINO, *Florentine «Petrarchismo» and the Early Madrigal. Reflections on the Theory of Origins*, in *In the Footsteps of Petrarch. Poetry, Music, Art, Culture*, numero monografico del «Journal of Medieval and Early Moderns Studies», XXXV, 2005, pp. 607-28; A. LOVATO, *Suoni e ritmi per la lirica del Petrarca. Il madrigale musicale a Padova nel Cinquecento*, in *Petrarca e il suo tempo*, a cura di G. MANTOVANI, Milano, Skira, 2006, pp. 225-46.

²⁹ A. COMBONI, *Forme eterodosse della sestina nel Quattro e Cinquecento*, in «AnticoModerno», II, 1996, pp. 67-79; V. DE MALDÉ, *Appunti per la storia dell'elegia volgare in Italia tra Umanesimo e Barocco*, in «Studi secenteschi», XXXVII, 1996, pp. 109-34; G. FORNI, *Il canone del sonetto nel XVI secolo*, in «Schede umanistiche», II, 1997, pp. 113-22 (cfr. poi ID., *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini, 2001); M. BIANCO, *Fortuna metrica del Petrarca nel Cinquecento: la canzone CCVI*, in «Lectura Petrarce / Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti», parte III, CXIV, 2001-2002, pp. 185-213; P. VECCHI GALLI, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca in volgare*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. COMBONI e A. DI RICCO, Trento, Univ. di Trento / Dip. di Scienze Filologiche e Storiche, 2003, pp. 37-79; A. GARGANO, *L'ode tra Italia e Spagna nella prima metà del Cinquecento*, in *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 157-80.

2007-2008³⁰, dentro una trafilata o rete che costituisce, senza dubbio, uno degli assi portanti dell'italianistica contemporanea, ispirato – com'è noto – dall'efficacia e redditività degli strumenti d'analisi messi a punto da Pier Vincenzo Mengaldo e dalla sua scuola, e che ha dato, ultimamente, esiti monografici di assoluto pregio, con i volumi di Guidolin, Baldassari, Bellomo, Juri³¹. La sperimentazione lirica in volgare della seconda metà del Quattrocento e dei primissimi anni del secolo seguente, sotto le insegne di un petrarchismo meno selettivo e meno sistematico di quello che si sarebbe poi affermato, viene da essi scandagliata in una chiave eminentemente formale, che comunque contempla, oltre che l'analisi metrica, ritmica, lessicale e sintattica, la riflessione intra e intertestuale e l'attenzione ai macrotesti, allo scopo di definire, storicamente, l'originale profilo di ogni personalità stilistica sottesa all'opera, o alle opere, in esame.

La discussione intorno ai concetti di petrarchismo e antipetrarchismo, in effetti, è uno dei grandi *topoi* dell'ultimo quarto di secolo: un luogo comune, o passaggio obbligato d'ogni approccio storiografico, che induce o costringe a esercizi singolari, per rimarcare fin dai titoli, di volta in volta, la tesi o ipotesi in discussione. Estrema *vis* teorico-metodologica, a tale riguardo, hanno dimostrato soprattutto gli scritti di Klaus Hempfer sulle nozioni di 'lirica' e 'petrarchismo', una raccolta dei quali, in traduzione italiana, è uscita nel 1998³². Di pari importanza, anche per la eco internazionale, appare il libro *The Site of Petrarchism* di William J. Kennedy, del 2004³³. A livello, poi, della classificazione storiografica, si sono avuti esiti e proposte anche molto differenti, a specchio della refrattarietà del fenomeno a ogni univoca semplificazione, in senso sincronico e diacronico (come Mazzacurati aveva

³⁰ Cfr., ad es., S. RANZONI, *Aspetti rimici dei «Sonetti completi» di Michelangelo*, in «Stilistica e metrica italiana», VII, 2007, pp. 161-232.

³¹ G. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010; G. BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015 (da vedere anche *Canzoniere Costabili*, ed. critica a cura di G. BALDASSARI, Novara, Interlinea, 2012); L. BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2016; A. JURI, *Lottava di Pietro Bembo. Sintassi, metrica, retorica*, Pisa, ETS, 2016.

³² K. HEMPFER, *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1998 (qui, alle pp. 147-76, il saggio *Per una definizione del petrarchismo*). Fondamentale anche il vol. *Der petrarkistische Diskurs. Akten des Kolloquiums an der Freie Universität Berlin*, 23-27.10.1991, herausgegeben von K. HEMPFER und G. REGN, Stuttgart, F. Steiner, 1993.

³³ W. J. KENNEDY, *The Site of Petrarchism. Early modern National Sentiment in Italy, France, and England*, Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press, 2004 (ma cfr. già Id., *Authorizing Petrarch*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1994).

per tempo dimostrato)³⁴: con la contrapposizione, per esempio, tra il precoce classicismo bembiano e le resistenze cortigiane ad esso³⁵; con la proposta ora di un Petrarca – insieme – rinascimentale e *platonico*³⁶, ora di un *petrarchismo eclettico*³⁷ o *plurale*³⁸, ovvero – in un volume curato da Valeria Finucci – *senza confini*³⁹. Di *petrarchismo spirituale, penitenziale, topico, negletto, perplesso, funebre, neolatino, accademico, sperimentale...* fino a un *post-petrarchismo*, si legge nei due volumi di *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa* curati da Loredana Chines⁴⁰.

Quella delle poetesse e in genere della lirica petrarchista femminile è storia per larga parte successiva al 1530: si tratta di un settore di studi che, negli ultimi anni, ha acquistato una vitalità e una visibilità proprie, autonome, con un quoziente di autoreferenzialità, talvolta, assai elevato. Risaltano da una parte gli studi monografici rigorosi, dall'altra le edizioni antologiche e collettanee, dove può accadere che siano affiancati tuttavia, come brani di una medesima, omogenea serie, fenomeni ed esperienze, nella realtà storica e culturale, molto lontani fra loro. Del 1997, provando a esemplificare rapsodicamente, sono due voci sintomatiche dell'ampio spettro di casi in cui ci si imbatte: l'antologia bilingue *Women Poets of the Italian Renaissance: Courty Ladies & Courtesans*, che raccoglie i testi di 19 autrici, e il catalogo della mostra *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, tenutasi dal 25 febbraio al 25 maggio di quell'anno al Kunsthistorisches Museum di Vienna⁴¹. La formula *petrarchismo femminile* s'impone a partire dalle soglie del nuovo

³⁴ Cfr. G. MAZZACURATI, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1967; ID., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977; ID., *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996.

³⁵ M. CASTOLDI, *Nello scrittoio di Tebaldeo: tra resistenze cortigiane e classicismo bembiano*, in «Italianistica», xx, 1991, pp. 55-66.

³⁶ D. MONDA, *Petrarchismo europeo del Cinquecento fra evangelismo e neoplatonismo*, nel suo vol. *Amore e altri despoti*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 247-60; L. MARCOZZI, *Petrarca platonico*, Roma, Aracne, 2004.

³⁷ C. CARUSO, *Petrarchismo eclettico. La canzone «Alma cortese» di Pietro Bembo*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di V. CARATTOZZOLO e G. GÜNTERT, Ravenna, Longo, 2000, pp. 157-77.

³⁸ R. GIGLIUCCI, *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004 (ID., *Appunti sul petrarchismo plurale*, in «Italianistica», xxxv, 2005, pp. 71-75, e *Alcune cose sull'antipetrarchismo*, in «Critica letteraria», cxlvii, 2010, pp. 211-25). Cfr. anche G. FORNI, *Pluralità del petrarchismo*, Pisa, Pacini, 2011, a partire dalle pp. 7-15 della *Premessa*.

³⁹ *Petrarca: canoni, esemplarità*, a cura di V. FINUCCI, Roma, Bulzoni, 2006.

⁴⁰ *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di L. CHINES, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2006.

⁴¹ *Women Poets of the Italian Renaissance: Courty Ladies & Courtesans*, ed. by L.A. STORTONI, New York, Italica Press, 1997; *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, herausgegeben von S. FERINO-PAGDEN, Milano, Skira, 1997.

secolo grazie ad alcuni volumi, per lo più in lingua inglese, come *Desiring Voices. Women Sonneteers and Petrarchism* di Mary B. Moore (Southern Illinois Univ. Press, 2000), *A History of Women's Writing in Italy* a cura di Letizia Panizza e Sharon Wood (Cambridge Univ. Press, 2000), *Italian Women and the City* a cura di Janet Levarie Smarr e Daria Valentini (Fairleigh Dickinson Univ. Press, 2003), fino ai due importanti saggi di Margaret L. King e Virginia Cox, nel già ricordato volume *In the Footsteps of Petrarch*⁴². Numerose sono state, evidentemente, le iniziative editoriali e congressuali promosse in occasione del VII centenario petrarchesco del 2004, e non poche di esse hanno toccato anche il periodo di cui Petrarca fu il maestro, di lingua e di stile: si menziona, per la prospettiva che ora importa, almeno il convegno di Zurigo (4-5 giugno 2004), «*L'una e l'altra chiave*». *Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*⁴³, cui possono essere accostate la monografia di Ulrike Schneider, dove la codificazione del sistema petrarchesco in un'ottica di genere è osservata attraverso lo scandaglio di un'ampia documentazione inerente Vittoria Colonna e Gaspara Stampa⁴⁴, e quella, pur meno condivisibile nei risultati e nell'inquadramento complessivo, di Aileen A. Feng⁴⁵.

Non sarebbe sensato, né possibile, affrontare in questa sede, oltre che l'ampio novero dei contributi finalizzati a dirimere minute questioni attributive, l'articolato panorama delle edizioni critiche e commentate, prodotte a partire dal 1990, se non per qualche assaggio. Si è già fatto cenno all'edizione delle *Rime* di Tebaldeo, datata 1989-1992, e capace di innescare una fiorente stagione di studi sull'autore e sul suo *corpus* lirico. Nel 1994, quindi, era uscito il *Canzoniere* di Francesco Cei, curato da Marta Ceci, in un volume che aveva il pregio di restituire un'opera, anche per la data della *princeps* (1503), importante; di un decennio più tardi è l'edizione critica e commentata delle *Rime* di Paride Ceresara – singolare figura di umanista, che animò la vita culturale e artistica presso la corte mantovana di Isabella d'Este – offerta da Andrea Com-

⁴² M.L. KING, *Petrarch, Self-Conscious Self, and the First Women Humanists*, e V. COX, *Sixteenth-Century Women Petrarchists and the Legacy of Laura*, in *In the Footsteps of Petrarch*, pp. 537-58 e 583-606. Di V. COX anche: *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press, 2008.

⁴³ Gli Atti, a cura di T. CRIVELLI, G. NICOLI e M. SANTI, sono usciti nel 2005 presso Salerno editore, Roma.

⁴⁴ U. SCHNEIDER, *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa*, Stuttgart, F. Steiner, 2007.

⁴⁵ A.A. FENG, *Writing Beloveds. Humanist Petrarchism and the Politics of Gender*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 2017.

boni⁴⁶. Né si potrà tacere di come e quanto abbiano inciso, nel merito e nel metodo, anche se esterne al perimetro cronologico qui assunto a riferimento, da un lato le tre edizioni degli *Amores* di Boiardo procurate da Zanato, dall'altro le edizioni delle *Rime* di Della Casa a cura di Carrai e Tanturli⁴⁷. Proprio questo, anzi, sembrerebbe restare uno dei filoni su cui investire, per procurare, senza preclusioni di gusto, edizioni testualmente affidabili e commentate, accompagnate da inquadramenti storico-biografici dei singoli autori: perché solo la più ampia conoscenza precisa degli oggetti del quadro, delle componenti dello scenario, rende legittima e fondata la tracciatura di nuove mappe critiche ad alta risoluzione.

Ogni rassegna risulta spesso, forse sempre, per un verso fatalmente noiosa, per l'altro lacunosa. Converterà dunque concludere, toccando due ultimi aspetti, che corrispondono ad altrettanti filoni di studio, abbastanza praticati: i luoghi e i temi. Attraversando la bibliografia censita, la carta della lirica italiana del periodo in questione emerge con sufficiente chiarezza, spiccando, in particolare, alcuni centri che più di altri sembrerebbero avere attirato l'attenzione dei ricercatori. Procedendo da nord verso sud, s'incontrano contributi per Milano, Venezia e il Veneto, l'area padana (soprattutto ferrarese), Firenze, Urbino, Roma, Napoli e l'Italia meridionale⁴⁸. Ma forse anche in quest'ambito altro ancora potrebbe essere fatto, specie per quanto concerne la realtà mantovana, oppure la Firenze post-savonaroliana, in un'epoca compresa fra le due diverse età indagate dalle monografie di Ponsiglione e Chio-

⁴⁶ F. CEI, *Il canzoniere*, a c. di M. CECI, Roma, Zauli, 1994; P. CERESARA, *Rime*, edizione critica e commento a cura di A. COMBONI, Firenze, Olschki, 2004 (Biblioteca mantovana, 1).

⁴⁷ M.M. BOIARDO, *Amorum libri tres*, a cura di T. ZANATO, Torino, Einaudi, 1998 (poi, con aggiunte e varianti, in Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002; Novara, Interlinea, 2012); G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di G. TANTURLI, Milano-Parma, Fondazione Bembo-Guanda Editore, 2001; a cura di S. CARRAI, Torino, Einaudi, 2003 (e poi, con aggiornamenti: Milano, Mimesis, 2014).

⁴⁸ Oltre a quanto cursoriamente segnalato in precedenza, preme qui registrare poche voci paradigmatiche: M. MALINVERNI, *La lirica volgare padana tra Boiardo e Ariosto: appunti su una transizione rimossa*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del convegno (Scandiano – Modena – Reggio Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994), a cura di G. ANCeschi e T. MATARRESE, Padova, Antenore, 1994, pp. 695-721; R.T. TOSCANO, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000; *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Atti del convegno (Napoli, 27-28 marzo 2006), a cura di P. SABBATINO, Firenze, Olschki, 2009; S. SIGNORINI, *Poesia a corte. Le rime per Elisabetta Gonzaga (Urbino, 1488-1526)*, Pisa, ETS, 2008; *Momenti del petrarchismo veneto. Cultura volgare e cultura classica tra Feltre e Belluno nei secoli XV-XVI*, a cura di P. PELLEGRINI, Roma-Padova, Antenore, 2008; I. PANTANI, *La poesia volgare a Roma negli anni di Giulio II*, in *Memorie di un pontificato. Giulio II, 1503-1513*, Atti del convegno (Roma, 2-4 dicembre 2008), a cura di F. CANTATORE *et alli*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2010, pp. 159-79.

do – Sodano⁴⁹. La lirica primo-rinascimentale ha generato, inoltre, molte escursioni di tipo tematico, fra le più eterogenee e curiose, e anche questo dato è spia di una natura specifica del genere in quel preciso lasso di tempo. Emergono studi su Eros e Anteros, luna e antiluna, il cane, la notte, il velo, il volo, la rosa, i capelli, la guerra, le rovine, i ritratti, i colori, la bella fonte...⁵⁰

3. Se, alla luce di quanto sommariamente ricapitolato, si scorre il sommario di questo volume, si constaterà che tutte, o quasi, le linee maggiori sono rappresentate. Gli interventi di Tiziano Zanato e Amelia Juri, benché a distanza, declinano in forme diverse il capitolo del rapporto con il modello petrarchesco: in chiave lessicale nell'ottica di Zanato, e in rapporto ai casi di Giusto de' Conti e Boiardo; metrico per Juri, e riferito alle rime di Sannazaro e Bembo. Strumenti e categorie propri dell'analisi metrica sono poi ripresi da Giovanna Zoccarato, in relazione a Bernardo Tasso. A Bembo, monograficamente, e a un'opportuna ricalibratura dell'intero discorso storico-critico sulla lirica del primo Cinquecento, richiama il contributo di Simone Albonico. Gli altri autori (e

⁴⁹ G. PONSIGLIONE, *La poesia ai tempi della tribolazione. Giovanni Nesi e i savonaroliani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012 (ma anche EAD., *La «ruina» di Roma. Il Sacco del 1527 e la memoria letteraria*, Roma, Carocci, 2010); D. CHIODO, R. SODANO, *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, FrancoAngeli, 2012 (sulle implicazioni obliquamente politiche della lirica amorosa prodotta dai giovani fiorentini degli Orti Oricellari). Del solo D. CHIODO si vedano poi le schede, sintetiche e bene informate, raccolte in *Più che le stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2013.

⁵⁰ Qualche esempio, in ordine cronologico: M. MALINVERNI, *Note per un bestiario lirico tra Quattro e Cinquecento*, in «Italiq», I, 1999, pp. 7-31; A. COMBONI, *Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento. Appunti per una ricerca*, in «Italiq», III, 2000, pp. 7-21; C. DAMIANAKI ROMANO, «Come se fussi viva e pura». *Ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LX, 1998, pp. 349-94; R. GIGLIUCCI, *Contro la luna. Appunti sul motivo antilunare nella lirica d'amore da Serafino Aquilano al Marino*, in «Italiq», IV, 2001, pp. 19-29; C. SPILA, *Cani di pietra. L'epicedio canino nella poesia del Rinascimento*, Roma, Quiritta, 2002; D. MONDA, *La notte nella poesia italiana del Rinascimento*, in *Amori e altri despoti*, pp. 25-42; G. PONSIGLIONE, *Simbologia e pratiche testuali. Il motivo del «velo» nel petrarchismo cinquecentesco*, in «Bollettino di Italianistica», II, 2004, pp. 44-74; S. PRANDI, *Il volo, il desiderio, la caduta. Icaro nella lirica italiana e francese del XVI secolo*, in «Italiq», VII, 2004, pp. 101-35; C. ZAMPESE, «Haec carthas, haec ferat arma manus». *Cantare la guerra nella lirica*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno (Scandiano – Reggio Emilia – Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di A. CANOVA e P. VECCHI GALLI, Novara, Interlinea, 2007, pp. 235-57; F. PIGNATTI, *Il ritratto dell'amata nella lirica del Cinquecento*, in *Officine del nuovo. Sodalizi tra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del simposio internazionale (Utrecht, 8–10 novembre 2007), a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2008, p. 267-307; L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008; B. BARTOLOMEO, *Linee tematiche sensuali nella lirica di ispirazione petrarchesca del Quattrocento*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di G. BALDASSARRI e P. ZAMBON, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 37-60.

problemi) convocati sono appunto alcuni di quelli su cui si desidererebbe essere più informati: Comboni in merito all'attribuzione di due raccolte a cavaliere tra Quattro e Cinquecento, Vagni su Giuliano de' Medici e Marcelli sulle *Ecloghe* dell'Alamanni procedono incrociando filologia, analisi tematica e contestualizzazione, mentre Rosangela Fanara, sulla scorta di due suoi importanti contributi precedenti, propone considerazioni che riguardano il sistema delle *Rime sannazariane* e le dinamiche di costituzione della raccolta⁵¹; Giovanni Ferroni, già autore di indagini su Bernardo Tasso⁵², fornisce un puntuale attraversamento della prima stagione di Marcantonio Flaminio, poeta solo in latino e però attento alle coeve esperienze nell'ambito della lirica volgare, secondo una delle dinamiche indagate – altrove – da Zampese⁵³. Mancano, rispetto a ciò che era stato in un primo tempo ipotizzato e previsto, tre tasselli: l'approfondimento 'locale' sulla Roma di Alessandro VI, che pure Italo Pantani aveva fornito in occasione del convegno, e per il quale non è stato possibile giungere a una redazione scritta; il sondaggio sulle rime dell'Ariosto di Gabriele Baldassari e quello di Carlo Vecce sui *Naufragi d'autore nei libri di rime di primo Cinquecento*, che, per comprensibili ragioni, non hanno potuto essere svolti, nonostante gli studi già pregressi, né in forma orale, né in questa sede editoriale. Ammettere simili omissioni, pubblicamente, ha una duplice valenza, scientifica e umana: come indicazione di puntuali ricerche già e ancora in corso, coi nomi dei rispettivi titolari, e come riconoscimento di un legame, di stima e affetto, tra i curatori del volume e quanti ad esso si sarebbe desiderato potessero partecipare.

L'auspicio conclusivo è che questo libro, per ipotesi, accertamenti e approssimazioni, concorra a integrare e aggiornare, dove necessario, i tentativi di racconto unitario della storia della poesia lirica italiana tra Quattro e Cinquecento, firmati prima da Giorgio Masi nel volume quarto della *Letteratura italiana* di Salerno, uscito vent'anni fa, e ora da Emilio Russo nel *Rinascimento* da lui curato con Giancarlo Alfano e Claudio Gigante, pubblicato nel 2016⁵⁴.

⁵¹ R. FANARA, *Strutture macrotestuali nei "Sonetti et Canzoni" di Jacobo Sannazaro*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000; EAD., *Sulla struttura del canzoniere di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese*, in «Critica letteraria», xxxv, 2007, pp. 267-76.

⁵² GIOV. FERRONI, *Note sulla struttura del "Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso" (1531)*, in «Studi tassiani», lv, 2007, pp. 39-74; ID., *Come leggere i tre libri degli Amori di Bernardo Tasso*, in *Quaderno di Italianistica 2011*, a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, ETS, 2011, pp. 99-144; ID., *L'esercizio della lirica fra Bernardo e Torquato Tasso*, in «L'Ellisse», viii/2, 2013, pp. 9-24.

⁵³ C. ZAMPESE, *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 2012 (si segnalano, in particolare, i due saggi sulle scelte linguistiche e le strategie macrotestuali di Bernardo Tasso, alle pp. 21-71).

⁵⁴ MASI, *La lirica e i trattati d'amore*, pp. 595-679; ALFANO, GIGANTE, RUSSO, *Rinascimento*, pp. 192-224.

“Lessicalizzare” Petrarca: i casi di Giusto de’ Conti e Matteo Maria Boiardo

Tiziano Zanato
(Università di Venezia Ca’ Foscari)

La scelta di parlare di “lessicalizzazione” è proceduta, inizialmente, dalla volontà di chiarire una terminologia ormai acquisita ma non ancora, o non del tutto, pervia. L’opzione successiva di analizzare il problema dal punto di vista di Giusto e Boiardo ha obbedito intanto alla necessità di restrizione del campo di studio, poi a criteri qualitativi e cronologici, essendo i due i maggiori lirici, rispettivamente, del primo (anni Trenta-Quaranta) e del secondo (anni Settanta) Quattrocento, e infine al differente ruolo che questa coppia ha rivestito nell’interpretazione e dunque nella diffusione del modello-Petrarca durante quel secolo, e oltre, perciò anche nel periodo di passaggio tra ’400 e ’500 che è l’intervallo temporale abbracciato dal presente convegno.

I miei dubbi sul concetto di “lessicalizzazione” di Petrarca erano sorti fin da quando lessi il saggio di Mengaldo su *La lingua del Boiardo lirico*, in particolare il seguente passaggio:

Il fatto è che con Giusto, per la prima volta in modo organico, la materia del *Canzoniere*, e gli stessi suoi moduli linguistici, si fanno essi medesimi contenuto di una poesia intellettualistica, riflessa, che in tal modo frammenta quella materia, la “manierizza”, ne avvia perciò il processo di lessicalizzazione nella cultura del tempo, rendendola più facilmente assimilabile sotto forma di sparsi membri psicologici e lessicali al di fuori dei presupposti culturali e dell’unità di concezione che li cementavano¹.

Sembra di avvertire qui che Mengaldo non ricorre a un termine sconosciuto, e infatti *lexicalisation*, che comincia a circolare in Francia verso il 1950, è un concetto linguistico indicante quel processo per cui una sequenza di parole o una forma flessa di un nome o di un verbo diventano unità les-

¹ Cfr. P. V. MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, p. 336.

sicali autonome²: ad es. il participio presente di *cantare*, cioè *cantante*, che diviene sostantivo, ‘il cantante’, dunque un termine da lemmatizzare a sé nel vocabolario. È evidente che non a questa definizione tecnica di “lessicalizzazione” pensava Mengaldo. Per spiegare che cosa egli intendesse, sarà utile avvalersi della chiosa di un altro grande studioso di lirica petrarchesca, Marco Santagata, secondo il quale per lessicalizzazione «si intende la riduzione della complessa esperienza petrarchesca a tasselli linguistici, a lacerti di immagini, a spunti situazionali variamente combinabili»; e spiega che «Petrarca può essere ridotto a “vocabolario” perché l’interesse è per i lemmi della sua poesia, per il suo universo linguistico e concettuale inteso astrattamente, non per le forme concrete che esso ha assunto nel dettato dei singoli componimenti»³. Dunque, “lessicalizzare Petrarca” significherebbe sterilizzare la complessità linguistica (in senso lato) dei *Fragmenta* ricavandone un mero elenco di voci, di per sé “vuote”, pronte per essere agevolmente riutilizzate e ricombinate *ad libitum* da qualsivoglia lettore-poeta. Esagerando, potremmo anche parlare di “mercificazione” dei *Fragmenta*.

Questo è il punto da cui dobbiamo partire per una verifica sul campo, cercando di comprendere fino a che punto si spinge la lessicalizzazione di Petrarca nel secolo XV, e – in realtà, e a monte – in che cosa essa veramente consista. È per questo che ho deciso di studiare da vicino il lessico di due campioni della lirica amorosa quattrocentesca come Giusto de’ Conti e Matteo Maria Boiardo in rapporto con quello dei *Fragmenta*, studio di cui presento qui i primi (forzatamente incompleti) esiti. Preliminare a tale ricerca è il problema di quale Petrarca leggessero i due autori considerati, che è poi inquadrabile nel quesito più ampio di quale Petrarca ebbero in mano i poeti del Quattrocento. Di là dalla domanda generale, il caso specifico in esame dovrebbe risultare di più agevole risolvibilità, magari partendo da una constatazione: la ricchezza e varietà dei richiami petrarcheschi presenti nel Valmontone e nel conte di Scandiano, ormai adeguatamente scandagliati, sono tali da presupporre una lettura ampia, articolata e strutturata del *Canzoniere* per antonomasia. Più in concreto, in mancanza di prove tangibili di quale Petrarca leggessero i due, non essendoci giunto alcun manoscritto petrarchesco con firma di possesso di (o magari integralmente copiato da) Giusto

² È questo il significato originario di *lexicalisation*, che in linguistica ha poi assunto varie altre sfumature: basti vedere, al riguardo, L. J. BRINTON, E. C. TRAUOGOTT, *Lexicalization and Language Change*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2005.

³ M. SANTAGATA, *Dalla lirica ‘cortese’ alla lirica ‘cortigiana’: appunti per una storia*, in M. SANTAGATA, S. CARRAI, *La lirica di corte nell’Italia del Quattrocento*, Milano, FrancoAngeli, 1993, pp. 11-30, a p. 28.

e Boiardo, possiamo ricorrere a proiezioni di carattere statistico. In base ai dati forniti da Nadia Cannata⁴, i testimoni manoscritti, completi o parziali, dei *Fragmenta* databili fra XIV e XV secolo sono stimati in «più di duecento esemplari superstiti»; parallelamente, nel ’400 si contano 27 edizioni del *Canzoniere* di Petrarca, fra cui la Valdezoco padovana del 1472, esemplata come è noto sull’autografo ora Vaticano Latino 3195⁵. Ancora, va precisato, con Pulsoni, che la “forma” più diffusa del *Canzoniere* nel secolo XV è la cosiddetta Malatestiana⁶, dunque un esemplare quasi completo del testo petrarchesco, pur in una disposizione delle liriche non ancora definitiva. Se questo è il quadro, è molto probabile che sia Giusto sia Boiardo abbiano avuto in mano un codice completo o quasi completo dei *Fragmenta*, e a maggior ragione il conte di Scandiano, che poteva anche attingere alle stampe.

Per entrare nel vivo del flusso di termini che da Petrarca conduce ai due autori successivi, mi interesserò soprattutto di frequenze lessicali, studiando sia i piani alti del vocabolario, cioè le maggiori frequenze attestate nei tre macrotesti, sia i livelli più bassi, minimi o uguali a zero, che li differenziano in maniera più sostanziale. Sono partito dalle concordanze dei tre testi, generate elettronicamente tramite la *LIZ. Letteratura Italiana Zanichelli*, versione 4.0 (del 2001), quando ancora girava nei nostri computer. Per Petrarca ho rinunciato a basarmi, per motivi di praticità e di compatibilità, sulle concordanze a stampa dell’Accademia della Crusca (1971) e ho ricontrollato i testi sull’edizione curata da Santagata (Milano, Mondadori, 2004); per Giusto, la *LIZ* mette insieme tutti i testi presenti nell’edizione del *Canzoniere* a cura di Leonardo Vitetti (quella di Carabba, Lanciano 1918), dunque ho lavorato senza distinguere fra *Bella mano* ed *Estravaganti*, pur avendo medicato i versi sulla base dell’edizione provvisoria di *Sonetti e canzone* fornitaci da Italo Pantani durante il convegno di Valmontone di dieci anni fa, dalla quale ho schedato manualmente i sonn. 148 e 149, mancanti in Vitetti. Per Boiardo, il testo è quello accolto nella mia edizione degli *Amorum libri* per il Centro Studi Matteo Maria Boiardo – Interlinea (Novara 2012). Sempre grazie alla *LIZ* ho ottenuto delle tavole di frequenza lessicale dei tre canzonieri, che

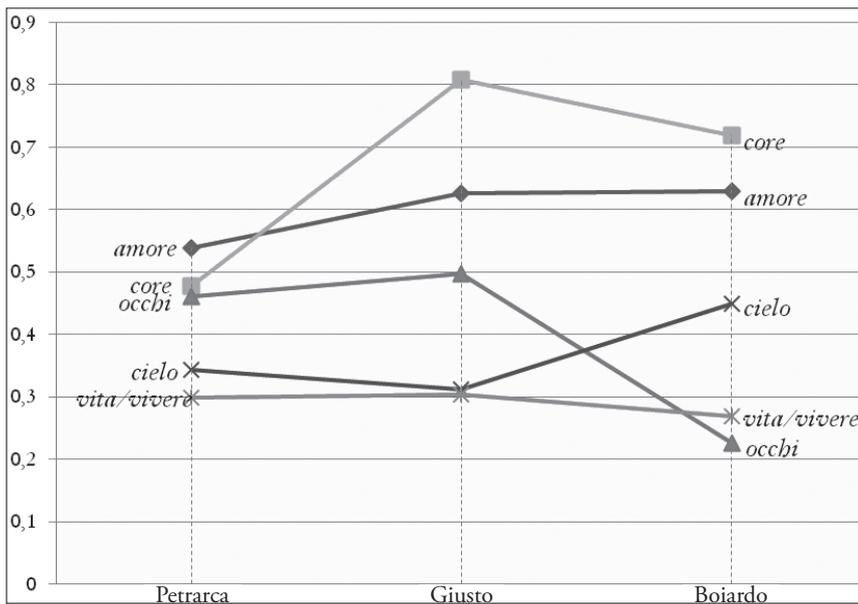
⁴ Rispettivamente ne *La percezione del «Canzoniere» come opera unitaria fino al Cinquecento*, in «Critica del testo», vi, 1, 2003, pp. 155-76, a p. 158, e ne *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto Libri, 2000, p. 54.

⁵ Se ne veda la ristampa anastatica: F. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di G. BELLONI, Venezia, Regione del Veneto – Marsilio, 2001.

⁶ Cfr. C. PULSONI, *Lettori di Petrarca nel Quattrocento*, in *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell’umanista*, a cura di L. MARCOZZI, Firenze, Franco Cesati, 2016, pp. 259-71, a p. 271.

poi ho confrontato, lemma per lemma, fra loro, ricavandone quanto ora vi illustrerò⁷.

Delle frequenze più elevate mi sono già occupato in occasione del citato convegno di studi dedicato a Giusto⁸, per cui riprenderò qui il discorso per sommi capi e soffermandomi su ciò che maggiormente rileva. Non produrrò dunque tutti i prospetti con le liste di frequenza di sostantivi, aggettivi e verbi, ma soltanto dei più agevoli istogrammi con uno spaccato dei piani altissimi delle frequenze, pesate come frequenze relative, cioè calcolando la percentuale del singolo lemma rispetto alle occorrenze dell'intero vocabolario di ciascuno dei tre canzonieri⁹. Ecco le prime cinque piazze dei sostantivi in Petrarca, con le corrispettive variazioni in Giusto e in Boiardo:



Riesce assai significativo il ribaltamento fra Petrarca (1° *amore*, 2° *core*) e i due poeti quattrocenteschi (1° *core*, 2° *amore*), e questo nonostante la prima parola in assoluto con cui si aprono i due canzonieri seriori sia proprio

⁷ Utilizzerò le seguenti sigle dei tre canzonieri: *Rvf* (Petrarca), *BM* (Giusto), *AL* (Boiardo).

⁸ Cfr. T. ZANATO, *Giusto e gli «Amorum libri» di Boiardo*, in *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, Atti del I convegno nazionale di studi (Valmontone, 5-6 ottobre 2006), a cura di I. PANTANI, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 243-82.

⁹ Il numero complessivo delle parole presenti in ognuno di essi, su cui si basano i calcoli per le frequenze relative, è il seguente: Petrarca 57.079 – Giusto 29.184 – Boiardo 25.568.

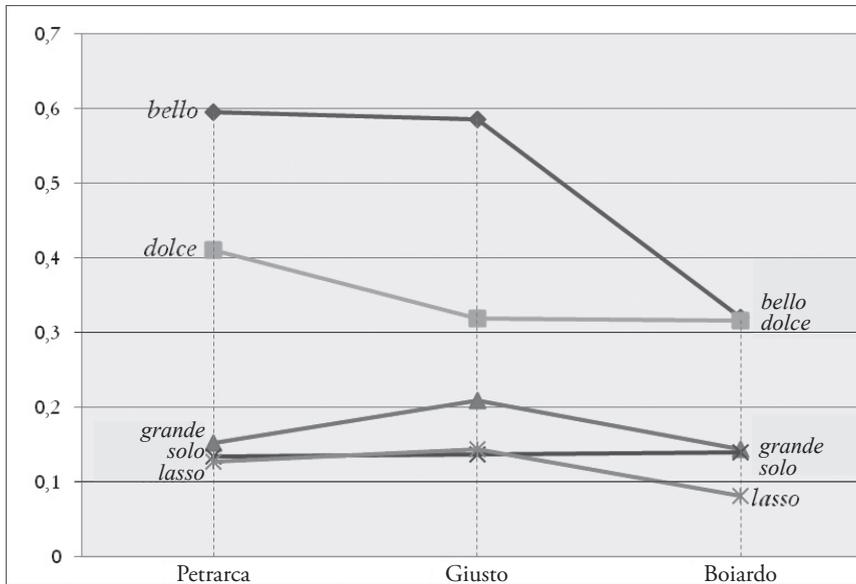
Amore, che nel sonetto proemiale di Petrarca è parola-rima assieme a *core* (e per la sua rilevanza – sia detto tra parentesi – andrebbe forse meglio stampata con la maiuscola: «ove sia chi per prova intenda Amore»¹⁰); a sua volta, *core* è rimante anche in *AL* I 1 (dove occupa l’ultimo posto del sonetto: «se in vista è vivo, vivo è senza core»), mentre nel primo della *BM* si incunea all’interno del v. 2 («l’alta amorosa spina nel cor mio»). Da notare comunque il differente peso percentuale con cui i due termini incidono nei rispettivi macrotesti: *core* schizza in alto in Giusto, poiché ricorre all’incirca una volta ogni 123 parole; in Boiardo poco meno, una volta ogni 139 parole; in Petrarca, invece, una ogni 209 parole. Per *amore* siamo su posizioni meno chiaroscurate, con Giusto e Boiardo sullo stesso piano, pur sempre però più in alto rispetto a Petrarca. Se ne inferisce una maggior ripetitività dei termini-simbolo della lirica amorosa nei due poeti quattrocenteschi, che è già un primo sintomo di lessicalizzazione, vale a dire di tendenza manieristica.

Dal terzo posto in poi della *hit-parade* si cominciano a notare schieramenti più mobili nell’impiego dei vocaboli (ricordo che la scelta dei primi cinque lemmi è tarata su Petrarca): si vedano gli *occhi*, terzo assoluto in Petrarca e in Giusto, con percentuali non molto lontane (ma maggiori nel secondo), e invece solo decimo in Boiardo, con una frequenza relativa che è meno della metà rispetto a quella dei predecessori. È un dato grezzo, che non posso qui approfondire. Al quarto posto si piazza in Petrarca un elemento diciamo metafisico come *cielo*, accolto in Giusto al 5° posto (con un –10%) ma promosso al 3° posto da Boiardo, che incrementa di un 30% le frequenze petrarchesche. Seguono in Petrarca le voci caratteristicamente esistenziali come *vita/vivere*, seste in Giusto (che in sostanza conferma le percentuali petrarchesche), appena un gradino più in basso in Matteo Maria (settima piazza).

Passiamo alla classifica degli aggettivi qualificativi e possessivi, da dove traspare come siano saldamente in testa, in tutti e tre i poeti, i possessivi *mio* e *suo*, per quanto con considerevoli slittamenti percentuali d’uso: *mio* compare una volta ogni 44 parole in Giusto, una su 50 in Boiardo e una su 68 in Petrarca. Anche qui, dunque, gli allievi superano il maestro, ma più il Conti rispetto a Matteo Maria: possiamo forse già parlare, per i quattrocentisti, di ipertrofia dell’“io”.

Appuntiamoci allora sui primi cinque aggettivi qualificativi in Petrarca, che si vedono in questo istogramma:

¹⁰ È questa la proposta avanzata (ma non portata a compimento) da P. VECCHI nel suo commento a F. PETRARCA, *Canzoniere*, Milano, BUR, 2011, p. 96.



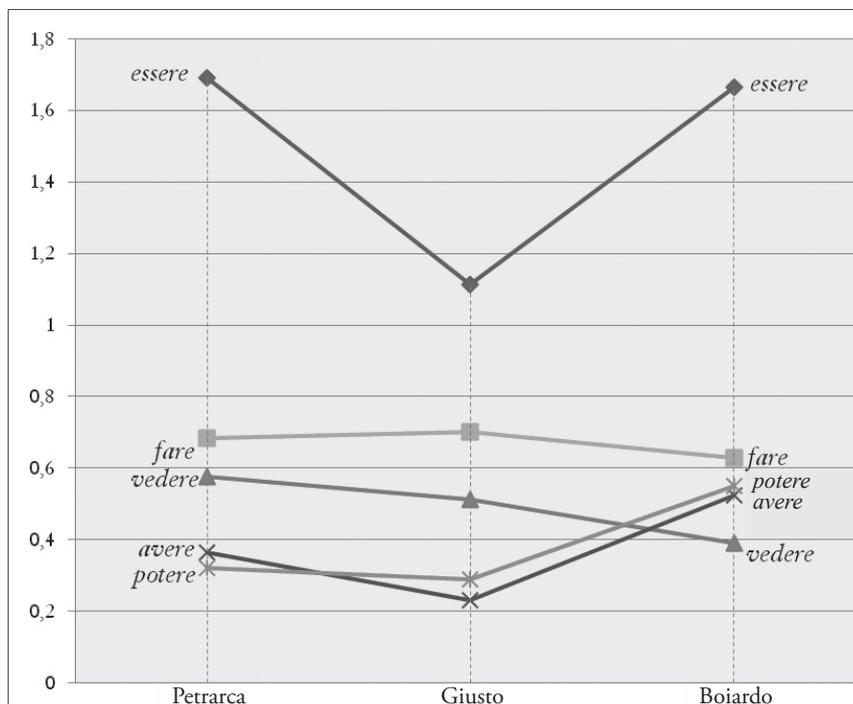
In cima alla classifica si piazzano, con palese conformità, *bello* e *dolce*, sui quali indulge assai più Petrarca, ma mentre per *bello* i risultati di Francesco coincidono grosso modo con quelli di Giusto, Boiardo si differenzia per una sensibile frenata, che quasi dimezza gli usi dei suoi predecessori. Per *dolce* il conte di Scandiano sfodera all'incirca la stessa frequenza di *bello*, e in questo caso il suo impiego si sovrappone a quello di Giusto, che già aveva abbassato del 22% le scelte petrarchesche. Sembra qui da rimarcare un'inversione della tendenza notata sopra con i sostantivi, dato il pur parziale rifiuto di quella «genericità dei vocaboli» di cui ha parlato Contini per Petrarca¹¹.

Al terzo posto fra i soli qualificativi ancora Petrarca e Giusto collocano lo stesso aggettivo, *grande*, però reso molto più attivo nel Conti (+ 36%), laddove Matteo Maria fa scivolare il termine alla quinta piazza (preceduto da *gentile* e *crudele/crudo*), dando solo una leggera limatura ai dati di Petrarca (- 5%). Tra gli aggettivi che insistono sulla sfera esistenziale si impone *solo*, quarto in Petrarca e sostanzialmente sulle stesse percentuali negli altri due poeti. Con *lasso*, invece, epiteto poco tecnico e d'uso insistito come esclamativo, Boiardo ridimensiona i dati di Petrarca, limitandosi ai 2/3 della soglia

¹¹ Nei notissimi *Preliminari sulla lingua del Petrarca* [1951], reperibili fra molte ristampe in F. PETRARCA, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1964, p. xxv.

toccata da Francesco e ai 3/5 di quella giustiana, che era appena più ricca della relativa petrarchesca: un ulteriore tentativo di arginare l’indefinitezza di vocabolario.

Veniamo ai verbi:



Ai primi cinque posti stanno quasi gli stessi verbi nei tre autori, con un’unica vera difformità in Giusto, che spinge fuori dal quintetto il verbo *avere* (in lui ottavo), sostituito da *sapere* (quarto – qui non compare, per il solito motivo della graduazione dei lemmi su Petrarca). Di gran lunga al vertice sta il verbo *essere*, conteggiato escludendone gli usi come ausiliare: quasi vertiginoso il baratro in cui cade con Giusto, evidentemente poco incline alla copula, dunque al predicato nominale, rispetto alla quasi perfetta coincidenza d’uso in Petrarca e Boiardo.

Dietro a *essere* si colloca, in tutti i poeti, un verbo d’amplissimo e perciò quasi neutro impiego come *fare*, in buona sostanza uniformemente distribuito. Per il citato *avere* (esso stesso scremato dagli impieghi come ausiliare) Giusto abbassa la media di Petrarca di oltre un terzo, ma la novità riguarda Boiardo, che accresce la frequenza di Francesco del 44% (e a maggior ragio-

ne di Giusto del 127%), poiché attinge ampiamente agli usi predicativi e fraseologici di *avere*. *Trend* analogo per *potere*, 5° in Petrarca e Giusto (con la perdita di un 10% nel secondo rispetto al primo) e invece terzo in Matteo Maria, che innalza, rispettivamente, del 71% e del 90% gli usi di Petrarca e Giusto. Il primo verbo “forte” che compare nella classifica è *vedere* (3° in Petrarca e Giusto, 5° in Boiardo), la cui collocazione fa da *pendant* a quella già vista del sostantivo *occhi*: anche qui, il conte di Scandiano scarnifica di quasi 1/3 i bottini dei predecessori.

Rimando per i singoli prospetti completi al mio citato intervento di Valmontone¹². Basandomi sulle stesse tavole di concordanza, recupero ora una visione d’insieme dei piani alti delle frequenze lessicali, offrendo un prospetto in cui raduno sostantivi, aggettivi e verbi seriatim in senso decrescente secondo la frequenza percentuale rapportata alla base 1000 (dunque: numero di parole ogni 1000 all’interno dei singoli canzonieri); ovviamente le sigle P, G e B individuano i tre autori, cioè i loro macrotesti:

	<i>n. parole / 1000</i>	<i>lemma</i>	<i>au to re</i>
1	22,75	mio	G
2	19,82	mio	B
3	16,92	essere	P
4	16,66	essere	B
5	14,71	mio	P
6	11,14	essere	G
7	8,08	core	G
8	7,19	core	B
9	7,13	suo	P
10	7,02	fare	G
11	6,83	fare	P
12	6,37	suo	G
		suo	B
13	6,29	amore	B
		fare	B
14	6,27	amore	G
15	5,95	bello	P
16	5,86	bello	G
17	5,76	vedere	P
18	5,51	potere	B
19	5,39	amore	P
20	5,24	avere	B
21	5,11	vedere	G
22	4,97	occhi	G
23	4,78	core	P
24	4,60	occhi	P
25	4,49	cielo	B
26	4,11	dolce	P
27	3,91	vedere	B
28	3,75	dolore/duolo/doglia	B
29	3,64	avere	P
30	3,43	cielo	P
31	3,28	tuo	B
32	3,25	alma/anima	G
33	3,24	alma/anima	B
34	3,22	potere	P
35	3,20	bello	B
36	3,19	dolce	G
		sapere	G
37	3,16	dolce	B
38	3,11	cielo	G
39	3,04	vita/vivere	G
40	2,99	vita/vivere	P
41	2,88	potere	G
42	2,85	tempo	B
43	2,81	volere	B
44	2,76	dire	P
45	2,74	volere	G
46	2,69	vita/vivere	B
		mostrare/dimostrare	B
47	2,65	mano morte/morire	G
48	2,64	morte/morire tempo	P

¹² ZANATO, *Giusto e gli «Amorum libri» di Boiardo*, pp. 263-78.

49	2,54	sole	B
50	2,43	dolore/duolo/doglia	G
		ardere	G
51	2,41	pensiero	P
52	2,39	speranza/speme/spene/ sperare	G
53	2,36	alma/anima sole	P
54	2,33	tempo	G
55	2,31	sole	G
		avere	G
56	2,30	morte/morire	B
57	2,26	occhi	B
		terra	
		viso	
58	2,22	giorno	B
59	2,20	tuo	P
60	2,19	pena/penare	B
61	2,18	andare/gire/ire	P
62	2,16	disio/disire	G
63	2,13	sapere	P
64	2,12	pensiero	G
65	2,09	grande	G
66	2,07	pietà	B
		gentile	B
67	2,03	credere	B
68	2,02	giorno/ giornata	G
69	1,95	fuoco	G
		tuo	G
		morire	B
70	1,94	di	P
71	1,89	donna	P
72	1,87	prendere	B
73	1,83	mondo	B
		crudale/crudo	B
		dire	B
74	1,79	beltà/belleza	B
		fiore	
		pensiero	
		voce	
75	1,78	alto	G
76	1,75	mondo	P
		mente	G
		parole	
		tenere	B
77	1,72	foco	B
		andare/gire	B
		sentire	
78	1,71	dolore/duolo/doglia	P
79	1,67	forza	G
		parte	

80	1,64	cantare lassare udire	B
81	1,61	venire	P
		mirare piangere	G
82	1,60	rosa togliere/torre	B
83	1,59	piangere	P
84	1,58	beltà/belleza	G
		nostro	G
		sentire	G
85	1,57	terra	P
86	1,56	dare venire	B
87	1,54	desio/desire/desiderio	P
		venire	G
88	1,52	grande	P
		male stella	B
		nostro	B
		stare	B
89	1,48	mano	P
		cosa	B
		fugire	B
90	1,47	speranza/speme/spene/ sperare	P
91	1,44	lasso	G
		sperare	G
		stella	G
		grande	B
		sapere	B
92	1,43	parte	P
		nostro	P
93	1,40	parere	P
		stare	G
		speranza/spene/sperare	B
		vista	B
94	1,37	solo	B
		dolere/ersi	B
		viso	G
94	1,37	crudele/crudo	G
		solo	
		prendere	G
95	1,36	giorno	P
96	1,34	viso	P
		solo	P
		sospiro/sospirare	G
		andare/gire/ire	G

97	1,33	cosa sospiro/sospirare	P
		ardere sentire tornare/ritornare	P
98	1,32	fine natura onda oro/auro	B
99	1,31	lume	P
100	1,30	bene	G
101	1,27	anni	P
		lasso	P
		vivere	P
		ora	G
102	1,25	amoroso	B
103	1,24	vivo	P
104	1,23	voglia	G
		accendere/incendere fuggire morire	G
		desire/desio	B
105	1,21	lieto	B
		parere	B
106	1,20	pietà vista	P
		dì lume male notte dolere/ersi	G
		dare	P
		vago	G
108	1,17	convenire/irsi volgere/ersi	G
		solere	B
109	1,15	lasciare	P
110	1,13	vertù	P
		virtù amoroso gentile leggiadro vivo	G
		diletto spirto	B
		bianco misero suave	B
		dovere tornare/ritornare	B
		notte	P
		fuggire	P
112	1,10	parole	P
		vostro	P
		federe	G
		soave	G
113	1,09	dire mostrare/dimostrare seguire/seguitare	G
		età lamentare/arsi	B
114	1,08	amoroso novo mirare	P
		foco	P
115	1,06	alto	P
		volgere/ersi	P
		affanno fiamma natura pianto/piangere	G
		n(u)ovo	G
		pensare tornare/ritornare	G
		stella/e (h)uom pianto/piangere	P
		volere	P
116	1,05	erba forza luce/i voglia felice umano	B
		mostrare muovere	P
		guardo/sguardo terra vista	G
		altero	G
117	1,03	consumare/arsi struggere/distuggere	G
		trovare	P
118	1,01	trovare	P

Come si vede, in testa alla classifica c’è *mio* di Giusto, l’unica voce a superare le 20 parole su 1000 di frequenza relativa, mentre i cinque *items* che seguono si installano su un *range* compreso fra 10 e 20. Si noti che queste prime sei voci coincidono con due soli lemmi, *mio* e *essere*, che infatti si collocano in cima alla graduatoria generale in tutti e tre i testi considerati. Per trovare il primo sostantivo dobbiamo scalare alla frequenza 8 di *core* (Giusto), e per il primo aggettivo qualificativo si deve scendere a qualcosa meno di 6 parole, con *bello* (Petrarca). Complessivamente, le voci si distribuiscono in questo modo:

	<i>sopra 3/1000</i>	<i>tra 2 e 3/1000</i>	<i>tra 1 e 2/1000</i>	TOTALI
P	13	10	49	72
G	14	14	64	92
B	15	14	56	85

Colpisce che la misura di Petrarca, ben visibile in tutti e tre i settori, non sia seguita da Giusto e Boiardo, i quali, nel riproporre in sostanza lo stesso lessico ad alta frequenza di Petrarca, vi si soffermano con maggiore disponibilità, con fare battente. Rispetto al *plafond* petrarchesco, sono più di un quarto i vocaboli giustiani sopra l’1‰ e quasi un quinto quelli boiardeschi sui quali insiste il gioco iterativo. Tale tendenza all’amplificazione, pur fra vari necessari distinguo dei quali sopra si è fornito qualche assaggio, è un sintomo evidente di lessicalizzazione.

Passo ora al vastissimo sottobosco dei vocaboli non direttamente confrontabili fra loro, in quanto mancanti in due degli *auctores* contro il terzo. Indagherò perciò sui termini di volta in volta presenti in Petrarca, non in Giusto e Boiardo (1); poi su quelli attivi in Giusto ma non negli altri due (2); quindi solo in Boiardo rispetto ai predecessori (3). In questo modo si dovrebbe marcare il terreno delle differenziazioni di vocabolario, vale a dire delle strade battute da ognuno dei tre autori in solitudine, senza trovare compagni di percorso negli altri due. Ad esse sarà da aggiungere il lessico comune al Valmontone e al conte di Scandiano ma ignoto al cantore di Laura (4), dunque – in via di ipotesi – passato da Giusto a Boiardo indipendentemente da Petrarca. Si tratta, in tutti quattro i casi, di mancata lessicalizzazione dei *Fragmenta*.

Partiamo dall'allestimento di un elenco di termini dei *Rerum vulgarium fragmenta* scartati a priori sia dal Conti sia da Boiardo, i quali dunque ritengono di non accoglierne le sollecitazioni culturali. Si badi che non si tratta di voci isolate, in attestazione unica nei *Fragmenta*, ma di presenze lessicali solidamente radicate, come le seguenti, con frequenza uguale o superiore a cinque¹³:

<p>[SOSTANTIVI] adversaria / adversario 5 calle 5 carcer 4 / carcere 2 exiglio / exilii / exilio 6 lecti / lecto / letto 3 / letticiuol miracol 4 / miracolo 3 mura 2 / muri / muro 3 padre 11 popol 4 / popolo 2 spada 6 / spade studi / studio 7 vestigi 2 / vestigia / vestigio 3</p>	<p>[AGGETTIVI] aurea 2 / aureo 4 faticosa 4 / faticoso 3 povera 2 / povere / povero 2 solitaria 2 / solitarie / solitarii 2 / solitario 3 zoppa / zoppo 4</p> <p>[VERBI] abita / abitar 2 / habitar 2 / habitrebbe folgorando 2 / folgorar 2 / folgorare / folgorava poggi 2 / poggia 3 ritogli / ritoglio / ritollesse / ritolse 4 tona 4 / tuona</p> <p>[AVVERBI] lassù 8 / lassuso</p>
--	--

Questi 23 lemmi pluriattestati in Petrarca, assenti in Giusto e in Boiardo, saranno stati in qualche modo e per qualche parte riassorbiti da questi ultimi tramite sinonimi: *adversarial/adversario* con *nemical/nemico* (che conta 6 occorrenze per ciascuno in G e B), *miracolo* con *mo(n)stro* (già nei *Rvf* 347, 5) o *maraviglia/meraviglia*, *popolo* con *gente* (attivo anche in P, con ben 29 casi, di contro ai 5 di G e agli 8 di B), *aureo* con *aurato* o *dorato* (ambidue già in P), *povero* con *infelice* o *miserio*, quest'ultimo particolarmente frequente in Boiardo, *solitario* con *solo* o *soletto* (tipico di B, con 9 occorrenze). A *t(u)onare* di Petrarca corrisponde la variante *intonare* degli *Amores*, a *ritogliere* la più diffusa *togliere*, in ambedue i quattrocentisti (e comunque già nei *Fragmenta*). Nonostante ciò, la rete di sostituti lessicali non copre l'intera curvatura

¹³ Utilizzo le medesime concordanze elettroniche, ovviamente passate minutamente al vaglio critico, generate per le precedenti tabelle. Escludo dai tabulati i nomi propri, i numerali, i termini di altre lingue; considero sullo stesso piano, senza distinguerli fra loro, gli allotropi (es. *avagli/uguagli*) e le varianti grafiche (es. *giudicare/judicare*). Mantengo a ciascun lemma la rispettiva flessione e indico con un numero arabo le occorrenze delle singole parole (la mancanza del numero sottintende l'unicità di attestazione).

semantica degli originali petrarcheschi, né la rimpiazza *in toto*, restando comunque escluse voci molto rappresentative, fra le quali spicca *folgorare*, che si può definire un dantismo, e allo stesso terreno, pur dantesco in origine, appartengono *adversario*, *calle*, *carcere*, *exilio*, *studio*, *vestigio*, *faticoso*, *poggiare* e l’avverbio *lassuso*.

Su una forbice più limitata di frequenze, pur sempre superiori all’unità ma inferiori a 5, stanno 181 lemmi petrarcheschi rifiutati da Giusto e Boiardo, e cioè 78 sost., 47 agg., 46 verbi, 10 avv. Infine, l’elenco dei vocaboli petrarcheschi che si presentano come *unica* all’interno dei *Fragmenta* e che vengono esclusi dai canzonieri di Giusto e Boiardo raggiunge il totale di 476, così suddiviso: 205 sost., 111 agg., 144 verbi, 16 avv. Siamo a un totale complessivo (compresi i 23 di cui sopra) di 680 lemmi. Un commento a questa congerie di dati, che non posso presentare qui in dettaglio, può essere agevolato da una ricognizione, almeno parziale, degli stessi secondo la loro collocazione numerica nei *Fragmenta*. Dalla seguente tavola si evince la graduatoria dei componimenti petrarcheschi con la più alta incidenza di rifiuti lessicali operati da Giusto e Boiardo:

	totale termini petrarcheschi rifiutati	<i>Rvf</i>
(1)	33	360
(2)	32	53
(3)	31	128
(4)	20	264
(5)	18	28
(6)	17	23
(7)	16	366
(8)	15	207 - 325
(9)	14	136
(10)	13	50 - 323
(11)	12	105 - 119 - 138
(12)	11	40 - 214
(13)	9	27 - 72 - 127 - 331 - 359
(14)	8	135 - 166 - 206 - 332

(15)	7	22 - 24 - 66 - 71 - 103 - 125 - 195 - 212 - 270
(16)	6	7 - 10 - 29 - 44 - 91 - 126 - 137 - 180 - 185 - 198 - 226 - 234 - 237 - 268 - 351
(17)	5	25 - 41 - 104 - 110 - 129 - 199 - 201 - 202 - 219 - 263 - 318
(18)	4	1 - 2 - 16 - 33 - 37 - 45 - 58 - 73 - 80 - 83 - 88 - 94 - 101 - 139 - 145 - 176 - 193 - 210 - 232 - 238 - 245 - 274 - 278 - 296 - 303 - 306 - 308 - 315 - 326 - 328 - 341 - 343 - 345 - 363

Diciamo subito che i primi otto posti della classifica, compresi in un ventaglio da 33 a 15 esclusioni per pezzo, sono occupati da canzoni, e la circostanza si spiega da sé, data la maggior mole di versi, dunque di lessico, macinata dai metri lunghi del *Canzoniere*. Glissando per il momento sulla prima in classifica, *Rvf* 360, è agevole notare come al secondo e al terzo posto, rispettivamente con 32 e 31 “assenze”, si collochino *Spirto gentil* e *Italia mia*, cioè le poesie politiche per antonomasia dei *Fragmenta*, che toccano una tematica volutamente esclusa, per scelta preordinata e concomitante, dai canzonieri di Giusto e Boiardo, «anche per la volontà – come correttamente osserva Gabriele Baldassari¹⁴ – di distinguersi da una produzione troppo compromessa con la realtà concreta»: salvo, per Giusto, il son. 148, e per Matteo Maria qualche minimo cenno a personaggi pubblici di rilievo. Ecco i dati delle due canzoni:

¹⁴ G. BALDASSARI, *Prima della citazione del «Principe». Fortuna del Petrarca politico nella lirica quattrocentesca*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», xxxv, 2010, pp. 67-100, a p. 80.

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(2)	53	altari bigi fraticelli gravemente irreverente magion marmorea monarchia neghittosa statue	agogni citadine civil ingiuriosa lupi marito otiosa scuoter securamente solamente spelunca sterpi tecti travagliate valoroso vitio	lassù mura padre [<i>bis</i>] popol povera	32
(3)	128	assetato barbarico bavarico cortesemente fastidire gabbia guastan inondar largamente patria pessima procurato rettor scabbia sferza venale	bevve latin parente perseguire rabbia snoda tedesca	calle lassù padre popol [<i>bis</i>] povero spade studio	31

Partendo da una tale premessa, risulta facile giuoco allineare sul medesimo versante contenutistico anche i *Rvf* 27 (son.) e 28 (canz.), su un’ipotesi di crociata:

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(13)	27	accidente bada legitimo successor vicario	agna corona lupi	spada	9

(5)	28	conoscente cristianissime lancia moderne squarciare temerario tentione	calcare caritate eloquentia mariti sermone tedesco varie	calle popolo [<i>bis</i>] spada	18
-----	----	--	--	---	----

e magari i sonn. 103-104, di tono politico-militare (per quanto quest'ultimo contenga anche una riflessione sulla poesia, dunque sia in linea con lo statuto stesso del macrotesto). La fila sarà poi da allargare con le liriche di polemica antiecclesiastica (*Rvf* 136-137-138, oltre a 139 e 259), la prima delle quali, *Fiamma dal ciel su le tue treccie piova*, è anche il primo sonetto che compare in classifica dopo la lunga serie iniziale di canzoni (è al nono posto, con 14 parole):

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥ 5	totali parziali
(9)	136	cova lezzo Luxuria mantici tradimenti trescando vin	camere ghiande rezzo scalza stecchi vivande	lecti	14

Già con questo manipolo di componenti tocchiamo un totale di 140 voci, sul complesso di 1052 termini (per 680 lemmi) sopra indicati: dunque viaggiamo attorno a una percentuale del 13,3%, più di un ottavo.

Meno agevole spiegare perché al primo posto della classifica delle esclusioni lessicali si piazzò la canz. 360, *Quel'antiquo mio dolce empio signore*:

	<i>Ref</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(1)	360	aloè atrasse citar conchiude conserve consigliar cote donno fantasma ferve hispidi inhonesti ligio lite mormorador paludi rampogne scala servigio rapaci tarlo ydioma	accuso biasma menzogne mieto ordinario orrore questioni scola	adversario ritolse vestigio	33

Si tratta di una lirica dal contenuto pienamente erotico, sull’antico contrasto fra l’innamorato e Amore, con il conseguente processo intentato a quest’ultimo: tanto più che proprio questa canzone rappresenta lo spunto cui si ispira il pari metro boiardesco III 31, *Chi te contrista ne la età fiorita* (pezzo a sua volta ricco di voci senza precedenti in Petrarca o in Giusto). Va detto preliminarmente che anche all’interno del panorama dei *Fragmenta* la canzone svetta per scelte lessicali aristocratiche e peregrine, visto che in essa si raccolgono ben 21 fiori unici, senza riscontro in altri pezzi del *Canzoniere*: una dimensione forse fin troppo squisita agli occhi dei due seguaci quattrocenteschi. Vengono così rifiutati alcuni tecnicismi giuridici, nonché gli inserti gnomici del linguaggio o le voci prosastiche, ma si dovrà mettere in conto anche l’arduo carattere introspettivo assunto dalla lirica, la cui profondità appare difficilmente replicabile.

Il caso della 360 non è isolato, perché la classifica su cui stiamo ragionando prevede varie altre situazioni simili. Ecco infatti al quarto posto la canz. 264, prima della seconda parte dei *Fragmenta*, dove tornano la struttura a contrasto e l’autoauscultazione interiore, stile *Secretum*, cui si uniscono riflessioni sulla sete di gloria del protagonista, non sintonizzate sulla lunghezza

d'onda dei canzonieri contiano e boiardesco: e pur qui il livello di *unica* petrarcheschi raggiunge la rilevante quota di 12 (sul totale di 20 elementi rigettati da Giusto e Matteo Maria):

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥ 5	totali parziali
(4)	264	antiveder bailia debito deliberando fastidita greco latino magro patteggiar severo spalme subbio	accortamente agogni fermezza greve releva sepulcro	carcer faticosa	20

Più comprensibile, invece, che della canz. 23 “delle metamorfosi” (al secondo posto) siano stati ignorati alcuni vocaboli tecnici troppo strettamente legati alle situazioni lì descritte; e parimenti attese sono le 16 defezioni (fra cui sono 9 gli *unica*) collegabili alla canzone alla Vergine, dato il carattere di vera e propria preghiera mariana assunto dal punto omega del *Canzoniere*:

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥ 5	totali parziali
(6)	23	folminato ripente scempio stormo trasfigurata	accusando allargai corona menzogna peccar penosa ripregando selce spelunche	miracolo poggia solitario	17

(7)	366	conscentia contrito feconda insania limo prudenti sacrato sconsigliato verginità	adempì comune miserere peccar tempestoso tempio	padre	16
-----	-----	--	--	-------	----

Nel complesso dei vocaboli dei *Fragmenta* non filtrati nei due autori quattrocenteschi sono presenti molte voci legate a composizioni occasionali o di corrispondenza, in generale svincolate da stretti riferimenti erotici: esemplare, in questo senso, il son. 40 *S’Amore o Morte non dà qualche stroppio*, con i suoi rimanti preziosi (5 di essi entrano infatti nella lista delle 11 assenze totali, in cui si danno ben 8 termini unici nei *Fragmenta*); il medesimo si dica per il n. 166 (8 parole rigettate, 4 delle quali in rima: da notare che si tratta di un sonetto di risposta, dunque con rime preordinate):

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(12)	40	accoppio fila moderni opra paventosamente prisco riuscir stroppio	sermon svolvo	padre	11
(14)	166	falce lappole profeta	ingiunca mieta oliva spelunca stecchi		8

Scorrendo la graduatoria, fanno di nuovo specie le 15 esclusioni per ciascuna operate a danno delle canz. 207 e 325, parzialmente riconducibili a incastonamenti di vocaboli preziosi o rari operati da Petrarca, per quanto Boiardo abbia ripreso in minore, nel son. 131, proprio la lode “architettonica” delle bellezze dell’amata svolta nella 325:

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥ 5	totali parziali
(8)	207	famelici lontani procaccio proximi	agnello biasmato fame furto importuno ingiurioso parco penosa poverel	miracol studio	15
	325	alletta carpone cristallina indivina palme quadro	chiaramente fame fila producon tetto victoriosa	carcere muri padre	15

Nella decima piazza della classifica, con un appannaggio di 13 voci, sono accomunate le canz. 50 e 323, la prima probabilmente a causa del linguaggio di tono *mediocris*, legato alla rassegna di personaggi umili (sono 7 gli *unica* petrarcheschi che vi appaiono); la seconda per la presenza dei sei quadri allegorici “visionari”, che esprimono infatti ben 9 termini isolati nei *Fragmenta*:

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥ 5	totali parziali
(10)	50	adagia appiatta aroge attuffi indovinar mensa zappador	ghiande ingiuncha rapido spelunca vivande	povere	13
	323	becco bifolci contesta repente sgomento speco tallon tenor veltri	merce seta vari	folgorando	13

Anche l’esperimento, eccezionale nel *Canzoniere*, della canzone-frottola 105 conduce al rifiuto, da parte di Giusto e Boiardo, di 12 vocaboli, troppo connotati in senso gnomico-popolare:

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(11)	105	fico fio grama merlo miglia scavezza	neva releva stanza	mura spada zoppa	12

E in questo atteggiamento di diffidenza verso certo linguaggio colloquiale paiono altresì rientrare i celeberrimi *Movesi il vecchierel canuto et bianco* e la canz. “unissonans” *S’i’ l’dissi mai, ch’i’ vegna in odio a quella*:

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(18)	16	possibile	famigliuola	lassù padre	4
(14)	206	bugia castella impiombate sella	donzella innaspri nattia perseguir		8

Qualora il tono, e anche la sostanza, tocchino sponde latamente definibili comico-dantesche, caratterizzate da recuperi molto rarefatti e indiretti, quasi “di seconda mano”, allora la barriera delle esclusioni in qualche caso si alza, pur essendo sia Giusto che Boiardo ampiamente disponibili ad assumere (ma per via diretta) il linguaggio della *Commedia* nelle loro liriche: si vedano i *Rvf* 94 *Quando giugne per gli occhi al cor profondo*, 308 *Quella per cui con Sorga ò cangiato Arno*, 318 *Al cader d’una pianta che si svelse*, 343 *Ripensando a quel, ch’oggi il cielo honora*, che in tutto presentano 17 termini rigettati:

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥ 5	totali parziali
(18)	94	donna immobil		exilio miracolo	4
	308	incarno ombreggiare scarno	povertà		4
(17)	318	squalida translato	sterpe [<i>sost.</i>] sterpe [<i>verbo</i>]	muro	5
(18)	343	gota modesta	intentamente	aurea	4

Analogamente, il *trobar clus* e il linguaggio “petroso” o prezioso sembrano agire da filtro nei nn. 29 (con 4 *unica* su 6), 83 (3 su 4), 185 (5 su 6), e finalmente 195 (5 su 7), qui dato per esteso:

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥ 5	totali parziali
(15)	195	disosso inescati sbranco snervo spolpo	impossibil smorso		7

Lo stesso càpita nel 198 (3 su 6), 210 (3 su 4), 296 (2 su 4), aggiungendo il 351, dove tutte e sei le esclusioni sono *unica* petrarcheschi, fra cui entrano le quattro parole-rima A del sonetto, in *-ulse*:

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥ 5	totali parziali
(16)	351	nsulse m'avulse giustamente placide refulse repulse			6

In buona parte riconducibili alla medesima aura espressiva aspra risultano i vocaboli rifiutati facenti capo alle nove sestine, che, a parte i due casi poco sensibili dei nn. 30 e 142, appaiono ben attive nella classifica, fornendo un totale di 48 voci: tutto ciò nonostante il recupero del metro operato da Giusto nel Quattrocento, che comunque si ferma a 3 sestine nella *Bella mano* (più un'altra fra le rime dubbie), mentre come è noto Boiardo schiera un solo esemplare di «seni senarii» (II 55), pur non rinunciando a proporre variazioni anche più difficili di quel metro e della *retrogradatio cruciata*.

Sembrano legate alla marcata temperie penitenziale le esclusioni collegate ai nn. 81 e 365, ma si sottolinei che il son. *I’ vo piangendo i miei passati tempi*, ultimo di questo metro nei *Fragmenta*, viene riecheggiato a più livelli nell’ultimo sonetto degli *Amorum libri*:

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(19)	81		fascio ineffabil travagliate		3
	365		adempi invisibile stanza		3

In modo analogo, il linguaggio allegorico di *Rvf* 12 e 119 (la cosiddetta canzone della Gloria) pare impermeabile a Giusto e a Boiardo, anche se non mancano, specie nel conte di Scandiano, pezzi interpretabili *sub cortice* (ad es. la «Alegoria cantu monorithmico» di *AL* II 22, o la «Moralis alegoria cantu tetrametro» di III 59).

Non entrano inoltre nel novero dei lemmi impiegati dai due poeti quattrocenteschi alcune voci settoriali, di tipo storico (nei *Rvf* 44), erudito (nella canz. 135 cosiddetta dei prodigi, dove appaiono 5 *unica* petrarcheschi sulle 8 esclusioni), tecnico-marinaresco (son. 180), trattatistico-morale (penso al son. 232 sull’ira), settore quest’ultimo dove sia Giusto sia Matteo Maria hanno qualche freccia al loro arco:

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(16)	44	fatezze raffigurato ribellante	civil famiglia marito		6
(14)	135	calamita incauto navigi rispense(la) sfornita	bee consorte securamente		8
(16)	180	alternar orza poggia	ponente rapide	aurea	6
(18)	232	lippo possessore vincitore	rabbia		4

La sordità verso talune soluzioni lessicali petrarchesche si accanisce talora su importanti elementi strutturali dei *Fragmenta*, o su cellule ben individuate nel macrotesto. Il sonetto proemiale, ad es., che pure foraggia gran parte del primo componimento degli *Amorum libri*, lascia sul terreno 4 voci di frequenza superiore a 1, e altrettanto succede con il son. 2 del *Canzoniere*, centrato sull'innamoramento del poeta (qui metà delle parole è formata da avverbi in *-mente*, cioè *celatamente* e *accortamente*, e un avverbio escluso era presente anche nel n. 1, *chiaramente*):

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥ 5	totali parziali
(18)	1		chiaramente favola vario	popol	4
	2	celatamente	accortamente ristretta	faticoso	4

Se passiamo alle canzoni degli occhi, che sono senz'alcun dubbio produttive nei due autori quattrocenteschi, ci accorgiamo che ben 20 lemmi restano fuori, 9 dei quali risultano degli *unica* nei *Fragmenta*: anche qui, forse non a caso, gli avverbi *immantamente* e *solamente*, ma anche voci allettanti come *indignitate*, *'ngiuriosa*, *invido*:

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥ 5	totali parziali
(15)	71	immantamente indignitate inuitata	'ngiuriosa entrata invido spedita		7
(13)	72	motor ringiovenisce solicito variato	atraversa culla pruine rivolta	studio	9
(18)	73	contempre industria	perpetua solamente		4

Altro sostanzioso *blackout* di presenze fortemente caratterizzanti si nota nel cosiddetto ciclo delle canzoni di lontananza, 125-126-127 e 129, esse stesse talora saccheggiate dai due lirici quattrocenteschi, ma silenziose per 27 parole, una sola delle quali avverbiale (*arditamente*). Si può comprendere come un episodio puntuale e specifico quale l'attraversamento della selva

delle Ardenne, cui Petrarca dedica i sonn. 176-177, riesca poco significativo per i due quattrocentisti (7 assenze), mentre invece è già più arduo scommettere sui “sonetti del guanto”, che, pur implicati nella stessa titolazione vulgata della *Bella mano*, sono ignorati da Giusto (e da Boiardo) per ben 11 proposte lessicali potenzialmente di grande interesse, fra cui spiccano appunto *guanto* e *trapunto*:

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(17)	199	guanto inconstantia	arricchir(me) furto	studi	5
(21)	200		stellanti		1
(17)	201	compunto serico trapunto	costante	povero	5

A parziale giustificazione del migliaio di assenze del repertorio lessicale dei *Fragmenta* nella *Bella mano* (ed *Estravaganti*) e negli *Amorum libri* credo si possa addurre un elemento oggettivamente vincolante come la massa verbale differente dei tre canzonieri, tale per cui la somma complessiva delle parole del secondo e del terzo arriva a malapena ai livelli del primo, anche se le forme realmente impiegate da Giusto e da Boiardo superano insieme abbondantemente quelle di Petrarca. Considerando che le 1052 parole petrarchesche prive di riscontro in Giusto e in Boiardo corrispondono a 680 lemmi, se ne inferisce che quasi il 10% dei lemmi totali dei *Fragmenta* (ammontanti a 7110) si inaridisce a contatto con l’*humus* poetica dei due campioni della lirica primo- e secondo-quattrocentesca.

A specchio dei dati fin qui riportati e discussi, si possono considerare quei vocaboli non petrarcheschi che risultano invece attivi tanto nel Valmontone quanto nel conte di Scandiano. Siamo in questo caso di fronte a un’origine non petrarchesca (si intenda: del *Canzoniere*) di vocaboli lirici contemporaneamente attivi nei due autori quattrocenteschi, dunque a un’ulteriore differenziazione fra le esperienze poetiche di questi ultimi rispetto al capostipite della lirica moderna. Insisto volutamente sul termine lirica, perché alcune delle voci che si citeranno trovano riscontro ancora in Petrarca, ma dei *Triumphs*, limitrofi a, ma non coincidenti appieno con, l’esperienza dei *Rerum vulgariū fragmenta*, e dunque estranei al terreno che qui ci interessa, anche se risultassero essere la “fonte” diretta o indiretta del lessico corrispondente di Giusto e Boiardo.

SOSTANTIVI (22)	AGGETTIVI (22)	VERBI (24)	AVVERBI (3)
argomento [+ <i>Tr.</i>]	ampio/amplo	afferrare/afferrarsi [+ <i>Tr.</i>]	almanco
bontà(de)	astuto	aggirare/aggirarsi	eterna(l)mente
coral(l)lo	diletto	an(n)erarsi	quivi [+ <i>Tr.</i>]
crudeltà(de) [+ <i>Tr.</i>]	immenso	ap(p)rendere	
fantasia	infausto	(s)campare	
foce	iniquo [+ <i>Tr.</i>]	compiacere	
fol(l)ia	insensato	concedere	
gesti	invidioso [+ <i>Tr.</i>]	confondere/confondersi	
lai	lubrico [+ <i>Tr.</i>]	costare	
libro/libretto [+ <i>Tr.</i>]	maledetto	dimostrare/dimostrarsi	
ocaso	matutino	distogliere/distorre	
perfida [+ <i>Tr.</i>]	mondano	donare [+ <i>Tr.</i>]	
polpa	pravo [+ <i>Tr.</i>]	fumare	
possanza	rosato [+ <i>Tr.</i>]	germinare	
rispetto [+ <i>Tr.</i>]	scolorito	martirare	
ristoro	sdegnoso	oc(c)ultare	
scioc(c)hez(z)a	smisurato	pervenire	
servitù [+ <i>Tr.</i>]	solingo [+ <i>Tr.</i>]	ras(ci)ugare	
segnale	splendido	retirare/ritirare	
stenta / (i)stento	sventurato	ri(n)cominciare	
vampa	tramortito	riguardare	
vice	vivace [+ <i>Tr.</i>]	rilucere	
		ripieno	
		tormentare	

L'elenco è costituito da 71 lemmi, per 322 occorrenze totali (123 in Giusto, 199 in Boiardo). Dei 71 lemmi, ben 25 (più di un terzo) sono costituiti da monoattestazioni sia nell'uno che nell'altro poeta, dunque da voci relativamente rare, e tali si possono altresì considerare i 15 luoghi rappresentati da 3 testimonianze complessive (4 in cui Giusto raddoppia contro il singolo Boiardo, 11 per l'inverso). Vanno allineate a queste ultime anche le voci che mostrano il Conti con una singola ricorrenza rispetto a Boiardo pluriattestato (si vedano *lai* [intercalare ricorrente soltanto in *AL* II 44], *perfida*, *ampio/amplo*, *immenso*, *matutino*, *mondano*, *splendido*, *vivace*, *(s)campare*, *donare*, *fumare*, *rilucere*), mentre è isolatissimo il caso contrario di parola diffusa in Giusto e presente una sola volta nel conte di Scandiano (cfr. *ripieno*). Entrano comunque nel paniere anche termini di una certa diffusione in ciascuno dei due autori, come *bontà(de)*, *crudeltà(de)*, *possanza*, *stenta/(i)stento*, *maledetto*, *aggirare*, *confondere*, *dimostrare*, *riguardare*.

Alcuni dei lemmi sopra elencati rappresentano, con ogni probabilità, delle innovazioni o – più semplicemente – delle riscoperte lessicali operate da

Giusto e da questi arrivate a Boiardo, nel quale esse mantengono appieno il loro retrogusto. Tali *coral(l)lo* riferito alla bocca di madonna, o *crudeltà(te)*, di per sé vocabolo comunissimo ma ritorto da Giusto ancora sull’amata, o *scioc(c)hez(z)a*, altro astratto poco gradito a Petrarca, il quale però fa ricorso all’aggettivo corrispondente (compare 4 volte nei *Fragmenta*). Tra i più connotati, *libro / libretto*, vocabolo tecnico riferito al canzoniere stesso o a una sua parte¹⁵, e infatti accolto nell’*incipit* del primo sonetto delle *Estravaganti* giustiane, ma ancora in relazione alla *Bella mano*, e negli *Amores* riferito al *liber tercius*. Sicuramente transitati da Giusto appaiono *infausto*, vocabolo prima non attestato in poesia, *an(n)erarsi* (specie *AL* I 45, 3, per concomitanza del sintagma *il ciel se an(n)era*) e *Ri(n)cominciamo*, a inizio di endecasillabo nei due componimenti elegiaco-pastorali G 142 e B II 44; a questi vanno forse aggiunti *vice*, ‘vicenda’, latinismo quattrocentesco, *distogliere/distorre* e il biblico *germinare*¹⁶. Altre possibili intermediazioni giustiane si intravedono dietro agli aggettivi, di uso originariamente dantesco, *maledetto*, *mondano* e *smisurato*.

Per gli altri lemmi non petrarcheschi che accomunano Giusto e Boiardo si possono individuare provenienze se non puntuali, almeno d’atmosfera o di orbita. *Tramortito* «è termine tipicamente stilnovistico», poi confluito, oltre che nel Dante “comico”, più volte in Boccaccio¹⁷. A Dante vanno riconsegnati termini di natura logico-filosofica quali *argomento* e *concedere*, oppure sostantivi come *fantasia* e *foce*, per i quali almeno il conte di Scandiano ha fatto propri passi della *Commedia*. Dantismi denunciati dal contesto o dall’uso in sintagma sono *lai*, *ocaso*, *polpa*, *possanza*, *vampa*, *insensato*, *matutino*, *vivace*, *costare*, *rilucere*, *tormentare*, *eterna(l)mente*; meno sicuri *rispetto*, *ampiolamplo* (molto diffuso in Boccaccio), *afferrare*, *aggirare*, *martirare*. Per *pravo* la provenienza può essere tanto petrarchesca, ma dal *Triumphus Cupidinis*, quanto boccacciana; *scolorito*, aggettivo, è in Petrarca participio passato (*Rvf* 31, 6); *sdegnoso* è variante trisillabica del quadrisillabo *disdegnoso* attivo

¹⁵ Si tratta del primo uso del vocabolo con tale accezione macrotestuale in ambito lirico, ché fuori di esso *libro/libretto*, rivolto all’opera che si sta componendo, compare varie volte in Boccaccio, in versi e in prosa (e in prosa già nel *Convivio* dantesco): si vedano i cenni di B. BARTOLOMEO, «Per me non basto...». *Presenza delle fonti classiche nella poesia di Giusto de’ Conti*, in *Giusto de’ Conti di Valmontone*, pp. 89-116, a p. 115, n. 46, in compagnia di G. NATALI, *La lezione di Boccaccio*, ivi, pp. 157-76, alle pp. 172-76.

¹⁶ Pur forse arrivato a Giusto anche attraverso Dante, *Par.* xxxiii, 7-9 (come indica I. PANTANI, «La fonte d’ogni eloquenzia». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 215 e n. 115). Il punto d’avvio pare comunque *Gen* 1, 11: «germinet terra herbam virentem».

¹⁷ Citazione e rilievi in PANTANI, «La fonte d’ogni eloquenzia», p. 189.

anche nei *Fragmenta* e già dantesco. Quasi certamente assunti dai *Triumph* paiono *iniquo*, *lubrico*, *solingo* e forse *servitù* (ma in Giusto l'accezione è politica, amorosa in Boiardo), mentre potrebbe risalire a una *Estravagante* petrarchesca (al Beccari) *confondere*, che pur è provenzalismo noto al conte di Scandiano¹⁸.

Lunga la lista dei lemmi riconducibili, in modo più o meno consistente, alle case di Boccaccio: *segnale*, *astuto*, *diletto*, *occultare*, *pervenire*, *ras(ci)ugare*, *ripieno*; boccaccismi con precedenti danteschi si possono definire *ristoro*, *splendido*, *sventurato*, *compiacere*, *riguardare*, nonché *invidioso*, per il quale potrebbe far testo anche l'occorrenza di *Triumphus Fame*. Un provenzalismo pare *follia*, stilnovistico *apprendere* inteso come 'accendere'; dialettale *almanco*, che Giusto usa infatti solo per necessità di rima (fuori rima trovo 3 *almeno*, che è l'unica forma viva in Petrarca, con 16 occorrenze). Da ultimi vanno considerati quei lemmi che denunciano radici differenziate per ciascuno dei due poeti, sulla base dei riscontri fra luoghi paralleli: *rosato* risale ai *Triumph* (G) e a Dante (B)¹⁹, *fumare* a Virgilio (G + B)²⁰, a Dante (B) o a Ovidio (B)²¹.

Spostando ora l'attenzione sul solo Giusto rispetto agli altri due poeti, allestisco un primo inventario dei vocaboli presenti con più di una attestazione nella *Bella mano* e nelle *Estravaganti*, i quali non solo non risultano attivi nei *Fragmenta*, ma anche, parallelamente, non saranno accolti negli *Amorum libri*: dunque voci non petrarchesche di Giusto ignorate da Boiardo²².

¹⁸ Rinvio in proposito alla nota di commento da me apposta ad *AL* I 12, 12.

¹⁹ Da *Purg.* xxx, 22-24.

²⁰ G 120, 3 e B III 32, 4 provengono da *Buc.* I, 82: «et iam summa procul villarum culmina fumant».

²¹ B II 49, 5 riprende (rima *alluma* : *fuma*) *Purg.* xxiv, 151-53; B II 54, 8 rielabora Ovidio, *Met.* II, 242: «mediis Tanais fumavit in undis».

²² L'asterisco in esponente segnala i lemmi appartenenti alle *Estravaganti*.

<p>[SOSTANTIVI] arcier* / arciero* coppie* 2 faretra* 2 grandeza / grandezza 2 òme* / omei* onta / onte 3 ragna / ragne recordanza / recordanze / ricordanze stimoli 2 titol* / titolo* topo 3 volpe 2</p> <p>[AGGETTIVI] grata* / grato / grato* 3 ingiusta / ingiusto ladre / ladri radianti* 2 ritonde / rotonde* 2 sincera 2 vezoso 2 / vezzosa* / vezzosi* / vezzoso</p>	<p>[VERBI] adoppia / adoppio allaccia 2 / allacciato attemprar / attempre cambia* / cambiar* 2 / cambiarse* cascar* / cascheran condice 2 disfido 2 divampa / divampi / divampo 2 infronde [se i.] / 'nfronderansi 2 investa [m'ì.] / 'nveste osserva / osserva* raduna 2 rinforza* / rinforzar 2 rubbaratte* / rubbaron / rubbate / rubbato succede / successe trasmutar / trasmutato / trasmuti vegliar / veglio</p> <p>[AVVERBI] afato / affatto 3</p>
--	---

Il prospetto non è foltissimo: 37 lemmi per 98 forme, ove dominano i verbi (17) sui sostantivi (12) e sugli aggettivi (7), a parte l'isolato avverbio. Almeno 4 lemmi rappresentano altrettante varianti formali, più peregrine, di termini normalmente diffusi sotto altra grafia e probabilmente scelti per esigenze metrico-prosodiche. Sul fronte opposto, stazionano vere e proprie novità lessicali, almeno nel campo lirico, come *radianti*, latinismo poco diffuso prima di Giusto, *investire* metaforico e soprattutto *condirsi*, neologismo formale di ‘addirsi’, che è voce già di per sé pochissimo diffusa²³. Per il resto, alcuni dei vocaboli a frequenza superiore a 1 caratteristici del solo Giusto rispetto ai *Fragmenta* e agli *Amorum libri* potrebbero aver trovato esca ancora in Petrarca, questa volta dei *Triumphs*: com'è il caso di *faretra*, *titol(o)*, *adoppiare* (sopra citato), *allacciare*. Tra i termini rimanenti, una manciata può ricondursi a Dante, lirico e “comico”, quali *ragna*, *sincero*, *divampare*, *infrondarsi*, *radunare*, *trasmutare*; a loro volta, voci di possibile provenienza boccacciana saranno identificabili in *arcier(o)*, *omè(i)*, *recordanza*, *stimoli*

²³ Trovo nel *TLIO*, voce *addire*, soltanto il seguente riferimento al cantare di *Fiorio e Bianciflore*: «Noi siamo mes[s]ag[g]i de lo re Felice / che vendere vor[r]émo una dongella / che è più bella che lla imperadrice / ed as[s]ai più chiara che non è la stella, / e grandis[s]imo tesoro l'adice / però ch'ell'è vergine dongella». L'accezione manca al lemma *condire* del *GDLI*, la forma *condice* non è attestata nel *Corpus OVI*.

(amorosi), *ladro* agg., *rotonde* detto delle mammelle²⁴, *vezzoso*²⁵. Interessante il doppio recupero di *disfido*, a 75, 44 («così pavento, lasso, e mi disfido»: ‘mi scoraggio’) e 113, 2 («e mena in parte ove de mi disfido»: ‘perdo fiducia in me stesso’), per i cui significati occorre riandare a Giacomo da Lentini o ad altri poeti del Duecento²⁶.

Veniamo ora alle voci non petrarchesche (cioè non del *Canzoniere*) con unica attestazione nel Conti, poi tenute fuori dagli *Amorum libri*. I nudi dati sono i seguenti: 55 sost., 37 agg., 54 verbi, 4 avv. Partiamo intanto dalla classifica, dando la graduatoria dei pezzi con la più alta presenza di termini giustiani non attestati in Petrarca e Boiardo:

	totali parziali	<i>Sonetti e canzone</i>
(1)	29	144
(2)	20	143
(3)	7	xI
(4)	6	75 - LI
(5)	5	13 - 150 - xx

Come succedeva nelle tavole relative ai vocaboli di G + B contro P, al primo posto si installa il polimetro 144 *La notte torna, e l'aria e 'l ciel se annera* (182 versi), nato – come scrive Pantani²⁷ – «dal progetto di concludere su sfondo pastorale (novità ultima della lirica volgare) la rappresentazione, in contesto lirico, di un amore definitivamente tradito», in modo da offrire «una rilettura dell'esperienza tristemente conclusasi, ripercorrendone le tappe con precisi richiami testuali»²⁸: si tratta dunque del testo-cardine su cui si impernia l'intera struttura della *Bella mano*, che infatti spicca qui su tutti gli altri componimenti di Giusto con 29 novità lessicali, cui andranno aggiunte le 9 in comune con gli *Amorum libri*, già toccate sopra:

²⁴ Come nota I. PANTANI, *Prima e dopo la «Bella mano»: le quattro donne di un altro Giusto, in Giusto de' Conti di Valmontone*, pp. 201-40, a p. 214, n. 24 (con rinvii al *Filocolo*).

²⁵ È dello stesso parere sulla matrice boccacciana di quest'ultimo termine PANTANI, «*La fonte d'ogni eloquenzia*», p. 217, n. 118.

²⁶ Cfr. *TLIO*, voce *disfidare*, n. 1.

²⁷ I. PANTANI, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno, 2006, p. 113.

²⁸ Questa seconda citazione da *Id.*, *Il polimetro pastorale di Giusto de' Conti*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. CARRAI, Padova, Antenore, 1998, pp. 1-55, a p. 16.

	<i>Sonetti e canzone</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(1)	144	accordo armenti asinello balestra canna dilegge ferza infamata infosco menda mosca naso pasciute pecorelle provvedimento raso ricordo ritto rocca sbramo sire trama	investa onte topo [<i>ter</i>] volpe [<i>bis</i>]		29

Al secondo posto della classifica, contrariamente a quanto era dato osservare per i vocaboli di G + B contro P, staziona un altro metro “lungo”, il capitolo ternario (una “disperata”) 143 *Amor con tanto sforzo omai me assale* (196 versi):

	<i>Sonetti e canzone</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(2)	143	accetto danna facile incrudelisca indissolubil predire ragrave scongiuro stirpo sublima troiano	adoppio condice [<i>bis</i>] grandezza ingiusta onta onte ricordanze sincera		20

L'appannaggio del 143, sommato a quello del 144, conduce a un totale di 49 voci su un complesso di 247, un quinto esatto. Queste parole sono costituite, nel 144, in massima parte da sostantivi (19 su 29), mentre viceversa nel 143 si impongono verbi (11) e aggettivi (5): un comportamento riconducibile alla natura stessa dei componimenti, per cui ad es. ben 9 dei 19 sostantivi schedati nel 144 sono nomi di animali o relativi a quel mondo (*topo* [3 volte], *volpe* [due volte], *armenti*, *asinello*, *mosca*, *pecorelle*); alcuni di questi, come *armenti* e *pecorelle*, non saranno entrati nei pezzi bucolici degli *AL* per pure ragioni di scelte sinonimiche, dal momento che Boiardo vi preferisce in un caso un'espressione più paludata come *bianca torma* (III 32, 2).

La controprova viene dal contiguo capitolo 142, *Odite, monti alpestri, gli mei versi*, terzo nella precedente classifica di elementi accomunanti G + B contro P, i cui caratteri elegiaco-pastorali, ben apprezzati dal conte di Scandiano specie nel *mandrialis* II 44, appaiono tra i responsabili della totale assenza di voci rifiutate da Boiardo (e già prima assenti in Petrarca), a dimostrazione che quei 124 versi furono assimilati senza residui nel tessuto degli *Amorum libri*.

L'*exploit* dei due componimenti contigui 143-144 non ha pari nelle altre liriche giustiane, per quanto non siano percentualmente minimi i valori riscontrabili nei due sonetti delle *Estravaganti* che occupano il terzo e quarto posto della classifica, rispettivamente i nn. XI e LI:

	<i>Sonetti e canzoni</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(3)	XI	amenne impudico neffando organizar(lo) preservato straziabil ventre			7
(4)	75	appetito guarir peccator riverso	attempre disfido		6
	LI	bastevol dispalma ottener reintegrar(mi) viltà	rinforza		6

Il primo di essi, *Ben fo neffando, infausto e maledetto*, divide le sue 7 presenze fra 2 sostantivi, 4 aggettivi e il verbo *organizar*, tutti elementi viranti all’espressionistico: e ben si comprende, ricordando che il sonetto è un lamento del poeta contro il suo giorno natale, secondo il gusto di certa rimeria comico-realistica e di autori *deracinés*; ciò non toglie che la lirica non potesse essere riecheggiata, come in effetti fu, da Boiardo, il quale però compì una preventiva opera di setaccio nei confronti del precedente giustiano. A sua volta, il son. LI, *Non per isdegni o gelosia quest’alma*, di per sé un po’ criptico, mette in mostra 6 vocaboli in gran parte definibili prosaicismi. Gli è pari per presenze la canz. 75, *Chi darà agli occhi mei sì larga vena*, che annuncia «una fase di desolazione e di disperazione nella storia d’amore»²⁹ e riuscirebbe per questo altamente compatibile quantomeno con l’intero libro secondo degli *Amores*.

Il quadro della possibile origine del linguaggio non petrarchesco attivato da Giusto e più tardi rifiutato da Boiardo riesce molto variegato. Neologismi assoluti si possono considerare, oltre che il sopra citato *condirsi*, due aggettivi recuperati da Pantani nella sua edizione (pur provvisoria) di *Bella mano ed Estravaganti: insolide* (nell’incipit di XIX, *Qual che mai cose insolide e stupende*), che pare un latinismo crudo di matrice ovidiana³⁰, e *socqueti* (89, 7 «non subiti sospir’ socqueti³¹ e furi»), in cui il prefisso *sub-* potrebbe svolgere la nota «funzione secondaria attenuativa» (ROHLFS 1028) rispetto a *queti*, visibile ad es. nel parallelo *sorriso* di fronte a *riso*. Di *straziabil* (XI 10) non trovo traccia nei repertori elettronici e nel *GDLI*, e lo stesso si dica per *dispalma* (LI 8), che sarà variante di *spalma*, in funzione metrico-prosodica (quest’ultima appare nei *Rvf* 264, 81, ma con tutt’altro significato). Ad analogo scopo passiono obbedire i ricorsi a *mi affredda* (36, 46), al posto di *raff(f)redda* dei *Rvf* 135, 50 e 217, 5; a *m’assogno*, in rima a xv 4, variante formale di *m’assonno*, che è veste schedata nei dizionari (diversamente dall’altra) e attiva in Dante (pur in rima a *Par.* VII, 15 e XXXII, 139); a *ragrave* (143, 161) per *aggrave*, già petrarchesco (29, 49; 37, 37; 91, 8) e poi boiardesco (I 43, 104 e III 29, 8). Varianti solo formali, non imposte da esigenze metriche, risultano *spergo* (95, 8 «lagrime tante e carte spergo»), nel significato di ‘disperdo, dissipo’, già dantesca (*Purg.* XXVII, 84) e qui probabilmente orecchiata su *Tr. Cup.* III, 115 «cotante carte *aspergo*» (ma con divergenza di significato, oltre che

²⁹ Così S. CARRAI, *Nell’officina della «Bella mano»: la funzione strutturante delle canzoni*, in *Giusto de’ Conti di Valmontone*, pp. 193-99, a p. 197.

³⁰ Cfr. *Met.* xv, 203: «tunc herba recens et roboris expers / turget et insolida est et spe delectat agrestes». Il testo vulgato di Giusto leggeva *insolite*.

³¹ Vitetti stampava *sopiti*.

di grafia)³², e *stirpo* (143, 121) per *estirpo*, che il *GDLI*, voce *stirpare*, n. 3 («Strappare penne dal corpo di un uccello») assegna *in primis* a Giusto. *Biancar* (150, 143) è assente nel *TLIO*, mentre il *GDLI* avanza due soli esempi, il primo dei quali è il nostro³³.

Numerosi i neologismi semantici: *eccesso*, legato all'aggettivo *mortale* (VIIIb, 12) a indicare la fine dell'esistenza, ha probabili origini patristiche (cfr. ad es. Agostino, *De natura et gratia* 70, 84: «cum de mortali excesserit vita»); la perifrasi *non ha ricordo* (144, 148), per 'non ricorda', risulta inedita; *preservato* (XI, 4), detto di un *ricetto*, 'ricettacolo predestinato', offre un significato inusuale, oltre a presentarsi come il primo caso d'uso poetico dell'aggettivo; *dedutti*, nel verso «ma i rei fati crudel ne han sì dedutti» (XXXII, 8), si fa intendere 'ci hanno ridotti a ciò', accezione non prevista nel *GDLI*, voce *dedotto*; *io ten disgrazio* (XLIV, 8), che il *GDLI*, lemma *disgraziare*¹, n. 1, chiosa «Non ringraziare, privare della gratitudine; escludere dal proprio favore, dalla propria simpatia; misconoscere; mostrarsi ingrato e irricoscente», è anche la prima occorrenza fra i citati, e il medesimo si ripeta per *dentro io m'infosco* (144, 5): cfr. *GDLI*, *infoscare*, n. 3; *raso*, nella frase «il giorno che di fresco lui sia raso» (144, 166), allude al *radarsi* quando ci si sposa³⁴, e come tale è verbo dal significato differente rispetto al *mi rade* dei *Rvf* 29, 12; «sì vegio il ciel *riverso* ne' mei danni» (75, 29) indica un destino che si accanisce contro il povero poeta, ma tale significato di *riverso* non è previsto nelle 25 accezioni registrate nel *GDLI*, alla stessa voce³⁵.

Per indagare sulla provenienza degli altri lemmi giustiani le vie da seguire toccano, prima di tutto e in special modo, l'ampia tradizione volgare precedente Petrarca, a cominciare naturalmente da Dante, lirico e "comico". Usi sintagmatici e/o elementi contestuali convergono a ritenere dantismi verificati i seguenti vocaboli: *armenti*, *lino*, *pecorelle + pasciute*, *stizo*, *trama*, *increspa*, *nobilitata*, *organizar*, *penetrando*, *rinfiamma*. Dantismi più generici si considerano: *appetito*, *dannati* (in coabitazione con *Tr. Cup.* II, 153), *essenza*, *ferza* (idem con *Tr. Mortis* II, 93), *fondamento*, *lutti* in rima (interviene anche *Tr. Mortis* I, 121), *malvolere*, *movimenti* dei cieli (poi spesso in Boccaccio),

³² Da notare che i *Rvf* 253, 12 hanno *disperga* nello stesso significato di 'dissipi'.

³³ L'altro è una citazione del più tardo Biringuccio, tratta dal Tommaseo-Bellini, peraltro con significato concreto.

³⁴ Come indica PANTANI, *Il polimetro pastorale di Giusto de' Conti*, p. 51, il quale anche rinvia a Boiardo, *Pastorale* IX, 38 («ché di fresco è raso»).

³⁵ Da notare che *riversare* è verbo attivo in tutti e tre i canzonieri, sempre con significati diversi (*Rvf* 95, 8 «benché 'n lamenti il duol non si riversi»; G 5, 13 «dalla bocca colma di dolcezza / riversa il bel parlar sì dolce e saggio»; B I 47, 13 «la folta neve che dal ciel riversa»).

*necessità, sustanza, villanel*³⁶, *per viltà, accetto, eternal (pena), furi, materna* (con *Tr. Fame* III, 49), *monde, compense*³⁷, *eccede, per satisfar(te)* (anche in Boccaccio), *ve scongiuro (per), se stinse* (verbo *stingere*), *suplicar*.

Chiamato varie volte in causa, anche Boccaccio è uno dei fari che orientano le scelte linguistiche (e non solo) di Giusto. I boccaccismi comprovati sono: *provedimento, cocenti, deforme, inanellate, irreparabil, morbida, solar, sospeso, troiano, incrudelisca, reintegrar, rembelisce, rempio, sbramo, fedelmente*. Boccaccismi probabili, stante i picchi d’impiego dei vocaboli nel Certaldese: *balestra, deità*³⁸, *bastevol*³⁹, *ferrate*⁴⁰, *fervente, indissolubil*⁴¹, *neffando*⁴², *paziente, sonor, beffar* (soggetto Amore), *consiste, minuir, sganni*⁴³.

Della terza corona va intercettato qui il possibile influsso dei *Triumph*, già sopra citati per concomitanti luoghi danteschi. Il recupero meno dubbio sembra essere quello di *fugace* a XL, 12 «Ahi fugace speranza...!», ricalcato su *Tr. Cup.* IV, 61 «O fugace dolcezza!», pur in primo emistichio; più problematica l’origine di *macchiar*, verbo di non ampia diffusione nella letteratura due-trecentesca e per questo forse favorito da *Tr. Cup.* III, 99 «ché tutti siam macchiati d’una pece».

Per altri possibili influssi, occorrerà verificare da vicino la produzione di Simone Serdini, che presta più di un termine in attestazione unica nel Valmontone e non attestato in Petrarca (né dopo in Boiardo): *moscato, passeggiare, celico, impudico, sublima*. Sospetti di influenze serdiniane appaiono anche in *malcontenti, clemente*⁴⁴, *agrandire*, mentre altri vocaboli, di più indefinibile

³⁶ Dove peraltro il topico rinvio a *Inf.* xxiv, 7 sembra sovrapporsi a un altro del madrigale *Ne l’ora ch’a segar la bionda spiga* musicato da Paolo da Firenze: «si lieva ’l villanel afflitt’e stanco» (cfr. Giusto 120, 1 «Rimena il villanel fiaccato e stanco»).

³⁷ Il termine cade in rima, come nell’unico esempio dantesco (*Par.* xxvi, 6), ma l’intero verso, «e col di notte egualmente compensa» (81, 3), pare un calco della canzone guinizzelliana *Tegno l di folle ’mpresa*, 40: «ora la notte igualmente ’l pareggia».

³⁸ Rivolto ad Amore, il termine origina più a monte di Boccaccio, in ambiente stilnovistico (ad es. Guinizzelli e Cino).

³⁹ Il vocabolo è tipico della prosa, e qui si tratta infatti del primo impiego in versi (non considero un *bastevre* in Bonvesin, cit. nel *TLIO*).

⁴⁰ L’unico uso poetico prima di quello giustiano, coerente nel significato, si trova nel *Teseida* VII 32, 8, riferito a delle porte.

⁴¹ Legato a *nodo* configura un sintagma già latino, ad es. di Plinio, *Nat. hist.* XI, 81 («indissolubili nodo»). Anche in questo caso si tratta del primo impiego in poesia dell’aggettivo, se si esclude il volgarizzamento di Boezio di Alberto della Piagentina, che traduce *inresoluto ... nexu* di *Consol. Phil.* III, m. II, 4-5 proprio con «nodo indissolubile» (cit. nel *Corpus TLIO*).

⁴² In Boccaccio appare solo in prosa; in poesia c’è il precedente di VannoZZo 23, 9.

⁴³ In origine un dantismo, chi sdogana il termine e ne risulta quasi fruitore unico è Boccaccio (cfr. anche PANTANI, *Prima e dopo la «Bella mano»*, p. 220, n. 37).

⁴⁴ SavioZZo è il primo a utilizzarlo in testi lirici (con 7 occorrenze).

provenienza, si appaiano a testi della generazione poetica del Saviozzo o dello stesso Valmontone.

Le 247 parole totali di “deviazioni” giustiane rispetto al *Canzoniere* di Petrarca e non attive negli *Amorum libri* sommano a 152 lemmi, i quali corrispondono a una percentuale del 3,52% sul lessico complessivo di *Bella mano* e *Estravaganti*. Siamo su valori piuttosto bassi, e la spiegazione va ricercata nella forte ortodossia di Giusto rispetto al grande modello dei *Fragmenta* e, contemporaneamente, nel ruolo molto attivo che Boiardo assegna ai versi del Valmontone all’interno dei suoi *Amores*, tanto da farne propri svariati suggerimenti lessicali: infatti, sommando ai 152 lemmi solo giustiani i 71 accomunanti Giusto e Matteo Maria contro Petrarca, arriviamo a una percentuale del 5,17% sul lessico del Valmontone. Va anche osservato il differente comportamento della *Bella mano* rispetto alle *Estravaganti*, il cui numero totale di versi è circa il 28% di quelli del “libretto”, e nonostante ciò i lemmi assegnabili alle seconde sono 80, contro i 78 della *Bella mano*⁴⁵: agevole concludere che le novità giustiane rispetto al *Canzoniere* e agli *Amorum libri* incidono percentualmente tre volte abbondanti di più nelle *Estravaganti*. Insomma, il Valmontone si concede assai più libertà espressiva in queste ultime, che in ogni caso non rappresentano delle schegge impazzite della sua lirica, ma raccolgono vari gruppi di rime dedicate a più donne, vale a dire – come ben ha mostrato Pantani⁴⁶ – ancora a Isabeta, oltre che ad Antonia, a Laura e a Vittoria; al contrario, il canzoniere “principale” (diciamo così) solo in pochi casi deraglia dalla linea che da Petrarca condurrà a Boiardo, così ponendosi come importante anello di congiunzione fra l’uno e l’altro, in ottemperanza al ruolo riconosciuto a Giusto di «gran distributore di un Petrarca stabilizzato»⁴⁷, per cui – con le parole di Baldassari⁴⁸ – Giusto «non svolge solo un’opera di lessicalizzazione del testo dei *Fragmenta* fondamentale per le generazioni successive, ma con le sue riscritture di Petrarca stimola meccanismi di “petrarchismo mediato”, condizionando o stimolando ulteriori riprese del modello».

Veniamo ora all’ultimo anello della catena a tre elementi, gli *Amorum libri*, allestendo un primo tabulato contenente tutte le voci pluriattestate in Boiardo che non abbiano riscontri né in Petrarca, né in Giusto:

⁴⁵ Il totale è di 158, dato che 6 lemmi sono presenti in ambedue le sezioni.

⁴⁶ Cfr. il suo *Prima e dopo la «Bella mano»*.

⁴⁷ Come scrive V. COLETTI, *Storia dell’italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993, p. 99.

⁴⁸ G. BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 46.

[SOSTANTIVI]	[AGGETTIVI]	[VERBI]	[AVVERBI]
adorneza 2	arguti / arguto 2	abella 2	adesso 13
altura 3	audace 3	ablandisse 2	degnamente 2
augella 2	cattivo 2	acomperare 2 / acomperato	diversamente 2
bianchezza 2	cento 2 / incento	ariva / arive	legiadramente 2
cacciator / caciator	colorato / colorita 2 / coloriti / colorito 5	assente / assentite	mo’ 11
captivitate 2	discento / discinto	asomiglia / assumigli / assumiglia / assumigliare 2	
causa 2	disequale 2	/ assumiglio / asumiglia / rassumiglia / rasumigliare	
compassione 3	dispet(t)osa 3 / dispetoso	/ rasumiglio / somiglia / sumiglia	
conciglio 2	disventurata / disventurato	aspira 3	
contese 2	fallita 2	bandita / bandite / bandito 5	
contrasto 2	femil 2 / femminile	cede / cedo / cedon	
creatura 2	flave / flavo	condole 2	
crucio 2	focose / focosi / focoso 2	confessar / confesso	
dansar 2	frigido 2	confingo [<i>la mi c.</i>] / confinto [<i>sia c.</i>]	
delfin 3	frondusi / fronzute / fronzuto 2	convèrtite 2	
dosso 3	furioso 2	corresponda / corresponde	
drago 2	giolivo 3	dinegata [<i>m’è d.</i>] / dinegati	
fervor 4	guasta / guasto	discacciar / discaciato	
festegiar 2	guazoso 3	favorito 2	
fiamelle 2	immane 2	forza 6 [<i>mi/si f.</i>] / forzò	
fredura 2	inaudita / inaudite	guarnita / guarnito	
giaza 4	incolti / inculti / inculto	guata 3	
legereza 2	inferna 2 / infernal / inferne	impiglia 2	
lumera 3 / lumiera	luminosa / luminosi	incide / inciso	
melodia 2	obliqua / obliquo 2	infonde 2 / infondeva / infuso	
moto / motti	orgogliose / orgoglioso	intona / intoni	
nobiltade 3 / nobiltate 3	paza / pazo	invoglia 2	
ocio / ozio	puerile 2	pende / pendo	
parangon / parangone 2	sfortunati / sfortunato	placa [<i>si p.</i>] / placare / placca [<i>se p.</i>]	
presa / prèssa	sopito 2	querelando / querelarsi	
risor / rissor 2	vasto 2	radutti / radutto	
risposta 3	virile 2 / virili	rasetta [<i>se r.</i>] / rasettata	
sagura 2 / sciagura / siagura		religarno / religato 2	
sepultura 2		resintilla / sintilla	
sosta 2		rivene / rivenire / rivien 2	
terrore 3		scordato [<i>è s.</i>] / scordava [<i>me s.</i>]	
tondo 2		spiccar / spicco [<i>me s.</i>]	
tono / tuon		unito 3 / unita	
tristeza 3			
vanitade 2 / vanitate 2			
verdura 4			
zigli 8 / ziglio 3			

Fra i termini con più di una attestazione, alcuni risultano neologismi assoluti, come *flavo*, probabilmente sviluppatosi dai testi latini di Boiardo (dove ricorre più volte), che negli *AL* si colloca accanto al più frequente *oro*, forse

indicando una varietà meno carica di giallo⁴⁹; si aggiungano *impiglia*, dialettalismo per la prima volta in un testo letterario⁵⁰, il verbo *querelare* e la neoconiazione *resintilla*, di vaga ispirazione dantesca così come la radice da cui proviene (*sintilla*). Neologismi semantici: *arguto*, ma solo nel significato di ‘perspicace e terribile’ riscontrabile a II 37, 5⁵¹; *discento / discinto*, usato sempre in dittologia con *libero*, di cui riprende il significato⁵²; *abella*, ‘rende bello’; *arivare* fattitivo, con oggetto *la vita*, ‘far finire, condurre alla fine’⁵³; *aspira* nel senso di ‘ispira’⁵⁴; *rasettare* per ‘riassettare, riassumere uno stato’, qui di quiete⁵⁵. Godono invece della prima attestazione in poesia parole quali *ablandisse*, latinismo anche sintattico (regge il dativo); *acomperare*⁵⁶; *confingere*, altro latinismo che Boiardo usa anche nelle sue traduzioni; *favorito*, participio passato di *favorire*; *radutto*, ove appare in evidenza l’opzione boiardesca per il prefisso *ra*⁵⁷, attiva altresì nell’appena citato *rasettare*, oltre che in *ras(s)umigliare* (pur in minoranza a confronto di *as(s)umigliare / asomigliare*, se non di *somigliare / sumigliare*) e, come si vedrà più sotto, negli *unica* boiardeschi *ragira*, *raporta* e *raposta*. Del pari, varianti formali poco consuete esibiscono *incento* rispetto a *cento*, ambedue di base latina (IN-CINCTUM), e *forzare* di fronte a *sforzare*⁵⁸.

L’ampia gamma delle pluriattestazioni boiardesche prive di agganci con Petrarca e Giusto si ispira naturalmente, come si è già visto sopra per il Valmontone, ai grandi autori volgari, ma anche ai medi, quando non ai minimi. L’imprescindibile voce dantesca avrà in qualche modo contatto per *altura*, *bianchezza* (dal *Convivio*), *fiamelle*, *fredura* (nel sintagma *per / per la fredura*), *giaza* (con grafia settentrionale), *lum(i)era*, *risposta*, *guasto* (anche nel *Tr.*

⁴⁹ Almeno stando a III 25, 36-7: «di celeste color, di color d’oro, / di perso e flavo e candido e vermiglio».

⁵⁰ Si tratta di un ipercorrettismo di *impiar*, ‘accendere’, per cui si veda D. TROLLI, *Il lessico dell’«Inamoramento de Orlando»*. *Studio e glossario*, Milano, Edizioni Unicopli, 2003, p. 171.

⁵¹ «Hagio gli incanti de quel vechio arguto», su cui si veda la mia nota al luogo nella cit. ediz.

⁵² Diverso il *discinta e scalza* detto della *vecchiarella* nei *Rvf* 33, 6.

⁵³ Sul termine si veda ancora la mia nota ad *AL* I 44, 14.

⁵⁴ Quello di ‘aspirare, desiderare di arrivare’, attivo a I 16, 2, era già nei *Rvf* 248, 69 (fonte diretta: «ove ’l tuo core aspira» —> «ove il mio cor aspira», ambedue in rima).

⁵⁵ L’espressione «l’unda mite se rasetta» è definita da quel *mite*, che unito a *rasetta* vale ‘si quietà’, tanto che il *GDLI*, voce *rasettare*, n. 29, cita questo luogo boiardesco e lo interpreta con «Abbonacciarsi, calmarsi (il mare)»: ma di per sé il verbo *rasettare* ha il senso più generico di ‘riprendere un assetto’, che è qui di quiete, ma che avrebbe potuto anche essere di agitazione e tempesta.

⁵⁶ Il *TLIO*, voce *acomperare*, scheda l’unico esempio dell’*Esopo veneto* (dunque un testo settentrionale): «La belezza delo corpo non si può acomperare ala belezza delo animo».

⁵⁷ *Redutti*, invece, in Giusto xxxii, 5.

⁵⁸ Diffuso ancora in Boiardo, ma anche in Petrarca e in Giusto.

Fame III, 71), *inferna(l)*, *luminoso*, *puerile*⁵⁹, *assentire*, *se condole*, *confessar*, *correspondere*, *guata*, *incidere*, *infondere* (e si veda *Tr. Pud.* 121), *plac(c)are*, *sintilla* (cit. sopra), *religare* (salvo un caso direttamente ispirato a Cicerone), *rivenire* (ma nel significato coloristico risponde a Battista Alberti), *spiccar*, *degnamente* (tipico della *Vita nova*), *diversamente*. In quest’ultimo vocabolo all’influenza di Dante potrebbe essersi mischiata quella di Boccaccio, e il medesimo si ripeta per *dispet(t)oso*, *cedere*, *discacciar*. Di ispirazione primariamente boccacciana potrebbero essere: *compassione*, *crucio*, *festegiar* (sost.), *tristeza*, *disequale* (in Boccaccio *disequale*), *fallita*, *feminil(e)*, *focoso*, *furioso*, *guazoso*, *sfortunato* (anche nelle *Rime* albertiane), *sopito*, *virile* (un isolato esempio nel *Tr. Fame* III, 73), *bandito*⁶⁰, *legiadramente*.

Un settore ancora produttivo negli *Amorum libri* è quello dello Stilnovo, grazie soprattutto a Cino da Pistoia, da cui potrebbero discendere *augella* e *creatura*, ambedue riferite all’amata, nonché – ma meno probabilmente – il provenzalismo *guarnito*, *s(ci)agura* e *scordare*, quest’ultimo assente dalle tre Corone. Stilnovistico per antonomasia *verdura*, nonché, seppur in parte scarico della pregnanza di senso assegnatagli in origine, *nobiltade / nobiltate*, e così l’altro astratto *adorneza*, e magari *giolivo*. Guardano invece più agli autori a cavallo fra Tre e Quattrocento quei termini poco diffusi nei poeti precedenti, come *dansar* sostantivato, che ricorre in Galli, al pari di *disventurato*, parola rara distaccatasi da *sventurato*, viva negli *Amorum libri* ma altresì nelle *Estravaganti* giustiane; si aggiungano, in campo musicale, *melodia* (anche classico) e *t(u)on(o)*, poi *sepultura*, *audace*, *obliquo* (che compare nel *Tr. Cup.* III, 148), *dinegare*, per i quali si possono avanzare i nomi di Fazio degli Uberti, Vannozzo, Serdini, Malatesti e ancora Galli.

Richiamati dal mondo classico sono molti latinismi, alcuni già segnalati sopra: *captivitate* e *captivo*, l’astratto essendo presente anche nella traduzione di Apuleio operata da Boiardo, proprio a fronte dell’originale *captivitatem*⁶¹; *delfin*, *ocio / ozio*, *arguto*, che guardano a Ovidio, ma con l’ultimo vocabolo (in due delle tre sue occorrenze, cioè esclusa quella citata sopra di II 37, 5) in comune anche con Virgilio, cui invece si dovranno riferire *frigido* (*angue*) e *intonare*; riconducono a Cicerone, oltre al nominato *religare*, anche *immane* (ripreso nel Quattrocento da Battista Alberti) e *inaudito*, riscontrabile anche nel Malatesti e nello Sforza, mentre riesce di suggestione lucreziana *terrore*.

⁵⁹ Vocabolo sdoganato da Dante, ma che in Boiardo risente meglio di apporti latini, classici e patristici.

⁶⁰ Petrarca e Giusto ricorrono invece al sintagma *in bando*, vivo anche nello stesso Boiardo (III 48, 54).

⁶¹ Cfr. *Met.* VI XXIX, 3: «fugiens captiuitatem», voltato in «fugire la captivitate».

Di ambito biblico-cristiano appaiono *melodia* (*dolce*), *vanitade / vanitate*, *fronduso / fronzuto* (anche classico), *convèrtite*; meno direttamente connotati *causa*, *conciglio*, *legereza* (è la *levitas* femminile, anche in Tito Strozzi⁶²), *incolto / inculto* (vivo pure nell'Alberti), *vasto*. Per contro, hanno qualche peso i dialettalismi *ris(s)or* (già nel *Canzoniere Costabili*), *in / a tondo*, *pazo*, *invoglia* per 'avvolge', con precedenti in Vannozzo e Sforza.

Negli elenchi si noterà come il sostantivo (non petrarchesco, né contiano) di maggior impiego risulti *ziglio*, spesso in coppia con l'aggettivo *bianco* e comunque connotato in senso coloristico, un campo semantico molto vivace negli *Amorum libri*: non per nulla, proprio *colorato / colorita / coloriti / colorito* ottiene la palma fra gli aggettivi. Fra gli avverbi spiccano i due elementi con valore temporale *adesso* e *mo'*, sconosciuti ai *Fragmenta* e a Giusto, e ben diversi da *ora* (che invece conta 202 presenze nei primi, 90 nel secondo e 111 in Boiardo), risultando implicati nella dimensione quasi diaristica, ovviamente *ficta*, da scrittura in presa diretta, assegnata alla narrazione dell'*istoria* negli *Amorum libri*.

Passiamo ora alla rassegna dei vocaboli boiardeschi in attestazione singola, non precedentemente ospitati nei *Fragmenta* e in Giusto, e diamo anche qui le nude cifre: 112 sost., 86 agg., 74 verbi, 9 avv., 1 pronome, 1 locuz. preposizionale. Ed ecco uno spaccato di quei dati, serati secondo la numerazione progressiva degli *Amorum libri* e presentati solo nella parte alta della classifica, da cui emergono i componimenti più "eslegi" dal punto di vista lessicale rispetto alla linea Petrarca-Giusto:

	totali parziali	<i>AL</i>
(1)	28	II 44
(2)	23	III 31
(3)	19	II 22 - III 59
(4)	17	I 15
(5)	16	I 43 - II 11 - III 25
(6)	15	III 12
(7)	11	I 50 - II 34 - II 55
(8)	10	I 33
(9)	9	I 27
(10)	7	II 42
(11)	6	I 10 - I 22 - I 44 - I 45 - I 49 - II 16 - II 19 - II 54 - III 11 - III 60

⁶² E infatti cfr. più sotto, fra le monoattestazioni, *levitade*.

Ai piani alti della graduatoria si confermano, come già era accaduto con i predecessori, i metri “lunghi”, statisticamente favoriti rispetto ai sonetti (che, ricordo, sono 150 su 180 componimenti); anzi, si può pacificamente osservare come le prime 13 liriche, che occupano i posti dal primo all’ottavo, siano tutte canzoni (compresa la prima, la canzone-madrigale II 44, nonché la canzone-sestina II 55), al nono posto si piazza il rotondello, al decimo compare, da solo (7 attestazioni), il primo sonetto (II 42), cui segue l’undicesimo gradino, di tutti sonetti. L’unico *cantus* che non si trova nelle prime posizioni della classifica è III 48, con frequenza 3, mentre il *mandrialis* I 8, con i suoi 18 versi, staziona al 14° posto. Il metro più diffuso negli *Amores* dopo il sonetto, cioè la ballata (ce ne sono 14), figura al massimo al dodicesimo posto, con le 5 parole attestate da II 29, che fra l’altro è il componimento più breve di tutto il canzoniere (10 versi); molto più spesso, i *chori* presentano frequenza-zero, come accade per I 25, II 6, III 40, III 54.

La lirica più lunga degli *Amorum libri*, il *mandrialis* II 44 *Se io paregiasse il canto ai tristi lai* (157 versi) è anche la prima della classifica (lo era già in quella specifica accomunante Giusto + Boiardo contro Petrarca) e si qualifica nella raccolta come il componimento elegiaco-pastorale per eccellenza, il cui lessico è sì doviziosamente innestato sulla scia dei predecessori, e soprattutto di Giusto, ma con una personale ricerca di novità lessicali, tanto che residuano 28 vocaboli privi di riscontro nei *Fragmenta* e nel Conti, i quali giostrano fra 14 sostantivi, 8 aggettivi e 6 forme verbali; fra i nomi appaiono 10 astratti, laddove fra i 27 lemmi totali due appartengono al dominio del caldo d’amore (*fervor* e *focose*) e cinque al campo semantico erotico-militare (*captivitate*, *contese*, *forza* [bis], *lassar*):

	AL	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(1)	II 44	bellua cotesti disgrava guiderdonato incarca inscritta lassar patente sentimenti smenticanza tenereza uom nato	captivitate compassione contese delfin dinegata discinto disequale fervor focose frondusi immane legereza orgoglioso tristeza	forza [<i>bis</i>]	28

Al secondo posto viene il *Dialogus cantu*, che è un contrasto fra *pars rationalis* e *pars sensitiva* del poeta che molto deve alla canz. 360 dei *Fragmenta*, come già si è detto, ed è notevole che proprio questo componimento petrarchesco figurasse in cima alla classifica delle esclusioni operate dai due imitatori quattrocenteschi, e che al tempo stesso il pezzo di Boiardo si distingua per l'alto numero di scarti lessicali rispetto al suo principale modello: si è avuta dunque una duplice selezione, in partenza (comune a quella di Giusto) e all'arrivo, per un caso di *concordia discors* che ben esemplifica il complicato percorso di avvicinamento e allontanamento seguito dagli *Amorum libri* rispetto ai *Rerum vulgarium fragmenta*:

	AL	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥ 5	totali parziali
(2)	III 31	assueta atese contegno delira divisar ignota recede scortese soppede sospede succisa tirannia	aspira contrasto discento fallita guasto infonde [<i>bis</i>] pende ritira vasto	bandita	23

Per un caso apparentemente fortuito, al terzo posto della classifica si installano le due canzoni definite con il termine di *Alegoria*, II 22 e III 59, incentrate sulla descrizione dell'innamoramento e sulla necessità di lasciare gli allettamenti dell'amore, dunque sui momenti topici di inizio e fine della vicenda amorosa, tramite una serie di figurazioni da intendere in cifra: una dimensione necessariamente lontana da quelle del *Canzoniere* e della *Bella mano* (e connessi), correlata a una disposizione diegetica non a caso limitrofa a certe pagine dell'*Inamoramento de Orlando*:

	AL	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(3)	II 22	agropata ariza atrativa forteza fremente gropo incogniti presi saettare	arguto caciator cedo compassione drago frigido guata orgogliose parangone	zigli	19
	III 59	confiso cupido divora dormenti immo instinto loncia moglie roseggia vagante	arguti aspira dosso fronzuto inciso lumera pazo sepultura	rassumiglia	19

Ed è ancora, probabilmente, il carattere blandamente narrativo a far sì che il son. II 42 si collochi al primo posto fra questi metri negli *Amores*, nel quale giuocano un ruolo importante gli attualizzatori temporali *mo’* e *adesso* che ne scandiscono la struttura.

La forte componente innovativa del lessico boiardesco rispetto a Petrarca e a Giusto è dimostrata *in primis* dal numero di neologismi accolti nei testi, in gran parte sostenuti dalla base latina, cioè dagli autori classici e post-classici. Risultano per la prima volta attestati nella lingua italiana⁶³: *asueto* sost. (III 1, 8) e *insueto* agg. (I 9, 10); *olore* (I 10, 9); *orca* (II 29, 4); *pentuti* sost. (II 58, 4); *ricoprir* sost. (I 33, 12); *soppede* (III 31, 64); *implexe* (II 2, 8); *inaspetata* (II 32, 6), in tandem con un altro neologismo, solo semantico, come *indovuta*; *jubato* (I 39, 2); *levo* (III 49, 5); *torpida* (III 8, 7); *apartegiar* (II 39, 6); *circumsona* (III 20, 8); *presage* (III 52, 12); *suffusa* (I 11, 3).

A questi *hapax* vanno assimilati anche i neologismi di natura puramente formale, come *dipartanza* (III 42, 2), indotto da esigenze di rima; *ragira* (III 57, 1) e *raposta* (I 57, 8), preferite da Boiardo ai corrispettivi *rigira* e *ripo-*

⁶³ Gran parte dei commenti ai singoli lemmi sono cavati dalle, o implicitamente rinviano alle, note da me apposte ai passi relativi negli *AL*, dove anche si troveranno gli eventuali rinvii bibliografici.

sta stante la sua predisposizione per il prefisso *ra-*, cui si è già fatto cenno; *svoluppi* (III 34, 14), variante di *sviluppi* (da *voluppo* anziché *viluppo*). Sono invece neologismi semantici: *fibra* (II 49, 16); *lista* (II 38, 10); *spiritel* (I 41, 3); *adusto* (II 16, 10); *concreta* (I 45, 4); *exangue* (II 51, 3); *forzate* agg. (II 9, 13); *indovuta* (II 32, 6), già citato sopra; *insano* (III 32, 5); *intorta* (I 18, 7); *lerneo* (II 26, 1); *ragiunti* (*inseme*: I 4, 5); *torrido* (III 13, 10); *affranca* (I 45, 7); *dansar* verbo (I 33, 30); *giorna* (III 33, 10); *inscritta* (II 44, 66); *lassar* ‘allentar’ (II 44, 143); *sinor* (III 10, 5); *aposto al* (III 53, 7).

Per altri vocaboli è possibile sottolineare la promozione dalla prosa, in cui erano confinati nella produzione letteraria precedente, alla poesia, grazie appunto agli *Amorum libri*. Si tratta di: *atomi* (III 11, 10); *bellua* (II 44, 11); *smenticanza* (II 44, 111); *agile* (I 50, 22); *caprina* (III 21, 4); *fangoso* (III 60, 10); *ignavo* (III 14, 4); *destrare* (II 9, 7). Nei casi seguenti, invece, la novità boiardesca si limita alla promozione delle voci nella sfera lirica: *partita* sost. (I 48, 12); *riavagio* (II 41, 12); *veroncello* (III 18, 1); *artica* (III 25, 25); *versi* (II 9, 6), aggettivo-participio di *vertere*; *incolora* (I 15, 50); *raporta* (III 33, 1).

Come si è visto, in molti di questi casi la matrice da cui è scaturita l’innovazione lessicale è palesemente latina, per lo più ma non solo classica. Latinismi riconoscibili in un qualche modello antico sono: *animanti*, *arratore*, *basi*, *cassia*, *cinamo*, *incenso*, *mira*, *fibra*, *idii*, *ligustro*, *mirice*, *perfidia*, *plectro*, *ignota*, *ramose*, *trepido*, *frema*, *reparar*, *sopravolando*. Latinismi meno direttamente radicati a una fonte risultano *cattivo* sost., *celso*, *fallace* sost., *jacinto*, *jogi* (*di montagne*)⁶⁴, *levitade*, *sido*⁶⁵, *fitto* ‘finto, artefatto’, *ircane*, *patente* agg., *pertinace*, *fu concetto*; si aggiunga *giardino*, il cui corrispettivo latino *hortus*, fruito anche quale metafora sessuale, si trova spesso, ad es., nel *Canticus Canticorum*.

Venendo ai lidi volgari, ancora una volta è Dante a farla da padrone negli impieghi extrapetrarcheschi del lessico boiardesco, in buona parte con prestiti che si possono ritenere “firmati”: *ansisibena*, *ceraste*, *fretta*, *immo*, *lacuma*, *lettor*, *loncia*, *pruno*, *sofista*, *tramontana*, *tremolar* [sost.], *anello*, *cupido*, *divina*, *piacevol*, *rearso*, *succisa*, *vagante*, *ariza*, *delira*, *tremolando*. Dantismi generici si possono definire: *caso*, nel significato latino di ‘caduta’ (II 2, 13), *corsier*’ per indicare i cavalli del sole⁶⁶, *facione*, *globo*, *gropo*, *lordura*, *lustro* in

⁶⁴ Cfr. ad es. «iuga montis» in Virgilio, *Buc.* v, 76, e in Ovidio, *Met.* x, 172. Gli altri ricorsi di *iugo* / *gioco* prevedono l’accezione di ‘giogo’, dei buoi o d’Amore, come si vedeva in Petrarca e in Giusto (ove ricorre *giogo*).

⁶⁵ *Nobil sido* è sintagma attivo («nobile sidus») nello pseudovirgiliano *De Aetna* 585 e in Manilio, *Astron.* III, 278.

⁶⁶ Cfr. I 15, 66 *soi corsier*’, come in *Purg.* xxxii, 57 ma anche nel *Tr. Temp.* 97.

senso luminoso, *novitade*, *perdita*, *regione*, *rossegiar* sost. e *roseggia*⁶⁷, *solazo*, *torma*, *traditrice*⁶⁸, *zoglie* come ‘preziosi’, poi spesso in Boccaccio, *annual*, *discolorito* aggettivo⁶⁹, *dispetta*, *incogniti*, *infimo*, *maternale*, *sopranaturale*⁷⁰, *sospirosa*, *spiacente*, *suspeso*, *universal*⁷¹, *agropata*, *amira* nel senso di ‘ammirata’⁷², *aviva*, *chiarito* participio, *concrear* (in origine latinismo biblico), *disgrava*, *dislegi*, *dispoglia*⁷³, *pronto*, participio passato “corto” di *prontare*, *pugna*, *rifluta*, *ripiglia*, *sigilla*, *sospende* metaforico, *fissamente*, *entrambi*⁷⁴.

Veniamo all’altra punta di diamante, Boccaccio, partendo dai vocaboli che si possono giudicare più direttamente ispirati alle sue opere: *leanza*, *malinconia*, *saetare*, *sexo*, *sospizione*, *tirannia*, *donesco*, *nascente*, *lamentevol*, *armegiar*, *presumo*, *resista*, *rorando*. Resta un mare di voci riferibili all’orbita boccacciana: *advenir* sost.⁷⁵, *arroganza*⁷⁶, *aula*⁷⁷, *capestro*, *damigelle*, *dormenti*⁷⁸, *ischiarir* sost., *presi* sost. (II 22, 13), *pugna* sost., *riguardanti* sost., *rimar* sost., *adorata*, *atrativa*, *consueto*, *corporale*, *corrotta*⁷⁹, *fremente*, *inviliti*⁸⁰, *languente*, *mite*, *moriente*, *potenti*, *ruinoso*, *stordito*, *tapinella*, *timoroso*, *usi-*

⁶⁷ Ambedue applicati agli effetti dell’aurora. Il verbo *rossegiare* è una neoconiazione dantesca, ma l’Alighieri non ricorre mai all’infinito sostantivato, presente invece, che mi risulti, soltanto in Sacchetti, *Rime* 41, 8.

⁶⁸ Il sintagma *false traditrici* compare due volte nel *Convivio*, anche se in seguito diventa formulare: vedilo anche nella ballata intonata da maestro Zaccaria *Dicovi per certanza*, v. 10 («ste false traditrici»).

⁶⁹ Come nella *Vita nova* 9, 4 (però traslato), mentre in P + G, e nello stesso B, vige il verbo *discolorare*.

⁷⁰ Tale è il *moto* delle stelle (II 19, 12) che hanno portato a generare Antonia: voce del *Convivio* dantesco, già entrata nella lirica con Guittone (canz. 14, v. 16 «la sovra natoral vostra bellezza»), qui però fiorita dall’espressione petrarchesca «cose sopra natura» (*Rvf* 192, 2) riferita a Laura.

⁷¹ Anche nel *Tr. Cupid.* III, 150.

⁷² In quello di ‘mira’ si ritrova in P + G e ancora in B.

⁷³ A II 34, 19-20 («Miser colui che per te si dispoglia / il proprio arbitrio e la sua libertade») l’assunzione del dantismo *dispoglia* obbedisce a ragioni metrico-prosodiche, come si vede dal corrispettivo verbo senza prefisso impiegato nei *Rvf* 29, 4, vero modello di Boiardo: «com’è questa che mi spoglia / d’arbitrio, et dal camin de libertade / seco mi tira».

⁷⁴ Attivo altresì nel *Tr. Fame* I, 26.

⁷⁵ Si intenda usato autonomamente, cioè libero dalla diffusa espressione *per l’avvenire*.

⁷⁶ Già attivo nel *Convivio*, ma tipico dei testi in prosa di Boccaccio (7 occorrenze).

⁷⁷ In Dante denotava la corte divina, in Boccaccio la corte reale (come in Boiardo la corte ducale).

⁷⁸ Sostantivo (di uso molto raro) in Boiardo, sempre aggettivo nelle nove occorrenze boccacciane.

⁷⁹ In coppia con *guasta*, come nel *Dec.* IV 5, 15, dove però ha senso concreto (si riferisce al corpo del misero Lorenzo ritrovato da Lisabetta).

⁸⁰ Detto degli *animi* (II 59, 6), così come in Boccaccio dell’*anima* (tre volte), su archetipo cavalcantiano (peraltro con significato diverso).

*tato*⁸¹, *venenato* agg.⁸², *atese* verbo, *declina*, *dislaza*, *disposto*, *festegiar* verbo, *interviene*, *multiplicar* (già dantesco), *risparmio* verbo⁸³, *sconvènne*, *sito* participio, *sospetta* verbo⁸⁴, *stoglia*, *aconciamente* (già nel *Convivio*), *disutilmente*⁸⁵, *gioiosamente*, *occultamente*, *parimente*.

L'orizzonte lessicale degli *Amorum libri* riesce comunque assai più ampio rispetto ai confini finora segnati, in grado com'è di spaziare dai poeti cosiddetti minori del Due-Trecento a quelli del Tre-Quattrocento, con travasi spesso peregrini, alcuni dei quali confortati dai rispettivi contesti. Rientrano in quest'ultima tipologia: *divora* (Cino da Pistoia); *contegno* (Fazio); *instinto*, *invelo* (Vannozzo); *bandiera*, *flagellato* (Saviozzo); *splendente* (M. Malatesti); *insuperbita* (A. Galli); *giazato* (Alessandro Sforza). Non va infine scartata l'ipotesi, già verificata altrove, che certo lessico provenga dal Petrarca dei *Triumph*, eventualità assai solida per *alvo*, *lustr*, *Purità*, *migre*.

Complessivamente, i vocaboli che tracciano la rotta extrapetrarchesca ed extragiustiana degli *Amorum libri* sono 613, per 389 lemmi, i quali, sui 4145 lemmi totali del canzoniere boiardesco, configurano una percentuale del 9,4%. Detto in altri termini, quasi una voce su dieci innova sia rispetto ai *Fragmenta*, sia nei confronti di *Bella mano* ed *Estravaganti*. Il dato è molto significativo, soprattutto considerando che gli *Amores* vengono terzi nel flusso Petrarca – Giusto – Boiardo, e in particolare confrontando i numeri relativi a quest'ultimo con quelli messi in mostra dal Valmontone, che si è visto fermarsi su una percentuale del 3,52% di scarti, al massimo aumentabile al 5,17% se si aggiungono le innovazioni contiane riprese da Matteo Maria. Una fetta consistente degli *Amorum libri* appare dunque orientata ad ampliare e arricchire la dotazione di vocabolario ricevuta da Petrarca e da Giusto, accogliendo la lezione tanto dei grandi poeti volgari precedenti, quanto dei medi o piccoli fra quelli, ma soprattutto aprendosi alla tradizione latina, classica, cristiana e umanistica, senza timore di trasportare nella lirica termini fino a quel momento ad essa preclusi o del tutto nuovi per la lingua italiana. Si tratta di un programma coscientemente innovatore, per certi versi accostabile alla dichiarazione d'intenti di un poeta, critico, trattatista, traduttore e sperimentatore come Cristoforo

⁸¹ Fruito da Boccaccio nelle opere in prosa, mentre in versi sarà assai consueto a Saviozzo.

⁸² Qualifica *stral* a III 48, 22, ma ha valore di participio passato a III 25, 80 (*fu ... venenato*).

⁸³ «Onde io la vita mia più non risparmio»: un precedente d'uso traslato negativo in Dante (*Purg.* xxxi, 115), contro una decina in Boccaccio.

⁸⁴ Anche qui si contrappone l'unica occorrenza dantesca dell'accezione ('temere') alle molteplici boccacciane.

⁸⁵ Avverbio d'uso raro, compare due volte in Boccaccio prosatore e, in versi, soltanto nel capitolo *Quel divo ingegno* di Mariotto Davanzati, presentato al *Certame coronario* (v. 27 «indarno spender sì disutilmente»).

Landino, il quale predicava, proprio nell’*Orazione fatta ... quando cominciò a leggere in Studio i Sonetti di messere Francesco Petrarca*, la necessità di «arricchire questa lingua» (per lui fiorentina), sicché bisognava «de’ latini vocaboli, non sforzando la natura, derivare e condurre nel nostro idioma»⁸⁶. A ben vedere, tali linee di forza erano già state applicate da Petrarca nel suo canzoniere, e come tali, ma in minor misura, accolte da Giusto, per cui anche da questo punto di vista la lezione del poeta aretino aveva trovato pronta e adeguata eco nei due lirici quattrocenteschi, e specialmente in Boiardo.

Volendo raccogliere le fila di quanto fino a qui osservato, per Giusto e Boiardo la lessicalizzazione di Petrarca agisce su piani differenti. Per le frequenze più alte essa implica la ripresa dello stesso vocabolario dei *Rerum vulgarium fragmenta*, in genere con dilatazione delle occorrenze, cioè battendo sui termini più consueti al modello: il che comporta un riuso tendenzialmente manieristico dello stesso. Sul piano delle frequenze medio-basse la lessicalizzazione spesso non funziona, perché si oblitera il vocabolario petrarchesco immettendo una consistente percentuale (meno alta per Giusto, più robusta per Boiardo) di vocaboli nuovi, in senso assoluto o relativo, raccolti dalla letteratura latina classica e medievale o dalla grande tradizione volgare dei primi secoli. I neologismi o semplicemente gli scarti rispetto ai *Fragmenta* non hanno perciò carattere neutrale, perché si accompagnano all’immissione di nuovi significati e spesso a una diversa visione del mondo e della donna, in genere più smaliziata e realistica. Naturalmente, il discorso sulla lessicalizzazione, limitata – come si è fatto qui – ai singoli lemmi del vocabolario petrarchesco, tocca solo un aspetto del petrarchismo dei due più grandi poeti quattrocenteschi (ma il discorso può valere anche per molti altri lirici di quel secolo): esso va accompagnato con osservazioni su più altri livelli, dalla metrica e prosodia al ritmo, dalla grammatica alla sintassi, dall’intertestualità e interdiscorsività a tutte le componenti del macrotesto, secondo le indicazioni che si possono evincere ora dall’*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, curato da Andrea Comboni e dal sottoscritto e da poco uscito per le Edizioni del Galluzzo. Sta di fatto che, tornando alle considerazioni iniziali, sul piano del mero riuso del vocabolario si deve smentire che, almeno per Giusto e Boiardo, “lessicalizzare Petrarca” significhi adeguarsi *in toto* al lessico dei *Fragmenta*, fruito in modo automatico e assoluto. La libertà di manovra di questi poeti non è in discussione, la loro ricerca di modelli prescinde da una fedeltà a 360 gradi al cantore di Laura, sebbene egli sia e rimanga, per scelta unanime, la stella polare cui indirizzare la rotta della lirica d’amore.

⁸⁶ In C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, a cura di R. CARDINI, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 33-34.



Appunti su “forma” e “materia” nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo*

Simone Albonico
(Université de Lausanne)

1. A Guglielmo Gorni si devono la scoperta e la valorizzazione del commentario alle rime di Bembo elaborato da Sertorio Quattromani alla fine del secolo XVI, testo ora pubblicato da Pietro Petteruti Pellegrini nella sua tesi losannese¹. Le annotazioni del grande erudito cosentino hanno mostrato una profondità classica, in particolare oraziana, che gli esegeti moderni non erano arrivati a riconoscere e – ammette Gorni con franchezza – nemmeno a sospettare; e una volta di più ci hanno mostrato, speriamo anche insegnato, come lo sguardo che gettiamo su questi testi, e quanto ne comprendiamo e gustiamo, sia in larga misura pregiudiziale. L'orecchio di Quattromani, decisivo anche per la lettura secolare di Giovanni della Casa, certifica i nostri limiti e la nostra cattiva postura, e testimonia da parte sua una modalità più rispettosa dell'oggetto, rivelatrice della presenza nei testi volgari di motivi,

* Una prima versione francese di questo testo è stata letta il 18 aprile 2016 alla *Fondation Barbier-Mueller pour l'étude de la poésie italienne de la Renaissance*, ed è ora edita in «Italiq», XIX, 2016; quella presentata a Friburgo e ora edita in questa sede approfondisce aspetti della prima parte e offre una diversa esemplificazione. La ricerca è stata sviluppata all'interno del progetto “La giovinezza di un intellettuale. Giovanni della Casa dalla prima formazione al 1537”, finanziato dal FNS, n° 100012_146448. Un grazie a Claudio Vela, primo lettore.

¹ G. GORNI, *Un commento inedito alle Rime del Bembo da attribuire a Sertorio Quattromani*, in *Il commento al testo lirico*, Atti del convegno (Pavia, 25-26 ottobre 1990), a cura di B. BENTIVOGLI e G. GORNI, = «Schifanoia», XV-XVI, 1995, pp. 121-32 (con ID., «Né cal di ciò chi m'arde». *Riscritture da Orazio a Virgilio nell'ultimo Bembo*, in «Italiq», I, 1998, pp. 26-34, per i rapporti con Orazio); *Poeti del Cinquecento*, tomo I [unico pubblicato], *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. GORNI, M. DANZI e S. LONGHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 51-189; P. BEMBO, *Le Rime*, a cura di A. DONNINI, Roma, Salerno, 2008; P. PETTERUTI PELLEGRINO, *Quattromani lettore di Bembo. Studio e edizione dei Luoghi delle rime*, tesi di dottorato, Università di Losanna, 2015, dir. A. Roncaccia (con ID., *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica dei moderni nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 11 ss., et *passim*).

immagini e idee che bisogna andare a riscontrare al di fuori del canzoniere di Petrarca. Così poetavano, infatti, gli uomini del Rinascimento, o almeno i migliori: dopo aver ben letto e assimilato i classici latini, e in aggiunta a questi anche i neolatini. Richiamo questo fatto a premessa del mio discorso perché il riconoscimento di un motivo, un'immagine o un'idea derivata dai classici antichi (e comunque da testi che con quelli moderni non hanno un'implicazione primariamente linguistica) è essenziale non solo per gustare pienamente il senso, le intenzioni e la bellezza di un testo poetico, ma anche per circoscriverne e dichiararne l'argomento, la 'materia', in modo non generico.

Negli ultimi anni un paradigma critico a lungo dominante nel Novecento è andato fortunatamente evolvendo, e il Petrarchismo italiano del secolo XVI – tradizionalmente ritenuto fissato su un modello principale e quasi unico, preoccupato solo di aspetti stilistici e del tema amoroso di ascendenza petrarchesca, limitato nell'estensione tematica, condannato a una eterna variazione monotona – ha iniziato finalmente a essere considerato ben più vario e ricco. La formula 'petrarchismo plurale', sviluppata da vari studiosi e fissata da Roberto Gigliucci, sta favorendo il superamento di un'opinione elaborata a più riprese e a lungo prevalente: per opera, fra gli altri, di Amedeo Quondam, che ha pensato il Petrarchismo come un sistema articolato ma tendenzialmente bloccato, molto solido ma mai spintosi al di là di variazioni elocutive basate su Petrarca e Bembo (o altri moderni), centrale e addirittura decisivo per comprendere alcune dinamiche della storia culturale di un'intera età (quella delle società di antico regime) ma esteticamente trascurabile. Una posizione su cui torneremo, ma che ricordo qui di seguito alla premessa sulla rilevanza dei classici antichi in quanto l'una e l'altra possono rappresentare i vuoti e i pieni del nostro modo di considerare la poesia rinascimentale².

² Dopo S. JOSSA, S. MAMMANA, *Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema*, in *Nel libro di Laura. La poesia lirica di Petrarca nel rinascimento*, herausgegeben von L. COLLARILE und D. MAIRA, Basel, Schwabe, 2004, pp. 91-116, si veda R. GIGLIUCCI, *Appunti sul petrarchismo plurale*, in «Italianistica», xxxiv, 2005, 2, pp. 71-76, e Id., *Antipetrarchismo interno o petrarchismo plurale?*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del Seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), a cura di A. CORSARO, H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2007, pp. 91-102 (sulla base di *La lirica rinascimentale*, a cura di R. GIGLIUCCI, scelta e introduzione di J. Risset, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2000), G. FORNI, *Pluralità del petrarchismo*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2011, pp. 7-17, e D. CHIODO, *Più che le stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2013, pp. 9-17. Difficile riassumere in breve il contributo di Amedeo Quondam allo sviluppo di questo settore degli studi, cui ci si riferirà perciò in modo semplificato; per alcune indicazioni si veda la n. 15.

2. Una tradizione critica di lungo corso ha appiattito e svilito il profilo di Bembo poeta, e anche in tempi recenti si è tornati spesso a legare strettamente alle *Prose* l'interpretazione delle sue rime, come se queste si limitassero a inverare e a dar corpo ai principi grammaticali e imitativi (in senso eminentemente petrarchesco) esposti nel trattato, e fossero completamente prive di una qualsiasi sostanza poetica ed esistenziale. Non stupisce perciò che nella critica bembiana sia quasi inesistente il problema delle scelte tematiche e del loro eventuale rapporto con la biografia dell'autore, eccezion fatta per quanto riguarda l'individuazione delle puntuali occasioni e dei destinatari di singoli testi, aspetto importante ma circoscritto. Andando appunto a cercare nelle *Prose* quanto riguarda più in generale il "soggetto" dei testi, troviamo Carlo Bembo che all'inizio del secondo libro – nel rispondere a Ercole Strozzi che non accetta di essere rinviato a quanto dovrebbe già ben conoscere a proposito del latino – illustra «le parti tutte delle scritte cose [...] che da considerat sarebbono» da parte di coloro che vogliono farsi un'opinione sulla scrittura di Petrarca e di Boccaccio: dopo aver dichiarato che le parti generali sono «la *materia* o *suggetto*, che dire vogliamo, del quale si scrive, e la *forma* o *apparenza* che a quella materia si dà, e ciò è la scrittura», nella sua esposizione Carlo si limita alla sola *forma* («Ma perciò che non della materia dintorno alla quale alcuno scrive, ma del modo col quale si scrive s'è ragionato ieri e ragionasi oggi tra noi, di questa seconda parte favellando...»)³. La prima «parte» o componente fondamentale della poesia dimenticata da noi moderni, pertanto, non è ritenuta irrilevante, o addirittura inesistente, ma è semplicemente accantonata in un trattato che si preoccupa in particolare di problemi di stile e, soprattutto, di grammatica.

Per avvicinare la questione della "materia", che per ragioni di vario ordine in certi ambiti letterari resta oggi una sorta di tabù critico, vorrei allora partire attirando l'attenzione sull'aspetto più ampio della componente (auto) biografica delle *Rime* bembiane. Il discorso, pur tenuto qui in giuste proporzioni, richiede di essere articolato.

3. La critica ha già insistito sul valore esemplare di Petrarca e sul ruolo di modello anche per alcune precise scelte di vita del Bembo. E tuttavia un importante aspetto ben sottolineato da Luigi Baldacci sessanta anni fa è stato poi di fatto trascurato: mi riferisco ai possibili riflessi sul nostro autore di una

³ P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966, pp. 135-36; Id., *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di C. VELA, Bologna, Clueb, 2001, pp. 60-61. Non conosco ricerche dedicate al problema della "materia" in Bembo e nella poesia del suo tempo.

lettura biografica dei *Fragmenta*, riscontrabile già nei commenti del secolo XV, molto deboli ma certamente noti a Pietro (Francesco Filelfo e lo pseudo Antonio da Tempo), e poi meglio in quelli del secolo successivo, con in testa Alessandro Vellutello⁴.

Uno degli effetti dell'interpretazione vellutelliana, fino al diciannovesimo secolo e oltre, è stato che per la maggior parte dei lettori fosse del tutto normale proiettare l'opera sulla biografia di Petrarca, o vice-versa, anche se spesso in modo criticamente molto ingenuo (o almeno tale in apparenza)⁵. Nella sia pur ancipite posizione di De Sanctis su Petrarca, poi riproposta con forza da Croce, si deve forse vedere la principale causa di una riduzione che, innescata dal confronto perdente con la forza "ideale" e "morale" di Dante e della sua vicenda storica, e dallo scarso apprezzamento per l'individualità dell'autore, ha ricondotto il canzoniere a una dimensione prevalentemente artistico-formale e solipsistica, svuotando di significato il suo preteso valore di testimonianza di vita e di riflessione etica⁶. Nonostante il ben diverso atteggiamento di Carducci su questi punti, la reazione alla dilagante posizione desanctisiana è stata lentissima, e sul versante volgare si può dire largamente dispiegata con il commento di Santagata, che studiando il canzoniere ne ha preso in pieno conto la complessità culturale, storico-filologica e infine anche tematica; mentre la quasi esclusiva attenzione per lingua e stile, dominante

⁴ L. BALDACCI, *Il Petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, che si cita dalla Nuova edizione accresciuta, Padova, Liviana, 1974, pp. 49 ss. Si può ricorrere ora a L. MARCOZZI, *Commenti del Quattrocento* [2004] e *Commenti del Cinquecento* [2010], in Id., *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del canzoniere*, Roma, Aracne, 2011², pp. 173-98 e 199-235, con bibl.: pp. 181-82, 197-98 e 206-07.

⁵ Per Vellutello, vd. G. BELLONI, *Alessandro Vellutello* [1980, con diverso titolo], in Id., *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al «Canzoniere»*, Padova, Antenore, 1992, pp. 58-95 e M. BIANCO, scheda IX.20 in *Petrarca e il suo tempo*, catalogo della mostra, Padova, 8 maggio-31 luglio 2004, Milano, Skira, 2006, pp. 529-31, con bibl.; S. ALBONICO, *Osservazioni sul commento di Vellutello a Petrarca*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di M. DANZI e R. LEPORATTI, Genève, Droz, 2012, pp. 63-100, a p. 71 sulla fortuna ottocentesca, con rinvio al catalogo della mostra padovana citata in questa nota (per l'ingresso su Bembo vd. anche n. 20).

⁶ F. DE SANCTIS, *Saggio sul Petrarca*, a cura di B. CROCE, Napoli, Morano, 1907 (1869-1883). Per apprezzare il ruolo decisivo di Croce nella promozione di De Sanctis, vd. ora B. CROCE, *Scritti su Francesco de Sanctis*, a cura di T. TAGLIAFERRI e F. TESSITORE, Napoli, Società nazionale di Scienze lettere e arti in Napoli-Giannini, 2007, in particolare, a proposito del rapporto forma/contenuto, pp. 205-22 (uno scritto del 1912), a p. 219; pp. 425-32 (del 1948), a p. 428; una vibrante difesa di De Sanctis a fronte delle critiche della scuola storica, di De Lollis e di Carducci, alle pp. 137-71 (del 1898).

in una gran parte del Novecento, sembrava in fondo confermare la generale diagnosi ottocentesca senza provare veramente a rinnovarla e superarla.

Se da Petrarca si scende al Petrarchismo ci si rende conto che i passaggi più delicati per la fortuna nostrana di questa fase della tradizione poetica italiana sono gli stessi, il filtro desanctisiano e quello continiano. In quest'ultimo caso si tratta piuttosto di un silenzio profondo (come del resto su altre zone della letteratura), forse anche in conseguenza della stima già scarsa per le doti dialettiche di Petrarca («fioca potenza speculativa») suscitata in Contini certo anche dal critico napoletano: stima che scendendo nel tempo e nel grado non poteva che assottigliarsi, e che deve aver se non altro contribuito alla definizione di una sorta di canone negativo⁷. Le prese di posizione di De Sanctis erano invece state ripetute ed esplicite: sempre severo il giudizio su Bembo, ma era in generale tutta un'epoca, tolte le grandi personalità, a essere svalutata. Nel costruire i propri argomenti, secondo un'attitudine che con Croce si può dire dialettica, De Sanctis nella *Storia della letteratura* aveva evidenziato un «lato positivo di questo movimento» (si riferisce a letteratura e arte del *Cinquecento*) nell'«ideale della forma, amata e studiata come forma» (appena sotto, più comprensivamente, «la coltura presa in sé stessa e deificata»), e «il lato negativo» nella «indifferenza del contenuto»⁸. Pare perciò che l'«ideale della forma» venisse evocato per caratterizzare l'epoca *iuxta sua principia*, ma che agli occhi del critico l'eventuale ascesi dello stile non potesse in alcun modo mitigare la delusione per l'indifferenza verso i contenuti, che attribuiva a tutta l'arte cinquecentesca⁹. Trascurandone ora gli antecedenti sette-primi ottocenteschi, che andranno però tenuti in conto¹⁰, la valutazione desanctisiana si impose di fatto a gran parte della cultura italiana, o non si trovò comunque isolata: condivisa dalla scuola storica pre-carducciana – interessata morbosamente al Rinascimento ma largamente condizionata da un moralismo sprezzante, che è anche di De Sanctis e insomma di quell'epoca così *prude* –, lo sarà poi da una buona parte degli studi novecenteschi, che

⁷ Contini firma l'introduzione al Galeazzo di Tarsia edito su suo suggerimento da Tallone nel 1951 per le cure di Daniele Ponchiroli, tre pagine poi non più raccolte.

⁸ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di G. CONTINI, Torino, UTET, 1968 (1949), p. 430 (ma bisogna leggere tutte le pp. 426-31: «Fiocavano i rimatori...»).

⁹ Sulla «forma» in rapporto ai «contenuti», vd. G. CONTINI, *Introduzione a De Sanctis* [1949], ora in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 503 ss.

¹⁰ Su questo punto, insieme a quanto cursoriamente ricordato alla n. 37, vd. G. VAGNI, *I poeti del Cinquecento nelle prose di Parini e Bettinelli*, in *La critica letteraria nell'Italia del Settecento: forme e problemi*, Atti del convegno (Losanna, 13-14 ottobre 2016), a cura di G. BUCCHI e C. E. ROGGIA, Ravenna, Longo, in corso di stampa.

hanno a lungo sottovalutato o semplicemente negato all'impegno formale del Petrarchismo (di Bembo in particolare) la realizzazione di rimarcabili valori estetici e di una qualsiasi forma di moralità (ragione primaria della disistima desanctisiana). La pretesa assenza di contenuti significativi e di sostanza etica è stata così la premessa necessaria in vista di un più radicale svuotamento dell'intero comparto¹¹. Croce ha giocato in questo un ruolo molto particolare: se il suo è stato uno dei contributi che più hanno giovato alla conoscenza storica dei «poeti del pieno e del tardo Rinascimento», e che meglio hanno saputo cogliere alcuni caratteri di fondo dell'epoca e di molte singole individualità¹², è però la larga affermazione dei suoi principi estetici e critici che ha sancito l'esclusione dei "contenuti" in quanto tali (così importanti per De Sanctis) dal novero degli elementi necessari alla valutazione delle espressioni letterarie, allontanando così ulteriormente da una considerazione piena – ovvero rispettosa di intenti, presupposti e lettera – della lirica rinascimentale. L'esclusione è stata poi confermata, magari senza esplicitarla a pieno, da correnti critiche di tutt'altro segno, e in particolare dalla maggior parte di quelle più attente agli aspetti formali dei testi. Su tale sfondo la luce di Carducci continua a brillare, per la comprensione acutissima della tradizione poetica preromantica e la capacità di ascoltare e decifrare le ragioni profonde anche degli aspetti più tecnici, semplificati e incompresi da De Sanctis, accantonati da Croce¹³. È su questa linea desanctisiana e crociana che sembrano spiegarsi alcune caratteristiche della selettiva critica continiana.

Amedeo Quondam è forse lo studioso in attività che più si è impegnato

¹¹ La formulazione è sommaria, ma credo corrisponda alla situazione generale. Resterebbero da illustrare vari episodi in cui l'attenzione per questi autori riflette una sintonia più profonda con le vicende della cultura italiana e un atteggiamento simpatetico (si pensi ad esempio all'antologia di Carlo Bo del 1941: da considerare a prescindere dalla recensione divertita e severa di C. DIONISOTTI nel «Giornale Storico della Letteratura Italiana», cxviii, 1941, pp. 63-70, e tenendo comunque conto delle sue osservazioni finali).

¹² Per i grandi meriti di Croce in questo campo, si vedano in particolare i tre volumi sui *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, usciti tra 1942 e 1952 presso Laterza; emblematico della sua posizione, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento* (ora Napoli, Bibliopolis, 1991), edito e ristampato dal 1933 al 1952, in cui sono raccolti scritti degli anni 1929-1932, tra i quali *La lirica cinquecentesca*, pp. 301-87 (su Bembo p. 373, con un giudizio molto severo anche se espresso in termini moderati e disponibile a riconoscere il ruolo storico). Significativa la scarsa presenza di petrarchisti negli *Scrittori d'Italia*: se si levano la *Lirica* di Ariosto nel 1924 e le tarde *Opere volgari* del napoletano Sannazaro nel 1961, restano soltanto il Guidiccioni del 1912 e le gentildonne Gaspara Stampa e Veronica Franco, in coppia nel 1913, con la napoletana Vittoria Colonna (soltanto nel 1982).

¹³ R. TISSONI, *Carducci umanista: l'arte del commento* in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosue Carducci*, Atti del convegno (Bologna, 11-12-13 ottobre 1985), a cura di M. SACCENTI con la collaborazione di M. G. ACCORSI, Padova,

nel tempo a elaborare una nuova visione d'insieme del fenomeno petrarchista, in generale reattiva rispetto alla svalutazione desanctisiana¹⁴. Quondam ha in effetti spostato il centro della questione su un piano che riguarda più i paradigmi storiografici con cui si affrontano i fenomeni di lunga durata, in prospettiva spesso sociologica (come del resto in più di un'occasione lo stesso Dionisotti) e sempre traguardando le società d'antico regime nel loro insieme e sull'arco ampio della loro durata: un grande sforzo di generalizzazione mosso da una sana preoccupazione per il quadro storico entro cui sta quello letterario¹⁵. Si spiegano forse così le ragioni che hanno tenuto in secondo piano gli aspetti testuali, stilistici e artistici individuali, e hanno elevato a principio caratterizzante un ideale formale collettivo le cui declinazioni puntuali non sono state ritenute ciascuna di per sé molto significative, assumendo così un punto di vista che, con solo apparente paradosso, risulta essere prossimo a quello di De Sanctis. Più che gli «individui», che a voler guardare si potrebbero comunque incontrare anche al di fuori dei piani alti del canone, sembrano interessare gli scrittori proprio in quanto riducibili a un «tipo» generico, da studiare per isolarne non i tratti specifici (difficili da riconoscere, in molti casi inesistenti o non interessanti, e comunque poco

Antenore, 1988, pp. 47-113, e ID., *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, Padova, Antenore, 1993, pp. 6-10, 204-19.

¹⁴ Sulla svalutazione desanctisiana di Petrarca si veda in particolare A. QUONDAM, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Milano, Rizzoli, 2004 (con ID., *Introduzione*, in *L'identità nazionale. Miti e paradigmi storiografici ottocenteschi*, a cura di A. QUONDAM e G. RIZZO, Roma, Bulzoni, 2005, pp. III-XIX, a pp. XIII-XIV).

¹⁵ Per la posizione di Quondam sul Petrarchismo, si veda in particolare ID., *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, Roma, Bulzoni, 1974; *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Istituto di studi rinascimentali - Modena, Franco Cosimo Panini, 1991 (il saggio sul *Petrarchismo come sistema della ripetizione* è del 1973), e i saggi: *Petrarchisti e gentiluomini [I]*, in *Petrarka a jedność kultury europejskiej. Petrarca e l'unità della cultura europea*, pod red./a cura di M. FEBBO e P. SALWA, Varsavia, Wydawnictwo Naukowe Semper, 2005, pp. 31-76; *Petrarchisti e gentiluomini. 2. Ladri di parolette: per non essere mai più Tebaldei*, in *Petrarca: canoni, esemplarità*, a cura di V. FINUCCI, Bulzoni, Roma 2006, pp. 21-71; e *Sul Petrarchismo*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. I, a cura di L. CHINES, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 27-92 (che costituiscono un discorso unico). Si aggiunga ora *Sul petrarchismo. Dieci anni dopo*, in *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, Atti del convegno di studi (Bari, 20-22 maggio 2015), a cura di E. TINELLI, premessa di D. Canfora, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 243-58. Una riflessione critica su uno dei principali filoni di indagine del ricercatore in U. MOTTA, *Dal «gran secolo» al «Grand siècle». Codificazione e fortuna del modello rinascimentale italiano in «La conversazione» di Amedeo Quondam*, in *Venticinque anni di italianistica. Dodici libri da rileggere*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVIII, 2015, 2, pp. 57-75; per la sua ricca bibliografia, *Bibliografia generale di A. Q.*, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di B. ALFONZETTI, G. BALDASSARRI, E. BELLINI, S. COSTA, M. SANTAGATA, Roma, Bulzoni, 2014, vol. II, pp. 1349-64.

ricercati) ma i sintomi condivisi: anche in questo caso, come in quello che si prospettava sopra relativamente alla critica formale, è come se l'inquadramento generale desanctisiano, ancorché rovesciato di segno, permanesse sullo sfondo. Ma è un po' tutta la nuova attenzione per il Petrarchismo e la tradizione lirica sviluppatasi in Italia dagli anni Sessanta ad avere in molti casi trascurato il legame dei testi con la storia individuale degli autori (rarissimi, infatti, gli scavi biografici), in molti casi considerati figure con un'identità solo o prevalentemente stilistica, o riducibili alla loro adesione a un particolare genere letterario o a una stagione culturale, quasi fossero prive di un carattere storico individuale o di una personalità letteraria più profonda di quella formale o "politica" riconducibile all'epoca in cui vissero. Sembra insomma che al di fuori di una stretta cerchia di specialisti che sono anche lettori convinti, oggi come allora, si sia pronti a sottoscrivere la (s)valutazione di De Sanctis, che nel giudicare «noiosissimi» Bembo, Guidiccioni e Bernardo Tasso – e limitando in particolare il valore dell'*imitatio* (per lui interna alla sola tradizione volgare) –, riteneva che «Nelle loro opere l'importante è la frase, un certo artificio di espressione, che riveli nell'autore coltura e conoscenza de' classici»¹⁶. Salvo poi considerare, allora come oggi, significative frasi, artifici ed espressioni, e a queste applicarsi con rigore di metodo, senza però mai negarne apertamente l'irrelevanza letteraria (estetica e intellettuale, a non voler dire morale) affermata da una lunga tradizione.

Da queste premesse, assimilate in profondo dalla cultura italiana, si capisce bene come col volgere degli anni e dei metodi gli studi sul Cinquecento abbiano assunto prospettive non strettamente letterarie, di per sé molto produttive, che hanno infatti consentito di mettere a fuoco gli aspetti sociali ed economici in rapporto alla tipografia e al commercio librario (un settore spesso appannaggio degli storici), la serialità nella produzione e nell'editoria (con un ruolo centrale assegnato alla grammatica), le scelte generali di politica culturale nel contesto storico, il *synolon* 'stile-lingua-aspetti formali', certo anche la tradizione dei testi e gli aspetti filologici (indispensabile premessa a considerazioni ulteriori); e frequentemente, in tutti questi ambiti, con risultati rilevanti e utilissimi in vista di una migliore interpretazione dei testi: ma in una gran parte dei casi riducendo gli individui a variabili di un sistema, e facendo così prevalere sulle spiegazioni puntuali quelle che di volta in volta si sono considerate regole o tendenze generali. All'interno di questa visione, con le dovute eccezioni, è cresciuta l'idea di un "classicismo" (concetto chiave ad esempio per Quondam) quasi esclusivamente volgare, priva di una di-

¹⁶ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, p. 427.

stesa e organica riflessione sul ruolo fondamentale dei latini e sul significato culturale del loro rapporto coi moderni per gli uomini del Cinquecento. Alle ragioni ideologiche di questa separazione, va poi detto, se ne sono aggiunte altre tritamente accademiche, non trascurabili e ancora oggi dominanti.

4. Benedetto Croce, è vero, aveva ottime ragioni per rallegrarsi di aver visto scomparire, «almeno in Italia, non pochi concetti e metodi errati di critica e storia della poesia e letteratura (come [...] le consuete contaminazioni e confusioni tra la biografia privata dell'uomo poeta e quella ideale dell'opera sua)»¹⁷, e oggi non si tratta ovviamente di rimettere in voga quelle ricostruzioni piatte di una corrispondenza, quasi sempre sognata, tra avvenimenti della vita – o, ancor peggio, degli amori – e successione dei testi, come tante volte è stato fatto, anche sul piano filologico e editoriale, tra il secolo XVIII e il XX: ma, a dire il vero, come già avveniva nel secolo XVI e Bembo vivente – se si pone mente al lavoro svolto da Rinaldo Corso attorno alle rime di Vittoria Colonna, molto ben illustrato da Monica Bianco¹⁸ –, uno dei tanti fatti su cui occorrerà riflettere meglio per intendere quale veramente fosse il sentimento di quell'epoca su questo decisivo aspetto.

Ciò che sembra oggi importante è però non trascurare *quanto effettivamente troviamo nei canzonieri d'autore* al di là del metro e dello stile, per tentare di comprenderli e interpretarli a partire da *ciò che dicono* e non soltanto sulla base di aspetti formali considerati esclusivamente *sub specie* paradigmatica, o sulla base di meri rapporti intertestuali con la tradizione (e magari con una parte soltanto di essa). I veri e propri *canzonieri* sono molto spesso, sempre quando si ha a che fare con personalità di un certo rilievo, uno spazio nel quale l'autore proietta la propria figura e si rappresenta; e senza mescolare arbitrariamente o ingenuamente letteratura e vita, autore storico e figura del poeta, oggi non si può tuttavia continuare a credere (senza peraltro mai affermarlo apertamente) a una sorta di "morte dell'autore" (una posizione critica che in Italia, forse senza che ce ne fosse piena consapevolezza, pare avere influenzato in profondo le ricerche in questo settore da cinquant'anni in qua: nel frattempo in terra di Francia si sta provando a riportare in vita l'illustre scomparso). Su questo punto non insisto, e rinvio alle pagine di Claudio Giunta sulla poesia medievale, largamente sottoscrivibili, e con

¹⁷ B. CROCE, *Ancora del modo di trattare la storia della letteratura*, in ID., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. II, Bari, Laterza, 1945, pp. 245-58, a p. 251.

¹⁸ M. BIANCO, *Rinaldo Corso e il "canzoniere" di Vittoria Colonna*, in «Italiq», I, 1998, pp. 35-45. Non si deve dimenticare che una simile prospettiva ha ispirato *exploits* scientifici di prim'ordine (come l'edizione Barbi delle *Rime* di Dante).

qualche sfumatura diversa estensibili al Rinascimento¹⁹. La convenzionalità e la conseguente “non verità” della poesia lirica antica sembra essere una bella scoperta della critica postromantica (e già in parte del razionalismo del secolo XVIII), diventata poco capace di decifrare il senso di pratiche intellettuali e letterarie diverse dalle nostre; e l’ipertrofia degli studi formali rischia di diventare una sorta di risarcimento che consegue all’assunzione di un punto di vista limitato, a non dire monco. Il punto massimo di frizione e insieme di contatto fra le due visioni, a cui sempre bisogna tornare per ricominciare a inquadrare correttamente la tradizione e la nostra condizione moderna, ha un nome: quello di Giacomo Leopardi.

5. Esaminiamo allora finalmente il caso delle *Rime* di Bembo, apparse nel 1530 e nel 1535, postume nel ’48, e che considero ora nell’ultima redazione stampata a Roma in quell’anno. A causa delle non perfette scelte operate dai due editori novecenteschi Dionisotti e Marti, l’identificazione di un vero e proprio *canzoniere* (testi 1-134), seguito dopo un testo di stacco da una sezione di corrispondenza (136-155) e da un’altra funebre con conclusione spirituale (156-179), non ha avuto corso negli studi del secolo scorso, che del *canzoniere* hanno ovviamente ancor meno apprezzato la struttura interna. In questa è molto facile riconoscere uno schema biografico che guida al senso primo di questa poesia: si rilegga il sonetto Dorico 108 (Donnini 111), una preghiera alla Vergine per ottenere salvezza «da l’eterno danno» che l’autore conclude dichiarando la propria età, «Homai de la mia vita / si volge il terzo e cinquantessim’anno».

Per varie ragioni i numerosi riferimenti alle diverse donne amate o ammirate (Maria Savorgnan, Lucrezia Borgia, fuori dal *canzoniere* Elisabetta Quirini) restano coperti, anche se grazie ai vari *senbals* non dovevano allora sfuggire ai lettori meglio informati. Ma la molteplicità dei personaggi femminili presenti nel libro, lungi dal costituire un elemento di frammentazione della raccolta, come si è pensato, sottolinea al contrario la centralità di un soggetto poetico molto vicino a quello storico, che a partire da un certo punto del libro, lo vedremo fra poco, si orienta in rapporto a una sola donna, anche in questo ripercorrendo le vicende della propria vita. A scanso di equivoci, anche tramite la presenza di illustri destinatari, Bembo ha immerso il libro, oltre che in un vario spazio geografico, in uno temporale assoluto e in uno relativo al suo proprio amore (amore reale, come gli altri, iniziato nel 1513

¹⁹ C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, in particolare gli ultimi due capitoli.

con la Morosina, sedicenne, diventata in seguito, tra 1523 e 1528, madre dei suoi tre figli)²⁰. La cronologia è indicata con grande scrupolo in rapporto alla morte della donna (mai nominata, come le altre): in 172, passato un anno, è fissata la data della morte (6 agosto 1535), in 173 la durata dell'amore è indicata in 22 anni (e se ne deduce allora l'anno di inizio, 1513), in 174 Bembo arriva a indicare l'età della donna al momento della morte, 38 anni, da cui si ricostruisce la sua giovane età nel 1513. Si può a questo punto, a ritroso, fissare al 1528 il momento cui rinvia in chiusura del canzoniere il testo 133, che dichiara la volontà del poeta, dopo 15 anni, di abbandonare l'amore, e la difficoltà che incontra a farlo. Il 1528 è l'anno di nascita dell'ultima figlia, Elena, e fissare quel termine significava racchiudere tutte le vicissitudini del vero *canzoniere*, e insieme quelle biografiche non mascherabili, entro il 1530 data della prima edizione (in cui il sonetto già figurava nella stessa posizione), mentre la figura della donna amata emergeva con forza, dopo la morte, verso la conclusione del libro. Dettagli tanto precisi e mai generici (anche quando imitano soluzioni petrarchesche, come 133 che ricalca funzione e posizione di *Rvf* CCCLXIV) ci dicono che la direzione critica che sostiene la convenzionalità e impersonalità di questa poesia e che attribuisce il riconoscimento di eventuali istanze biografiche all'inconsapevole sovrapposizione di un mito critico romantico, va in effetti incontro a obiezioni sostanziali; tutt'al contrario, nulla vi è di astratto e di gratuito, e si incontrano invece fitti riferimenti alle date, agli amori, e all'amore della sua vita, alla madre dei suoi figli. Le informazioni puntuali, naturalmente, non vengono date, ma non si deve dimenticare che Bembo era personaggio di grande rinomanza, e che doveva aver calcolato *a priori* in che misura i lettori avrebbero saputo integrare i suoi testi (il silenzio sui dettagli, d'altra parte, era forse necessario in vista della ricercata esemplarità, come mi suggerisce Claudio Vela). Si deve anche considerare la volontà di Bembo così ben determinata nell'assicurare la diffusione postuma delle proprie corrispondenze private, una scelta che non consente di avere molti dubbi sullo stretto rapporto tra opera letteraria e rappresentazione biografica (tale è da considerare in gran parte quella realizzata tramite le lettere) che poteva valere per lui.

E d'altronde, quali altri mezzi aveva a disposizione un autore del Rinascimento per parlare e raccontare di sé, in termini beninteso non-romantici? O dobbiamo escludere completamente questa intenzione per ragioni di antropologia culturale? Queste stesse dovrebbero in effetti rafforzare in noi l'idea

²⁰ S. ALBONICO, *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo*, in «Filologia italiana», 1, 2004, pp. 159-80, alle pp. 164, 170 e *passim*; BEMBO, *Le Rime*, pp. LXXVI-LXXVII.

che uno dei propositi di fondo con cui gli autori si sono dedicati alla lirica sia stato quello di offrire un ritratto di sé, con un ineliminabile riferimento alla propria vicenda personale e storica (e se questo vale per Bembo, eletto a rappresentante quasi caricaturale dell'algore grammaticale e formalizzante, a chi non sarà applicabile?). Si potranno variamente valutare i risultati letterari e artistici, certo, ma bisognerebbe interrompere una buona volta la favola, sempre risorgente ma ridicola, di un Bembo "classicista volgare" fuori dal tempo e puro grammatico, interessato solo a una sterile imitazione di Petrarca, e che ha considerato le proprie rime unicamente come occasione per verificare alcuni principi di lingua e stile. Per capire come si sia arrivati a questa convinzione non scordiamo allora mai dichiarazioni desanctisiane come quella che a proposito di Bembo ammoniva: «Le rime sue sono l'anatomia del Petrarca; tutte le frasi, tutti i pensieri, tutte le parole del Petrarca vi sono accozzate, vi è lo scheletro senza l'anima», perché è da lì che discendono le idee *reçues* non storicizzate che ancora oggi prevalgono²¹. Anima o meno, è invece vero, e normalmente trascurato e ignorato, che il telaio su cui i testi vanno a disporsi è costituito dal tracciato biografico.

Va anche detto, senza ridurre minimamente la riconoscenza e l'ammirazione per lo studioso, che un riflesso di questo atteggiamento si può forse vedere nello stesso Dionisotti, che pur avendo tracciato il magnifico ritratto letterario, intellettuale e umano di Bembo che tutti conosciamo, ne ha però in fondo sottostimato la produzione poetica, e forse di conseguenza ha trascurato alcuni aspetti fondamentali della tradizione delle *Rime*. Ne è discesa un'edizione che (come del resto quella di Mario Marti, e in entrambi i casi sulla scorta della settecentesca Hertzhauser) ha sfavorito un'adeguata conoscenza di quel testo, e che con il suo stesso meritato successo ne ha nascosto a lungo il profilo reale. Tale situazione editoriale – cui ora ha posto rimedio

²¹ F. DE SANCTIS, *La poesia cavalleresca e scritti vari*, Bari, Laterza, 1954, p. 10 (si tratta di lezioni zurighesi degli anni 1858-1859 raccolte da Vittorio Imbriani, e già pubblicate da Croce nel 1898; citate in L. Russo, *Pietro Bembo e la sua fortuna storica*, in «Belfagor», XIII, 1958, pp. 257-72, a p. 264; il testo continua «e' somiglia l'imperatore romano che si credeva pari ad Alessandro perché vestiva come lui»). Su questi aspetti, M. AURIGEMMA, *I giudizi di Francesco De Sanctis su Pietro Bembo*, in *Da Malebolge alla Senna. Studi letterari in onore di Giorgio Santangelo*, Palermo, Palumbo, 1993, pp. 3-16, che sottolinea la duplicità del giudizio di De Sanctis. Si ricordi, naturalmente, come l'ascendenza intellettuale del critico napoletano sia stata contesa tra pensiero liberale (Croce), cultura fascista (Gentile) e più tardi, in relazione a Gramsci, Partito Comunista (si veda il recente U. CARPI, *Il Partito Comunista Italiano e De Sanctis negli anni Cinquanta. Classe operaia ed egemonia nazionale*, in *Francesco De Sanctis (1817-1883). La storia della letteratura, ancora?* = «Quaderns d'Italia», XVI, 2011, pp. 67-84; per la grande novità della posizione critica di Dionisotti di fronte a De Sanctis, vd. R. ANTONELLI, *De Sanctis e la storiografia letteraria*, nello stesso fascicolo, pp. 31-51).

Donnini con la sua impresa filologica, preceduta dalla tesi di laurea pavese di Vela – ha rafforzato l’idea di lunga durata che Bembo pensasse soltanto ad aspetti puntuali riguardanti testi isolati. Non insisto ulteriormente su questo punto, che ho affrontato anni fa, e ricordo soltanto che è stato anche a causa di tale situazione editoriale se le *Rime* di Bembo sono state a lungo ignorate dagli studi dedicati alla struttura dei libri poetici: lacuna davvero sorprendente, trattandosi del principe dei rimatori volgari del Cinquecento²².

6. Passando ora a quello che è forse il più grande lirico cinquecentesco, al quale tornerò poi per questioni di dettaglio, vari critici hanno insistito sui riferimenti biografici presenti nella poesia di Giovanni della Casa che il suo lettore ideale dovrebbe conoscere per intenderla pienamente (condizione quasi normale per la lirica di qualsiasi epoca, da Orazio allo Stilnovo a Montale); senza dimenticare quanto notato da Vittorio Anelli nel 1963, cioè la disposizione dei testi in una successione che corrisponde quasi perfettamente alla cronologia certa di composizione che per una ventina di poesie si può stabilire sulla base di testimonianze esterne²³. Ciò che risulta particolarmente interessante, al di là dei numerosi testi di corrispondenza inclusi nel canzoniere, è che Casa, come ha recentemente mostrato Italo Pantani, lungo tutta la sua carriera di funzionario ecclesiastico e di poeta si è servito dei testi inviati agli amici, in lingua volgare o in latino secondo criteri differenziati, per tracciare un’immagine di sé che, più che piattamente fedele, va considerata “necessaria” alla comprensione del suo percorso intellettuale e letterario, e di conseguenza della sua poesia come egli voleva che risultasse rappresentata in pubblico (ma senza pubblicare i propri scritti...)²⁴. Una vera e propria strategia politica che, sia pur accompagnata dalla consueta sprezzatura, conferma la centralità della biografia (biografia costruita e rappresentata, beninteso) per una piena fruizione dei testi, e oggi per la loro comprensione. Il dibattito

²² BEMBO, *Le Rime*; sulla struttura del libro ALBONICO, *Come leggere le «Rime»*. Per le ricerche di Dionisotti su Bembo, vd. C. DIONISOTTI, *Scritti sul Bembo*, a cura di C. VELA, Torino, Einaudi, 2002; dopo la sua voce biografica per il *DBI* e l’introduzione all’edizione UTET, un eccellente profilo dell’autore è stato tracciato da T. ZANATO, *Pietro Bembo*, in *Storia letteraria d’Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. DA POZZO, tomo I, *La dinamica del rinnovamento (1494-1533)*, Padova, Piccin Nuova Libreria-Vallardi, 2006, pp. 335-444.

²³ V. ANELLI, *Per l’edizione critica delle «Rime» di Giovanni Della Casa*, in «Rendiconti» dell’Istituto Lombardo, Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche, xcvi, 1963, 2, pp. 395-420.

²⁴ I. PANTANI, *Gli autoritratti di Giovanni Della Casa* [2006, con diverso titolo], ora in Id., *Responsa poetae. Corrispondenze poetiche esemplari dal Vannozzo a Della Casa*, Roma, Aracne, 2013, pp. 173-221.

tra coloro che negano l'autenticità, per così dire, dei motivi personali e ne affermano lo statuto di mito letterario (ad esempio Giuliano Tanturli, la cui scomparsa appena prima del convegno ci addolora e ci toglie un eccezionale maestro di questi e di molti altri studi), e coloro che vedono nelle *Rime* di Monsignore un documento privato molto intimo²⁵, può forse comporsi riconoscendo che l'«autenticità» è il risultato di una scelta letteraria e di una rappresentazione attentamente predisposta e organizzata.

7. Da queste considerazioni su aspetti generali delle scelte tematiche in rapporto alla biografia degli autori, il discorso dovrebbe passare ora su un terreno più specifico, e avvicinare la grande questione della definizione di «tema», nel nostro caso in rapporto tanto più stretto con quella di *topos*. Quella dei temi, o motivi, o soggetti, o argomenti delle poesie (la «materia o soggetto» di Bembo) è una problematica vasta, teoricamente difficile (o meglio, irrisolta), che non arriva quasi mai a occupare l'attenzione dei ricercatori: in Italia certo in conseguenza dell'avversione crociana e di quanto ne è disceso, ma anche a causa della difficoltà che oggettivamente si incontra a formulare definizioni attendibili, in riferimento a micro- e macrostrutture (mi limito a ricordare che nella ristretta bibliografia la Svizzera, e Friburgo in particolare, figura in prima fila con Giovanni Pozzi e la sua scuola)²⁶.

²⁵ I motivi principali del suo canzoniere (ricerca dell'amore, della gloria poetica e del successo mondano, seguiti dalla disillusione e da un ripiegamento) sono stati ben studiati da S. LONGHI, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)*, in «Strumenti critici», XIII, 1979, 39-40, pp. 265-300, che ritiene però la ricerca del successo mondano nella carriera ecclesiastica e la disillusione pertinenti a un genere diverso dalla lirica, la satira. Giuliano Tanturli, nella sua importante edizione, si oppone a un'interpretazione biografico-intimista della poesia casiana, e ne sottolinea la destinazione pubblica (G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di G. T., Milano, Fondazione Pietro Bembo - Parma, Guanda, 2001, pp. xxxvi-xxxvii): ma destinazione pubblica e intenzione di offrire un ritratto che tenga conto della propria vicenda biografica non sono inconciliabili.

²⁶ Vd. G. POZZI, *Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie*, in *Intorno al "codice"*, Atti del III convegno della Associazione Italiana di Studi Semiotici (AISS), Pavia 26-27 settembre 1975, Firenze, La Nuova Italia, 1976, pp. 37-76; Id., *Sul luogo comune* [1984, con diverso titolo], ora in Id., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 449-526, con un *Poscritto* 1996; per applicazioni a casi concreti vd. in particolare *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni universitarie, 1974, e *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione* [1981], ora in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 145-71, seguito da una *Nota additiva alla «descriptio puellae»*, pp. 173-84; e gli studi dei suoi allievi Ottavio Besomi, Alessandro Martini, Antonio Rossi, Cesare Luraschi e Beatrice Rima. Un tentativo di larga classificazione è stato esperito da Ottavio Besomi nel suo *ATLI* (Archivio tematico della lirica italiana), 5 volumi usciti tra 1991 e 2000 presso Olms (con Janina Hauser e Giovanni Soprani). Pozzi muove da un interesse primariamente retorico (moderno) ed è interessato alla definizione di stereotipo. Interessanti, e importanti per la poesia del secolo XVI, le applicazioni

La questione di fondo, larga e delicata, discende in sostanza dalla nostra ignoranza sulle idee di poetica circa la lirica che potevano valere prima della grande fioritura teorica su base aristotelica del secolo XVI. Mentre per la seconda metà del secolo si potrebbe avviare una prima ricerca studiando ad esempio le rubriche, o “argomenti”, che in molti casi accompagnano i singoli testi, specie se d’autore, a proposito dell’epoca che più ci interessa va ricordato che si ha notizia, ma disgraziatamente non conoscenza completa, di *Zibaldoni* allestiti da Bembo lavorando sugli autori classici. Si può allora ricordare come per un poeta umanista dedito alla scrittura in volgare quella doveva essere la regola (come infatti conferma il caso, per noi più fortunato, di Sannazaro, e prima quello di Poliziano): un accumulo di schede di lettura pressoché sistematico, e su alcuni autori maggiori tendenzialmente completo (come sappiamo infatti aver realizzato anche della Casa, su Cicerone e altri). Nella delicata questione teorica riguardante i temi non dovremmo perciò dimenticare quali fossero gli strumenti abituali degli umanisti e quali le tassonomie impiegate. Si veda ad esempio, nel(la) *Methodus studiorum card. lis Petri Bembi*, l’elenco di lemmi-tema e l’articolazione interna del lemma *Animus*:

POIKÍLA. Hic varia loca in litterarum ordinem redegit: hoc est nomina materiae de qua tractatur, ut puto: *Amor, Artifex, Animus, Bellum, Corpus, Color* etc. In singulis autem multa insunt: in *Animo enim iustos, iniustos, fortes, timidos, abstinentes, effoeminatos, laetos, tristes, severos, invidios* collegit.

In relazione alla diffusione della scrittura poetica cui si assisterà «nell’epoca del Concilio di Trento» e oltre, dobbiamo anche ricordare che a una certa data strumenti di quel tipo – si pensi ad esempio agli *Epitheti* (1518) e all’*Of-*

di S. CARRAI, *Ad somnum. L’invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990, e più di recente, con punto di vista diverso, di R. GIGLIUCCI, *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d’amore nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004. In generale, vd. C. SEGRE, *Tema/motivo*, in ID., *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985 (1981), pp. 331-59; D. GIGLIOLI, *Tema*, Milano, La Nuova Italia, 2001; *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. CESERANI, M. DOMENICHELLI, P. FASANO, Torino, UTET, 2007, p. VII, con bibl. Ancora oggi dovrebbe restare fondamentale un vaglio secondo la retorica antica, che è però poco frequentata: si veda comunque GIOV. FERRONI, *A margine di «Piansi e cantai» del Bembo*, in «Italiq», XII, 2009, pp. 73-91, utilizzato qui avanti. Il libro di M. PRALORAN, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di A. SOLDANI, Roma-Padova, Antenore, 2013, mostra come si possa combinare attento esame dei temi e analisi formale; all’altra estremità della tradizione si possono ricordare i saggi leopardiani di Luigi Blasucci.

ficina (1520) di Ravisius Textor – arrivano a stampa e sono a disposizione di tutti, e vanno perciò tenuti anche da noi sul tavolo (ovvero sul desktop)²⁷.

In questa direzione, sarebbe senz'altro interessante, e credo produttivo, impegnarsi per recuperare un modo di leggere i testi attento alla lettera ma non soltanto alle parole: anche all'argomentazione e, di conseguenza, a "ciò che il testo dice" e alla sua catena logica e tematica. Per dotarsi di un simile approccio suggerirei di rifarsi, con consapevolezza critica, certamente, ma anche con una punta di adesione intellettuale, al metodo che nel Cinquecento utilizzò Ludovico Castelvetro con Petrarca, e che fu per l'appunto fatto suo, fra gli altri, dal già lodato Sertorio Quattromani²⁸.

8. Propongo ora alcune analisi di testi, che mi auguro possano risultare autoesplicative e surrogare più ampi discorsi su alcuni caratteri del Petrarchismo dal punto di vista tematico²⁹.

Prendiamo il sonetto d'apertura delle *Rime* di Bembo:

Piansi et cantai lo stratio et l'aspra guerra
Ch'i' hebbi a sostener molti et molti anni,

²⁷ La citazione in V. CIAN, *Contributo alla Storia dell'enciclopedismo nell'età della Riforma. Il Methodus studiorum del Card. Pietro Bembo*, in *Miscellanea di studi storici in onore di Giovanni Sforza*, Lucca, Baroni, 1920, pp. 289-330 (utile il richiamo di ZANATO, *Pietro Bembo*, pp. 343-44); nel passo che segue («In his locis colligendis, nihil visus est recentium Scriptor libris adiutus: nihil temere et inepte collocavit: omnia visa sunt legendis veteribus libris utriusque linguae, ut omnium optuma coacta»), che penso sia da intendere come un'affermazione dell'indipendenza di Bembo dalle opere più recenti disponibili sul mercato, forse si deve correggere *Scriptor* in *scriptorum*? Già Bernardo, padre di Pietro, si era servito di Zibaldoni (come, naturalmente, il grande Poliziano, ben conosciuto dai Bembo: C. VECCE, *Bembo e Poliziano*, in *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo*, Atti del convegno internazionale di studi (Montepulciano 3-6 novembre 1994), a cura di V. FERA e M. MARTELLI, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 477-503). Per quanto riguarda le opere pensate per il mercato, nel filone umanistico che annovera autori come Niccolò Perotti e Raffaele Maffei si può ricordare la *Polyanthea* di Domenico Nani Mirabelli, a stampa nel 1503.

²⁸ Sull'attenzione di Castelvetro ai temi, E. BIGI, *L'interesse per le strutture tematiche nel commento petrarchesco del Castelvetro*, in *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989, pp. 371-401; in generale, E. RAIMONDI, *Gli scrupoli di un filologo: Lodovico Castelvetro e il Petrarca* [1952], in ID., *Rinascimento inquieto*, Nuova edizione, Torino, Einaudi, 1994, pp. 57-142; A. RONCACCIA, *Il metodo critico di Ludovico Castelvetro*, Roma, Bulzoni, 2006; D. GHIRLANDA, *Appunti su Castelvetro commentatore di Petrarca*, in *Ludovico Castelvetro. Filologia e ascesi*, a cura di R. GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 115-38; PETTERUTI PELLEGRINO, *Quattromani lettore di Bembo*, pp. 31-32; ID., *La negligenza dei poeti*, pp. 39-72.

²⁹ Degli esempi che seguono solo il primo compare anche nella versione francese di questo saggio (citata in apertura), dove ne figurano un altro bembiano, uno aristesco dalle *Satire* e uno che da Petrarca arriva a Foscolo passando per Giusto e ancora Bembo, qui non riproposti.

Et la cagion di così lunghi affanni,
 Cose prima o non mai vedute in terra.
 Dive, per cui s'apre Helicon et serra,
 Use far a la morte illustri inganni,
 Date a lo stil, che nacque de' miei danni,
 Viver quand'io sarò spento et sotterra.
 Ché potranno talhor gli amanti accorti,
 Queste rime leggendo, al van desio
 Ritoglièr l'alme col mio duro essemplio;
 Et quella strada ch'a buon fine porti
 Scorger da l'altre, et quanto adorar Dio
 Solo si dee nel mondo, ch'è suo tempio³⁰.

Presentata la propria esperienza umana e poetica ed enunciatone il carattere straordinario, l'autore chiede alle Muse di accordare alla sua poesia la possibilità di continuare a vivere dopo la morte; richiesta giustificata dal fatto che gli amanti, leggendo le sue poesie e considerando il suo esempio, potranno sottrarsi all'amore e trovare il cammino che conduce all'adorazione di Dio.

Il sonetto, se nei secoli ha raccolto diletto e disprezzo, nell'immediato creò una tradizione, con in prima linea i Tasso, padre e figlio, che da qui, ciascuno con sfumature personali, ripresero l'idea che l'esperienza d'amore del poeta abbia un valore esemplare per gli altri amanti³¹. Nella sua bella lettura del sonetto di Bembo *sub specie rhetorica*, Giovanni Ferroni ha giustamente corretto le dichiarazioni di sorpresa di fronte alla richiesta di immortalità rivolta alle Muse in contesto lirico-amoroso (rimproverata già da Castelvetro), e sulla base di una nota di Donnini ha rinviato agli *Amores* di Ovidio, l'elegia 15 e ultima del primo libro (in posizione perciò sensibile).

³⁰ I testi di Bembo sono citati secondo l'edizione Roma, Dorico, 1548, e il rinvio è sempre alla numerazione di quella stampa (riportata anche da Donnini).

³¹ Bernardo lo imita nell'ultimo sonetto, il 124, del *Libro primo de gli Amori* edito nel 1531, che nella seconda edizione del 1534 sarà il primo. La sua ripresa (che conferma così quanto egli ha saputo riconoscere nel sonetto di Bembo, per il quale si veda qui sopra) risale anche, indipendentemente, a Properzio (*EL*, I 7): «Se 'l duro suon di que' sospiri ardenti, / Ch'amoroso dolor trasse dal petto» (vv. 1-2) è da confrontare con «Atque aliquid *duram quaerimus* in dominam; / Nec tantum ingenio quantum servire *dolori* / Cogor et aetatis tempora *dura queri*» (vv. 6-8); «Almen dimostrerà qual frutto mieta / Chi ne' campi d'Amore ha sparso 'l seme / Col fero essemplio de' miei lunghi mali» (vv. 9-11) con «et prosint illi cognita *nostra mala*» (v. 14); per il rapporto con l'incipit di Trissino, vd. n. 35. L'ultimo verso del sonetto analogamente cita l'ultimo verso del testo ovidiano messo in evidenza da Ferroni e citato più ampiamente qui sopra: «Vivrò ne le memorie de' mortali», «*Vivam, parsque mei multa superstes erit*».

Ergo, cum silices, cum dens patientis aratri
 Depereant aevo, carmina morte carent.
 Cedant carminibus reges, regumque triumpho,
 Cedat et auriferi ripa benigna Tagi!
 Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo 35
 Pocula Castalia plena ministret aqua,
 Sustineamque coma metuentem frigora myrtum,
 Atque ita sollicito multus amante legar!
 Pascitur in vivis Livor; post fata quiescit,
 Tunc suus ex merito quemque tuetur honos. 40
 Ergo etiam cum me supremus adusserit ignis,
 Vivam, parsque mei multa superstes erit³².

Qui, alla fine di una lunga rassegna, opposta all'Invidia e in esaltazione della poesia – che contrariamente a pietra e metallo non conosce la morte («carmina morte carent») –, Ovidio invoca per la propria ispirazione erotica l'aiuto non delle Muse (evocate invece nell'elegia iniziale del libro III) ma di Apollo; immagina di essere letto dagli amanti inquieti (vv. 37-38); e dichiara la fiducia di sopravvivere alla morte (vv. 41-42). Si danno effettivamente rapporti con il sonetto di Bembo, ma sulla base di una verifica tra gli *elegiaci* latini risulta che gli stessi elementi che compongono quel sonetto sono presenti altrove in forma più completa. In particolare la settima elegia del primo libro di Propertio sembra più prossima all'idea del sonetto:

Cum tibi Cadmea dicuntur, Pontice, Thebæ
 Armaque fraternæ tristia militiæ,
 Atque, ita sim foelix, primo contendis Homero
 (Sint modo fata tuis mollia carminibus),
 Nos, ut consuemus, nostros agitamus amores, 5
 Atque aliquid duram quærimus in dominam;
 Nec tantum ingenio quantum servire dolori
 Cogor, et ætatis tempora dura queri.
 Hic mihi conteritur vitæ modus, hæc mea fama est,
 Hinc cupio nomen carminis ire mei. 10
 Me laudent doctæ solum placuisse puellæ,
 Pontice, et iniustas sæpe tulisse minas;
 Me legat assidue post hæc neglectus amator,
 Et prosint illi cognita nostra mala.
 Te quoque si certo puer hic concusserit arcu, 15

³² Si cita da *Opera*, Venezia, Bernardinus Rizus Novariensis, 1486-1487, ISTC io00134000, vol. 2, c. g2v, con le lezioni *ita* per *a*, *Tunc* per *Cum*, *adusserit* per *adederit*, normali nella tradizione antica.

Quod nolim nostros eviolasse deos,
 Longe castra tibi, longe miser agmina septem
 Flebis in æterno surda iacere situ;
 Et frustra cupies mollem componere versum,
 Nec tibi subiciet carmina saevus Amor. 20
 Tunc me non humilem mirabere sæpe poetam,
 Tunc ego Romanis præferar ingeniis.
 Nec poterunt iuvenes nostro reticere sepulchro
 "Ardoris nostri magne poeta iaces".
 Tu cave nostra tuo contemnas carmina fastu: 25
 Sæpe venit magno fænore tardus Amor³³.

La conquista della fama è espressa come un auspicio («Hinc cupio nomen carminis ire mei»), e l'immagine del poeta che sarà letto dagli amanti («Me legat assidue post hæc neglectus amator») è inserita in una prospettiva esemplare («Et prosint illi cognita nostra mala»), che è raccolta da Bembo ma non esiste nell'elegia ovidiana (si tratta comunque di un tipico elemento elegiaco, per il quale non dovrebbe essere necessario richiamare l'inizio del *Decamerò*n, che semplicemente si rifà alla stessa tradizione³⁴). Ancora, l'evocazione della morte («quand'io sarò spento et sotterra») ricorda più direttamente «nec poterunt iuvenes *nostro* reticere *sepulchro*»; ai dettagli del lessico («duro esempio» che riprende «aliquid *duram* quærimus in dominam» e «ætatis tempora *dura* quaeri³⁵) s'aggiunge il riferimento di Properzio alla tradizione epica frequentata dal suo destinatario («dicuntur ... / Armaque fraternæ tristia militiæ»: nella prima redazione ms. l'incipit suona «Dirò la grave et perigliosa guerra», e nella prima edizione «Piansi e cantai la perigliosa guerra»), un elemento, questo, che ha sempre costituito uno dei "problemi" retorici, per così dire, del sonetto di Bembo, ma che è in effetti già presente nella tradizione, dove topicamente si oppone all'ispirazione propriamente elegiaca (che si concentra in *quaerimus* e *quaeri*). Nel sonetto i due elementi si saldano in «Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra», dove *aspra guerra*, presente in Petrarca (CCLXIV, v. 111), è anche in Properzio («Stant mihi cum domina *dura prælia* mea», III 5, v. 2)³⁶. Il tessuto properziano del testo (che

³³ Qui e nel seguito Properzio è citato dall'edizione Bologna, Franciscus Plato de Benedictis, per Benedictus Hectoris, 1487, ISTC ip01017000 (in questo caso cc. a8v-b1r), dove i testi sono accompagnati dal commento di Filippo Beroaldo.

³⁴ Cit. in BEMBO, *Le Rime*, p. 5; e già ZANATO, *Pietro Bembo*, pp. 403-04.

³⁵ Già in Trissino, 1, v. 1, «Se 'l duro suon de' gravi miei sospiri» (e in Bernardo Tasso, «Se 'l duro suon di que' sospiri ardenti»: vedi n. 31).

³⁶ A proposito di *Dive*, Properzio è quello che nel libro III 2, vv. 15-18, dichiara «At Musæ comites et carmina cara legenti / Et defessa choris Calliopea meis. / Fortunata, meo si qua est

le varianti di elaborazione mostrano essere una conquista degli ultimi anni) è confermato infine da un calco quale «ritoglièr l'alme col *mio* duro *exemplo*», su «tu nunc *exemplo* disce timere *meo*» (Prop. III 11, v. 8), formula non presente nei *Fragmenta* (semmai sovrapponibile equivocamente a «l mio duro scempio» di xxiii, v. 10) ma attestata nella tradizione volgare dei secoli XV e XVI³⁷. L'esibizione iniziale del sintagma (*mio* ... *exemplo*) sottolinea dunque in modo diretto la componente (auto)biografica di quanto seguirà nel *canzoniere* di Bembo, e la linea letteraria elegiaca nella quale intende collocarsi. Questa idea di valore esemplare dell'esperienza d'amore, al di fuori di testi poetici, prima delle *Rime* e ancora voltata in positivo, aveva già nutrito gli scambi epistolari di Pietro con Maria Savorgnan, alla quale in una lettera del 3 marzo 1500 aveva scritto: «E se da voi non rimarrà, veggio che ancora potremo essere *esempio a gli amanti*, che doppo noi verranno». Certo, viene da chiedersi se non è la vita a essere in debito con la letteratura, piuttosto che il contrario, ma ad ogni modo è evidente che per Bembo le due si mescolavano da molto tempo.

Esaminata la provenienza della “materia” del sonetto, quali considerazioni si possono fare? In primo luogo che è stato tempo perso stupirsi della presenza delle Muse, e che una veloce lettura dei principali elegiaci avrebbe tolto i dubbi. Secondariamente che per l'*inventio* ci sono autori l'importan-

celebrata libello! / Carmina erunt formæ tot monumenta tuæ» (ed. 1487, c. i3v, con *Et per Nec*), a correzione di II 1, vv. 1-4, «Quæritis unde mihi totiens scribantur amores, / Unde meus veniat mollis in ora liber. / Non mihi Calliope, non haec mihi cantat Apollo: / Ingenium nobis ipsa puella facit» (c. c5v, con *Non mihi per Non haec*).

³⁷ Il sintagma «mio esempio» era già presente nella tradizione volgare sulla base di suggestioni elegiache, ad esempio in Boiardo, *AL*, II 2, prossimo a Bembo: «*Alme felice*, che di nostra sorte / libere seti e del tormento rio, / fugeti Amor, e per lo *exemplo mio* / chiudeti al suo valor anti le porte» (con il commento di Zanato); vd. anche Niccolò da Correggio, *Rime*, 15, vv. 9-10: «Però *a gli amanti* col *mio exemplo* insegno / finger di ceco, senza lingua e sordo», e la sua dedica della *Psiche* a Isabella d'Este («mi forzai ... indure *gli amanti* a vivere in quieta vita per lo *exemplo mio*», ed. Tissoni Benvenuti p. 49); Pietro Jacopo de Jennaro, *Rime* ed. Corti, XCVIII, vv. 4-6: «Sopporta, amico, el ponderoso peso, / *exemplo* prendi del *mio* duro incarco, / novizio al fuoco ond'io son tanto accieso»; Serafino Aquilano, stramb. dubbi, ed. Bauer Formiconi 32, vv. 1-4 (ed. Firenze, Giunta, 1516, c. 167v): «Venite, *inamorati*, al mio lamento / et a veder mia morte acerba e dura! / Et pigli *exemplo* dal *mio* gran tormento / Chi vole in terra amar senza misura»; Ariosto, *Rime*, cap. V (*Meritamente ora punir mi veggio*), v. 9: «che nel *mio esemplo ogni amator* si specchi». Sintomatica di un atteggiamento generale di lunga durata (una sorta di 'superficialità ad effetto' tipicamente giornalistica) la reazione a questo passaggio di Giuseppe Baretti nel celebre pezzo uscito sulla «Frustra letteraria» del 15 gennaio 1765 (n° xxv): «Un poeta del nostro secolo sarebbe biasimato e deriso se dicesse, come fa qui il Bembo, una cosa di cui non è e non può essere persuaso. Il Bembo non poteva certamente persuadersi che il leggere un suo libro di versi amorosi avesse a toglier gli uomini dall'innamorarsi, o avesse da frenare i già innamorati nel corso d'una loro impetuosa passione».

za dei quali non è seconda a quella di Petrarca (ricordo che la centralità di Properzio nell'immaginario petrarchesco dei *Fragmenta* è stata messa pienamente a fuoco in tempi recenti, tra Francisco Rico e Natascia Tonelli). Inoltre (è sempre Petrarca a insegnare con il suo *abstinendum verbis*) che è impossibile venire a capo di tutto considerando soltanto "le parole" e lo stile, e che è necessario disporre di una concordanza dei luoghi in cui gli autori antichi "dicono certe cose": perciò i testi vanno affrontati con altri strumenti e uno sguardo differente. Un'esortazione, se ha da essere, sarà allora non alle concordanze ma alla lettura (*faute de mieux* anche in traduzione!), e magari alla schedatura *manuale* di argomenti e concetti.

9. Affrontiamo un altro fortunatissimo pezzo bembiano.

Crin d'oro crespo et d'ambra tersa et pura,
 Ch'a l'aura in su la neve ondeggi et vole;
 Occhi soavi et più chiari che 'l sole
 Da far giorno seren la notte oscura;
 Riso, ch'acqueta ogni aspra pena et dura;
 Rubini et perle, ond'escono parole
 Sì dolci ch'altro ben l'alma non vòle;
 Man d'avorio, che i cor' dstringe et fura;
 Cantar, che sembra d'harmonia divina;
 Senno maturo et la piú verde etade;
 Leggiadria non veduta unqua fra noi;
 Giunta a somma beltà somma honestade,
 Fur l'esca del mio foco; et sono in voi
 Gratie ch'a poche il ciel largo destina.

Il commento di Donnini, indicato l'antecedente generale di *Rvf* cccxiii, che qualifica come fonte da cui scende l'idea generale, offre una nutrita serie di riscontri puntuali da altri testi petrarcheschi³⁸; e grazie al benemerito Quattromani richiama poi un sonetto di Tebaldeo fortemente implicato con quello di Bembo, ma che è forse più facilmente un'imitazione che un an-

³⁸ «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina: / rara vertù, non già d'umana gente, / sotto biondi capei canuta mente, / e 'n humil donna alta beltà divina; // leggiadria singulare et pellegrina, / e 'l cantar che ne l'anima si sente, / l'andar celeste, e 'l vago spirto ardente, / ch'ogni dur rompe et ogni altezza inchina; // et que' belli occhi che i cor' fanno smalti, / possenti a rischiarar abisso et notti, / et tórre l'alme a' corpi, et darle altrui; // col dir pien d'intellecti dolci et alti, / coi sospiri soave-mente rotti: / da questi magi trasformato fui». Sono richiamate tessere da almeno una quindicina di altri testi dei *Fragmenta*.

Vos in me insolitum, vos in me accendite ignem,
 Imaque furtivus corripit ossa vapor. 10
 Vos mihi sollicito rapitis de pectore sensus,
 Et votis alitur spes animosa suis.
 Aspicite, ut vero pro corpore restet imago,
 Et nisi fertis opem, mox ego nullus ero.
 [...]
 Tu nitidos in me converte parumper ocellos, 17
 Queis potes obscura reddere nocte diem⁴¹.

Il titolo originale *Laudat Anthiam a forma et moribus* sembra aver guidato precisamente l'idea del sonetto, ovvero un'illustrazione in sequenza di doti fisiche e doti morali che mette ordine negli elementi mescolati in Petrarca. Ma al di là dei riscontri più minuti, peraltro schiacciati, e della struttura sintattico-retorica coincidente, il testo dello Strozzi è quello che mostra il maggior numero di elementi in comune con il sonetto per Lucrezia⁴²: valutazione che formulo in termini volutamente quantitativi, proprio per sottolineare quanto la larghezza dei riscontri diventi importante in fatti di questo tipo. Da qui è partito Bembo (e molto probabilmente anche Tebaldeo), e da qui dovremmo partire anche noi per cercare di ricomporre i frammenti e gli intenti (morali ed estetici) della sua povera anima.

In altra occasione il filo sarà da tirare ulteriormente, visto che Italo Pantani dietro l'elegia di Tito Vespasiano ha sospettato la presenza di un sonetto di Giusto de' Conti: la struttura vocativa protratta (uno dei dati decisivi per il rapporto di Bembo con lo Strozzi) è infatti senza riscontro nell'elegia antica,

⁴¹ Ricavo il testo dall'edizione aldina *Strozij poetæ, pater et filius* Venezia, Aldo Manuzio e Andrea Torresano, 1513, c. 106v-7r (esemplare dell'Universiteitsbibliotheek Gent, disponibile su books.google.com), dove figura come quarta elegia del libro I; vd. anche A. DELLA GUARDIA, *Tito Vespasiano Strozzi. Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate coi Codici*, Modena, Tipografia Moderna Blondi & Parmeggiani, 1916, pp. 10-11. Sulla situazione testuale degli *Eroticon libri*, vd. A. BENVENUTI TISSONI, *Prime indagini sulla tradizione degli «Eroticon libri» di Tito Vespasiano Strozzi*, in «Filologia italiana», 1, 2004, pp. 89-112; e I. PANTANI, «La fonte di ogni eloquenzia». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 258-74.

⁴² Si accosti 3 «aurea fila comas» a 1 «Crin d'oro»; 2 «Sidereos oculos» a 3 «Occhi soavi et più chiari che 'l sole»; 17-18 «ocellos ... Queis potes obscura reddere nocte diem» a 3-4 «Occhi ... Da far giorno seren la notte oscura»; 5 «Riso» a 7 «Dulceis risus»; 8 «Man d'avorio, che» a 3 «O teneram, levemque manum, cui»; 9 «Cantar, che sembra d'harmonia divina» a 6 «Et non humanis edita verba sonis»; 12 «Giunta a somma beltà somma honestade» a 8 «O nulla laesam labe pudicitiam»; 13 «Fur l'esca del mio foco» a 9 «Vos in me insolitum, vos in me accendite ignem».

e quella degli scambi reciproci tra volgare e latino è un'altra prospettiva da non dimenticare⁴³.

10. Passiamo velocemente al Casa.

La bella Greca, onde 'l pastore Ideo
 In chiaro foco e memorabil arse,
 Per cui l'Europa armosi, e guerra feo,
 Et alto imperio antico a terra sparse;
 E le bellezze incenerite et arse
 Di quella, che sua morte in don chiedo;
 E i begli occhi e le chiome a l'aura sparse
 Di lei, che stanca in riva di Peneo
 Novo arboscello a i verdi boschi accrebbe;
 E qual altra, fra quante il mondo honora,
 In maggior pregio di bellezza crebbe;
 Da voi, giudice lui, vinta sarebbe,
 Che le tre dive (o sé beato alhora)
 Tra suoi be' colli ignude a mirar hebbe.

È uno dei più celebri sonetti scritti a gara con quelli del Bembo (si veda qui avanti il pezzo del cardinale), per il cui fittissimo tessuto intertestuale rinvio senz'altro al bel cappello di Carrai. A questo punto delle nostre conoscenze, una domanda a cui rispondere è: su quali basi il Casa introduce i nuovi motivi riguardanti il giudizio che entrano nel suo testo? Gli elementi mi pare siano quattro: a) le tre Dive, con specificazione del numero (v. 13); b) la nudità delle dee (v. 14); c) il riferimento al ruolo di giudice severo (v. 12); d) e l'apertura del confronto della Quirini, oltre che con quelle nominate, con qualsivoglia altra donna del passato (vv. 10-11). Il primo (il dato in sé, com'è ovvio, era notissimo) a) potrebbe esser stato tratto dall'eroide ovidiana *Paris Helenae*, v. 65, testo che già poteva aver sostenuto Bembo⁴⁴, «Tresque simul Divae». b) La nudità delle Dee può essere, secondo il suggerimento di Carrai, ricordo puntuale di una prima redazione del testo bembiano («Tra lor che Pari nude a mirar ebbe»). Per il riferimento al giudice, nella forma di un ablativo assoluto, i commenti, raccogliendo un appunto di Corbinelli, rinviano a un verso delle *Bucoliche* virgiliane (4, v. 65), «Pan etiam *Arcadia*

⁴³ PANTANI, «*La fonte di ogni eloquenzia*», pp. 255-56.

⁴⁴ Si confronti l'avvio di Bembo, qui sotto, con i vv. 139-42 di Ovidio, «Si tu venisses pariter certamen in illud, / In dubium Veneris palma futura fuit. / Magna quidem de te rumor praeconia fecit, / Nullaque de facie nescia terra tua est» (il passo compare per la prima volta solo nell'edizione di Parma del 1477, e non è presente in tutta la tradizione a stampa).

Insieme all'eroide già segnalata dai commenti, la XVI, che appunto ha una pertinenza tematica diretta, si deve aggiungere, sulla linea di quanto già indicato qui indietro, ancora un'eglia dello Strozzi, I 2, vv. 49 ss., che è molto più prossima al dettato bembiano di quanto non sia Ovidio (e che contiene fra l'altro un altro ablativo assoluto in *iudice*).

Si Paris hanc faciem Phrygia *vidisset* in Ida,
Illo non isset iudice prima Venus.
 Huic merito potuit Iuno invidisse figuræ,
 Sub Iove si primis nata fuisset avis.
 Hanc tu, si sapias, potius pro Gnoside velles
 In cœlum curru Bacche tulisse tuo⁴⁶.

Si dovranno cercare altri riscontri, e valutare se si tratta di un più ampio fenomeno di interditorsività (non generica però, ma su questo tema e sul motivo specifico), o, come parrebbe, di un rapporto intertestuale cogente. Spero però risulti chiaro anche da questo esempio come a mettere sulle tracce dei luoghi implicati nella memoria poetica sia non tanto un'allusività metafisica e strettamente formale, ma invece una precisa concordanza tematica, di cui quella formale è una conseguenza. Per garantirsi oggi la possibilità di ricostruire questi percorsi, abbiamo a disposizione lessici, onomastici, banche dati ed enciclopedie reali; ma non si può confidare troppo in simili ausili, perché in molti casi non consentono di arrivare al punto, e soprattutto perché, togliendo il piacere della lettura diretta e continuata dei testi e della scoperta, tagliano anche tutte quelle armoniche emotive, essenziali e non puramente suggestive, che sono altrimenti irrecuperabili. In "lettura e schedatura" consisteva la preparazione alla scrittura che prima evocavo: potremo chiederci sotto quale voce di rubrica fossero registrati i vari luoghi negli zibaldoni di Bembo e di Casa di cui oggi non disponiamo, e pensare che per alcuni autori potesse certo valere una sorta di memoria temporanea, ma anche in mancanza di quei loro repertori dobbiamo chiederci come si possa integrare stabilmente questa modalità di lettura, percezione, memoria a quanto di solito ci immaginiamo sui meccanismi dell'arte allusiva e dei rapporti fra i testi, traendone le dovute deduzioni circa il nostro modo imperfetto e distorto di indagarli.

11. Gli esempi di una memoria poetica che ha dietro di sé ragioni tematiche non generiche potrebbero moltiplicarsi. Mi è capitato anni fa di ricostru-

⁴⁶ *Strozij poetae*, c. 104v; DELLA GUARDIA, *Tito Vespasiano Strozzi*, p. 6.

ire una vicenda che implica Petrarca, Giusto de' Conti, Bembo e Foscolo su un tema notturno. La ricordo qui, senza riproporla, per sottolineare quanto se ne deduce sul ruolo storico di Giusto presso gli autori del Cinquecento, normalmente trascurato (qui è Bembo che scrive a gara con lui, con Petrarca sullo sfondo), e per ribadire che l'invisibilità di rapporti macroscopici (quello del Foscolo del sonetto *Così gl'interi giorni in lungo incerto* con Petrarca CCXXIII, non censito dai commenti) viene meno non appena si assuma un punto di vista più corretto e completo, che non limiti i riscontri al piano lessicale e sintagmatico⁴⁷.

12. Una ricostruzione dettagliata dei percorsi dell'*inventio* esige attenzione ai testi, antichi e moderni, ma anche alle arti e all'immaginario quotidiano. La poesia amorosa, anche se si esplica in termini letterari molto sorvegliati, si determina in dialogo costante con la quotidianità, sempre alla ricerca di un equilibrio tra il dominio dell'eros (quando si tratti di poesia amorosa o di encomio muliebre), la sua elaborazione secondo la tradizione, e la censura. Gli elegiaci antichi aprono una vista – riflessa nei testi moderni quasi sempre per via indiretta – su aspetti che in lingua volgare solo alcuni poeti, ad esempio Ariosto, arrivano a trattare pienamente. Nel chiudere il mio discorso richiamo una delle testimonianze più vive di questa mescolanza di letteratura e vita quotidiana, di volgare e latino, tracce che noi tendiamo a dimenticare e che sarebbe forse bene raccogliere e osservare con maggiore attenzione. Si tratta di uno dei testi più conosciuti della letteratura italiana, la lettera di Machiavelli a Vettori del 10 dicembre 1513. Sempre evocata per parlare dell'attitudine politica dell'autore, nella sua prima parte illustra le occupazioni durante il ritiro forzato all'Albergaccio. Qui, dopo aver seguito il lavoro dei taglialegna,

Partito dal bosco, vado ad una sorgente e di qui in un mio boschetto preparato con le panie per la caccia. Ho con me un libro, o Dante o Petrarca o uno di questi poeti minori come Tibullo, Ovidio e simili: leggo le loro amoroze passioni e quei loro amori mi fanno ricordare dei miei: e sono felice per un po' in questo pensiero.

Uscito da questo quasi perfetto *locus amoenus* dove ha praticato una sorta di *otium*,

⁴⁷ S. ALBONICO, *Nota su Foscolo e Petrarca*, in «Stilistica e metrica italiana», iv, 2004, pp. 228-39, e nella versione francese di questo testo.

Mi porto poi sulla strada maestra e vado all'osteria... Dopo aver mangiato ritorno all'osteria: qui di solito ritrovo l'oste, il macellaio, il mugnaio e due fornaciai. Con questi m'ingagliofo... Così mi volto e rivolto tra queste occupazioni grossolane e volgari...

Di seguito, inutile riportarlo qui, uno dei passi indimenticabili su ciò che significa avere una vita intellettuale: senza però scordare, tanto più in conclusione di questo discorso, che anche quello del dialogo con gli autori antichi era uno sperimentato *topos*⁴⁸.

⁴⁸ C. BEC, *Dal Petrarca al Machiavelli: il dialogo tra lettore ed autore* [1976], in Id., *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*, Roma, Salerno, 1981, pp. 228-44.

Un canzoniere e una raccolta di egloghe in cerca d'autore

Andrea Comboni
(Università degli Studi di Trento)

Come recita il titolo del mio intervento, affronterò due questioni attributive: la prima, come si vedrà, destinata a rimanere per il momento ancora aperta, la seconda, invece, fortunatamente risolta.

1. *Il canzoniere*

Qualche anno fa sfogliando il ricco catalogo della vendita all'asta della Bibliothèque Joseph Martini, «il più grande bibliografo che l'antiquariato librario italiano abbia prodotto»¹, mi ero imbattuto nell'attraente scheda relativa a un manoscritto pergameneo datato 1497 contenente duecento «sonetti amorosi indirizzati ad una donna chiamata Laura»²:

MANUSCRIT SUR VÉLIN de l'année 1497. In-4to, velours bleu foncé, tranche dorée. Excellente conservation. XV^e siècle.
Belle et élégante écriture humaniste. 52 ff. (204 x 120 mm.) [a 10 + 1, b-d 10, e 10 + 1]. Le premier et le dernier feuillet contiennent chacun un sonnet du copiste écrit en or sur du vélin pourpre. Le premier glorifie l'auteur, le second nous donne le nom du scribe et la date à laquelle le manuscrit fut exécuté (...) Sur la marge inférieure du premier feuillet on trouve les armoiries de la famille Ariani de Venise, accompagnées des initiales J. A.³

¹ C. A. CHIESA, «Un mestiere semplice». *Ricordi di un libraio antiquario. Per i novant'anni di Gianni Antonini*, Milano, Officina Libraria, 2016, p. 37.

² *Bibliothèque Joseph Martini*. Première partie, Vente aux enchères 27-29 août 1934 [Galerie Fischer] Lucerne, Milan, Librairie ancienne Ulrico Hoepli, p. 6.

³ Ivi, pp. 6-7.

Il manoscritto in questione si trova oggi alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library della Yale University dove ha la segnatura 585 [= **B**]⁴. La sua storia è ricostruibile solo a partire dal primo Ottocento: è possibile, infatti, rintracciarne la presenza in diversi e successivi cataloghi di vendite all'asta, svoltesi a Parigi nel 1824⁵, a Gand nel 1849 e nel 1869⁶. La Beinecke Library lo acquistò nel 1976 dal noto libraio antiquario Martin Breslauer. La proposta di attribuirne la paternità a Iacomo Ariani (membro della nobile famiglia veneziana: probabilmente lo stesso personaggio che si trova menzionato nei *Diari* del Sanudo (nel 1498, 1500, 1503 e 1504) come conduttore di dazio del vino e poi appaltatore del dazio per l'olio⁷, e in documenti dell'Archivio di Stato di Venezia dell'agosto 1514⁸) si fonda sulla rubrica che precede il sonetto *Or godi casa nobile Ariana* composto dal copista, il noto calligrafo Alberto de' Maffei:

⁴ Cfr. P. O. KRISTELLER, *Iter italicum*, Volume v, London – Leiden – New York – København – Köln, The Warburg Institute – E. J. Brill, 1990, p. 280 e <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3446448> (consultato il 10-11-2016).

⁵ Cfr. *Catalogue des livres rares et précieux, des manuscrits, des livres imprimés sur vélin, etc. de la Bibliothèque de M. Chardin*, Dont la Vente se fera le Lundi 9 février 1824 [...], À Paris, Chez De Bure frères, 1823, p. 162: «Poesie di Alb. Maphet. In-8. velours bl. doub. de tab. Manuscrit sur Vélin, de la fin du XV^e siècle. Le premier et le dernier feuillet sont écrits en lettres d'or, sur du Vélin violet».

⁶ Cfr. *Catalogue de la magnifique et précieuse collection de livres, manuscrits, dessins et estampes, formant le Cabinet de M^r R. Brisart, rentier, à Gand*; Dont la vente publique aura lieu à Gand, par le ministère du propriétaire, rue longue des Violettes N^o 10, le Lundi 10 Décembre 1849 et jours suivants, à neuf heures et demie du matin et à deux heures de relevée, Gand, Imprimerie d'Ad. Van Der Meersch, successeur de J. Begyn, Pont aux Pommès, p. 58: «377. Poesie di Alb. Maphet. in-8. velours bl. doubl. de tabis tr. d. Ms. sur vélin de la fin du XV^e siècle, de 52 ff. avec ornements en or et en couleurs; le premier et le dernier feuillet sont écrits en lettres d'or, sur vélin violet, le deuxième feuillet porte l'écusson de Jacobo Ariano, à qui l'ouvrage est dédié»; *Catalogue des livres et manuscrits formant la bibliothèque de feu M. Jean de Meyer*, La vente aura lieu à Gand, le 2 novembre 1869 et jours suivants, Gand, Camille Vyt Iibraire, Rue du Bas-Escaut 24, 1869, p. 68: «Poesie di Alb. Maphet. In-8., velours bl. doubl. de tabis, tr. d. Très beau manuscrit italien du commencement du XVI^e siècle, de 52 ff. sur vélin, avec quelques ornements en or et en couleurs. Le 1^{er} et le dernier feuillet sont écrits en lettres d'or sur vélin pourpre. Le 2^e f. porte l'écusson de Jacobo Ariano, auquel l'ouvrage est dédié. Ce recueil comprend 200 strophes de 14 vers chacune».

⁷ Cfr. M. SANUTO, *I diarii*, Tomo II, pubblicato per cura di G. BERCHET, Venezia, 1879, col. 27; Tomo IV, pubblicato per cura di N. BAROZZI, Venezia, 1880, coll. 218-219; Tomo V, pubblicato per cura di F. STEFANI, Venezia, 1881, coll. 88, 706, 769.

⁸ Dieci savi alle decime in Rialto, Deputazioni unite, Commisurazione delle imposte, Condizioni di decima. Filze: Redecima 1514, b. 61, Angelo Raffael 47-48. Da questa documentazione si ricava il nome del padre di Iacomo («Iacomo Arian fo de misser Francesco»).

Albertus scriptor D(omino) Iacobo Ariano

Or godi, casa nobile Ariana,⁹
 dil tuo splendor che in te reluce tanto,
 sopra d'ogni altra ben ti pò dar vanto
 haver fata una prole alta e soprana.
 O nido di virtù spechio fontana
 dedicata dal ciel impereo sancto,
 felice cui si copre dil tuo manto
 che da li error del mondo s'alontana.
 Ma più beato fia quel vechio padre
 che morte ucise, anci 'l ripuose in vita
 goderse in ciel tra ' più beati schani,
 da cui si svelse tal palma fiorita,
 cinta de lauro che nei verdi anni
 rende suoi fruti in opre alte e ligiadre.

Sempre al copista risale la composizione del sonetto rivolto ai lettori che si legge sull'ultima carta del ms. (c. 52r), nelle cui terzine si incontra una vera e propria sottoscrizione, che oltre a informarci sull'identità del copista contiene la data in cui il ms. venne ultimato, 10 maggio 1497:

Scriptor Lectoribus

Quel verde lauro¹⁰ che è un sol in terra,
 de virtute anci un spechio in che si vede
 quanta perfection natura diede
 al mondo che per lui sol gloria spera,
 mosso d'amor e carità sincera
 fece adunar quest'opereta in fede,
 non, come forse il strano vulgo crede,
 per voglia ofuscha, intepidita e nera.
 Del millequattrocento e nonanta
 con septe a provo al decimo del quinto
 da l'incarnato Verbo alto e soprano,
 Alberto d'i Maphei con la sua mano

⁹ *Ariana*] scritta su rasura da una mano dei secc. XIX-XX. Nella trascrizione di questo sonetto, come in quella dei testi successivi, mi sono limitato a separare o unire le parole e a regolare l'uso delle maiuscole secondo l'uso moderno, a introdurre segni diacritici e interpuntivi, a distinguere *u* da *v*; eventuali interventi di emendazione della lezione trādita da **B** verranno puntualmente indicati; integrazioni ed espunzioni si segnaleranno tra parentesi, rispettivamente, quadre e unciate; per indicare la pronuncia velare di *ge / gi* ho inserito *-h-* (in carattere corsivo).

¹⁰ *verde lauro*] scritta su rasura dalla mano precedente.

a gloria scrisse di la verde pianta
che amando Phebo le sue chiome à cinto.

Nel margine inferiore della carta 2 recto si trova lo stemma della famiglia Ariani di Venezia, con ai lati le iniziali J. A. Negli alberi genealogici l'unico componente della famiglia con nome dall'iniziale I., tra il '400 e il '500, è un Iacomo¹¹.

Se il nome dell'autore dei duecento sonetti che, come vedremo, costituiscono un canzoniere, resta ancora un'ipotesi più che una certezza, quello del copista, Alberto de' Maffei, è un nome ben noto, grazie ai recenti studi di Susy Marcon, secondo la quale l'attività di questo amanuense e miniatore è «esemplare del gusto calligrafico e prettamente decorativo che caratterizza il codice veneziano a cavallo del secolo [...] Il Maffei fu attivo per nobili e cittadini della città lagunare nell'ultimo decennio del '400 e nel primo del nuovo secolo»¹². Al 1497 risale anche un altro ms. membranaceo esemplato e sottoscritto da Alberto de' Maffei, sempre per la famiglia degli Ariani – un I. A., come indicano le lettere poste a lato dello stemma: l'Additional 16438 della British Library di Londra, contenente il *Cefalo* di Niccolò da Correggio, la *Fabula di Orfeo* del Poliziano e un ternario adespoto. Come ha rilevato Antonia Tissoni Benvenuti, il Maffei nella trascrizione del *Cefalo* si dimostra un copista disastroso, a causa dei numerosissimi errori in cui incorre¹³: analoga osservazione si può fare per quanto riguarda i sonetti del canzoniere da lui trascritto in B. Stando così le cose, molte risultano le lezioni corrotte, che non sempre è agevole emendare. Si ha poi notizia di un codice membranaceo veneto di fine Quattrocento della Biblioteca Nazionale di Napoli, segnato XIV. E. 7, contenente prose e rime per lo più adespote (tra cui testi di Filenio Gallo), che risulta trascritto da un antografo esemplato da Alberto de'

¹¹ Cfr. S. MARCON, *Ornati di penna e di pennello: appunti su scribi-illuminatori nella Venezia del maturo Umanesimo*, in «La Bibliofilia», LXXXIX, 1987, pp. 121-44, a p. 132, n. 22.

¹² S. MARCON, *Brevi note sulla decorazione libraria veneziana al tempo di Aldo*, in *Verso il Polifilo. 1499-1999*, in «Miscellanea marciana», XIII, 1998, pp. 29-48, a p. 31; cfr. anche EADEM, *Ornati di penna e di pennello*, pp. 121-44; EADEM, Scheda n° 10. *Cronaca delle famiglie nobili veneziane, "Ariana"*, in *Grado, Venezia, i Gradenigo*, Catalogo della mostra a cura di M. ZORZI [e] S. MARCON, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana – Edizioni della Laguna, 2001, pp. 354-56; EADEM, Scheda n° 112. Corbaccio. Glasgow, Hunterian Museum, ms Hunter. 29 (S. 2. 19) – Gl., in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. BRANCA, II. *Opere d'arte d'origine italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 270-71.

¹³ A. TISSONI BENVENUTI, *Un nuovo testimone del Cefalo di Niccolò da Correggio*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVII, 1970, pp. 3-5.

Maffei¹⁴; dell'antigrafo, infatti, è riportata fedelmente la sottoscrizione: «Albertus Mapheanus hoc opus conscripsit die vi mensis aprilis Anno Domini MCCCCLXXXVII»¹⁵, ma la mano non è quella del Maffei. Va inoltre segnalata la presenza nel ms. napoletano dello stemma Ariani con ai lati le solite iniziali I. A¹⁶. A questo punto si può affermare che Iacomo Ariani doveva nutrire un reale interesse per la contemporanea poesia in volgare. E tale interesse, documentato da questi codici da lui commissionati, può costituire un indizio a favore dell'ipotesi di un diretto esercizio in campo poetico da parte sua.

Il ms. 585 della Beinecke Library presenta in generale caratteri linguistici tipici dell'area settentrionale: che questi risalgano alla lingua dell'autore lo assicurano numerose rime, quali: *invaghise* ('invaghisce') : *vise* ('visse') (VIII 10 e 13)¹⁷; *fredo* : *credo* : *provedo* : *vedo* (XXXIV 2-3 e 6-7); *vermegli* : *svegli* : *consegli* : *meravegli* (LXVII 1, 4-5 e 8); *pregio* : *pegio* (XCVI 11 e 13); *intopo* : *huopo* : *tropo* : *agropo* (CXI 2-3 e 6-7); *merigie* : *effigie* : *afligie* : *vestigie* (CXIII 2-3 e 6-7); *gremo* : *remo* : *credemo* : *contemplemo* (CXIV 2-3 e 6-7); *tuto* : *aiuto* (CXV 9 e 13); *seno* ('senno') : *meno* : *veneno* : *rimeno* (CXVIII 1, 4-5 e 8); *fiamma* : *chiama* (CXXXV 10 e 12); *mano* : *insano* : *prophano* : *affano* (CXXXVI 2-3 e 6-7); *fruti* : *tuti* : *destruti* : *bruti* (CXXXVII 1, 4-5 e 8); *spale* : *male* : *ale* (CXXXIX 9, 11 e 13); *proveduto* : *luto* ('lutto') (CXL 11 e 13); *fato* ('fatto') : *privato* : *fato* : *beato* (CXLI 2-3 e 6-7). A livello lessicale termini quali *arsalto*, *nauchier*, *nogia*, *sovegno*, *smenticar* non sono incompatibili con una localizzazione veneziana dell'autore.

Anche se Venezia non è mai esplicitamente nominata, non mancano i riferimenti a un'ambientazione lagunare, caratterizzata dall'alternarsi dell'alta e della bassa marea: «O ponte altero e frequentabil aque / che per mio lacrimar crescer solete» (CIX 9-10); «Vedo mudar el tempo e la stagione, / gonfiarse l'aqua e poi divenir pocha» (CLI 1-2). Nel son. CVI i due primi versi («Non varca giorno mai ch'io non pasegi / fra la frequentia dil famoso Rivo») sembrano riferirsi al Canal grande. Più di una volta, infine, il mezzo di trasporto impiegato dalla donna amata e dal poeta per spostarsi risulta essere una barca (o una «barcheta»): CX, CXIV, CXV, CXXI.

Non è detto che all'Ariani, o a quello che forse più prudentemente potrebbe designarsi come Anonimo veneziano, siano da attribuire tutti i sonetti

¹⁴ F. GALLO, *Rime*, edizione critica a cura di M. A. GRIGNANI, Firenze, Olschki, 1973, pp. 39-41; cfr. anche C. VECCE, *Il prosimetro nella Napoli del Rinascimento*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di A. COMBONI e A. DI RICCO, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000, pp. 221-52, a p. 251.

¹⁵ GALLO, *Rime*, p. 39.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ La numerazione dei sonetti (I-CC) è mia.

che formano questo canzoniere: va segnalato, infatti, che quindici di essi (I, X, XI, XII, XIV, XVII [trascritto una seconda volta come XXI], XX, XXII, XXIII, XXIV, XXIX, LIII, LX, LXXXVII, XCII) compaiono tra le rime tradizionalmente attribuite a Niccolò Lelio Cosmico¹⁸. La disinvolta appropriazione di testi altrui, del resto, non è una pratica così eccezionale: si pensi, per fare esempi quattrocenteschi, a come si comportano il Feliciano¹⁹ o l'Anonimo del Canzoniere per Zucarina²⁰ o colui che ha allestito una raccolta in memoria della donna amata nel ms. XIII. C. 87 della Biblioteca Nazionale di Napoli²¹. Si tratta, nell'ordine, dei seguenti sonetti:

- *Suolsi fra noi mortal scriver per fama*
- *Valle dolce mia libertà paterna*
- *Amor condurmi a che pezo potevi*
- *Lasso che rassugar non posso unquanco*
- *Vita mia dolce vita non ma morte*
- *Riprender suolmi Amor perch'io non scrivo*
- *Vederò mai quel dì che in ocio scorgi*
- *Error non providentia un fugir pigro*
- *Nova tempesta a mia dubiosa nave*
- *Di suspir in suspir di pena in pena*
- *Mile fiate a me dolce mia victa*

¹⁸ Cfr. B. C. CESTARO, *Rimatori padovani del sec. XV*, in «L'Ateneo Veneto», XXXVII, 1914, pp. 161-72; sui canzonieri del Cosmico cfr. B. BARTOLOMEO, *Le Rime di Niccolò Lelio Cosmico (edizione critica)*, Tesi di dottorato in Italianistica (Sedi universitarie consorziate di Venezia e Padova, VIII ciclo), a. a. 1995-96, Relatore: Armando Balduino; EADEM, *Il commento per l'edizione delle Rime di Niccolò Lelio Cosmico. Note sui proemi*, in *Il Petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, Atti del convegno internazionale di studi (Bologna, 6-9 ottobre 2004), a cura di L. CHINES, F. CALITTI, R. GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 135-49; EADEM, *Petrarca e i rimatori padovani del Quattrocento: trafile tematiche* (Lectura Petrarce), in «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina», parte III, Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, CXX, 2007-2008, pp. 342-46; EADEM, *Niccolò Lelio Cosmico*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. COMBONI e T. ZANATO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 248-60.

¹⁹ Ci si riferisce al canzoniere per Pellegrina da Campo contenuto nel ms. Marciano It. ix 257 (= 6365), nel quale il Feliciano inserisce «tre "rifacimenti" di testi anteriori di altri autori, pressoché identici agli originali» (M. SORANZO, *Felice Feliciano antiquario*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, p. 307); cfr. anche dello stesso studioso, *Il canzoniere per Pellegrina da Campo di Felice Feliciano: una bottega della poesia nella Verona del secondo Quattrocento*, in «La Parola del Testo», VI, 2002, pp. 289-308.

²⁰ Cfr. T. ZANATO, *Il nome dell'amata da Petrarca ai petrarchisti*, in «Quaderni petrarcheschi», XI, 2001 [ma 2004], pp. 289-93.

²¹ Cfr. A. TISSONI BENVENUTI, *La tipologia del libro di rime manoscritto e a stampa nel Quattrocento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. SANTAGATA e A. QUONDAM, Modena, Panini, 1989, pp. 25-33, alle pp. 27-28.

- *Quella fiamma d'amor che già tanto arse*
- *Candida e bella man che mi consenti*
- *Io son stato più volte a chieder pace*
- *Non il mio caldo amor non la mia fede*²².

Lasciando, come s'era annunciato, aperta la questione attributiva, passiamo ora a descrivere le caratteristiche di questo canzoniere di soli sonetti²³.

Il loro totale ammonta a 200 (ma 2 sono stati trascritti per errore due volte: il IX che si trova ripetuto come XIII e il XVII che si trova ricopiato come XXI).

Caratteri evidentemente proemiali presenta il sonetto d'apertura, in cui l'autore espone la ragione principale che lo ha spinto a scrivere, vale a dire la volontà di fare della propria esperienza amorosa un esempio che possa essere utile agli altri innamorati. Da segnalare, inoltre, l'impiego ai vv. 10 e 12 di due parole in rima (*errore : amore*) presenti nel proemio dei *Fragmenta petrarcheschi*²⁴.

I

Suolsi fra noi mortal scriver per fama
 le dolce lacrimete amando sparte,
 e molti son che opran l'ingegno e l'arte
 più per lassar memoria cha per brama.
 Ogni aviso terren si gonfia et ama
 la gloria per imagine o per carte
 e non si pensa che, se 'l fin ne parte,
 tutti havemo ad ordir diversa trama.

²² Ringrazio Beatrice Bartolomeo che mi ha gentilmente messo a disposizione testo critico e commento di questi sonetti del Cosmico. Il testo dei sonetti di **B** collazionato con quello dei sonetti del poeta padovano presenta, nella maggior parte dei casi, varianti e/o rimaneggiamenti più o meno estesi, meritevoli di un'attenta analisi che rinvio a un futuro articolo.

²³ Nella seconda metà del Quattrocento non mancano altri casi di canzonieri di soli sonetti. Si possono ricordare, ad esempio, quelli di Giovanni Antonio Romanello, Benedetto da Cingoli (ms. Chigiano M v 102), Gasparo Visconti *Canzoniere per Beatrice d'Este*; cfr. anche C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, I. *Dalle origini al Tasso*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 325-26. La descrizione del canzoniere trasmesso da **B** riprende, in parte, la scheda dedicata a «Iacomo Ariani (?)» nell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, pp. 69-76.

²⁴ Il v. 12 «ma perché a voi, a chi fie notte amore» è un concentrato di memorie di *Rvf* 1: in particolare del v. 7 «ove sia chi per prova intenda amore», a cui si aggiunge la ripresa del *Voi* (v. 1) e del *ma* (v. 12); il sonetto, inoltre, riformula anche *Rvf* 293 9-12 «Et certo ogni mio studio in quel tempo era / pur di sfogare il doloroso core / in qualche modo, non d'acquistar fama. / Pianger cercai, non già del pianto honore»; al v. 14 si modifica *Rvf* 105 33 «ché conven ch'altri imparare a le sue spese», cfr. anche Antonio Pucci nella canzone *Un gentiluom di Roma*, «ch'egli è buono imparare a l'altrui spese».

Io, che vo seguitando il mio destino,
 non son incorso nel comun errore
 per lasarvi memoria d'i mei guai,
 ma perché a voi²⁵, a chi fie notto amore,
 rimanga exempio il mio fatal camino,
 ché a le spese d'altrui s'impara asai.

L'*initium narrationis* vero e proprio è costituito dai sonn. II e III che, sulla falsariga dei corrispondenti sonetti dei *Rvf*, espongono le notizie sulla causa e sul tempo dell'innamoramento:

II

Ricordandosi Amor le prime offese,
 che la mia verde età fargli solea,
 corse in disdegno e l'arco suo tendea
 contra il mio cor che indarno se difese,
 e poi che cum suo man mi vinse e prese
 in un momento tal stracio facea
 di l'usato voler, ch'io non potea
 durar su l'animose mie contese;
 ond'el fu forza obedirlo s'io volsi,
 fato il primo asair, restar in vita,
 ma contra chi puol più, mal si contende.
 Così mia libertà giunse a l'usita
 e lunga servitute in cambio tolsi,
 perché 'l servir dal disiar dipende.

III

Tornava il sol al candido montone
 che a Colchi transportò la virginela;
 la tera incominciava esser novela
 per l'aura ch'è nemica d'Aquilone;
 garriva Progne su per le stagione
 da grave condoler di suo sorela,
 quando madona legiadreta e bela
 mi diede Amor di seguitar cagione.
 I' avea adolcita e sì disposta l'alma
 che facilmente vi ce intrò quel viso
 dil qual privarla non me 'l credo mai;
 pace, zolgia, piacer, conforto e riso
 fugiro il giorno poi che incominciai

²⁵ *noi* in **B**.

asüefarmi a l'amorosa salma.

L'epilogo è affidato a un testo in cui l'autore, ormai vicino alla morte, afferma che essa almeno lo libererà dalla sua travagliata vita terrena:

CC

L'antiqua mia speranza d'aura pasco
 e le lacrime mie con l'aura vanno;
 le vie, le pogie, le stagione il sano:
 ogni hora mi rinnovo e s'ì rinascho
 in pensier s'ì diversi, e poi io casco
 da cima al fondo non cum lieve danno,
 e maledisco sto cotanto ingano
 e questo nutrimento in cui mi pasco.
 Ma sia, come si vede, in fronte ò scripto
 l'ultimo fine, se in l'acerba guera
 rimarò vincitor o preso o victo;
 se fortuna vol ben che mi soterra
 el gran desir senza 'l premïo drito,
 usirò di sta carcer e <di> sta guera.

All'interno del canzoniere sono individuabili diverse sequenze o strutture intermedie²⁶: la più significativa è quella formata dai sonetti LXII-LXX, nei quali si sviluppa una *descriptio pulchritudinis* della donna amata secondo il seguente ordine: chiome (LXII), fronte (LXIII), occhi e ciglia (LXIV), naso (LXV), guance (LXVI), labbra, lingua e denti (*tre singular beuze*, LXVII 10), mento (LXVIII), gola (LXIX); in LXX riepilogo generale di tutti gli elementi (*Summationsschema*): capelli, fronte, ciglia, occhi, naso, guance, *lapri*, denti, lingua, mento, gola; in questa *descriptio pulchritudinis* articolata in 9 sonetti, che avrebbe senza dubbio suscitato l'interesse di padre Giovanni Pozzi²⁷, siamo di fronte a un esempio di canone breve con intromissione di elementi

²⁶ Per la nozione di "struttura intermedia" cfr. quanto osservato da Cesare Segre a proposito di Petrarca: «La serie di testi che esamino [i sonetti dell'aura] è fortemente unitaria, tanto da costituire nell'insieme una piccola struttura. Tra la macrostruttura del *Canzoniere* e le microstrutture dei singoli testi, si fanno dunque avanti delle "strutture intermedie", primi raggruppamenti di testi in vista della composizione della macrostruttura» (C. SEGRE, *I sonetti dell'aura*, in *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 43-65, a p. 45).

²⁷ Cfr. G. POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 145-71 e *Nota additiva alla «descriptio puellae»*, ivi, pp. 173-84.

di quello lungo (*naso, mento*) e moltiplicazione dei dettagli²⁸. Altre sequenze intermedie sono quelle costituite dai sonetti XCV-XCVII: su un arco offerto in dono dal poeta alla donna amata; CXVI-CXIX: contro rivali in amore e malparlieri; CXXII-CXXVI: serie in cui il poeta lamenta di essere stato ingiustamente accusato di un errore; CLIII-CLIV: dittico sulla malattia dell'amata.

Per quel che riguarda il "tempo della storia"²⁹, nel son. CXL viene ricordato come giorno molto infausto un mercoledì 2 dicembre (probabilmente perché in questa data la donna era partita). Il 2 dicembre cadde di mercoledì nel 1472, 1478, 1489 e 1495. Escludendo l'ultimo di questi anni, dal momento che l'amata ritorna dopo cinque anni (quindi oltre il 1497 *terminus ante quem* dell'allestimento di **B**), uno degli altri tre sarà quello giusto (con qualche maggiore probabilità, credo, il 1478 o il 1489). In ogni caso, la storia ha una durata almeno decennale, dal momento che in CXXXI si ricorda il quinto anniversario dell'innamoramento e in CLII si dichiara che la donna fa il suo ritorno dopo cinque anni di assenza.

Per quanto attiene ai soggetti della comunicazione, cioè l'"io" poetico e il "tu", il ritratto del poeta innamorato è quello tipico di colui che si fa fedele servitore della donna amata, dalla quale inizialmente riceve più sofferenze che piaceri. Nei successivi sviluppi della vicenda amorosa l'"io" lirico vive fasi felici nel rapporto con la donna (testimoniate dai sonn. LIII-LXX e, sia pur con qualche interruzione, dai sonn. XCIX-CXX). Sono presenti, inoltre, concreti riferimenti a un periodo di lontananza del poeta dalla città dove l'amata vive (LXXII-LXXV) e un accenno a una situazione non meglio specificata di restrizione della propria libertà e di pericolo in cui lui si viene a trovare (CXLIII 1-6 «Vane, soneto, al mio dolce signore, / con riverentia a lui t'inchinerai, / cortesemente po' dir li potrai / che l'è vetato al suo bon servitore / del domicilio poter uscir fore, / né ivi sta secur, suiungierai»), ma la mancanza quasi totale di informazioni biografiche relative a Iacomo Ariani impedisce qualsiasi tentativo di ricerca di eventuali riscontri.

La donna amata non è storicamente identificabile: che il suo nome sia quello di Laura è quanto viene affermato da chi ha descritto il contenuto di **B**, a partire dal catalogo della vendita all'asta della biblioteca Martini³⁰ basandosi sulle occorrenze che di *laura* (= *l'aura*) si incontrano nei sonetti; in particolare

²⁸ La formulazione dei due canoni in G. Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie Friburgo Svizzera, 1974, p. 72.

²⁹ Espressione impiegata in narratologia per indicare i limiti cronologici entro i quali si fiongono gli avvenimenti.

³⁰ Cfr. *Bibliothèque Joseph Martini*. Première partie, p. 6: «ARIANI (Jacobo). Sonetti amorosi indirizzati ad una donna chiamata Laura».

potranno aver agito i due casi, a inizio di verso, in cui si trova scritto *Laura* (CXIV 12 e CLXXXIV 2), ma se nel primo non c'è dubbio che anche qui si tratti di *l'aura* («l'aura scopriva il pecto in vari modi»), nel secondo non si può escludere che si tratti del nome della donna («Harà lo mio pensier mai qualche effecto, / Lära, che per te viva cuntento?» (CLXXXIV 1-2). Al nome dell'amata è interamente dedicato il son. CLXXXII, ma esso viene lodato senza mai essere pronunciato. I tratti che caratterizzano la donna sono quelli della bellezza tradizionale, a partire dagli immancabili capelli biondi, dalla lode dei quali ha inizio la dettagliata *descriptio pulchritudinis* contenuta nei sonn. LXII-LXX. A lei sono riservati appellativi positivi quali *vivo sole, celeste dea*. Gli atteggiamenti che mostra nei confronti del poeta sono alterni e contraddittori, improntati a crudele insensibilità e ostilità (*adversaria mia, gueriera mia*) o ad accogliente disponibilità e corresponsione. Se discende dai *Fragmenta* petrarcheschi l'idea di far parlare in prima persona l'amata defunta (come accade in CLXXXIX e CXCI), senz'altro inconsueta la descrizione dell'amata impegnata a remare presente in CXIV (cornice quant'altra mai veneziana):

La candida beltà, che ogni altra anera,
 di queste onde marine essendo in gremio,
 diede exercitio al glorioso remo
 per dilenguarmi come al caldo cera;
 tal che *vagbeza* mai non fu sì vera,
 e se ben fuse stà non la credemo,
 anzi, s'a parte a parte contemplemo,
 non vene il sol a³¹ sì beata sera.
 Spargieva³² il vento i d'or capeli a dietro³³
 con mille dolce anella e mille nodi,
 che gloria esservi preso il mi pareva;
 l'aura scopriva il pecto in vari modi
 e per fatica il bel color cresceva,
 fiamma da luminar un carcer tetro³⁴.

³¹ *e sì* in **B**.

³² *Spargiera* in **B**.

³³ *drieto* in **B**.

³⁴ La descrizione dell'amata presente in questo sonetto è, in parte, memore di APULEIO, *Met.* x 31: «Quam quidem laciniam curiosulus ventus satis amanter nunc lascivens reflat, ut dimota pateret flos aetatulae, nunc luxurians aspirabat, ut adhaerens pressule membrorum voluptatem grafice diliniaret. Ipse autem color deae diversus in speciem, corpus candidus, quod caelo demeat, amictus caeruleus, quod mari remeat» ('Dentro quel velo soffiava un amoroso venticello, che ora lo sollevava prepotente, facendo apparire il fiore della sua gioventù, ora impertinente soffiava in modo da farlo aderire stretto e che si delineassero le voluttuose membra. La dea portava indosso colori diversi: il corpo era candido, perché sceso dal cielo, il velo ceruleo

Non mancano testi di pentimento religioso: CLXXXV è una preghiera alla Vergine a cui si chiede la liberazione dagli affanni. Il son. semilatio *Credidi propter quod non eri falace* (CXCVI), rivolto a Dio, utilizza nelle parti in latino il *Salmo* 115, 1-4 «Credidi, propter quod locutus sum; ego autem humiliatus sum nimis. / Ego dixi in excessu meo: Omnis homo mendax. / Quid

perché veniva dal mare', cfr. APULEIO, *L'asino d'oro*, traduzione di M. Bontempelli, con uno scritto di V. Ciaffi, Torino, Einaudi, 1973, p. 391); vale probabilmente la pena di segnalare che il medesimo passo di Apuleio viene utilizzato dall'autore dell'*Hypnerotomachia Poliphili* per descrivere le sei fanciulle intente a remare nella nave d'Amore: «La quale miranda et insolente navicula remigavano sei aptissime et summamente disposite et herile puelle [...]. Vestivano esse puelle ditissimamente di lympidissimo panno, alle celere et modeste aure incostante et volabonde, impedito dal reflato presulamente, cum voluptica ostentatione degli membri dilla subadhaerente forma il fiore dilla aetatula dimonstrava; cum la testa invilupata concinamente di abundante trece biondissime, alcune cum ubero capillamento lucido, più nigro di hebeno indico»; F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. POZZI e L. A. CIAPPONI, I, Padova, Antenore, 1980, p. 270 ('Su questa superba, singolare navicella, remavano solertissime, e in ordine perfetto, sei fanciulle inservienti [...]. Queste fanciulle erano fastosamente vestite di panni trasparentissimi che, alle miti folate delle mutevoli brezze incostanti, aderivano trattenuti dai soffi contrari esibendo, con voluttuosa ostentazione delle membra, la fiorente giovinezza delle forme messe in evidenza. Alcune avevano la testa elegantemente avvolta da folte e biondissime trecce, altre una chioma fluente e lucida più nera dell'ebano indiano'; cfr. F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. ARIANI e M. GABRIELE, tomo secondo: introduzione, traduzione e commento, Milano, Adelphi, 2004, pp. 280-81). Come mi segnala gentilmente Tiziano Zanato, nel 1493 a Venezia, in occasione delle feste per la visita di Eleonora d'Aragona, moglie del duca di Ferrara Ercole d'Este, accompagnata dalle figlie Beatrice e Isabella e dalla nuora Anna, si era svolta per la prima volta una regata di donne (cfr. E. A. CICOGLIA, *Lettera a Cleandro Conte di Prata intorno ad alcune regate veneziane pubbliche e private*, Venezia, Tipografia di Giambattista Merlo, 1856, pp. 19-20); a ricordo di questa prima regata femminile Pietro Bembo, che allora si trovava a Messina, compose un distico in greco (edito da V. CIAN, *Ricordi di storia letteraria siciliana da manoscritti veneti*, Messina, Tipografia D'Amico, 1899, pp. 17-19). Lo stesso Bembo ne fece poi memoria al termine del libro I della *Historia Veneta*: «et per eos dies, quos in urbe confecerunt, nullum eis genus publicae voluptatis, aut liberalitatis defuit. Nam et choreae electissimarum foeminarum a principum liberis in comitio celebratae sunt, et bellaria magni et operosi sumptus data, et ludi tota urbe, certaminaque multifariam edita: quibus ex omnibus unum novum civitati fuit, ut complures cymbae, quibus in singulis quatuor foeminae remigarent, cursu propositis praemiis contentenderent» (PETRI BEMBI CARDINALIS *Historiae Venetae Libri XII*, Venetiis, Apud Aldi Filios, 1551, c. 15v) e della *Historia Vinitiana*: «Et per tutti quelli di, che esse in Vinegia dimorarono, nessuna sorte di piaceri e di liberalità publica mancò loro. Perciochè furon lor fatte e feste e balli di donne elettissime e di figliuoli de' primi gentili uomini nella sala del gran Consiglio, e molti ristori di finissimi confetti regalmente dati, e piacevoli combattimenti per tutta la città, e giuochi di più maniere celebrati. Tra ' quali uno ne fu nuovo e non prima veduto, che alquante barchette, in ciascuna delle quali quattro femmine contentiosamente per li premii, che proposti erano, con molta velocità vogarono» (*Della Historia Vinitiana* di M. PIETRO BEMBO CARD. *Volgarmente scritta. Libri XII*, In Vinegia, Appresso Gualtero Scotto, 1552, c. 14r).

retribuam Domino pro omnibus quae retribuit mihi? / Calicem salutaris accipiam, et nomen Domini invocabo», secondo la versione della Vulgata.

Il percorso che si sviluppa lungo i sonetti di **B** procede secondo le seguenti fasi: dopo l'innamoramento, tipicamente collocato nella stagione primaverile (III), la vicenda amorosa inizia a svilupparsi all'insegna della sofferenza del poeta causatagli dall'atteggiamento freddo e insensibile della donna amata, da lui chiamata «l'adversaria mia» (xxiv 4, xxx 5), «sta gueriera mia» (xlvi 10). Segue una fase positiva del rapporto, descritta dalla serie LIII-LXX: cfr. LVIII 1-6 «Che meglio mi può far natura o sorte / poi ch'ì ò pacificato il mio nemico, / e che 'l bel viso candido e pudico / non mi dà più chagion di chiamar mo[r]te? / Anci con dolce parolete acorte / vasi oferendo al mio desir amico».

Un'improvvisa partenza a cui è costretto il poeta interrompe questa fase felice (LXXII-LXXV), ma al suo ritorno trova madonna pronta ad accoglierlo e a felicitarsi del suo rientro. Alti e bassi continuano a caratterizzare la vicenda amorosa: un tradimento dell'amata è raccontato in LXXXII 9-11 («Se si cangiaste in vostri i mei pensieri, / non vi sarebe insuportabil doglia / veder ogi d'altrui chi fu vostro ieri?»); un non meglio precisato errore commesso dalla mano del poeta è il soggetto di LXXXIII-LXXXIV; alle incoraggianti promesse e offerte formulate dalla donna non seguono però i fatti («Cossì mi rinvag/bisse e mi rafrena, / cossì adaptato a intolerabil morso / con mel sì poco molto assentio bibo»: LXXXVIII 12-14) e il poeta continua così a vivere in un'alternanza di desiderio e timore.

I sonn. XCIX-C fanno da preludio a una nuova fase positiva del rapporto amoroso, che, sia pur con qualche pausa, costituisce l'argomento principale della serie CI-CXX: cfr. CI 1-6, 9-11 «Dolce, beato, avventuroso loco, / dove madonna al mio desir prevene / e dove miecho pur dianci convene / di raquietar alquanto il nostro foco, / tu m'ài tràdito di gran dolgia in gioco / e 'n gran dilecto d'angucose pene / [...] / E 'l volto, che guardar per via non lice, / mi è stà licito aver drento a tuo mura / in podestà di sitibundi³⁵ lapri», CII 9-11 «Però da poco in qui se in mi non sono, / non è gran meravelgia, ché sovente / insanir fa troppo felicitate».

I sonn. CXXII-CXXVI costituiscono una sequenza in cui il poeta lamenta di essere stato ingiustamente accusato di un errore. In CXXXI si ricorda il quinto anniversario dell'innamoramento e si richiede all'amata aiuto e soccorso. Su di uno sfondo prevalentemente negativo e infelice per il poeta si svolge la serie CXXXIII-CLI, all'interno della quale il son. CXL ricorda un giorno particolar-

³⁵ *si ribundi* in **B**.

mente triste, un mercoledì 2 dicembre, in cui, alla luce di quanto si apprende successivamente (cfr. CLII), probabilmente l'amata era partita. In CLII, infatti, si festeggia il ritorno de «la mia dea celeste / che per un lustro s'era dipartita» (vv. 1-2). La felicità del poeta è però di breve durata perché già nei sonetti immediatamente successivi l'amata si ammala (CLIII-CLIV). Una volta risanata la donna continua ad alternare i suoi atteggiamenti nei confronti del poeta, improntandoli ora a insensibilità (CLXXII) ora a comprensione (CLXXIV). Nei testi successivi il racconto si fa a tratti confuso (forse a causa di qualche errore commesso dal copista nell'ordine di successione dei testi): in CLXXXVI si lamenta la partenza della donna, che Amore ha voluto partisse per andare «a la città superba» (Genova, forse, o piuttosto, intendendo *superba* nel significato di 'gloriosa', 'splendente', il paradiso?). Nel son. CLXXIX la donna sembra effettivamente morta: «Non spero mai trovar l'antica pace, / anci mia guerra fasi ognior maggiore: / perso ò colei che al mondo feva honore, / senza³⁶ di cui la vita me dispiace» (vv. 5-8), ma in CLXXXIII il poeta si rivolge a lei come se fosse ancora in vita, apostrofandola così: «Sorda sei tu da cui omai dovrei / esser udito, e so[n] fidel servente, / ma tu, perfida, ingrata, odi niente» (vv. 5-7). Dal son. CLXXXVI fino al termine del canzoniere i riferimenti alla morte dell'amata e alla sua condizione di beata sono inequivocabili (cfr. CLXXXVII 1-6 «Spirto mio lasso, che pensando tace, / harà mai fin nostra aspra e longa guera? / Harà, pur che il Signor che mai non erra / lieto e cuntento a ssé mi chiami³⁷ in pace, / et quella la cui zentil spoglia iace / seco bella ritrovi più che in terra», CLXXXVIII 5-7 «Vita mi spiace: ho in odio questa spoglia / qual tarda l'alma mia passar³⁸ quel rivo / che passò lei di cui piangendo scrivo», CXC 1-2, 13 «Quella che è in cielo me à lassato in terra / cargo di nogia e angososi affanni / [...] / Beata lei che vede il suo signore»). Nel son. CLXXXIX parla direttamente l'amata defunta che ricorda ai viventi che «beato è chi dil mondo mancho prova: / mesti vui, me cuntenta non piangeti» (vv. 13-14) e in CXCI colloquia con il poeta. Riflessioni sul tema del disprezzo del mondo e della vita terrena occupano gli ultimi testi del canzoniere.

Tra i sonetti sono reperibili con significativa frequenza quelle connessioni intertestuali che costituiscono uno dei meccanismi che fanno di una raccolta di rime un canzoniere³⁹. Si vedano i seguenti esempi:

³⁶ *zenza* in **B**.

³⁷ *chiamo* in **B**.

³⁸ *alme mia passer* in **B**.

³⁹ Il rinvio d'obbligo è a M. SANTAGATA, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*, in *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana,

- VIII 10 «di *quel vivace sol che m'invaghise*» e IX 2 «*quel vivo sol che mi pò far felice*»;
- IX 12-13 «E meglio mi seria non esser nato / cha viver *desiando chi m'ofende*» e XI 1-2 «Amor, condurmi a che pezo potevi, / poi che vo *desiando chi m'ha a sdegno*»;
- XXXIV 14 «ché *Natura non val contra* Fortuna» e XXXV 1-2 «Aimè, che *contra* Amor *non valgion* l'arme / che in mia diffesìon mi diè *Natura*»;
- LXIII rima in E (-ena) e LXIV rima in B (-ena);
- CX 1 «Felice, aventurexa e bella *barcha*» e CXXI 1 «Mesta, dogliosa e povera *barcheta*»;
- CXVIII 5-6 «Nocer non puomi il tuo tardo *veneno* / *ch'ài ne la lingua* e 'n le parole prave» e CXIX 1-2 «Tacete, *venenose* e false *lingue* / che disturbar cercate i piacer mei»;
- CXXXVIII 14 «poi che *mi trovo di mixeria albergo*» e CXXXIX 1 «*Mixero me*, che sum stato agitato»;
- CXCI 8 «che 'l *tempo passa e non retorna mai*» e CXCH 6 «*tempo partirse e mai non far tornata*».

Dal punto di vista metrico i sonetti di questo canzoniere presentano nelle quartine, in modo quasi esclusivo, la disposizione a rime incrociate: le due uniche eccezioni sono costituite da CLXXIV (ABAB BAAB, in Petrarca due occorrenze [Rvf CCX e CCXCV]) e CLXXVI (ABAB ABAB); nelle terzine gli schemi impiegati sono otto: CDC DCD (49 volte), CDE DCE (32 volte), CDE CDE (30 volte), CDE DEC (27 volte), CDE CED (24 volte), CDC CDC (16 volte), CDE EDC (14 volte), CDE ECD (6 volte). Gli schemi CDE CED e CDE ECD risultano estranei all'uso petrarchesco.

I *Fragmenta* fanno massicciamente sentire la loro voce anche a livello di “fonti”, ma accanto a numerose tessere petrarchesche si possono rilevare riprese di memorabili versi danteschi, come ad es. in CLXXII 1 «Se Amor a nullo amato amar perdona», o in CLXXXV 9 «Vergine sancta, figlia dil tuo figlio». Non episodico risulta il ricorso alle fonti classiche: il son. CXXXIV *Quale la Philomela soto l'ombra* traduce nelle quartine i vv. 511-515 del IV libro delle *Georgiche* di Virgilio; il son. CXLIV *Novo Crespino sorto a nostri giorni* rinvia all'invettiva contro Crispino che apre la IV satira di Giovenale; in CXLII e in CXLVI le notizie relative a Bruto e a Eumene dipendono dalle rispettive *Vite* di Plutarco.

1979, pp. 9-56; dello stesso studioso cfr. anche *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, pp. 232-40.

II. *La raccolta di egloghe*

In un contributo pubblicato all'interno degli Atti del Seminario trentino dedicato a *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Paola Vecchi Galli aveva richiamato l'attenzione su un manoscritto della Biblioteca Estense di Modena, segnato α. M. 9. 3 (It. 1367) [= E], databile «allo scorcio del Quattrocento o nei primi anni del secolo successivo»⁴⁰ e contenente otto egloghe introdotte da una prosa dedicatoria, che annuncia come le prime sei abbiano come soggetto la vicenda amorosa di Coridone che «de la perduta amante condolendosi (...) così pervenuto a la presentia de Melibeo con quello si pone a disputare se degna e laudabile cosa è l'essere innamorato o non»⁴¹, mentre le ultime due, destinate a una diffusione spicciolata, sono dedicate ad altri temi (il compiacimento per il riconquistato benessere di un amico; una vivace disputa sulla istituzione dei Monti di Pietà). In apertura del codice è posta la sigla F. A. F., «da sempre interpretata – come ricorda la Vecchi Galli – come cifra di nome d'autore: dietro la quale si nasconde un poeta bucolico»⁴² di fine Quattro o d'inizio Cinquecento. Riprendendo, con qualche taglio e qualche minima integrazione, la scheda descrittiva di E offerta dalla studiosa, si tratta di un ms. cartaceo di piccolo formato (mm 185 x 135), di 80 carte + 1 anteriore e 1 posteriore di guardia, numerate modernamente a matita. Fascicoli otto, tutti quinterni. La scrittura, assai regolare, è una minuscola umanistica, ora più formale ora più corsiva, con le consuete abbreviature e scarsi segni diacritici. Il modulo è medio, diritto e calligrafico, e la scrittura è distesa su 25/26 righe a facciata per la prosa, 24 per la parte in versi. Richiamo in verticale al termine dei fascicoli. Le numerose rubriche sono rosse con fregio blu, così come le iniziali delle singole egloghe e gli indicatori dei personaggi. La filigrana è del tipo *Fleur* 6705, che il Briquet data “Ferrara 1496”. Il decoro complessivo del codice fa pensare a un esemplare di dedica, ancorché di fattura semplice. Le condizioni del testo (errori di copia, assenza di interventi correttori, patina linguistica con ogni probabilità diversa da quella originale) non sembrano invece favorevoli all'ipotesi di autografia. Nella prosa introduttiva la prima riga, contenente la dedica, si apre con la

⁴⁰ P. VECCHI GALLI, «*Alcuni rustici, inepti e mal composti versi...*»: una bucolica volgare tardo quattrocentesca alla Biblioteca Estense. *Primi appunti*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. CARRAI, Padova, Antenore, 1998, pp. 151-72, a p. 152.

⁴¹ E, c. 2 r.

⁴² VECCHI GALLI, «*Alcuni rustici, inepti e mal composti versi...*», pp. 151-52.

sigla, tutta in caratteri rossi, maiuscoli e puntati, F. A. F., ripetuta poi in testa alla rubrica della prima egloga⁴³.

Alla scheda, quindi, manca il dato più interessante, vale a dire il nome dell'autore, non coincidente, come s'è detto, con il copista.

Agli ultimi anni del XVIII secolo risale la proposta, del tutto arbitraria e infondata, di attribuzione del contenuto del codice al letterato senese Felice Alessio Figliucci, nato nel 1518, divenuto nel 1556 frate nel convento fiorentino di San Marco, e ancora attivo negli anni Ottanta del Cinquecento, sulla sola base della corrispondenza della sigla F. A. F. con le iniziali del suo nome. Tale proposta si legge su un foglietto anonimo incollato sul recto della carta di guardia anteriore del codice e intitolato *Memoria*⁴⁴. Ma il Figliucci, come osserva la Vecchi Galli, era vissuto e aveva operato in tempi e «ambiti irriducibili a quelli delle egloghe»⁴⁵ presenti nel ms. estense.

Respinta, dunque, questa proposta attributiva, vediamo quali indicazioni intorno all'autore e alle sue egloghe si possono ricavare dalla dedicatoria in prosa. Sintetizzo quanto messo in luce dalla Vecchi Galli⁴⁶: 1) la dedica è indirizzata al patrizio veneziano "Io. Antonio Moaccio" e un *Zuan Antonio Mudazo di sier Alvixe* è ricordato nei *Diarii* di Marin Sanudo, come protagonista di un tragico caso di improvvisa follia avvenuto il 3 maggio 1503: se, dunque, il Muazzo che impazzi è lo stesso personaggio della dedica, quest'ultima si dovrà collocare in una data precedente la caduta nella follia del nobile veneziano; 2) l'autore della dedica non è di origine veneziana («non sono molti mesi o vogliam dire anni che nella florida e triumphante città veneta retrovandomi») e, cito la Vecchi Galli, «si può legittimamente inferire che fosse toscano o addirittura fiorentino (come lascerebbe intendere una delle due F. della sigla), giacché, nella settima egloga, vuole celebrare il "felice successo *de uno nostro fiorentino* sotto el nome di Lycota"⁴⁷; 3) l'ottava egloga risulta originariamente dedicata «al Magnifico Cavalier e doctor messere Hieronymo Donato, in quel tempo iusto pretore nella antiquissima città di Ravenna»⁴⁸ e, quindi, fornisce un *terminus post quem*, collocando la composizione dell'egloga nel biennio 1492-1494 in cui Girolamo Donati (o Donà) ricoprì la carica di pretore di Ravenna. La Vecchi Galli, tenendo conto anche

⁴³ Ivi, p. 152.

⁴⁴ Una sintesi di questa *Memoria* in VECCHI GALLI, «*Alcuni rustici, inepti e mal composti versi...*», pp. 154-55.

⁴⁵ Ivi, p. 155.

⁴⁶ Ivi, pp. 158-59.

⁴⁷ Ivi, p. 159.

⁴⁸ E, c. 2 r-v.

degli esiti di un primo accertamento linguistico⁴⁹, formulava l'ipotesi che l'autore fosse un poeta «toscano, giunto a Venezia – e lì operante – sulla fine del Quattrocento»⁵⁰. La studiosa concludeva il suo intervento con un'analisi contenutistica e formale delle otto egloghe, sottolineando come, in particolare in quelle che costituiscono il poemetto di Coridone, «la scena arcadica resti sullo sfondo, a vantaggio di un impianto didascalico-satirico legato, in forma di disputa, alla poetica dell'indignazione e della *deprecatio amoris*»⁵¹ e caratterizzato da tratti fortemente e insistentemente misogini.

Qualche anno fa, sempre sfogliando il ricco catalogo della Biblioteca di Giuseppe Martini, venduta all'asta, mi ero imbattuto nella scheda relativa a una «première et rarissime édition, inconnue aux bibliographes»⁵², quella, pubblicata a Venezia nel 1512, delle *Egloge* di Lidio Catto⁵³, a me fino a quel momento noto come autore, sono parole di padre Pozzi, della «raccolta di curiosità poetiche più singolare del primissimo Cinquecento»⁵⁴, gli *Opuscula* stampati a Venezia nel 1502⁵⁵. Nella precisa scheda redatta da Martini veniva segnalato che nessuna delle sei egloghe contenute nell'edizione del 1512 era stata pubblicata all'interno degli *Opuscula*⁵⁶. Che si tratti realmente di una

⁴⁹ Cfr. VECCHI GALLI, «*Alcuni rustici, inepti e mal composti versi...*», p. 159, n. 16; «la presenza di numerosi 'accidenti' di tipo settentrionale, come l'assenza di anafonesi fiorentina, le II pers. plur. del presente indicativo e futuro in -ati, -eti, e i casi di scempiamento e assibilazione», viene imputata dalla studiosa al copista di E.

⁵⁰ Ivi, p. 159.

⁵¹ Ivi, p. 163.

⁵² *Bibliothèque Joseph Martini*. Deuxième partie, Vente aux enchères 21-23 mai 1935 [Zunfthaus zur Meise] Zurich, Milan, Librairie Ancienne Ulrico Hoepli, 1935, p. 28.

⁵³ *Egloge de LYDIO CATO*, Venetia, per Simon de Luere, 1512.

⁵⁴ G. POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 131. Sul Catto, che aveva cambiato il proprio nome da Bernardino a Lidio in omaggio alla donna amata (Lidia), cfr. P. P. GINANNI, *Memorie storico-critiche degli scrittori ravennati*, Tomo primo, In Faenza, Presso Gioseffrantonio Archi, 1769, pp. 129-36; U. SALVI, *Bernardino Catti poeta ravennate della fine del secolo XV*, Tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna il 21 VI 1892; E. M. DUSO, *Il sonetto latino e semilattino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. XLII-XLVIII, 47-53, 107-108; A. REGOLINI, *Bernardino Lidio Catti*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, pp. 200-06. Novità di rilievo sul poeta ravennate si attendono dalla Tesi di laurea magistrale di S. CASSINI, *Bernardino Lidio Catti di Ravenna. Versi editi e inediti tra manoscritti e stampa*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Relatore: Giuseppe Frasso, a. a. 2015-2016.

⁵⁵ LYDII CATTI RAVENNATIS *Opuscula*, Veneta in urbe, Ioannes Tacuinus de Tridino, 1502.

⁵⁶ «Aucune de ces eglogues se trouve publiée dans les *Opuscula* (poésies en latin et en italien) du même auteur imprimées à Venise par Giovanni Tacuino di Trino en 1502» (*Bibliothèque Joseph Martini*. Deuxième partie, p. 28).

edizione molto rara è attestato dal fatto che di essa si conservano soltanto cinque esemplari⁵⁷.

Incuriosito da questa edizione, di cui, dopo il Quadrio⁵⁸, quasi nessuno aveva mai parlato⁵⁹, pensai che lo studio di essa potesse costituire l'oggetto di una tesi di laurea (quadriennale). Ordinato e ricevuto il microfilm dell'esemplare conservato nella Biblioteca "Aurelio Saffi" di Forlì, ancora prima di esaminarlo, lo consegnai alla laureanda che aveva accolto la proposta di studiare le egloghe di Lidio Catto. Dopo qualche settimana, Elena Costa (questo il nome della laureanda)⁶⁰, alla quale avevo consigliato di iniziare la sua ricerca leggendo gli Atti del Seminario *La poesia pastorale nel Rinascimento*, mi comunicò che le sei egloghe del Catto contenute nella stampa del 1512 avevano lo stesso *incipit* delle prime sei egloghe presenti nel manoscritto estense studiato dalla Vecchi Galli. A quel punto, naturalmente, occorreva, prima di tutto, collazionare i due testimoni e verificare l'attendibilità, dal punto di vista attributivo, della edizione del 1512.

Dalla collazione del manoscritto estense [= E] e della stampa veneziana [= V] è risultata, innanzitutto, una serie di errori comuni:

⁵⁷ Questi cinque esemplari sono conservati nelle seguenti biblioteche: Forlì, Biblioteca comunale "Aurelio Saffi"; Perugia, Biblioteca Augusta; London, British Library (2 esemplari) e New Haven, Yale University Library, Beinecke Rare Book & Manuscript Library; l'esemplare oggi alla Beinecke è quello descritto in *Bibliothèque Joseph Martini. Deuxième partie*, p. 28 (cfr. <http://hdl.handle.net/10079/bibid/4375829> [consultato il 10-11-2016]).

⁵⁸ Cfr. F. S. QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, Volume secondo, In Milano, Nelle Stampe di Francesco Agnelli, 1741, p. 215, dove però l'edizione è datata al 1511. Una menzione della stampa delle egloghe del Catto si trova in una lettera di Apostolo Zeno a Giusto Fontanini, datata 10 febbraio 1702, cfr. A. ZENO, *Lettere*, seconda edizione, volume primo, Venezia, Appresso Francesco Sansoni, 1785, p. 142.

⁵⁹ Un cenno alle egloghe del Catto in G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, p. 186 dove si parla «delle selve e bucoliche allora inflazionanti, che il Catto frequenterà in sede separata [cioè non all'interno degli *Opuscula*]» e in I. PANTANI, *La poesia italiana in tipografia (parte prima: 1470-1529)*, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di B. ALFONZETTI, G. BALDASSARRI, E. BELLINI, S. COSTA, M. SANTAGATA, Roma, Bulzoni, 2014, vol. II, pp. 871-81, a p. 879.

⁶⁰ Cfr. E. COSTA, *Un esempio di poesia pastorale quattro-cinquecentesca: le egloghe di Bernardino Catti*, Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trento, relatore: Andrea Comboni, a. a. 2002-2003.

	E, V	lez. congetturale
I 137	tornata	tornato
II 293	El fructo che Amor fecondo al mondo germina (+)	Quello che Amor fecondo al mondo germina
II 445	mosso	mossa
II 470	cemmamelle	cennamelle
IV 353-4	Basta che amore non sol lui ma vidi alhora (+) / Sequire amore e vitii e le virtù fugirle (+)	Basta che amor non sol ma vidi alhora / Sequire e vitii e le virtù fugirle
V 16	aperto	aperta
V 167	le	la
V 320	Per Helena Europa e per Ione (-)	Per Helena per Europa e per Ione
VI 166	In lauro Daphnes lascio per signo (-)	In lauro Daphnes lascerò per signo

Entrambi i testimoni, inoltre, presentano errori propri: si può quindi escludere che i due testimoni dipendano direttamente l'uno dall'altro. La stampa risulta più scorretta del manoscritto. Per quanto riguarda la lingua, **V** esibisce un tasso di settentrionalità maggiore rispetto a quello di **E**, dove, peraltro, come aveva già rilevato la Vecchi Galli, accanto a tratti morfologici toscani «come i possessivi plurali *mia, tuo*, il conguaglio della III pers. plur. del presente indicativo [dei verbi della I coniugazione] sul tipo *-ono*»⁶¹, sono numerosi anche i fenomeni di tipo settentrionale, come l'assenza di anafonesi, le II pers. plur. del presente indicativo e futuro in *-ati, -eti*, e i casi di scempiamento e assibilazione⁶². Per quanto riguarda le forme dei possessivi plurali, va segnalato che in più di un caso in **V** al posto delle forme *mia, tuo* presenti in **E** (*armenti mia* I 257, *pastor mia* III 61, *mia facti* III 473, *giorni mia* IV 109; *tuo sacrati* I 297, *tuo parole* IV 526, *tuo pedate* IV 578) troviamo *armenti mei, pastor mei, mei facti, giorni mei; tui sacrati, tue parole, tue pedate*. Così in **V** si registra rispetto a **E** un maggior numero di casi di assenza di anafonesi (*donque* V 294, *gionto* II 454 e III 1, *longo* IV 223 e VI 132). Un primo e sommario esame della veste linguistica dei testi in volgare presenti negli *Opuscula* del Catto stampati nel 1502 a Venezia evidenzia come questa risulti più vicina a quella di **V** che a quella di **E**⁶³. Non sappiamo se e in che modo il Catto abbia seguito la stampa degli *Opuscula* e, dieci anni dopo,

⁶¹ VECCHI GALLI, «*Alcuni rustici, inepti e mal composti versi...*», p. 159, n. 16.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Resta, comunque, ancora da svolgere un'attenta e completa analisi linguistica di tutti i testi in volgare di Lidio Catto: quelli presenti negli *Opuscula* e le otto egloghe.

quella delle *Egloge*, anche se possiamo esser certi che in entrambi i casi non sia mancato il consenso dell'autore alla pubblicazione.

Per quanto riguarda la questione attributiva, l'ipotesi, formulata dalla Vecchi Galli, della fiorentinità dell'autore si fondava soprattutto su quanto si legge nella prosa introduttiva a proposito della VII egloga che risulta dedicata a «uno nostro fiorentino». Ma andrà osservato che *nostro* può anche indicare 'relazioni di affetto, amicizia o devozione', risultando così sinonimo di 'caro, diletto da noi'⁶⁴. Nella prosa, inoltre, è contenuto, riferito alla VIII egloga un dato che finora non mi pare sia stato preso in considerazione ai fini attributivi: vale a dire la notizia che quest'egloga originariamente era dedicata a Girolamo Donato, «in quel tempo iusto pretore nella antiquissima città di Ravenna»⁶⁵. Non ci si è chiesti la possibile o probabile ragione di questa dedica, che chiamava in causa una delle figure più prestigiose a livello politico e culturale della Venezia del tempo⁶⁶. Non si è, in particolare, valorizzata l'indicazione relativa alla carica ricoperta dal Donato in quel frangente, di pretore di Ravenna, allora sotto il dominio della Serenissima. La dedica, insomma, poteva indurre a seguire, per così dire, una pista ravennate d'indagine al fine dell'individuazione dell'autore. Certo, ora che è nota l'edizione del 1512 in cui le sei egloghe sono intestate a Lidio Catto Ravennate, è facile mettere in relazione la dedica al Donà con il poeta ravennate. Negli *Opuscula* del 1502 il nome di Girolamo Donato si incontra due volte, in qualità di destinatario di un'epistola in latino e di un elogio in forma di sonetto: in entrambi i casi il Catto si rivolge al personaggio veneziano nel tempo in cui ricopriva la carica di pretore di Ravenna: «Lydius Cattus Ravennas Hieronymo Donato [...] patritio clarissimo Veneto doctori excellentissimo tam græcis quam latinis litteris facundissimo Ravennæ urbis prætori iustissimo»⁶⁷ e «Ad. Hiero. Donatum Ravennæ prætorem æquissimum»⁶⁸. Nell'epistola il Catto chiede al Donato di revisionare una sua opera, il *Processus*, usando per

⁶⁴ Cfr. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, XI MOTO-ORAC, Torino, Utet, 1994², p. 564 e *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da T. DE MAURO, volume IV MAO-POL, Torino, Utet, 1999, p. 506.

⁶⁵ E, c. 2v.

⁶⁶ Su Girolamo Donati (o Donà) cfr. l'eccellente voce redatta da P. RIGO nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XL, 1991, pp. 741-53. L'egloga a lui dedicata dal Catto dibatteva un argomento di stringente attualità quale l'istituzione del Monte di Pietà, che a Ravenna era stato fondato nel 1492, cfr. M. FORNASARI, *Il Monte di Pietà di Ravenna: storia di un'istituzione sociale (1492-1939)*, in M. FORNASARI, P. MITA, M. POLI, *I cinquecento anni del Monte di Ravenna (1492-1992)*, Bologna, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, 1992, pp. 7-30.

⁶⁷ LYDII CATTI RAVENNATIS *Opuscula*, c. K IV.

⁶⁸ Ivi, c. N VIIIV.

essa il termine di *opusculum*, evidentemente caro a Lidio (da lui impiegato anche nella prosa dedicatoria delle egloghe); nel sonetto gli si rivolge così:

Iustissimo Donato, almo pretore,
 tuo sia questo epitheto al mondo raro,
 il *iusto* è proprio a te, Donato caro,
 come poeta al mantoan pastore.

Si ricorderà che l'ottava egloga era, come si legge nella prosa introduttiva, in origine dedicata a Girolamo Donato, «in quel tempo *iusto* pretore nella antiquissima città di Ravenna».

Ma soffermiamoci ancora un po' sull'edizione del 1512, in cui troviamo, nello stesso ordine di successione e rubricate nello stesso modo, le prime sei egloghe trascritte in **E**, quelle, come s'è già ricordato, dedicate alle vicissitudini amorose di Coridone. Come in **E**, anche in **V** le egloghe sono precedute dalla stessa prosa dedicatoria, priva, però, all'inizio, della sigla F.A.F e dell'indicazione del nome del dedicatario⁶⁹, il Giovan Antonio Muazzo presente in **E**: la sua mancanza si può spiegare con la posteriorità dell'edizione al ricordato impazzimento del patrizio veneziano (avvenuto stando al Sanudo il 3 maggio 1503). In **V** la sigla misteriosa s'incontra solo all'inizio della rubrica della I egloga⁷⁰ e a questo punto si dovrà ipotizzare che essa non celi il nome dell'autore ma abbia un altro significato. In **V**, come s'è più volte ripetuto, sono presenti sei delle otto egloghe trascritte in **E**: questo fatto costituisce un problema dal momento che anche in **V** la prosa introduttiva annuncia otto egloghe, le sei della bucolica amorosa di Coridone, a cui seguono quelle dedicate, rispettivamente, a «uno nostro fiorentino» e al «Magnifico cavaliere e doctore misser Ierolimo Donato»⁷¹. Gli esemplari della stampa del 1512 non sono mutili, ma si chiudono tutti con il colophon a c. 59 r. che recita: «Fine de le Egloge de Lydio Cato Rauennate | Stampate in Venetia per Simon de | Luere: Nel .m.ccccxii. | Adi. xxiii Aprile». Come si può tentare di spiegare questa contraddizione tra ciò che la prosa introduttiva annuncia e l'effettivo contenuto dell'edizione? Si presti attenzione alla data del colophon: 23 aprile 1512, vale a dire soltanto 12 giorni dopo la sanguinosa battaglia di Ravenna (11 aprile 1512). Pensare a comunicazioni difficili se non interrotte tra Ravenna e Venezia, in quei frangenti, non è, credo, forzato né arbitrario, e questo potrebbe spiegare l'incompletezza della stampa delle egloghe del Catto.

⁶⁹ Cfr. *Egloge de LYDIO CATO*, c. 1v.

⁷⁰ Ivi, c. 3v.

⁷¹ Ivi, c. 2v.

Negli *Opuscula* del 1502 sono presenti due egloghe in volgare: se la prima, celebra la nomina di Leonardo Loredan a doge di Venezia,⁷² la seconda, rubricata «Inter Parthenium & Silvium pastoralis Aegloga»⁷³, mette in scena Partenio disperato per amore e Silvio che cerca di liberarlo dalla servitù di Cupido. Le parole di Silvio, che definisce Amore come «quel che tutto il mondo intorbida» (v. 66) e si lancia in tirate misogine («Se Phylla non ti dà mercede o munera, / non ti maravigliar, poiché l'è femina, / ch'alcun servo fidel mai non rimunera» o «chè 'l cervel di la donna è cusì vario / come sta per gran vento un pennel piccolo», vv. 175-77 e 182-83), risultano del tutto inefficaci dal momento che Partenio muore suicida. Si potrebbe osservare come le sei egloghe di Coridone rappresentino una sorta di riscrittura ampliata della vicenda di Partenio, caratterizzata, questa volta, dall'*happy end* della liberazione dalla schiavitù ad Amore. Là dove Silvio aveva fallito, Melibeo ha avuto successo.

⁷² LYDII CATTI RAVENNATIS *Opuscula*, cc. A VII-B III.

⁷³ Ivi, cc. G VIII-H IIII.



Intorno alle *Rime* di Giuliano di Lorenzo de' Medici

Giacomo Vagni
(Université de Fribourg)

1. Nella sua non lunga esistenza, Giuliano de' Medici (1479-1516) si trovò a stringere rapporti con i maggiori protagonisti della civiltà rinascimentale italiana di primo Cinquecento. In simile contesto, anche la settantina di rime da lui composte e mai pubblicate in vita (fuorché in un caso, di cui si dirà tra breve) acquista un valore e un interesse, storico e culturale, che va al di là di ogni valutazione estetica. Non fu poeta di professione, e però Machiavelli, inviandogli due sonetti dal carcere nel 1513, lo trattava da competente in materia¹. Può dunque stupire l'esilità della traccia circa la sua scrittura nelle testimonianze coeve, anche considerando il numero di testi superstiti e la loro qualità non infima: così che Giuseppe Fatini, l'allievo di Vittorio Cian che nel 1939 per primo pubblicò le sue rime, esordiva nel saggio a esse dedicato affermando che «fama di poeta il Magnifico non l'ebbe neppure ai suoi giorni»².

Gli unici due episodi significativi in cui la poesia di Giuliano raggiunse una forma di esposizione pubblica sembrano toccare simbolicamente, seppur a distanza cronologicamente ravvicinata, i due estremi della parabola attraversata dalla lirica italiana nel primo trentennio del Cinquecento. Nel 1502, in coda all'edizione *Besicken* delle rime di Serafino Aquilano, comparve per la prima volta il sonetto di Giuliano in morte del celebre poeta e

¹ Vd. F. BAUSI, A. CORSARO, *Un capitolo della fortuna ottocentesca di Machiavelli: i sonetti dal carcere a Giuliano de' Medici. Testo e commento*, in «Interpres», XXIX, 2010, pp. 96-150. Sul rapporto con Machiavelli vd. ora anche G. INGLESE, *La lettera di Machiavelli a Isabella d'Este Gonzaga (settembre 1512). Con edizione del testo*, in «La Cultura», LIII, 2015, pp. 41-52.

² G. DE' MEDICI DUCA DI NEMOURS, *Poesie*, a cura e con uno studio di G. FATINI, Firenze, Vallecchi, 1939, p. XCIX. L'edizione fatiniana aveva come fondamento il saggio di V. CIAN, *Musa medicaea. Di Giuliano di Lorenzo de' Medici e delle sue rime inedite* (Nozze Flamini-Fanelli), Torino, Baglione, 1895.

improvvisatore³. Lo stesso testo due anni dopo sarebbe entrato a far parte delle *Collettanee* bolognesi del 1504, duplicato da una versione latina firmata da Naldo Naldi⁴. L'esordio pubblico del rampollo medico, dunque, coincise con la (mimetica) celebrazione di colui che già in vita era apparso incarnare quella poesia eminentemente 'performativa', al suo apice nelle corti di fine Quattrocento, che il successo della proposta bembiana avrebbe contribuito a fare a lungo dimenticare:

«Perché hai Seraphin, morte, offeso tanto?»
 «Ch'al cielo e a me fur sue virtù moleste».
 «Dimmi, perché?» «Ché un dì potevon queste
 farlo immortale e tòrmi il regno e il vanto».
 «Al ciel perché?» «Robbò dal regno sancto
 e portò in terra l'harmonia celeste».
 «Perché 'l pungesti con sùbita peste?»
 «Ch'el non potesse svolgerme col canto».
 «Dunque è rebel di Dio?» «Non, perché ha hora
 li dèi placati, e tanto piace e vale
 che chi qui l'odiò, là sù l'honora».
 «Tu mo che fai?» «L'error piango e mio male:
 non ho potuto far che 'n terra mòra
 e in ciel (nol credendo io) facto è immortale»⁵.

Nel 1508, invece, un sonetto di Giuliano fu ricordato nel *Tirsi* di Baldassarre Castiglione e Cesare Gonzaga, in un passo che celebrava un piccolo gruppo di poeti ospiti della duchessa Elisabetta Gonzaga, con capofila l'autore di *Alma cortese*. Le stanze 40-44 dell'egloga citano esplicitamente quattro testi, e solo per due di essi la paternità (appunto, di Bembo e del Medici) è sicura: tali liriche – quali che siano gli altri due autori – mostrano tutte un

³ Si legge nelle *Opere del facundissimo Seraphino Aquilano collecte per Francesco Flauio*, impresso in Roma, per maestro Ioannis de Besicken, 1502, a dì XXIX di Nouembre, c. N9v: vd. L. BERTOLINI, *Censimento dei manoscritti della Sfera del Dati. I manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale e dell'Archivio di Stato di Firenze*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, XVIII, 1988, pp. 417-588, a p. 490 e S. AQUILANO, *Sonetti e altre rime*, a cura di A. ROSSI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 466-67.

⁴ Il testo di Giuliano era collocato in apertura della sezione volgare dell'antologia (al n. CXCI), dopo un sonetto di Niccolò da Correggio, e seguito da una sonettessa di Bernardo Dovizi: «*Collettanee in morte di Serafino Aquilano*, a cura di A. BOLOGNA, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009, pp. 287-89.

⁵ Traggio il testo da «*Collettanee*», p. 288 (aggiornandone la punteggiatura). Il ms. idiografo Palatino 210 della Nazionale di Firenze (da cui deriva l'edizione del sonetto, al num. LIX, in G. DE' MEDICI, *Poesie*, p. 288) presenta una versione sostanzialmente analoga; unica variante degna di nota, al v. 3, Dimmi] Ad te.

diretto contatto con l'attività poetica del Bembo urbinato. Il capitolo *Dolce e amaro destin che mi sospinse*, del quale si parla nella stanza 41, fu pubblicato adespoto intorno al 1510 insieme al capitolo bembiano *Dolce mal, dolce guerra e dolce inganno* (poi rifiutato: 191 dell'edizione Donnini) e al capitolo *Amar stimol d'amor m'ha l'alma accesa* di Cesare Gonzaga⁶. L'ultima canzone citata nel *Tirsi*, *Perché di lacrimar son stanco ormai*, è trasmessa da un codice composito della Biblioteca Nazionale di Firenze, il Magl. VII 737, dove, come ha osservato Claudio Vela, è conservata in un fascioletto steso da un'unica mano, forse proprio a Urbino, insieme allo stesso capitolo di Cesare Gonzaga appena ricordato⁷.

La lirica di Giuliano citata in quel contesto è una delle più diffuse della sua produzione. Se ne offre qui il testo critico:

Se fussi el passo mio così veloce
 come 'l pensier di voi, Madonna, è spesso,
 sarei sempre in camin, sempre a voi presso,
 tanto l'esser lontan mi pesa e nòce;
 e se po', giunto a voi, fussi la voce 5
 pronta a dir quel ch'i' v'ho tacendo expresso,
 sarie men grave el foco ove m'ha messo
 vostra beltà, che 'nsin qua m'arde e coce.
 Ma, poiché esser non può tanta mie pace,
 piangendo col pensier m'affliggo tanto 10
 che iusta pena ha el disio troppo audace:
 che da ch'io persi el vostro lume santo
 questi ochi, a cui vedere altro non piace,
 assai più ch'al guardar, son volti al pianto.

Testimoni: S [BCISi, H X 38] V₁ [BAV, Barb. lat. 3945] N₁ [BNCFi, II I 60] V₂ [BAV, Ross. 1003] L₃ [BMLFi, Ashb. 564] N₄ [BNCFi, Magl. VII 720] N₅ [BNCFi, Magl. VII 727] N₁₀ [BNCFi, Pal. 288]⁸.

⁶ In un'altra occasione ho provato a dimostrare come essi siano stati probabilmente composti contestualmente: vd. G. VAGNI, *L'«onorata schiera» della duchessa Elisabetta. Ipotesi attributive per il «Tirsi» di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, in «Aevum», LXXXVII, 2013, pp. 733-58. Il capitolo bembiano si legge in P. BEMBO, *Le Rime*, a cura di A. DONNINI, Roma, Salerno, 2008, pp. 435-38; gli altri due rispettivamente in B. CASTIGLIONE, C. GONZAGA, *Rime e Tirsi*, a cura di G. VAGNI, Bologna, Emil, 2015, pp. 97-105 (Castiglione, *Rime dubbie*, 3) e 123-30 (Gonzaga, *Rime*, 3).

⁷ C. VELA, *Il «Tirsi» di Baldassarre Castiglione e Cesare Gonzaga*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. CARRAI, Padova, Antenore, 1998, p. 262.

⁸ Le sigle dei mss. sono quelle stabilite per la nuova edizione critica delle *Rime* di Giuliano, in preparazione a cura di chi scrive. Le abbreviazioni, usate qui e di seguito, si sciolgono come

2 come] com'è L₃N₄N₅ di] da N₄è spesso] ho spessoV₂ et spesso
 N₅ spesso L₃N₄ **3** sarei sempre] sempre sarei L₃ **4** mi pesa]
 mi è pena N₅ noce] coce N₁₀ **5** e] ma N₄N₅ se po'] poi
 son N₄ giunto] giunta N₁₀ **6** v'ho] voglio N₅
7 grave] gr>a<ve N₁ ove] onde N₅ **8** 'nsin qua m'arde] mi distrug-
 ge N₅ **9** tanta mie] mie tanta N₄ **10** piangendo] sol penso L₃
 m'affliggo N₄ pensando N₅ col] et nel L₃ **11** che] ch'è V₁N₁N₁₀
 che è N₅ ha el] al V₁N₁N₁₀N₅ disio] pensier L₃ **12** che] et
 N₁V₂N₅ da ch'io] quando io N₅ persi] perdo N₅ vidi L₃
14 guardar] mirar L₃ al] in N₅.

Il sonetto ha un'impalcatura chiara e regolare, impostata su alcune simmetrie in armonia con le partizioni metriche. Le due quartine, dedicate al vagheggiamento di una maggiore prossimità fisica e psicologica con l'amata, sono costruite sul medesimo schema, con protasi al primo verso (v. 1 «Se fussi el passo», v. 5 «e se po' ... fussi la voce»), predicato dell'apodosi nel terzo (v. 3 «sarei», v. 7 «sarie»), e dittologia conclusiva (v. 4 «mi pesa e noce», v. 8 «m'arde e coce»). Le terzine, aperte dall'avversativo *Ma*, esplicitano l'impossibile realizzazione del desiderio, e ripetendo al secondo verso il sostantivo-chiave *pensier* (vv. 2 e 10) la spostano definitivamente nel campo dell'immaginazione. A tale esito corrisponde il trattamento del terzo elemento introdotto in conclusione dopo il *passo* e la *voce*, gli *occhi* (v. 13): come il passo vorrebbe essere veloce quanto il pensiero per stare sempre vicino all'amata (ma non lo è), e la voce vorrebbe dire ciò che il poeta prova (ma non lo fa), gli occhi vorrebbero guardare la donna, ma non possono. La loro funzione deve perciò passare dall'impossibile *guardare* al continuo *piangere*.

Il lessico è tutto petrarchesco, con le sole eccezioni di *expresso* e *audace*, entrambi ben attestati nella tradizione lirica quattro-cinquecentesca. Le dittologie simmetriche che chiudono le quartine sono giunture originali, ma entrambe variano clausole petrarchesche: *mi pesa e nõce* ricalca *Rvf* CCLXVIII, v. 14 «et so che del mio mal *ti pesa et dole*» (mentre *nõce* è parola-rima in *Rvf* XXVIII, v. 26 e CCLXXXIV, v. 4); *m'arde e coce* mima *Rvf* CXXV, v. 4 «forse tal *m'arde et fugge*»; *coce* è in *Rvf* XXIII, v. 67 «Qual fu a sentir? ché 'l ricordar mi coce». Ancora, si può notare come «lume santo» al v. 12 vada a riprendere una clausola dantesca, da *Par.* IX, v. 7 «È già la vita di quel *lume santo*»: *tanto*: *pianto*, per variare un passo petrarchesco tratto da un contesto tematicamente analogo: la seconda quartina di *Rvf* CCLII, vv. 5-8

segue: BAV = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana; BCISi = Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati; BMLFi = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana; BNCFi = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.

«Or fia già mai che quel bel *viso santo* / renda a quest'occhi le lor *luci* prime / [...] o li condanni a sempiterno *pianto*». Emergono dunque un tentativo di cura formale e un'attenzione ai modelli alti della tradizione non scontati nella produzione giuliana, i cui brani sono in genere meno controllati. Fra i suoi numerosi sonetti, *Se fussi el passo mio* pare uno di quelli per così dire con le carte in regola per figurare in questa mini-antologia del petrarchismo urbinato del primo decennio del secolo⁹.

Il sonetto ha una tradizione singolare: è uno dei più diffusi del *corpus* giuliano, e uno dei pochissimi che non si trovi nei testimoni riconducibili all'autore. Gli otto testimoni sono tutti miscellanei. Tra questi si possono segnalare almeno S e V₁, di mano di Biagio Buonaccorsi, preparati tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento: in particolare nel Barberiniano, ha scritto Alessandro Gnocchi, «si consuma l'incontro tra la Firenze medicea e il fiore della lirica cortigiana (e [...] il posto di maggior rilievo è assegnato alle *Stanze* del Bembo, ideale punto di incontro delle due tradizioni)»¹⁰. Meritano una menzione anche gli importanti collettori di lirica cortigiana primo-cinquecentesca N₁ e V₂, i quali ospitano in ordine diverso gli stessi sette testi di Giuliano, per i quali attingono probabilmente alla medesima fonte. Relativamente a florilegi manoscritti analoghi, Simone Albonico ha di recente osservato che, «tolti pochi miscellanei in cui convive con autori legati alla vecchia maniera, il Bembo quasi sempre [...] circola insieme ad autori che ne imitano o affiancano la poesia»¹¹. È significativo che la produzione stravagante di Giuliano appaia quasi esclusivamente in manufatti di questo tipo, cui si affiancano pochi altri codici di ambito strettamente fiorentino. Ciò mi pare confermi che, come già suggeriva Dionisotti, una buona parte della decina di testi giuliani che conobbe una certa diffusione manoscritta fu probabilmente composta nel periodo trascorso a Urbino insieme a Pietro Bembo, e di qui poté avere accesso ai canali attraverso cui circolavano le liriche del veneziano e di chi a esse precocemente si era ispirato¹².

⁹ Un esempio analogo, rispetto all'influenza del Bembo urbinato, è studiato in G. VAGNI, *Una breve raccolta di liriche dedicata ad Elisabetta Gonzaga da Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga in I Gonzaga e i Papi. Roma e le corti padane fra Umanesimo e Rinascimento (1418-1620)*, Atti del convegno (Mantova, 21-23 febbraio – Roma, 25-26 febbraio 2013), a cura di R. SALVARANI, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 179-97, alle pp. 193-96.

¹⁰ P. BEMBO, *Stanze*, a cura di A. GNOCCHI, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003, p. XLIV.

¹¹ S. ALBONICO, *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, Atti del convegno internazionale (Roma, 27-29 ottobre 2014), a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2016, pp. 173-206, a p. 179.

¹² C. DIONISOTTI, recensione a G. DE' MEDICI, *Poesie*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXV, 1940, pp. 87-91, alle pp. 88-89.

Le rime di Giuliano sono trasmesse, a quanto ho potuto finora verificare, da almeno 25 testimoni¹³. La assoluta maggioranza dei testi, però, è contenuta in due codici, il Palatino 210 della Nazionale di Firenze [N₉] e l'Acquisti e doni 264 della Laurenziana [L₂], riconducibili, seppur con gradi diversi di prossimità, all'autore. Il primo è un manoscritto idiografo, e riporta una settantina di componimenti attribuiti ai Medici. Il secondo, che sulla prima carta reca l'impresa GLOVIS dello stesso Giuliano, è un codice di opere di Lorenzo il Magnifico che in conclusione aggiunge una sessantina di liriche, una buona parte delle quali è attribuibile al nostro autore¹⁴. Si può dunque ipotizzare che egli fosse il committente del manufatto.

Il primo è il testimone fondamentale dell'edizione curata da Giuseppe Fatini, il quale seguendo un'indicazione di Cian lo considerava autografo: bisogna invece precisare che autografe sono quasi tutte le correzioni, mentre un'altra mano principale copia tutti i testi tranne uno. N₉ si presenta come una copia in pulito di versi composti da Giuliano negli ultimi anni del Quattrocento, sulla quale l'autore intervenne con correzioni e varianti¹⁵. Ospita in tutto 69 poesie, talora accompagnate da una breve didascalia introduttiva, che solitamente indica una data e un luogo. Questa la tavola¹⁶:

¹³ G. VAGNI, *Per una nuova edizione delle «Rime» di Giuliano di Lorenzo de' Medici*, in «Filologia italiana», XIII, 2016, pp. 193-224.

¹⁴ L₂ sfuggì a Cian e Fatini, che si basarono su un suo *descriptus*, il Laurenziano Pl. 41 25 [L₄]. Quest'ultimo presenta gli stessi testi dell'antigrafo, con una piccola aggiunta in coda: e attribuisce tutta la sezione non laurenziana a Giuliano. A causa di un rimescolamento di carte, peraltro, a Fatini non era riuscito di ricostruire l'ordine originale dei componimenti (identico a quello di L₂ e, come si vedrà, significativo): è stato Tiziano Zanato a «restituire la corretta disposizione numerica» (L. DE' MEDICI, *Canzoniere*, a cura di T. ZANATO, Firenze, Olschki, 1991, p. 22).

¹⁵ Questa è, secondo Cesare Bozzetti, «quasi la regola per i poeti tra '400 e '500», onde anche l'Ariosto lavorò «su copie in pulito che faceva eseguire delle sue rime in certe tappe del lavoro stesso, su basi, cioè, apografe sulle quali poi continuava ad operare con correzioni e varianti, aggiunte e sottrazioni» (C. BOZZETTI, *Notizie sulle rime dell'Ariosto*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno, 1985, I, pp. 83-118, a p. 105).

¹⁶ La trascrizione degli *incipit* è moderatamente conservativa, con i consueti minimi interventi; quella delle didascalie è semi-diplomatica: si è intervenuti soltanto a separare le parole, segnalando in tondo quelle aggiunte da un diverso inchiostro in un secondo momento; tra segni > < si trovano le parti cassate, tra segni) (quelle erase: al loro interno, ogni puntino [...] corrisponde a una lettera illeggibile.

<i>Incipit</i>	<i>cc.</i>	<i>Didascalia</i>
1. Li membri di quel spirto, qual con voi	1r-2v	
2. Se 'l fato el mio partir tristo concede	3v	<i>Primo sonecto d(e)l mag. co Juli: facto a di 20 de febr' 1495</i>
3. Lasso, el tempo da me tanto chiamato	4r	<i>1496 In valtolina. di Luglio</i>
4. Dopo tanto sperar, tempo, che fia?	4r	
5. Celato ho quanto ad me stato è possibile	4v	<i>96 In Milano a di x>ij<vi d'agosto</i>
6. Fuss'io pur certo, dopo molto affanno	4v	<i>Tornando di voltolina. D'agosto</i>
7. Non l'absentia del mio caro signore	5r	<i>96 In milano a di xxiiij d'Agosto</i>
8. Miracol è come la rima o 'l verso	5r	<i>In Milano. Ad >uno suo fedel servo< che dixè voler partirse >da lui< di milano</i>
9. Un giorno solo al mio viver contento	5v	<i>96 In milano. a di viiiij – di febr'</i>
10. Un dì che ad voi Madonna io pensi una hora	5v	<i>In milano a di 28 di febr'</i>
11. Son per voi facto al sol lucente spera	6r	<i>96 In milano a di vi di marzo</i>
12. Arde ogni legno, ogni corpo che humore	6r	
13. Cercaì già per passar tempo in dilecto	6r	<i>A di 24 d'aprile 97</i>
14. Dolce è el servire ad tanta alta bellezza	6v	<i>In >...g....<Milano di luglio 97</i>
15. Spirto divino, o vera alma gentile	6v	
16. Con tanto mio disiato contento	7r	
17. Et se gl'è ver che 'l sonno imagin sia	7r	
18. Deh fussi almen lo effecto, ch'io cercando	7r	
19. Rido di rado, et però pare a molti	7v	<i>I>n<m).....(pressa d'octobre a di 2 1497</i>
20. Non fu già mai così veloce corso	7v-8r	<i>Sestina. a di xvj. Loco et me(n)se ut supra</i>
21. Da poi ch'io fui acceso di quel lume ¹⁷	8v	<i>Sestina – xx oct.)... (M(edio)l(an)i</i>
22. Se la mia vita che hora è morte un tracto	9r	
23. Ciascuno ad qualche fin mena sua vita	9v	
24. Ahimè, che 'l tempo dispietato et grave	10r	
25. Ad che sì presto el mio ben porti in fumo	10r	
26. Chiamo felice ogni mia mala sorte	10v	

¹⁷ La sestina si arresta alla quarta stanza, per la caduta della carta successiva.

27.	Lasso ad altri che giova la mia doglia?	10v	
28.	Se li amorosi strali	11r-12v	
29.	Felice è 'l foglio da voi tocho et scripto	12v	
30.	Ogni dubio, timor, passione, e sdegno	13r	
31.	Amore et Gelosia parlonmi insieme	13r	
32.	Poiché due terzi di ducato ha necto	13v	<i>In bibiena a dì >6<3 d'aprile 1499</i>
33.	Solo et pensoso ognhor pien di suspecto	14r	<i>In Bibiena. a dì 8 d'aprile 1499</i>
34.	Da poi ch'Amor due cor' d'un voler vede	14v	<i>In venetia a dì xxv di maggio 1499</i>
35.	Poiché Li preso in novo amor si vede	14v-15r	<i>Risposta per le Rhyme</i>
36.	Sempre advien, signor mio, ch'ho pensier' fermi	15r	<i>In venetia a dì 22 di Giugno 1499</i>
37.	S'io dimostro di for non haver foco	15v	
38.	Quel disio sol di voi, che m'arde ogn'hora	16r-17r	<i>Julij Die x 99</i>
39.	Canzone mia, sol di chi parli richa	17v	
40.	Madonna, io son sì privo di me stesso	18r	<i>oct. Die 4 99</i>
41.	Quando nel mio pensier più lieto et tristo	18v	<i>99 Die 6 oct.</i>
42.	Stolto io, che di mirar resto suspeso	19r	
43.	L'indegno servo, el qual sol more et vive	20r-21r	<i>Venetij 24 Decem. 99</i>
44.	Se, quando el sommo Jove in tauro apparse	21v	<i>Ven. Die xi. Jan. 1500</i>
45.	Se pigro è 'l sonno, et da tenebre cincto	22r	<i>Mag.^{ci} Petri Medices</i>
46.	El non poter del mio dolor far motto	22v	
47.	Qual huom che in donna altera acto humil vede	23r	<i>Die. 18. martij 1500</i>
48.	O suave pensier, fren del dolore	23v	<i>Die 8 Apr. 1500</i>
49.	Io son, Madonna, dubio, et me constringe	24r	<i>Fa<cto. ch(e) fu B(er)nardo no(n)?> ci eri</i>
50.	Assai son più di me felici e saxi	24v	<i>A dì 18 di Giugno 1500</i>
51.	Come languido fior, che in terra casca	25r	<i>Die xviii Junij)15(M D</i>
52.	D'un inmenso dolor dubio in me stesso	25v	
53.	Per mirar l'altrui bel son facto ceco	26r	
54.	Non sendo la crudele, aspra, impia guerra	26v	<i>Die 28 Junij 1500</i>
55.	Devrei tacer, ché molte volte accusa	27r-v	<i>Die xv . Julij 1500</i>
56.	Va', poi ch'io son da chi te chiede preso	28r	<i>Die primo Augusti 1500</i>
57.	Assai benigno el celo ad me se è mostro	28v	<i>Die xx. Augusti. 1500</i>
58.	Vidi et gustai, et da poi ch'ebbi lecto	29r	<i>R(ispos)ta ad un sonecto. ad m. Thomaso del gambaro. nel q(ua) le diceva gl'error de fior.ⁿⁱ p(er) le cose successe a pisa</i>

59.	Quel di ch'Amor da' vostri ochi me guida	29v-30r	<i>Die vj. Sept. 1500</i> [dopo il testo: <i>finis</i>]
60.	<i>Betto io presi ieri un'aspra medicina</i>	30v	
61.	Perché hai Seraphyn, morte, offeso tanto?	31r	<i>Pro morte Seraphyni.</i> Agosto 1500
62.	Son rustico, horrido, avido di gloria	31v	
63.	Non basta al savio la virtù né l'arte	32r	
64.	Quel vero amor ch'a voi ligato m'ha	32v	
65.	In qual parte vedran questi ochi smorti	33r	
66.	Hormai per gl'occhi mei si vede expresso	33v	
67.	Pensi hor chi d'amor fiamma provato ha	34r-35v	
68.	Vegho quanto Fortuna è in sé potente	36r	
69.	Bernardo, hormai mia vita non bisogna	36v	

Dal novero dei pezzi autentici si può certamente escludere 60, sonetto burlesco aggiunto da una mano molto più tarda su una carta che era stata lasciata bianca, e 45, attribuito dallo stesso copista al fratello di Giuliano, Piero. Un caso particolare è quello di 67: le cc. 34-35 infatti, della stessa mano del resto del codice, costituiscono da sole il V fascicolo, e conservano la parte centrale di una versione in ottave della novella boccacciana di Tancredi, Guiscardo e Ghismunda (*Decameron* IV, 1). Mancano le parti iniziale e finale, evidentemente cadute: essendo anepigrafo, e di un genere diverso da quello di tutti gli altri testi, è più difficile pronunciarsi con sicurezza sia sulla paternità, che sull'originaria attinenza al progetto del Palatino.

Il manoscritto si apre con un capitolo ternario sulla necessità di scrivere, unica modalità attraverso la quale la passione riesce a comunicarsi: come recita la quarta terzina, «scrivo hor per non trovar più fedel messo / che 'l foglio a' miei pensier', e perché anchora / alla lingua parlar non è concesso» (vv. 10-12). Il testo, in 23 terzine, occupa le carte da 1r a 2v. Carta 3r è bianca, e a 3v si legge quello che la rubrica definisce il *Primo sonecto del magnifico Giuliano*, nel quale il poeta lamenta di essere costretto a partire, allontanandosi da ciò che ama:

Se 'l fato el mio partir tristo concede
e ch'io rimanga di mia vita privo,
so finirò prima io che quel ch'io scrivo
se qualche aiuto intanto non si vede¹⁸.

¹⁸ I vv. 1-4 del sonetto sono tratti dal ms. N₉, c. 3v. Con variante significativa, che cerca di celare la dimensione di allontanamento forzato, L₂, c. 199v legge così il primo verso: «Se il fato il

Le terzine, sintatticamente scandite per distici, si concludono invocando l'empatia di un *Berna'* che il primo editore proponeva di identificare con Bernardo Bibbiena.

In calce alla canzone 59 *Quel di ch'Amor da' vostri occhi me guida*, caso unico nel manoscritto, il copista aggiunse *Finis*, mentre nella didascalia introduttiva aveva fornito l'ultima datazione precisa («6 settembre 1500»).¹⁹ La carta seguente, 30v, era in origine bianca (poi coperta, ma assai più tardi, da un sonetto burlesco). Questi dati, insieme a una certa, pur intermittente, attenzione ai legami formali o lessicali tra i testi contigui, potrebbero suggerire l'esistenza in N_9 di un primo nucleo ordinato e in sé concluso, che va da 1 (ovvero 2, *primo sonecto* introdotto da una didascalia) a 59: non si dirà un canzoniere, ma una sorta di silloge assemblata con qualche cura, soprattutto nelle zone liminari. A questo primo gruppo si sarebbero aggiunti, in un secondo momento, i componimenti finali. Che una forma di organizzazione del contenuto, con particolare attenzione alle soglie, continuasse a presiedere alla scelta dei testi da trascrivere, sembra d'altra parte indicato dal fatto che anche l'ultimo sonetto, *Bernardo, hormai mia vita non bisogna* (69), elegge a interlocutore un *Bernardo*, con ripresa del *Berna'* di 2.

Le rime autentiche del Palatino non presentano grandi sorprese a livello metrico: si tratta di 40 sonetti di cui 3 rinterzati, 17 strambotti, 4 capitoli ternari, 3 canzoni, 2 sestine. La distribuzione dei metri non è però omogenea: in particolare, gli strambotti sono tutti nella parte iniziale. Se usiamo come simbolico spartiacque il primo testo datato a Venezia (il 34), contiamo nella prima parte (1-33) 17 strambotti, 12 sonetti di cui 2 rinterzati, 2 sestine e 1 capitolo; nella seconda (33-69) nessuno strambotto, 29 sonetti di cui 1 rinterzato, 3 capitoli e 2 canzoni. Il dato è di qualche interesse, soprattutto se confrontato a quanto emerge da L_2 . Quest'ultimo manoscritto accoda a un'ampia selezione di opere laurenziane una sorta di 'antologia' aggiornata delle rime di Giuliano, che sceglie 35 testi da N_9 e ne aggiunge 7, molto probabilmente successivi²⁰. Il *corpus* giuliano di L_2 è composto da 33 sonetti, 5 strambotti, 1 capitolo, 1 canzone (monostrofica) e 1 sestina. Mi sembra che ciò riveli un primo vettore di selezione: confermata la preferenza per i sonetti della sezione 'post-veneziana' di N_9 , sono espunti quasi tutti gli strambotti e i metri lunghi, con una stretta nella quale vengono a cadere le forme più riconoscibilmente legate alla tradizione del secondo Quattrocento.

¹⁹ Una lettura del brano è proposta in G. VAGNI, *Da Milano a Urbino. Su due canzoni di Giuliano de' Medici e Baldassarre Castiglione*, in «Versants», LXIV, 2017, in corso di stampa.

²⁰ La tavola di questa sezione, confrontata con il contenuto di N_9 , in VAGNI, *Per una nuova edizione*, pp. 210-12.

2. Le didascalie introduttive di N₉, la cui apposizione rinvia a un'usanza invalsa nella Firenze del secondo Quattrocento, appaiono degne di attenzione. Le rubriche dei testi da 2 a 11 si estendono dal 20 febbraio 1496 al 6 marzo del 1497 (le date vanno intese in stile fiorentino), e riconducono tutte a Milano, coerentemente con quanto si può ricostruire da altre fonti: dai *Diarii* del Sanudo, ad esempio, risulta che dall'inizio del 1496 fino a circa l'aprile del 1497 Giuliano visse appunto a Milano, entrando a far parte della corte di Ludovico il Moro²¹. Il primo gruppo di poesie datate (3-7) disegna anzi una crono-topografia che certifica la partecipazione del giovanissimo Medici a un evento della massima importanza per il ducato milanese: situandosi tra la Valtellina e Milano nel luglio-agosto 1496, egli registrava implicitamente la propria presenza alle diverse fasi che prepararono e celebrarono l'incontro fra l'imperatore Massimiliano e il legato pontificio, il cardinale Bernardino Carvajal. L'imperatore, diretto a Roma per un'incoronazione che non avrebbe poi avuto luogo, era infatti sceso a sud attraverso la Valtellina per incontrare il 31 agosto a Meda il porporato, che il 25 di quello stesso mese aveva fatto il suo ingresso solenne a Milano (al quale Giuliano poté partecipare, giusta gli strambotti 5 e 7, datati Milano, 16 e 24 agosto)²².

Alle poesie "milanesi" segue un cospicuo blocco, da 12 a 31, di testi non datati, privi dell'indicazione del luogo o il cui luogo è stato eraso o sovrascritto in un secondo momento (è il caso di 14, 19 e 21). Le date riprendono con la coppia di rinterzati alla burchia 32-33, che risalgono agli ultimi giorni dell'impresa nel Casentino, nella quale Giuliano fu impegnato dalla metà di settembre del 1498 alla metà di aprile 1499²³. Sempre da Sanudo apprendiamo che, appena fuggito da Bibbiena assediata dai fiorentini, Giuliano si

²¹ *I diarii di Marino Sanuto*, tomo I, pubblicato per la cura di F. STEFANI, Venezia, Marco Visentini, 1879, col. 138. Vedi anche A. BALLARIN, *Leonardo a Milano: problemi di leonardismo milanese fra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, con la collaborazione di M. MENEGATTI e B. M. SAVY, I-IV, Verona, Alifora, 2010, ad indicem.

²² M. PELLEGRINI, *Ascanio Maria Sforza. La parabola politica di un cardinale-principe del Rinascimento*, Roma, nella sede dell'Istituto Palazzo Borromini, 2002, tomo II, p. 601. Il soggiorno in Valtellina sarà dunque da legare al passaggio dell'Imperatore, piuttosto che alla consolazione dell'amarezza dell'esilio «fra avventure d'armi e d'amori» come volevano CIAN, *Musa medicaea*, p. 7 e Fatini (G. DE' MEDICI, *Poesie*, p. xv). Ancora Sanudo nel settembre 1496 riporta la notizia, già ricordata da Fatini, che Giuliano faceva parte del seguito del Duca di Milano giunto a Vigevano «a honorar il re di romani»: *I diarii di Marino Sanuto*, I, col. 309 (un cenno al fatto che il Magnifico fosse a Milano nel marzo successivo si legge ivi, col. 548).

²³ Numerose notizie sulla partecipazione di Giuliano all'impresa si leggono nei diari di Sanudo, dalle coll. 1109-10 del tomo I (settembre 1498) fino alla col. 630 del tomo II (14 aprile 1499: *I diarii di Marino Sanuto*, tomo II, pubblicato per cura di G. BERCHET, Venezia, a spese degli editori, 1879).

recò direttamente a Venezia: già il 22 aprile era ospite dei Lippomani a Murano e chiedeva udienza al Consiglio²⁴. A settembre, una nuova richiesta di aiuto, in vista della partenza di Giuliano per la Francia, non fu raccolta dal consiglio della Serenissima²⁵. Non mi risultano per il momento altre notizie sul soggiorno veneto: stando alle rubriche di N₉, però, possiamo pensare che Giuliano rimanesse in laguna almeno fino al gennaio successivo, perché abbiamo datazioni veneziane dal sonetto 34 al 44, dell'11 gennaio 1500²⁶. Da qui in poi, e fino alla fine, i testi o non sono datati, o dalla data manca l'indicazione del luogo.

Le sezioni, ampie e compatte, di testi non datati costituiscono un fatto curioso, che quanto sappiamo degli spostamenti del giovane Medici potrebbe però almeno in parte illuminare. Ancora Sanudo, infatti, ci informa che dal maggio 1497 al settembre 1498 (quando partì per l'impresa casentinese), e poi dal febbraio 1500 fino almeno al gennaio 1504, la principale sede di residenza del nostro era stabilita a Bologna: nella città alla quale per prima i figli di Lorenzo de' Medici si erano rivolti, nel 1494, in fuga da Firenze²⁷.

²⁴ *I diarii di Marino Sanuto*, II, col. 639 (dal consiglio del 22 aprile 1499): «Vene Piero di Bibiena a la porta di collegio, dicendo il magnifico Juliano di Medici era venuto, sta a Muran in cha Lippomano, voleva audientia; et fo ordinato venisse doman. Intron li cai di X, et mandati tutti fuora, stetteno assa'; et il collegio iterum fu chiamato dentro». Così annotava il giorno seguente, ivi, p. 643: «Vene Zuliam di Medici, vestito di negro con barba, qual sentato apresso il principe parloe da savio, racomandandosi a la Signoria, et ringratiando di quello havia fato per la caxa di Medici, oferendosi etiam con la persona a li servicii nostri. Et per il principe li fo risposto verba pro verbis, e non bisognava hora; et domandato di suo fratello Piero, disse esser a Ravena e tolse licentia e partì».

²⁵ *I diarii di Marino Sanuto*, II, col. 1199 (4 settembre 1499): «Vene Piero et Juliano di Medici, et Piero parlò molto longamente facendo vari discorsi, et era venuto il tempo desiderato, et volea andar uno di lhore, zoè Zuliano in Franza; per tanto pregava la Signoria lo ajutasse presso il re. Fono mandati fuora, et consultato non se impazar, et dirlì andasse al suo piacer. Et cussi sapientissime per il principe li fo risposo» (anche la precedente richiesta di sostegno e denaro da parte di Piero e Giuliano, il 15 maggio, era stata lasciata cadere con educata freddezza: come annota Sanudo, ivi, col. 719, «Or il principe li rispose bone parole, et si vederia, tamen nihil ei datum fuit»).

²⁶ La prima menzione, dopo quelle citate, che Sanudo dedica a Giuliano, ormai fuori da Venezia, risale al 25 febbraio 1500: vd. *I diarii di Marin Sanuto*, tomo III, pubblicato per cura di R. FULIN, Venezia, a spese degli editori, 1880, col. 135.

²⁷ Sulla partenza da Milano vd. *I diarii di Marino Sanuto*, I, col. 613 (del maggio 1497): «Juliano suo fratello, che era a Milano, inteso Piero aproximarsi a Fiorenza si partì de Milano et vene a Bologna, dove restoe vedendo non esser reussito il pensier, et l'altro fratello cardinal era a Bologna». Un cenno in proposito è anche in G. DE' MEDICI, *Poesie*, pp. xv-xvi, dove però si afferma che egli «nel luglio era di nuovo a Milano» – ma Sanudo (cui Fatini rimanda in nota), al contrario, lo colloca invece stabilmente a Bologna: «Adoncha, questi tumulti è stato tuto per caxon di Pietro di Medici, el qual al presente si ritrova a Brazano vicino a Roma, locho di Orsini soi parenti, et Juliano a Bologna» (*I diarii di Marino Sanuto*, I, col. 723: l'informazione è ricavata da *lettere di Bologna di*

In effetti, l'unico personaggio menzionato per esteso nelle didascalie, il canonico Tommaso (Sclaricino) Gambaro cui risponde il sonetto 58, rimanda proprio all'ambiente felsineo²⁸. Si sa da altre fonti che nel 1501 Giuliano era ospite del bolognese Girolamo Pandolfi Casio: e l'aiuto del mercante d'arte (e poeta) alla famiglia fiorentina dovette essere notevole e duraturo, se negli anni successivi gli fu concesso di aggiungere il cognome Medici al suo²⁹. Al medesimo ambiente bolognese, d'altra parte, rimanda anche la preparazione delle *Collettanee* in morte di Serafino Aquilano del 1504, nelle quali i testi di Giuliano de' Medici, Bernardo Bibbiena e Naldo Naldi erano, se ho visto bene, gli unici attribuiti esplicitamente ad autori fiorentini.

Gli spostamenti di Giuliano in questo periodo (ivi compresi alcuni viaggi a Roma o in Francia, registrati da Sanudo)³⁰ erano con ogni evidenza funzionali all'obiettivo che senza sosta i fratelli Medici perseguirono durante l'esilio: il ritorno a Firenze. Ciò non può sorprendere, ma è bene precisarlo perché il mito storiografico di Giuliano quale elegante gentiluomo dedito soltanto a lettere e arti, «in bilico tra una raffinata indolenza, a tratti venata di impulsi mistici, e

Antonio Vincivera segretario nostro, lette il 24 agosto 1497; numerosi cenni seguenti confermano che quel soggiorno dovette prolungarsi, suggerendo anzi come proprio restando in città egli si impegnò a favorire il coinvolgimento di Annibale Bentivoglio nell'impresa casentinese: cfr. ivi, coll. 759, 955, 966, 1080, 1088, 1107, da settembre 1497 a settembre 1498). Notizie su Giuliano a Bologna – per lo più ricavate da lettere di Niccolò Rangone – si leggono poi ancora in Sanudo dal 25 febbraio 1500 (*I diarii di Marino Sanuto*, III, col. 135) fino alla morte di Piero (*I diarii di Marino Sanuto*, tomo V, pubblicato per cura di F. STEFANI, Venezia, a spese degli editori, 1881, col. 798 – notizia del 29 gennaio 1504). Per il primo anno di esilio trascorso tra Bologna e Venezia, con passaggi a Roma, Città di Castello, Narni e Perugia, vd. G. DE' MEDICI, *Poesie*, pp. XIII-XIV.

²⁸ Per l'identificazione vd. E. PERCOPO, recensione a CIAN, *Musa medicea*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», I, 1896, pp. 71-75, a p. 74 (dove ricorda anche la presenza di un sonetto dello Sclaricino nelle *Collettanee* per l'Aquilano).

²⁹ Si tratta del committente della pala Casio di Boltraffio oggi al Louvre, del quale lo stesso Boltraffio dipinse due ritratti, oggi a Brera e nella collezione Devonshire di Chatsworth: vd. L. QUARELLI, *Pandolfi, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana [d'ora innanzi *DBI*], LXXX, 2014, pp. 711-14; vd. ora anche ID., *Alle origini della figura del mercante d'arte: Girolamo Casio*, in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, Atti del seminario internazionale di Bergamo, 11-12 dicembre 2014, a cura di C. CARMINATI, P. PROCACCIOLI, E. RUSSO, C. VIOLA, Bologna, QuiEdit, 2016, pp. 99-116 (qui, alle pp. 101-02, l'ipotesi che il contatto di Casio col Boltraffio potesse risalire al 1499, quando il bolognese «fece parte della ristretta cerchia che accompagnò Annibale Bentivoglio a Milano a “visitare et honorare et re de França”»); vd. anche G. DE' MEDICI, *Poesie*, p. XX (ivi, p. LXI, sono ricordati questi versi del Casio: «Per dare a l'opre et a mia fede nome / il duca di Namorse Giuliano / strenuo di Santa Chiesa Capitano / donommi l'arme e mi donò il cognome»).

³⁰ *I diarii di Marino Sanuto*, III, coll. 235 (Roma, aprile 1500), 906 e 987 (Roma, ottobre 1500), 1401 e 1430 (Francia, febbraio 1501); *I diarii di Marino Sanuto*, tomo IV, pubblicato per cura di N. BAROZZI, Venezia, a spese degli editori, 1880, coll. 70 e 75 (Milano e poi Genova, giugno 1501).

una sensualità esasperata», del tutto disinteressato a una politica che non sapeva comprendere, ha ancora un largo seguito che spesso dipende dall'inerziale riproposizione dei giudizi di Cian e Fatini, accompagnata da una talora sommaria semplificazione della loro meticolosa ricostruzione biografica³¹. Non a caso, nei moderni profili del futuro duca di Nemours minimo spazio ha il lungo soggiorno bolognese, e massima visibilità è data a quello milanese o urbinato. Nella stessa scheda sopra citata, ad esempio, si afferma che dopo la morte di Piero, nel 1503, Giuliano «visse prevalentemente a Urbino [...], coltivando i piaceri letterari e mondani di una corte raffinata», in «un periodo complessivamente sereno»³². Una certa approssimazione cronologica fa coincidere il trasferimento nel Montefeltro con la morte di Piero, e finisce per mettere implicitamente in ombra il fatto che quel passaggio dovette essere largamente determinato dall'ascesa del duca Guidubaldo grazie all'elezione pontificale dello zio, Giuliano della Rovere³³. È in questo senso significativa la notizia, ricordata ancora una

³¹ La citazione è tratta da S. TABACCHI, *Medici, Giuliano de'*, in *DBI*, LXXXIII, 2009, pp. 84-88, scheda poi ripubblicata, con parche aggiunte, *s.v.*, in *Machiavelli. Enciclopedia Machiavelliana*, direttore scientifico G. SASSO, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, II, pp. 153-55. L'immagine (a tinte forti) di Giuliano de' Medici come *dandy* disimpegnato sembra accomunare scritti scientifici e divulgativi, anche quando fondati su indagini archivistiche e documentarie (vd. ad es. M. SIMONETTA, *Volpi e leoni. I Medici, Machiavelli e la rovina d'Italia*, Milano, Bompiani, 2014, p. 71: «Ma Giuliano si disinteressava a questi intrighi. A lui piacevano le belle donne, l'eleganza nel vestire e nel parlare, e lo scrivere poesie che lo ingraziassero al gentil sesso. Era un dandy nato, che aveva ereditato dal padre la facilità per il verseggiare, con stile petrarcheggiante»; o R. ZAPPERI, *Monna Lisa addio. La vera storia della Gioconda*, Firenze, Le Lettere, 2012, p. 33, che ne parla come di «uno sfrenato libertino, un don Giovanni del Rinascimento, dedito agli amori e sempre a caccia di donne»).

³² TABACCHI, *Medici*, p. 85.

³³ Fatini infatti, più prudentemente, scriveva che il Magnifico Giuliano «visse in questi anni [...] principalmente a Roma, col fratello, e a Urbino, dove dal 1503 e soprattutto dal 1505 fece frequenti e talora lunghe soste presso il duca Guidubaldo» (G. DE' MEDICI, *Poesie*, p. XXII). Ancor più prudente e circostanziato era stato CIAN, *Musa medicea*, p. 50, n. 33: «Raccogliendo insieme e confrontando gli accenni cronologici che si possono desumere specialmente dall'epistolario bembesco, mi risulta in modo sicuro che Giuliano visse alla Corte d'Urbino dall'estate del 1506 sino almeno all'estate del 1508. Al cadere del luglio 1512 lo ritrovo in Urbino, ma non saprei provare né mi sembra probabile che il suo soggiorno colà fosse continuato ininterrottamente durante tutti gli anni anteriori al 1512». Così, invece, SIMONETTA, *Volpi e leoni*, p. 70: «Abbandonate le ambizioni di riconquista di Firenze, Giuliano si dedicò alla sua vera passione, la vita da gentiluomo. Trascorse la maggior parte del tempo fra Urbino e Venezia» (da retrodatare di un anno, poco più avanti nello stesso passo, l'ambientazione del dialogo delle *Prose* di Bembo, collocata per un refuso al 10 dicembre 1503). Dell'inizio del soggiorno urbinato si dirà a testo; sulla fine del primo periodo di residenza nel ducato, per il quale probabilmente Cian pensava all'ep. 279, a Bernardo Bibbiena, del 19 maggio 1508, si può aggiungere – dalla moderna edizione della stessa fonte – un cenno al Magnifico nell'ep. 282 a Giambattista Ramusio, del 18 dicembre 1508, che lo colloca ancora *in loco* (P. BEMBO, *Lettere*, II (1508-1528), a cura di E. TRAVI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990, p. 15); si può anzi ulteriormente

volta dal Sanudo, che Giuliano, informato della morte di Piero, per prima cosa si recò a Roma³⁴. Che egli vi fosse ancora un anno e mezzo dopo, nell'estate del 1505, è attestato da una lettera di Bembo allo stesso Bibbiena «a Roma», datata 29 agosto³⁵. Stando anzi a un noto brano epistolare dello stesso Bembo, il trasferimento a Urbino dovrebbe risalire al primo passaggio di Giulio II nel ducato, e perciò alla fine di settembre del 1506. Difendendosi dai rimproveri dell'amico Vincenzo Querini per la sua disponibilità a restare ospite dei Montefeltro a spese della duchessa Elisabetta Gonzaga, il veneziano così si giustificava: «né mi sono recato a vergogna quello che il Mag. Giuliano de' Medici non si reca, il quale, fratello d'un Cardinale, che ha diece mila fiorini di rendita, *rimaso in Urbino alla venuta del Pontefice con dieci cavalature*, chiamato dalla Duchessa nel suo palagio vi sta e dimora medesimamente alle sue spese»³⁶.

Riprendendo il discorso sulle rubriche dell'idiografo N₉, bisogna registrare come già in esse paia evidente l'intenzione – che si dovrà attribuire proprio a Giuliano – di evitare ogni esplicito riferimento al soggiorno bolognese. Una simile rimozione potrebbe forse trovare una ragione se relazionata alla campagna di Giulio II contro la città felsinea del 1506: ossia, appunto, alla spedizione al cui seguito il Magnifico era giunto a Urbino. In quel momento il della Rovere rappresentava il privilegiato depositario delle speranze medicee per rientrare a Firenze. Se la preparazione del libretto di poesie mirava, almeno inizialmente, a qualche forma di pubblicità – come sembra plausibile, trattandosi in origine di una stesura in pulito affidata a un copista –, il duro scontro tra il papa e i Bentivoglio spiegherebbe l'opportunità di non esibire i forti debiti che con quella famiglia e quella città Giuliano e i suoi avevano contratto. Il Palatino non rappresenta – come talora si è suggerito – una sorta di diario poetico, nel

avanzare la data, ricordando che la nota lettera nella quale Castiglione comunica alla madre la fine delle trattative nuziali coi Medici è datata Urbino, 10 gennaio 1509 («el parentato nostro, credo che sia in tutto disconcluso, secondo le lettere che ha haute el Mag.^{co} da Roma»: B. CASTIGLIONE, *Lettere famigliari e diplomatiche*, a cura di A. STELLA, U. MORANDO, R. VETRUGNO, Torino, Einaudi, 2016, vol. I, p. 154; ep. 147, par. 7). Tra le lettere bembiane, infine, si legge un altro passo che mostra il giovane Medici nel Montefeltro nell'aprile 1511 (BEMBO, *Lettere*, II, p. 47; ep. 304, a Don Paulo Justiniano), mentre il 30 agosto di quell'anno, nella lettera successiva al Giustiniano sul medesimo tema, si afferma che «il Magnifico è a Roma» (ivi, p. 54; ep. 311).

³⁴ In una nota del 29 gennaio 1504 il segretario veneziano riporta una lettera da Bologna nella quale Bernardo Bibbiena scriveva «come era per partir per Roma con Juliano di Medici ch'è lì, et è verificata la morte dil fratello con gran molestia»: *I diarii di Marino Sanuto*, V, col. 798; ivi, col. 904, un cenno su Giuliano che si trova effettivamente nell'Urbe.

³⁵ Nei saluti finali, infatti, scrive: «abbracciatemi il Magnifico, e state sano» (P. BEMBO, *Lettere*, I (1492-1507), a cura di E. TRAVI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987, p. 197; ep. 210).

³⁶ BEMBO, *Lettere*, I, p. 238; ep. 245 del 10 dicembre 1506 (il passo è menzionato anche da Cian e Fatini).

quale il giovane Medici di volta in volta avrebbe registrato i suoi «colloqui con le Muse», ma una raccolta d'autore di quanto composto durante i primi anni di esilio. Una raccolta che, se l'ipotesi appena esposta reggesse, andrebbe collocata intorno al 1506, o negli anni subito successivi: e perciò, appunto, a Roma o a Urbino, dove l'autore si era appena trasferito.

Una forma di intreccio tra scrittura lirica e implicazioni politico-strategiche non sembra del resto estranea alla pubblicazione dell'unica poesia di Giuliano stampata lui vivente, il sonetto in morte di Serafino Aquilano – un autore per il quale Italo Pantani ha richiamato «la forte compromissione [...] col potere dei Borgia», precisando anzi che «il duplice sostegno offerto dal duca Valentino tanto al Colli [...] quanto a Serafino [...] sembra decisamente funzionale ad una consapevole politica culturale, magari non elaborata da Cesare, ma comunque da lui sostenuta»³⁷. La pubblica celebrazione di Serafino nella stampa Besicken del 1502, proprio nel momento in cui il Valentino era parso il nuovo interlocutore delle speranze medicee, mi pare possa far indovinare una certa consapevolezza della connotazione non soltanto letteraria di un simile gesto da parte di Giuliano (o dei suoi consiglieri: si ricordi che nella raccolta bolognese il sonetto sarebbe stato riproposto insieme a un rinterzato del Bibbiena)³⁸. Allo stesso modo non solo il passaggio a Urbino, ma anche il tentativo di adesione a un modo di far poesia assai diverso da quello che Serafino aveva rappresentato, era forse legato all'ascesa di Giulio II, zio del duca Guidubaldo, almeno quanto lo era alla raffinata vita della corte di Elisabetta Gonzaga³⁹. Con questo non intendo certo affermare che le liriche di Giuliano siano direttamente implicate nell'attualità diplomatica, o che in esse vadano a ogni costo scovate allegorie politiche: penso tuttavia che si debba almeno riconoscere come esse, insieme al manoscritto Palatino che le conserva, dimostrino una forma stratificata di interazione con l'ambiente storico e sociale nel quale e per il quale furono concepite, e che al di fuori della rete di relazioni cui facevano riferimento sia oggi

³⁷ I. PANTANI, *La poesia volgare a Roma negli anni di Giulio II*, in *Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)*, Roma, 2-4 dicembre 2008, a cura di F. CANTATORE, M. CHIABÒ, P. FARENGA, M. GARGANO, A. MORISI, A. MODIGLIANI, F. PIPERNO, Roma, Roma nel Rinascimento, 2010, pp. 159-80, a p. 163.

³⁸ Sul tentativo di coinvolgere il Valentino nell'impresa fiorentina, tra 1501 e 1502, vd. G. DE' MEDICI, *Poesie*, pp. XXI-XXII.

³⁹ Che allora le quotazioni medicee fossero in netto rialzo rispetto ai momenti più bui dell'esilio (quando, nel settembre 1497, *I diari di Marino Sanuto*, I, col. 759 registravano che i fratelli Medici «si ritrovano tutti con poca reputatione») può essere inferito anche dalle testimonianze interne alla corte urbinata: così, ad esempio, Castiglione scriveva alla madre a proposito delle trattative nuziali coi Medici: «vero è che qui sono bone conditioni assai, come è la nobilità de la casa da ogni banda, un Car.^{le}, la espettatione de intrare in casa» (CASTIGLIONE, *Lettere*, p. 137; ep. 130, par. 4; da Urbino, 29 maggio 1508).

più difficile comprenderle. In questo senso, tornando sul *Primo sonetto*, non è irrilevante registrare che la silloge, dopo un capitolo dedicato al tema della scrittura, si apra lamentando una partenza forzata: la figura dell'io poetico era così costruita, sulla soglia del libro, in stretta relazione con il motivo dominante della biografia e della strategia dei fratelli Medici nei diciotto anni di esilio.

Simili implicazioni sembra si possano scorgere anche in L_2 , allestito in un ambiente abbastanza prossimo al nostro autore – come testimoniano l'impresa di Giuliano miniata sulla prima carta e la possibilità, da parte del raccoglitore, di accedere a materiale non di pubblico dominio come quello di N_9 , oltre che la sua conoscenza, apparentemente piuttosto precisa e aggiornata, di quali tra i testi di Giuliano circolavano all'esterno della silloge (e quali no)⁴⁰. Quello di L_2 è un copista approssimativo e distratto, che cade continuamente in errori e banalizzazioni: tuttavia si mostra al contempo capace di attingere a materiale di prima mano, per preparare un manufatto che propaganda la continuità, non solo dinastica e politica ma anche letteraria, tra Lorenzo il Magnifico e il suo figlio più giovane. Il codice ospita infatti nelle prime 194 carte una sezione considerevole delle opere in versi di Lorenzo il Magnifico: aperte dal *Comento*, seguite dai testi del *Canzoniere* e poi da svariati capitoli e laude, dai testi in ottave e da alcuni canti carnascialeschi, fino al *Simposio*⁴¹. In coda, come abbiamo visto, una consistente selezione delle liriche di Giuliano, inframezzate da testi di Correggio, Sannazaro, Poliziano e pochi altri incerti⁴². Qualcosa per certi versi simile si trova anche nel Laurenziano Pl. 41 38 (L4 dell'edizione Zanato): le prime sessantuno carte di

⁴⁰ Come detto, gli studiosi di fine Ottocento non conobbero L_2 , ma il suo *descriptus* Laurenziano 41 25 [L₄]. La presenza di numerose apocrife entro la sezione attribuita a Giuliano li aveva spinti però a squalificare il codice come «del tutto inaffidabile» (PERCOPO, recensione a CIAN, p. 72). Le caratteristiche dell'antigrafo L_2 , tuttavia, permettono di riconsiderare questo materiale secondo una diversa prospettiva. La sezione finale sembra composta di blocchi omogenei, nei quali si distinguono gruppi di poesie certamente non giulianee (1-7, 13-18, 63-66) da altri di rime che la tradizione certifica come sue (8-12, 19-56, con pochissime eccezioni). Il gruppo 57-72, a parte 61 che ripete un sonetto giuliano, è formato da rime che certamente o probabilmente non sono sue. La serie di testi 19-51 costituisce una selezione del materiale contenuto nel Palatino, che ne rispetta l'ordine nella quasi totalità dei casi e ne recepisce quasi sempre le correzioni. I due gruppi restanti di rime giulianee (8-12 e 52-56) contengono testi, per lo più assenti in N_9 , i quali però hanno tutti conosciuto una diffusione stravagante, cioè esterna a N_9 e L_2 ; ciò che non avviene quasi mai per i testi dell'altro gruppo. Una discussione analitica in VAGNI, *Per una nuova edizione*, pp. 210-16.

⁴¹ Sul codice, vd. L. DE' MEDICI, *Canzoniere*, pp. 31-33.

⁴² Si può forse pensare, in quest'ottica, che i testi di altri autori che accompagnano le rime autentiche abbiano qualche legame col Medici, e che fossero magari conservati tra le sue carte. I compilatori del Laurenziano non sembrano curarsi di esplicitare le diverse attribuzioni, anche quando ne sono con ogni probabilità consapevoli: si pensi ad esempio al sonetto di Piero de' Medici

quel codice ospitano sonetti e canzoni di Lorenzo, mentre alle attuali cc. 68r-75v si trovano 21 sonetti attribuiti a Piero de' Medici – dei quali il quinto e il sesto, tuttavia, sono del padre, e il quarto è di Buonaccorso da Montemagno⁴³. I primi tre fanno riferimento, in modo esplicito o figurato, all'esilio⁴⁴. Gli altri sono invece amorosi. I due codici sono senza dubbio diversi, per consistenza qualità e contenuto. Eppure mi pare che dietro alla confezione di entrambi si possa leggere un (timido) tentativo di mostrare la continuità, anche sul piano della produzione lirica, tra il padre, Lorenzo, e chi avrebbe dovuto raccogliergli l'eredità: Piero innanzitutto e, dopo la sua morte, Giuliano. Si potrebbe dunque pensare che L₂ sia stato progettato da qualcuno assai prossimo a quest'ultimo nel periodo in cui sembrò che egli dovesse succedere al padre nella guida di Firenze: dopo la morte di Piero, e prima di quel 1513 nel quale raggiunse il fratello papa a Roma, e il ruolo di primo cittadino fiorentino fu preso dal nipote Lorenzo. Se fino a quel momento era stata promossa una simile strategia, del resto, meglio si comprenderebbe lo sforzo – illustrato da Francesco Bausi – intrapreso proprio nel 1513 da Lorenzo il Giovane e dal suo *entourage* per «indicare l'autentico erede del Magnifico» non nel suo ultimogenito Giuliano, ma appunto in lui⁴⁵.

3. Giuliano sarebbe morto di tubercolosi tre anni dopo, il 17 marzo 1516. Due note canzoni di Ludovico Ariosto, la IV e la V delle edizioni moderne, celebrano il defunto, e costituiscono un documento per più motivi degno di nota. Il dittico ospita nella prima anta il lamento funebre della vedova, Filiberta di Savoia, e nella seconda fa parlare lo stesso Giuliano, che dal paradiso risponde alla moglie⁴⁶. I due testi si collocano verosimilmente in prossimità

Se pigro è il sonno, che in N₉ è esplicitamente attribuito a lui, e in L₂ si trova, senza alcuna didascalia esplicativa, pacificamente inserito tra i testi di Giuliano seguendo esattamente la sequenza di N₉.

⁴³ Vd. PERCOPO, recensione a CIAN, p. 74.

⁴⁴ *Non posso far che gli occhi non annacquì* (datato in altri codici al 1495, come ha mostrato D. DELCORNO BRANCA, *Sulla tradizione delle rime del Poliziano*, Firenze, Olschki, 1979, p. 48 n. 43); *Sendo io rational, e di te nato; Crudo funesto giorno e di duol pieno*.

⁴⁵ F. BAUSI, *Il Broncone e la Fenice (morte e rinascita di Lorenzo de' Medici)*, in «Archivio Storico Italiano», CL, 1992, pp. 437-54, a p. 438. Su questa fase, e sullo scontro fra Giuliano e Lorenzo, vd. ora M. SIMONETTA, *Laboro del Principe: Machiavelli e i Medici (1512-1515)*, in «Interpres», XXXIII, 2015, pp. 192-227.

⁴⁶ La stampa Coppina delle rime ariostesche e il canzoniere d'autore conservato nel ms. BAV, Ross. 639 smembrano il dittico: il Rossiano conserva solo la prima canzone, la Coppina (così come il ms. Pallastrelli 230 della Biblioteca Comunale di Piacenza) solo la seconda: vd. C. ZAMPESE, *Presenze intertestuali nelle Rime dell'Ariosto*, in *Fra Satire e Rime ariostesche*, Atti del convegno (Gargnano, ottobre 1999), a cura di C. BERRA, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 457-78. Osserva BOZZETTI, *Notizie sulle rime dell'Ariosto*, p. 96: «la canzone *Spirto gentil*, sicuramente composta in

della morte del Medici: non lontani, dunque, da quel 22 aprile 1516 nel quale fu stampata la *princeps* del *Furioso*.

I due incipit, *Spirto gentil, che sei nel terzo giro* e *Anima eletta, che nel mondo folle*, esibiscono sulla soglia il riferimento a due prestigiosi modelli: la canzone LIII dei *Fragmenta*, *Spirto gentil che quelle membra reggi* e la canzone funebre di Pietro Bembo per il fratello Carlo, *Alma cortese, che dal mondo errante*⁴⁷. La ripresa della fonte petrarchesca non si riduce alla diffusa eco del sintagma iniziale (ciò che avviene, ad esempio, nel galante strambotto XV dello stesso Giuliano de' Medici, *Spirto divino o vera alma gentile*), ma è rigorosamente funzionalizzata per connotare il celebrato in senso eroico e "romano". L'omaggio a Bembo, che oltre alle numerose riprese puntuali si colloca soprattutto a livello della ripartizione tematica e dell'orchestrazione sintattica, segna uno dei momenti della enorme fortuna cinquecentesca di *Alma cortese* come modello per i testi funebri: una fortuna che in ambito ferrarese fu precocissima, se si considera che già nel 1509 Giovanni Muzzarelli aveva omaggiato il testo nella sua canzone in morte di Ercole Cantelmo, *Alma felice e rara* (*Rime* xxvii).

Il defunto Giuliano si trova per Ariosto «nel terzo giro», in quella sfera di spiriti amanti nella quale Bembo aveva posto il fratello Carlo, e dove Petrarca aveva collocato Sennuccio del Bene, Guittone, Cino e Dante (*Rvf* CCLXXXVII, vv. 9-11)⁴⁸. Un rimando come questo avrebbe potuto offrire

occasione della morte di Giuliano de' Medici (e infatti con tradizione manoscritta autonoma), è in Vr efficacemente situata nel momento in cui il tema è quello del doloroso e ormai irrimediabile distacco dall'essere amato». La coppia è invece ricomposta nei due mss. della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, Cl. I, 64 e 365, il cui archetipo risale anch'esso, come ha mostrato lo stesso studioso, a un'iniziativa dell'autore. Almeno la prima, giusta le indicazioni di Bozzetti (ivi, pp. 106-07), è anche «tramandata da alcuni mss. miscellanei cinquecenteschi che dimostrano la diffusione di una redazione autonoma, e probabilmente anteriore al canzoniere, e dei quali due (B₂ e E₁) sono particolarmente interessanti perché scritti tra il secondo e il terzo decennio del secolo». La seconda pare invece non abbia una tradizione estranea a quella riconducibile alle raccolte legate all'autore (ivi, p. 114; escluderei tuttavia, per i motivi che si vedranno, che essa possa essere stata composta appositamente in vista dell'inserimento nel canzoniere).

⁴⁷ Le due canzoni ariostesche seguono entrambe uno schema petrarchesco: la prima, in otto stanze più congedo uguale alla sirma (escluso il verso chiave), da *Rvf* CCLXX e CCCXXV (7 stanze, con due sirme diverse tra loro e diverse da quella ariostesca), la seconda, in nove stanze più congedo identico alla sirma, da *Rvf* CCLXIV (7 stanze, congedo uguale alla sirma). Lo schema della seconda canzone si mostra come un'espansione di quello della prima: la fronte e la prima parte della sirma sono identiche, e la parte finale si dilata con un settenario e una seconda coppia baciata finale (sulla particolare disposizione delle rime di *Anima eletta*, vd. R. FEDI, *Preistoria di un canzoniere. Le "Rime" di L. Ariosto*, in Id., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990, pp. 83-115).

⁴⁸ BEMBO, *Le Rime*, 102, vv. 161-63: «E guidemi per man, che sa 'l camino / di gir al ciel, e ne la terza spera / m'impetri dal Signor appo sé loco». Accanto alle anime evocate nel passo dei *Fragmenta*, nel sonetto in morte dell'amico *Or sei salito, caro signor mio*, Boccaccio avrebbe

il destro per una celebrazione delle numerose poesie d'amore del Medici: ma stando al testo, Giuliano avrebbe guadagnato il suo posto in paradiso in virtù dell'*onesto amore* di cui fu *acceso* – e delle rime non è fatta menzione.

Fin dall'apertura del dittico, nella prima stanza della canzone IV, l'omaggio di Ariosto alle sue fonti tocca le strutture profonde del testo, amplificando il già forte iperbato che apriva in tono grave e solenne il *planctus* bembiano: «Alma cortese, [...] / riguarda in terra [...] / et me [...] ascolta» (vv. 1, 7 e 8-9) > «Spirto gentil, [...] / a me [...] / gli occhi [...] volgi» (vv. 1, 6 e 11-12). La stanza iniziale della seconda canzone sviluppa virtuosisticamente lo stesso procedimento, ora fondendo gli incipit dei due modelli e dilatandone il dettato:

Anima eletta, che nel mondo folle e pien d'error sì saggiamente quelle candide membra belle reggi, che ben l'alto disegno adempi del Re degli elementi e de le stelle,	5
che sì leggiadramente ornar ti volle, perch'ogni donna molle e facile a piegar ne li vizi empi, potessi aver da te lucidi esempi che, fra regal delizie in verd'etade,	10
a questo d'ogni mal seculo infetto giunt'esser può d'un nodo saldo e stretto con summa castità summa beltade; da le sante contrade, ove si vien per grazia e per virtute,	15
il tuo fedel salute ti manda, il tuo fedel caro consorte, che ti levò di braccia iniqua morte ⁴⁹ .	

Una *variatio* sinonimica ricalca puntualmente il sintagma d'esordio petrarchesco, mimando il procedimento attuato da Bembo: *Spirto gentil* > *Alma cortese* > *Anima eletta*. Il secondo emistichio del v. 1 della canzone LIII è invece conservato integralmente, disseminato nei primi quattro versi attraverso l'espansione di ogni lemma («*che* nel mondo folle / e pien d'error sì saggiamente *quelle* / candide *membra* belle / *reggi*»). I primi versi della canzone bembiana sono citati a più riprese lungo tutto il corpo della stanza

collocato lo stesso Petrarca (si legge ora, al n. XCIX, in G. BOCCACCIO, *Rime*, ed. critica a cura di R. LEPORATTI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013, p. 245).

⁴⁹ L. ARIOSTO, *Le Rime*, in *Opere minori*, a cura di C. SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 122 (Canzone V, vv. 1-18).

lazione a lei offerta dal marito ormai beato in cielo. La sesta, settima e ottava stanza della canzone IV, allargando il campo, danno voce al lamento della città di Roma, che piange chi avrebbe potuto far «sentir[e] [...] ch'ancor vive di Marte il seme» (vv. 83-84)⁵¹. Il monumento ariostesco è eretto al Gonfaloniere della Chiesa, fratello del papa e comandante delle truppe pontificie, nobile romano dal settembre 1513. Nessun cenno è dedicato alla patria di origine, Firenze.

Identica bipartizione ha la seconda canzone, ove però il motivo chiave, continuamente ribattuto, lascia emergere con più schiettezza la dimensione politico-diplomatica. In modi quasi rudi, Giuliano dal paradiso intimava alla vedova di mantenere con costanza e fermezza una vita di austera fedeltà, senza cedere alla tentazione di nuove nozze e senza abbandonarsi agli agi che le ricchezze e la nobiltà delle due famiglie cui ora apparteneva le avrebbero garantito (la sorella maggiore di Filiberta, Luisa, era madre del re di Francia Francesco I). Solo una simile ascesi, era fatto ribadire al defunto, le avrebbe aperto le porte della felicità ultraterrena, guadagnandole in sovrappiù gloria e prestigio sulla terra: «le pompe e i culti regi / si riverir non ti faranno, come / di costanza un bel nome, / fede e castità. [...] / Questo più onor che scender da l'augusta / stirpe d'antiqui Ottoni estimar déi» (vv. 104-110)⁵². Il richiamo a non vaneggiare «drieto al desir, che come serpe annoda» (v. 159) è certamente ben ariostesco: e tuttavia l'insistenza con la quale si intimava a Filiberta di non venir meno a ciò che il suo matrimonio aveva rappresentato, accettando di condurre una vita ritirata, non doveva essere estranea alle preoccupazioni del pontefice per le correnti contese con la famiglia (regale) della cognata intorno a questioni di eredità, e per i delicati rapporti con la Francia, pochi mesi dopo Marignano⁵³.

Le due canzoni ariostesche proiettavano dunque la vicenda di Giuliano sullo sfondo romano ed europeo, fornendo un contrappunto all'orazione funebre che, pronunciata a Firenze da Marcello Virgilio Adriani, aveva invece insistito

⁵¹ La nobile origine romana di Giuliano, figlio di Clarice Orsini, era già stata sfruttata a fini encomiastici nelle celebrazioni per la cittadinanza, ad es. in due carmi di Evangelista Maddaleni da Capodiferro: ms. BAV, Vat. Lat. 3351, cc. 126v (*Ad Magnificum Julianum Medicem*) e 127r-129r (*Fausti Clarice sive Demopoesis. Interloquuntur Clarice. Arnus. Tybris & Nymphae*). Sulla cerimonia in Campidoglio, in occasione della quale «si distribuì una medaglia con la testa del Magnifico nel *recto* e nel *verso* Roma in sembianza di fanciulla nuda con un manto annodato su la spalla sinistra», vd. G. DE' MEDICI, *Poesie*, pp. XLIX-LI e F. CRUCIANI, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, con la ricostruzione architettonica del teatro di A. Bruschi, Milano, il Polifilo, 1968.

⁵² Correggo il testo dell'edizione Segre espungendo è interpolato dal copista a v. 109, secondo le indicazioni di BOZZETTI, *Notizie sulle rime dell'Ariosto*, p. 107.

⁵³ Sull'eredità vd. G. DE' MEDICI, *Poesie*, pp. XCIII-IV.

sul lungo privilegiato rapporto che legava i Medici alla città⁵⁴. I due metri volgari celebravano il duca di Nemours, capitano generale della Chiesa, non il raffinato cortigiano dilettante in poesia. Tale narrazione si adattava soltanto – e a prezzo di non poche amplificazioni propagandistiche – agli ultimi tre anni di vita di Giuliano, seguiti all'elezione di Leone X: ma la straordinaria ascesa dei Medici dopo i quasi vent'anni di esilio non poteva che offuscare, in quel momento, ogni altra precedente esperienza, letteraria o cortigiana⁵⁵.

In questo senso, la figura di condottiero austero e nobile che emerge dalle due canzoni di Ariosto pare nella sostanza coerente con la statua michelangiolesca nella Sagrestia nova in San Lorenzo (commissionata da Leone X nel 1520)⁵⁶. Le successive discussioni sulla corrispondenza tra quella (idealizza-

⁵⁴ Il testo si legge in J.M. McMANAMON, *Marketing a Medici regime: the funeral Oration of Marcello Virgilio Adriani for Giuliano de' Medici (1516)*, in «Renaissance Quarterly», XLIV, 1991, pp. 1-41. I tratti della figura di Giuliano nelle celebrazioni dopo la sua morte, del resto, si mostrano ben definiti e compatti. Essi emergono ad esempio, fin dalla titolazione, nel poemetto latino composto da Ambrogio Nicandro di Toledo per Lorenzo il Giovane, e stampato a Firenze da Antonio Tubini e Andrea Ghirlandi: *Exequiae illustriss. Iuliani Medices ducis Nemurtii ro. militiae [!] imperatoris subituario carmine celebratae* (vd. *Continuazione delle memorie storiche dell'ambrosiana imperiale basilica di S. Lorenzo di Firenze dalla erezione della chiesa presente a tutto il regno mediceo raccolte dal can. Domenico Moreni*, tomo I, Firenze, presso Francesco Daddi in Borgo Ognissanti, 1816, p. 214). Lo stesso si desume dall'iscrizione «proposta forse dal Nicandro per incidersi sul di lui sepolcro: D.O.M. || Iul. Medicae Laur. Magni Fil. Nemortii Duci Ro. Militia Imp. S. P. Q. F. pariter dolente Patria Opt. Principe destit. Vrbe Lacruman. Leo. x. P. M. Moestiss. Fratri Suaviss. P. Vixit Annos xxxvii. Men. Di. Hor. [sic]» (ivi, p. 216) e dalla simbologia dispiegata nella celebrazione delle esequie: «fessi un Palchetto avanti l'uscio del Palagio de' Medici braccia 1 ½ alto, coperto d'un tappeto, suvvi il feretro con una coverta di broccato d'oro suvvi il corpo vestito *armis bellicis* con uno sajone di broccato di sopra, e la berretta Ducale, spada, e sproni», mentre nel corteo funebre la salma era preceduta da «Giovanni de' Medici, et Piero di Iacopo Salviati a cavallo bardati con sopravveste di taffetà nero, e' quali portavano le due Bandiere della Chiesa, innanzi alle quali erano le due Bandiere della Signoria, e Parte, dipoi seguiva l'elmetto del Duca portato in sur una mazza da un ragazzo in sur un cavallo bardato, dietro al quale il Signor di Piombino a cavallo col bastone, tutto covertato di taffetà nero» (ivi, pp. 213-14: le notizie sono tratte da una contemporanea cronaca fiorentina manoscritta).

⁵⁵ Al principio di tale parabola, del resto, si colloca non solo la dedica a Giuliano, da parte di fra Giovanni Giocondo, dei *Commentarii* di Cesare (*Commentariorum de bello Gallico libri VIII...*, Venetijs, in aedibus Aldi, et Andreae soceri, 1513 mense Aprili) e della seconda edizione del *De Architectura* di Vitruvio, già offerto a Giulio II nella *princeps* veneziana di due anni prima (*Vitruvius iterum et Frontinus a Iocundo reuisi repurgatique quantum ex collatione licuit*, Florentiae, sumptibus Philippi de Giunta Florentini, 1513 mense Octobri), ma anche – come noto – il progetto machiavelliano di comporre per lui l'opuscolo *De principatibus*.

⁵⁶ La medesima impostazione militare (sebbene apparentemente più fedele nei tratti somatici) si riconosce nel busto commissionato dal figlio di Giuliano, Ippolito, allo scultore Alfonso Lombardi nel 1534, poi acquistato da Vasari per conto di Ottaviano de' Medici e collocato dal duca Cosimo nella Sala di Leone X in Palazzo Vecchio a Firenze (G. REBECCHINI, «Un'altro Lorenzo». *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 253 e 283).

ta) figura militare e regale e l'effettiva personalità di Giuliano sono dipese forse più dalla percezione moderna della sua parabola che non da un problema che potesse davvero porsi ai contemporanei⁵⁷. Essi potevano certo essere consapevoli dei gusti e delle tendenze del rampollo mediceo, che Francesco Vettori aveva definito «più presto da corte che da guerra», e tuttavia la rilevanza della sua immagine pubblica, nel frangente dei due papati medicei, fu senza dubbio tale da far cadere per allora ogni diversa sfumatura⁵⁸.

4. Furono forse Bembo e Castiglione, in due dialoghi pubblicati circa un decennio più tardi e ambientati non a caso all'inizio del secolo, a riportare in primo piano, sul lungo periodo obliterando quella del condottiero romano, la figura del cortigiano fiorentino. Nel dialogo castiglionesco il personaggio del magnifico Giuliano è incaricato di «formare con parole» la perfetta donna di corte, e si pronuncia a più riprese sulla questione linguistica o sul rapporto tra arti e lettere (vd. in part. *Cort.* I XLII e XXXI, III I-XL e LIV-LXXIV). Nelle *Prose della volgar lingua*, pubblicate nel 1525 ma che si fingono scritte tra il 1515 e il 1516, egli funge da campione del fiorentino contemporaneo (vd. in part. *Prose* I XV-XIX). Sottilmente, entro la strategia sottesa già alla dedica al secondo papa Medici, Clemente VII, Bembo eleggeva a porta-bandiera della fiorentinità un non-più-fiorentino, che aveva trascorso quasi tutta la sua vita adulta fuori da Firenze. A Giuliano, fiorentino poi romanizzato, era affidato nel terzo libro il compito di fissare la nuova grammatica del toscano, fedele ai grandi modelli del Trecento. Egli aveva vissuto il trauma dell'esilio da Firenze insieme al fratello Giovanni, e lo aveva infine seguito a Roma, quando questi era approdato ai massimi livelli della politica internazionale. Nel dialogo, attraverso la sua figura, anche la lingua e la poesia di suo padre

⁵⁷ Vd. ora J.K. NELSON, *Poetry in Stone. Michelangelo's Ducal Tombs in the New Sacristy*, in *San Lorenzo. A Florentine Church*, ed. by R.W. GASTON and L.A. WALDMAN, Firenze, Villa I Tatti, 2017, pp. 450-80; E. FERRETTI, T. MOZZATI, *I Capitani, Michelangelo e la Sagrestia Nuova*, in *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee e Casa Buonarroti, 26 marzo – 6 ottobre 2013), a cura di N. BALDINI e M. BIETTI, Livorno, Sillabe, 2013, pp. 295-309.

⁵⁸ F. VETTORI, *Scritti storici e politici*, a cura di E. NICCOLINI, Bari, Laterza, 1972, p. 160. Un discorso in parte analogo potrebbe forse essere proposto per alcuni aspetti del dibattito circa la doppia dedicazione del *Principe*. Sulla prima fase della ricezione della figura di Giuliano, si ricordi che dopo la morte del cugino Lorenzo, nel 1519, sarebbe stato il figlio Ippolito (cresciuto sotto la protezione di Leone X, e con le cure di Bembo e Bibbiena) a essere individuato come nuovo futuro capo della famiglia (REBECCHINI, «Un altro Lorenzo», pp. 21-24; ivi, alle pp. 268-71, importanti notazioni su come, nella Firenze del duca Cosimo, la memoria della parabola del cardinale fosse manipolata per funzionalizzarla al nuovo mito mediceo, costringendola tra «i due poli della liberalità e delle virtù sociali [...] e della stravaganza e della sregolatezza»).

Lorenzo de' Medici, unico poeta del Quattrocento menzionato onorevolmente nelle *Prose*, erano sottratte a Firenze e in un certo senso 'romanizzate', ossia rese classiche, patrimonio universale⁵⁹. Come osservava Carlo Dionisotti, la «testimonianza concorde [...] del *Cortegiano* e delle *Prose della volgar lingua*» indica come Giuliano «abbia preso parte viva» alla discussione sulla «questione linguistica e alla elaborazione della nuova poetica»⁶⁰. Nemmeno nei due dialoghi, tuttavia, si ricorda la sua attività poetica.

Le rime di Giuliano, in effetti, non avevano mai avuto una larga pubblicità, e probabilmente non avrebbero costituito un forte sostegno (anzi) alle lodi a lui tributate nel dialogo bembiano⁶¹. Tuttavia quello di una ripresa della eredità laurenziana nella fedeltà ai grandi trecentisti è un programma non del tutto contraddetto dalla sua produzione. L'intero *corpus* delle sue poesie sembra effettivamente iscriversi in un percorso di progressivo affrancamento dai moduli della rimeria cortigiana tardo-quattrocentesca che ha il suo perno, sul volgare del secolo, nell'incontro con Pietro Bembo. Un modello di poesia che non è ancora quello rigoroso che sarà incarnato dalle *Prose* e dalla *princeps* delle *Rime*, e che tuttavia non è più quello di Serafino Aquilano e del Calmeta: ciò confermerebbe la precoce influenza esercitata dal veneziano, già negli anni del pontificato roveresco, sui giovani autori di liriche in volgare. D'altra parte, è parso opportuno sottolineare, andando oltre la lettura vulgata, come quei versi si collocassero da subito, per volontà dell'autore o di chi lo consigliava, entro una più larga strategia di relazioni, in senso ampio politica e diplomatica, che ruotava prima intorno alla questione dell'esilio, e poi intorno a quella dell'eredità laurenziana.

Una volta eletto Leone X, Francesco Vettori racconta che fu lo stesso Giuliano a voler abbandonare ogni incarico fiorentino per trasferirsi nell'Urbe: la scena da calcare diveniva, lasciate almeno parzialmente in ombra le origini familiari municipali, quella italiana ed europea spalancata dall'ascesa del fratello⁶². Nella Roma del primo papa Medici la promozione della sua figura di cortigiano esperto in lettere e arti, plasmata ai tempi dell'esilio, perdeva gran

⁵⁹ Vd. da ultimo, sul tema, almeno R. DRUSI, *Bembo "super partes"*, in «Acta Histriae», xxii, 2014, pp. 41-56.

⁶⁰ DIONISOTTI, recensione a G. DE' MEDICI, *Poesie*, p. 90.

⁶¹ Si ricordi in particolare quanto è attribuito a Carlo Bembo in *Prose* I, xvi: «Così ne viene per avventura quello che io ho udito dire più volte, che a questi tempi non così propriamente né così riguardevolmente scrivete nella vostra medesima lingua voi fiorentini, Giuliano, come si vede che scrivono degli altri. [...] Né dico già io ciò, perché non ce ne possa alcuno essere, in cui questo non abbia luogo: sì come non ha, Giuliano, in voi, il quale, *da fanciullo nelle buone lezioni avevo, così ragionate ora, come quelli scrissero*, de' quali s'è detto. Ma dicolo per la maggior parte, o forse per gli altri, che io non so se alcuno altro s'è de' vostri, che questo in ciò possa che voi potete».

⁶² Vd. VETTORI, *Scritti*, pp. 152-53, 156 e 263.

parte della funzionalità⁶³. E, come suggerisce il consenso con il quale *Alma cor-tesse* fu subito recepita in un ambiente come quello ferrarese, le poesie che fino a poco tempo prima Giuliano si era impegnato a raccogliere rischiavano forse di apparire già troppo legate a un passato che andava rapidamente scolorendo. L'immagine pubblica da propagandare, ormai, era quella del gonfaloniere pontificio e poi del duca di Nemours: quella che avrebbero immortalato Ariosto e Michelangelo.

⁶³ Sulla lirica a Roma in quegli anni vd. P. PETTERUTI PELLEGRINO, *Il modello petrarchistico-bembiano nella Roma di Leone X*, in *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*, Atti del convegno internazionale (Roma, 2-4 novembre 2015), a cura di F. CANTATORE ET AL., Roma, Roma nel Rinascimento, 2016, t. II, pp. 615-52.

I *Sonetti et canzoni* di Iacopo Sannazaro: tracce di una diacronia del macrotesto

Rosangela Fanara
(Università degli Studi di Pavia)

All'interno della nostra tradizione letteraria, le rime del Sannazaro risultano ancorate al simbolico – in senso bembesco – 1530, anno di edizione della (postuma di pochi mesi) *princeps* dei *Sonetti et canzoni*¹, tempestiva impresa editoriale dietro la quale andrà probabilmente riconosciuta la presenza dell'amica Cassandra Marchese, dedicataria delle rime nonché uno degli esecutori testamentari del poeta².

La *princeps* sannazariana, entro la quale il moderno editore delle rime – Alfredo Mauro – ha riconosciuto il rispecchiamento della struttura dei *Fragmenta*³, esibisce ad una seppur veloce considerazione alcune notevoli peculiarità strutturali: si tratta di una compagine – aperta appunto dalla dedica del poeta a Cassandra – di 101 componimenti, quasi tutti di strettissima osservanza petrarchesca⁴, disposti in ordine misto, ovvero con mescolanza dei metri, entro una struttura dalle visibili scansioni interne. Le rime risultano cioè distribuite in una prima e in una seconda parte rispettivamente di trentadue e sessantasei componimenti, cui fanno seguito i tre capitoli in terza rima⁵. Ma già, appunto, ad una prima lettura strutturale e contenuti-

¹ SONETTI ET CANZONI | DI M. IACOBO SANNAZARO | GENTILHOMO NAPOLITANO; IN Napoli per Maestro | Ioanne Sultzbach Alemanno | Nel Anno .M.D.XXX. del Mese di Novembre.

² Un indizio del ruolo svolto dalla Marchese nell'edizione delle rime pare emergere dalla nota di possesso leggibile sull'esemplare Vaticano della *princeps* (Capponi, IV, 930), c.X[vi]r, dal cui tenore (*De An^o Siripando: dono della S.^{ra} Cassandra Marchesa*) si evince appunto come la donna dovesse in qualche modo disporre degli esemplari della stampa.

³ I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. MAURO, Bari, Laterza, 1961. Nelle citazioni e nei riferimenti ai *Sonetti et canzoni* (d'ora in poi anche *SeC*) ci si atterrà a questa edizione.

⁴ In tutto 80 sonetti, 9 canzoni, 5 madrigali, 4 sestine, 3 capitoli.

⁵ Questa la distribuzione: c. 1r (A i r): SONETTI ET CAN|ZONI DEL | SANNAZARO; c. 20v (E [iv]v): PARTE | SECONDA | DE SONETTI | ET CANZONI DI .M. | IACOBO SANNAZARO | GENTILHO |MO NAPO | LITANO; c. 69r (S i r): LAMENTAZIONE

stica i 101 componimenti sembrano procedere lungo una successione che dal proemiale sonetto di valenza metatestuale (*SeC* 1 *Se quel soave stil che da' prim'anni*) approda alla definitiva liquidazione della servitù d'amore (*SeC* 94 e 98) e ad una conclusiva catena di testi a tema sacro (*SeC* 95, 96, 97, 99 – tre sonetti e il primo dei capitoli – dedicati alla Passione di Cristo) ed etico-politico (*SeC* 100, 101, i due capitoli-visione evocanti i tristi e noti casi connessi al declino del Regno di Napoli).

Tuttavia ai fini della valutazione della *princeps* imprescindibile risulta anche la considerazione della, cospicua, tradizione manoscritta delle rime sannazariane, risalente per lo più al terzo e quarto decennio del secolo XVI, entro la quale già il Mauro ritenne di isolare due autorevoli testimoni.

In primo luogo il Magliabechiano VII 720 della Biblioteca Nazionale di Firenze, codice composito e miscellaneo legato insieme intorno agli anni '30 del Cinquecento, al cui interno si distingue una sezione – cc. 141r-194v – contenente diviso per forme metriche il più ricco *corpus* di rime sannazariane trasmessoci da un testimone manoscritto.

E ancora il ms. XXVIII, 1, 8 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli, importante collettore di lirica cinquecentesca steso dopo il primo quarto del secolo da un'unica corsiva, che riserva al Sannazaro la sezione iniziale (introdotta da una esplicita intitolazione di mano del copista sul *recto* della carta di guardia: *Cose volgari del / Preclarissimo / Sannazaro*).

E proprio sulla testimonianza offerta dai due codici si è soffermato Cesare Bozzetti in un contributo del 1997⁶ entro il quale lo studioso avanza l'ipotesi che il Magliabechiano e l'Oratoriano ricoprano – rispetto alla restante tradizione manoscritta delle rime sannazariane – una posizione di rilievo anche sul versante strutturale date le affinità esistenti fra le loro sillogi e la compagine della *princeps* (quantità e seriazione delle rime attestate, quasi esclusiva presenza nei due manoscritti di rime della vulgata, coincidenza con la stampa in alcune lezioni). In traccia dunque «della storia redazionale del 'canzoniere'»⁷ egli giunge all'individuazione, e scandita successione, di tre distinte tappe del *liber* delle rime, la prima delle quali viene riconosciuta nella compagine trasmessa dall'Oratoriano, la seconda in quella del Magliabechiano e la terza e ultima nella *princeps*, seppure limitatamente alla silloge

SOPRA. | AL CORPO DEL. | REDENTOR DEL MONDO | AD MORTALI; c. 71r (S[iii]r): VISIONE IN LA MORTE DEL | ILL. DON. | ALFONSO DAVALO MARCHESE | DI PESCARA; c. 76r (T[iv]r): IN LA MORTE DI | PIER LEONE.

⁶ C. BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del 'canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, in «Studi di filologia italiana», IV, 1997, pp. 111-26.

⁷ Ivi, p. 112.

di rime accolta dalla seconda parte⁸. Bozzetti ipotizza inoltre una datazione delle fasi macrotestuali attestate dai due manoscritti e ne analizza il rispettivo contenuto.

Ora è da dire che la silloge dell'Oratoriano, entro la quale il critico scorge la presenza di un *liber* non posteriore al 1496, offre una compagine (46 rime) anticipatrice in più punti dell'intera partitura della *princeps*, ovvero ordine misto dei metri e una dislocazione delle rime a quella della *princeps* in parte sovrapponibile: posizione proemiale del sonetto 1 e collocazione pressoché esplicitaria della sequenza dedicata alla passione di Cristo (*SeC* 95, 96, 97, 99); prossimità dei capitoli 99 e 100; sequenza delle rime del sonno-sogno (*SeC* 62-66); dittico di riflessione metapoetica (*SeC* 53-54); catena caratterizzata da rimandi al *milieu* aragonese e dal topico rifiuto delle pene d'amore (*SeC* 30, 31, 32).

Del tutto differente l'assetto dell'ampia raccolta (71 rime della vulgata, tra le quali i tre testi di anniversario assenti invece dall'Oratoriano) offerta dal Magliabechiano alle cc.141r-194v, al cui interno Bozzetti crede di riconoscere una seconda fase del macrotesto sannazariano non posteriore al 1501 (estremo cronologico cui lo studioso perviene anche sulla base della mano che esempla l'intera sezione, una calligrafica tardo quattrocentesca, secondo la nota descrizione fornita da Mengaldo⁹). In altri termini, una nuova struttura, organizzata per forme metriche e aperta dal sonetto 6 anziché dal sonetto 1 (componimento peraltro non attestato dal Magliabechiano).

Tuttavia il credito accordato dal Bozzetti alla compagine magliabechiana non pare del tutto condivisibile. Ne fornisce prova, in prima battuta, la disposizione dei testi d'anniversario: la rima contenente il riferimento al «sextodecim'anno» della vicenda d'amore compare infatti nel Magliabechiano *prima* del sonetto entro il quale si fa cenno ad un «quinto decim'anno». E tale incongruenza risulta tanto più sospetta qualora rapportata alle manovre macrotestuali emergenti dalla *princeps* e miranti invece ad una perfetta progressione: lo dimostra la riscrittura della rima *SeC* 76 che dal «quinto decim'anno» attestato appunto dal Magliabechiano passa ad un «undecim'anno» ai fini della definizione della lineare sequenza «undecim'anno» (*SeC* 76), «quartodecim'anno» (*SeC* 89), «sestodecim'anno» (*SeC* 98).

⁸ In piena aderenza cioè al fondante saggio di C. DIONISOTTI, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXL, 1963, pp. 161-211, che riconosce l'esistenza di un *liber* d'autore solo nella parte seconda dei *Sonetti et Canzoni*.

⁹ P. V. MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIX, 1962, pp. 219-45.

Ma che la testimonianza strutturale offerta dal Magliabechiano debba interpretarsi con cautela emerge soprattutto dal confronto fra le silloge dei due importanti codici¹⁰:

NO: 1, 21, 39, 51, 41 (c), 72, 38 (m), **14, 26, 81**, 49, 52, **25** (c), **23**, 73, 7, **88, 6, 60, 10**, 48, **62, 63, 65, 64** (m), **66, 55, 77**, 24 (m), **61, 53** (c), **54, 30, 31, 32**, D. 23, **58, 11** (c), **59** (c), **95, 96, 97**, 99 (cap.), **79**, 100 (cap.), **46**.

FN^{6a}: **6, 60, 62**, 15, 82, 78, 56, 37, 8, **46**, 70, 27, **79**, 98, 16, 5, 87, 34, 91, 92, 93, 86, **58**, 40, 85, 3, 76, 45, 2, 32, 90, 17, 4, **95, 61, 10**, 67, **31, 30, 77, 55, 65, 63**, 13, 12, **54**, 20, 47, **88, 7, 23, 81, 26, 14**, 36, **97, 96** / 94 (sest.), 69 (c), 89 (c), *La viva luce di quel vivo sole* (m) – *Mentre nel vostro viso* (c)¹¹, 101 (cap.), **64** (m), **66**, 57 (m), 68 (m), / 75 (c), 59 (c), **25** (c), **53** (c), **11** (c), **59** (c).

Il dato che più colpisce è che in *incipit* dell'Oratoriano compaiano tutte di seguito ben 7 rime (*SeC* 1, 21, 39, 51, 41, 72, 38) assenti dalla ricchissima silloge del Magliabechiano. Tale compatta mancanza lascia sospettare una caduta di carte, o nel Magliabechiano o più probabilmente a monte di esso¹²: e poiché fra i componimenti non attestati da FN^{6a} figurano, oltre ai sonetti, anche una canzone e un madrigale assenti dalle rispettive sezioni metriche, manifesto risulta che al copista non sia pervenuta la sequenza di una silloge allestita secondo l'ordine misto dei componimenti, proprio come nell'Oratoriano e nella *princeps*.

Peraltro – vi accennerò solo di passata e parzialmente, avendone già ampiamente discusso in altra sede¹³ – che la testimonianza offerta dal Maglia-

¹⁰ Cui farò riferimento utilizzando le sigle NO (Napoli, Bibl. Oratoriana, ms. XXVIII, 1, 8) e FN^{6a} (Firenze, Bibl. Nazionale, Magl. VII, 720, cc. 141r-194v). Sarà esplicitamente indicata la forma metrica dei componimenti differenti dal sonetto: madrigale (m); canzone (c), sestina (sest.); capitolo (cap.). In neretto le rime comuni.

¹¹ Cfr. C. BOZZETTI, *Un madrigale adespoto e inedito e una canzone di dubbia attribuzione, in Operosa parva. Per Gianni Antonini*, a cura di D. DE ROBERTIS e F. GAVAZZENI, Verona, Valdonega, 1996, pp. 135-46, che di tali rime, una corona di madrigali e una canzone, ipotizza la paternità sannazariana.

¹² Cfr. T. ZANATO, *Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto*, in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, Atti del convegno (Bologna, 25-27 novembre 2010), a cura di E. PASQUINI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2012, pp. 47-72, alle pp. 66-67.

¹³ Mi permetto di rinviare alle mie *Annotazione sul liber delle rime di I. Sannazaro*, in «Medioevo e rinascimento», xxx, 2016, c.s.

bechiano non esibisca un macrotesto autorevole e del tutto nuovo (rispetto a quello dell'Oratoriano) appare ribadito da ulteriori ragioni.

Non può infatti ignorarsi la presenza all'interno del Magliabechiano di sequenze di rime visibilmente affini a quelle trasmesse dall'Oratoriano, seppure secondo una successione retroversa (per comodità – data la divisione per forme metriche della silloge magliabechiana – si farà riferimento alla sezione dei sonetti):

- a) NO: 14, 26, 81 / FN^{6a}: 81, 26, 14;
- b) NO 25 (c), 23, 73, 7, 88 / FN^{6a}: 88, 7, 23;
- c) NO: 62, 63, 65, 64 (m), 66, 55, 77 / FN^{6a}: 77, 55, 65, 63;
- d) NO: 30, 31, 32 / FN^{6a}: 32 ... 31, 30;
- e) NO: 95, 96, 97 / FN^{6a}: 95 ... 97, 96.

Anzi tali già manifeste inversioni (sia all'interno di sequenze pure attestate dalla *princeps*: sequenze *c* – in parte –, *d* ed *e*; sia entro catene testuali assenti dalla stampa: microsequenza 55, 77 di *c* e sequenze *a* e *b*) ancor più vistose risulterebbero qualora FN^{6a} non accorpasse i testi per forme metriche.

La prova è fornita, ad esempio, dall'assenza del sonetto 66 e del madrigale 64 dalla sequenza *c* del Magliabechiano (i due testi compaiono l'uno accanto all'altro nella sezione metrica dedicata ai madrigali, e la posizione – erronea – del sonetto 66 va ovviamente ascritta ad una loro originaria contiguità). E anche l'assenza della canzone 25 dalla sequenza *b* di FN^{6a} sarà da ricondurre al criterio del raggruppamento metrico, vista la presenza della canzone nella sezione dedicata ai metri 'lunghi'.

Ora, tali peculiarità di dislocazione della silloge magliabechiana – unitamente alla probabile caduta di materiali cui andrà riportata la mancanza delle sette rime che leggiamo in *incipit* di NO – parrebbero revocare in dubbio che il suo attuale assetto ci restituisca una seconda, differente, tappa del *liber* delle rime sannazariane¹⁴.

A quanto finora rilevato si aggiungano poi le perplessità che solleva la successione dei sette fascicoli di cui consta FN^{6a} (sei quaderni più un ternione): attualmente I, II, III tutti quaderni, contenenti 57 sonetti; IV, V, VI, e VII, tutti quaderni, tranne il V che è un ternione, contenenti metri lunghi e madrigali¹⁵. Proprio le stesse carte dei fascicoli, cioè, contengono elementi che

¹⁴ Anche ZANATO, *Per una filologia*, p. 65, vede nella testimonianza di FN^{6a} l'anello debole della trafila redazionale ipotizzata da Bozzetti.

¹⁵ FN^{6a}: I (cc. 141r-148v): 6, 60, 62, 15, 82, 78, 56, 37, 8, 46, 70, 27, 79, 98, 16, 5, 87, 34, 91, 92; II (cc. 149r-156v): 93, 86, 58, 40, 85, 3, 76, 45, 2, 32, 90, 17, 4, 95, 61, 10, 67, 31, 30, 77; III (cc. 157r-164v): 55, 65, 63, 13, 12, 54, 20, 47, 88, 7, 23, 81, 26, 14, 36, 97, 96; IV (cc.

depongono per una loro differente dislocazione. Gli attuali fascicoli III, IV, V, VII esibiscono infatti una progressiva numerazione 5-19 (apposta in basso a destra sulle rispettive prime carte, e certamente anteriore alla cartulazione generale del codice) dalla quale scaturisce la diversa sequenza III, VII, IV, V, ovvero tre quaderni ed un ternione finale¹⁶. Da quest'ultimo schieramento appare cioè confermata l'attuale reciproca posizione dei fascicoli IV e V (esibiscono la successione 13-19) mentre del tutto differente risulta la collocazione del fascicolo VII, con evidenti conseguenze strutturali, dal momento che dopo il III – ultimo fascicolo dedicato ai sonetti – il primo fascicolo dei metri 'altri' a comparire non sarebbe l'attuale IV bensì l'attuale VII¹⁷.

Non torna utile in questo momento soffermarsi su cosa comporti tale ricostruito assetto, anche in relazione alla compagine dell'Oratoriano¹⁸: ciò che adesso preme è infatti ribadire la natura problematica della testimonianza strutturale di FN^{6a}, da Bozzetti promossa a testimone di una *seconda forma* divisa per forme metriche e dunque attestante traccia di una 'autorevole' sequenza delle canzoni (fra i quesiti che solleva l'attuale dislocazione dei fascicoli rientra a questo punto anche il dubbio sulla collocazione della canzone 75, interamente esemplata dalla mano calligrafica sull'unico fascicolo, il VI, privo della antica numerazione invece visibile sugli altri fascicoli ospitanti metri altri dal sonetto).

Ma nell'annettere una siffatta valenza alla silloge magliabechiana (testimone comunque imprescindibile delle rime sannazariane) Bozzetti ha proceduto sulla strada tracciata dall'*auctoritas* dionisottiana, la quale postula, quasi necessariamente, la mancata considerazione delle dinamiche esibite dalla *princeps* (e anticipate da NO, pur acutamente individuato da Bozzetti quale testimone di un embrionale *liber* risalente agli anni '90) e il categorico respingimento della produzione in volgare del Sannazaro a prima dell'esilio.

165r-172v): 94 (sest.), 69 (c), 89 (c), *La viva luce di quel vivo sole (m) – Mentre nel vostro viso (c)*; V (cc. 173r-178v): 101 (cap.), 64 (m), 66, 57 (m), 68 (m); VI (cc. 179r-186v). Di mano *a* solo le carte 179r-181r, ovvero 75 (c); [di mano *b* e *d*: 59 (c)]; VII (cc. 187r-194v, di mano *b* le carte 187r-v e 194r-v): 25 (c), 53 (c), 11 (c), 59 (c).

¹⁶ III (numeri 5, 6, 7, 8); VII (numeri [9] 10, 11, [...]); IV (numeri 13, 14, 15, 16); V (numeri 17, 18, 19).

¹⁷ Data appunto la connessione fra la cartolazione 5, 6, 7, 8 del fascicolo III e quella del VII sul quale sono infatti ben visibili i numeri 10 e 11. L'assenza del numero 9 va invece ascritta alla caduta dell'originario bifolio esterno del fascicolo VII, visibilmente rimpiazzato da un bifolio recenziore (attuali carte 187r-v e 194r-v, tutte stese da un'altra mano, la mano chiamata *b* da Mengaldo) e assai diverso dai restanti del fascicolo.

¹⁸ Rimando a questo proposito al mio già citato articolo, *Annotazioni sul liber delle rime*. Accenno solamente al dato che esclusivamente nel fascicolo VII, il primo, adesso, dei metri lunghi, sono esemplate le canzoni comuni pure a NO.

Tuttavia ciò ha comportato un quasi fatale corollario, la collocazione cioè della materiale fattura di FN^{6a} entro un precocissimo, dionisottianamente fedele, 1501 (peraltro anche sulla scorta dell'*expertise* di Mengaldo): ipotesi ancora una volta smentita dalla fisica consistenza del codice dal momento che tutti e sette i fascicoli della sua compagine risultano composti di carta attestante una ben più tarda datazione (filigrana Briquet 13899, Sirena iscritta in un cerchio e sormontata da una stella, Napoli, 1524-1528 – var. ident. Roma, 1526).

Alla luce di quanto fin qui esposto, ulteriormente condivisibili appaiono dunque le conclusioni cui era già pervenuto Zanato: che non sia cioè lecito riconoscere in FN^{6a} la traccia di un *liber* d'autore suddiviso per metri e aperto da *SeC* 6 e, soprattutto, che la posizione incipitaria del sonetto 1 e la dislocazione delle rime in ordine misto attestate da NO e *SeC* costituiscano elementi strutturali da sempre presenti nella trafila redazionale del canzoniere sannazariano¹⁹.

Anzi a tal proposito, ed è ciò che più conta, noi possiamo addirittura una inequivocabile testimonianza che *già* negli anni '90 del Quattrocento circolasse una silloge di rime del Sannazaro aperta proprio dal sonetto *SeC* 1 e in più punti affine alle compagini trasmesse da NO e soprattutto dalla *princeps*.

Mi riferisco a un assai noto e studiato collettore di canzonieri e testi tardo-quattrocenteschi (peraltro a suo tempo censito dal Mauro), ovvero il codice Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale di Roma (qui R¹), che in relazione alle rime sannazariane si segnala per due fondamentali motivi: per la sua datazione, ascrivibile agli ultimi anni del '400 (1493-'96) e, ancora, per il suo legame con l'autorevole scrittoio di Gasparo Visconti (come attesta tra l'altro il dato che la mano A del Sessoriano compaia anche nel celebre Parigino italiano 1543, codice anch'esso ispirato, se non allestito, dal Visconti²⁰).

Numerosi e noti studi hanno già da tempo illuminato la cornice letteraria e politica costituita dal *milieu* sforzesco di fine Quattrocento: e non è certo

¹⁹ ZANATO, *Per una filologia*, p. 67, con conseguente sottolineatura, che naturalmente condivido in pieno, della valenza macrotestuale della prima parte dei *SeC*: della funzione incipitaria assolta dal primo sonetto entro la compagine della *princeps* – e della solidarietà delle due parti in cui essa è bipartita – ho già parecchie volte discusso.

²⁰ Sulla datazione del Sessoriano e del Parigino, e sul ruolo del Visconti, ispiratore/allestitore di entrambi, cfr. T. ZANATO, *Indagini sulle rime di Pietro Bembo*, in «Studi di filologia italiana», LX, 2002, pp. 141-216, alle pp. 146-47. Sul Parigino si veda poi R. CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, in «Schifanoia», v, 1988, pp. 101-85.

un caso che entro tale orizzonte il Visconti appaia figura di sicuro rilievo²¹. Quando poi si considerino le note relazioni che il Visconti intrattenne con Napoli e con la corte aragonese²², del tutto evidente risulterà l'importanza della testimonianza offerta da R¹. Anzi proprio le abitudini di Visconti, instancabile ricercatore di novità «toscare o toscaneggianti»²³, aggiungono interesse alla testimonianza del Sessoriano, assai affidabile relatore, tra l'altro, della raccolta *ad Augustinam*, prima e più breve forma del *liber* delle rime del Tebaldeo²⁴.

Sulla base delle suindicate caratteristiche converrà allora guardare con molta attenzione alla silloge sannazariana trasmessa da R¹ (ed esemplata alle carte 62r-69v dalla mano A, cui si deve anche la cumulativa intitolazione al Sannazaro di carta 62r²⁵) che seppure piuttosto smilza contiene tuttavia, come già accennato, alcune significative affinità sia con la compagine esibita da NO:

NO: **1**, 21, **39**, 51, **41** (c), **72**, **38** (m), **14**, 26, **81**, 49, 52, 25 (c), 23, 73, 7, 88, 6, 60, 10, 48, **62**, **63**, **65**, **64** (m), **66**, 55, 77, 24 (m), **61**, **53** (c), **54**, 30, 31, 32, D.23, 58, 11 (c), **59** (c), 95, 96, 97, 99 (cap.), 79, **100** (cap.), 46;

R¹: **1**, 50, **39**, **38** (m), **72**, **14**, **81**, 57 (m), 47, **41** (c), **53** (c), **54**, 13, **62**, **63**, **65**, **64** (m), **66**, **59** (c), 68 (m), **61**, 92, 98, 12 (di altra mano – mano B, parecchie carte più avanti – **100** (cap.);

sia appunto con la dislocazione accolta dalla *princeps* della quale R¹ attesta:

- posizione proemiale del sonetto 1;
- coincidenze di seriazione (dittico di riflessione metapoetica 53-54; rime del sonno 62-63-65-64-66);
- presenza di sole rime della vulgata;
- dislocazione delle rime in ordine misto;
- collocazione esplicitaria – è il penultimo testo – del sonetto 98.

²¹ Cfr. S. ALBONICO, *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere*, in *Ludovicus dux*, a cura di L. GIORDANO, Vigevano, Diakronia, 1995, pp. 66-91. E naturalmente G. VISCONTI, *I Canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, edizione critica a cura di P. BONGRANI, Milano, Mondadori, 1979.

²² R. RENIER, *Gaspere Visconti* (estratto dall'«Archivio Storico Lombardo», XIII/3 e 4), Milano, Bortolotti, 1886, pp. 18-20.

²³ ZANATO, *Indagini*, p. 145.

²⁴ A. TEBALDEO, *Rime*, II/1. *Testi*, edizione critica a cura di T. BASILE, Modena, Panini, 1992, pp. 32-46.

²⁵ L'operato di A – responsabile anche della silloge tebaldeana – si intreccia entro il codice con quello di una mano B: cfr. ancora ZANATO, *Indagini*, p. 145.

La successione dei componimenti entro il Sessoriano pare cioè mostrare in embrione il *liber* approdato ai *SeC*: già presenti risultano infatti alcune aggreganti sequenze quali il dittico formato dalla canzone 53 e dal sonetto 54 (ai quali la *princeps* affiderà un fondamentale – e più corposo, data la presenza dei sonetti 55 e 56 – snodo della propria riflessione metapoetica) e la sequenza del sonno 62-63-65-64-66, con relative invocazioni *ad somnum* dalla ben nota valenza macrotestuale²⁶.

Ma ciò che risulta essenziale al nostro proposito è appunto il dato che la silloge di R¹ esibisca *anche* le medesime *positiones* alfa e omega di *SeC*, ovvero che già all'altezza cronologica cui risale R¹ risultino attestate la collocazione incipitaria del sonetto 1 e la conclusiva posizione del sonetto 98, ultimo componimento a tema erotico e ultimo anniversario della diegesi d'amore esibita dai *SeC*.

Alla luce di tale risultanza offerta dalla tradizione non credo sia più possibile revocare in dubbio la proemiale funzione del sonetto *Se quel soave stil che da prim'anni*, alla cui testura condizionale il poeta evidentemente affida sin dagli anni '90 la funzione di analettico preludio ai *furors* oggetto dei componimenti successivi e il rammarico per una non più attingibile – a causa del *vulnus* d'amore – soavità dell'esercizio lirico²⁷.

Anzi, proprio la compresenza, entro la silloge del Sessoriano, dei sonetti 1 e 98 – e la loro visibile funzione di *incipit* e di *explicit* di quello che appare, seppure *in nuce*, il *liber* delle rime – ritengo costituisca una ulteriore e non trascurabile prova della tenuta unitaria dell'organismo esibito dalla *princeps* che, notevolmente più ampio e articolato, non rinuncia tuttavia ad una già collaudata valenza strutturale dei due componimenti.

Del resto l'importanza del sonetto 98 e la sua funzione macrotestuale risultano concordemente riconosciute anche da quanti, sulla scorta di Dionisotti, hanno ravvisato un canzoniere d'autore nella sola seconda parte dei *SeC*, dal momento che, lo abbiamo accennato, il sonetto accoglie entro la *princeps* l'ultima, e dunque focale, datazione della vicenda d'amore i cui precedenti snodi erano stati affidati con accorta e ricercata congruenza – v. *supra* – al sonetto 76 e alla canzone 89.

Ma appunto il fatto che la tanto più estesa compagine della *princeps* ribadisca una già esperita collocazione conclusiva di 98 e per di più ne conser-

²⁶ Cfr. S. CARRAI, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990, p. 123.

²⁷ Del sonetto 1 e dei rapporti che esso intrattiene con i *Rufe* con la tradizione lirica ed elegiaca mi sono recentemente occupata: *Per il commento ai Sonetti et canzoni di I. Sannazaro (Lettura dei sonetti 1-3)*, in «Per leggere», xxix, 2015, pp. 25-50.

vi immutata la redazione, sostanzialmente identica a quella esibita da R¹, e dunque la datazione anniversaria – *sestodecim'anno* – permette di ipotizzare la portata emblematica di tale *datatio* e di scorgere pertanto una perseguita regia diegetica e comunicativa.

Dalla sostanza di *SeC* 98:

O mondo, o sperar mio caduco e frale,
 o ciel sempre al mio ben tenace e parco,
 o vita, onde d'uscir non trovo il varco,
 e veggio che pur sei breve e mortale;
 o fati, o ria fortuna, a cui non cale
 di questo mio noioso e grave incarco;
 o faretra spietata, o crudel arco
 perché tarda vèr me l'ultimo strale?
 Che almen questa bramosa e calda voglia,
 giungendo al fin del *sestodecim'anno*,
 si spenga, e tragga il cor di tanta doglia!
 Benedetto quel dì, che 'l duro affanno
 caccerà fuor de la terrena spoglia
 l'anima, che per duol non teme il danno!

emerge certamente l'anelito, di tradizionale ascendenza elegiaca, alla liberazione dal *vulnus* d'amore. E in prima battuta non possiamo che sottolineare la ripresa della medesima tessera anniversaria di *Rvf* CXVIII, e del connesso ondivago sentimento:

Rimansi a dietro il *sestodecimo anno*
 de' miei sospiri, et io trapasso inanzi
 verso l'extremo; et parmi che pur dianzi
 fosse 'l principio di cotanto affanno.
 L'amar m'è dolce, et util il mio danno,
 e 'l viver grave; et prego ch'egli avanzi
 l'empia Fortuna, et temo no chiuda anzi
 Morte i begli occhi che parlar mi fanno.
 Or qui son, lasso, et voglio esser altrove;
 et vorrei piú volere, et piú non voglio;
 et per piú non poter fo quant'io posso;
 et d'antichi desir' lagrime nove
 provan com'io son pur quel ch'i' mi soglio,
 né per mille rivolte anchor son mosso.

Ma nell'enfatica, in quanto finale, collocazione assegnata al sedicesimo

anno, Sannazaro con tutta probabilità intesse un dialogo con Petrarca attraverso la modalità raffinata, e non convenzionale, con la quale è solito dialogare con le proprie fonti. Il *sestodecim'anno* di 98 costituisce infatti soprattutto un esplicito rimando alla simbolica datazione emergente dal terzo libro del *Secretum*:

Ah demens! Ita ne flammæ animi in *sextum decimum annum* falsis blanditiis aluisti? Profecto non diutius Italie famosissimus olim hostis incubuit, nec crebriores illa tunc armorum impetus passa est, nec validioribus arsit incendiis, quam tu his temporibus violentissime passionis flammæ atque impetus pertulisti. Inventus est tandem qui illum abire compelleret; Hanibalem tuum quis ab his unquam cervicibus avertet, si tu eum exire vetas et, ut tecum maneat, sponte iam servus invitas²⁸?

Le lapidarie parole con cui S. Agostino invita Francesco alla liberazione dal gioco d'amore costituiscono infatti com'è noto uno dei tasselli attraverso cui Petrarca mira a collocare il punto di crisi della passione, e dunque la propria *mutatio*, ai sedici anni di servitù amorosa²⁹.

Nella finale posizione riservata al sonetto 98, in altri termini nella scelta di chiudere ai sedici anni la vicenda d'amore – tanto nella compagine di R¹ quanto nella *princeps* – pare cioè operante la volontà di aderire alla *mutatio* suggerita dal *Secretum* e di ricalcarne la paradigmatica portata.

E se anche per Sannazaro, in obbedienza alla cronologia predisposta dall'*actor*, il sestodecimo anno si colloca sul crinale del trentanovesimo anno d'età, è persino ipotizzabile che nella silloge esibita da R¹, esemplata entro lo scadere degli anni '90³⁰, siano confluite freschissime fatiche compositive: i sedici anni, computati a partire da un petrarchesco ventitreesimo anno, permetterebbero di collocare la composizione del sonetto 98 esattamente prima del compimento del sedicesimo anno d'amore, ovvero nel 1495-'96, ai trentanove anni appunto del poeta.

Ma al di là di possibili inferenze sulla reale data di composizione del sonetto, ciò che conta è che Sannazaro abbia già a fine '400 attribuito a tale tassello una funzione conclusiva, poi confermata nella struttura accolta dalla *princeps*³¹.

²⁸ F. PETRARCA, *Secretum / Il mio segreto*, a cura di E. FENZI, Milano, Mursia, 1992, pp. 206-08.

²⁹ Si veda a questo proposito F. RICO, «*Sospir trillustre*». *Le date dell'amore e il primo canzoniere*, in «*Critica del testo*», vi/1, 2003, pp. 31-48.

³⁰ Gaspare Visconti com'è noto muore nel 1499.

³¹ Entro la cui compagine, peraltro, il sonetto 98 riceve una esplicita collocazione cronologica "esterna" grazie al segnaletico rimando del *quarto decim'anno* della canzone 89 ad una data di

Anzi il dolente anelito alla liberazione e il connesso rimando alla *mutatio* del sestodecimo anno si incuneano, nella dislocazione di R¹ (92, 98, 12) fra due vibranti sonetti segnati dalla presenza di una figura della casa d'Aragona il cui affetto (è il tema del sonetto 12) ha permesso al poeta di non soccombere al *vulnus* d'amore e alla cui lode egli desidera sciogliere il proprio – topicamente inadeguato – canto³².

La compagine sannazariana del Sessoriano, insieme alle posizioni alfa e omega, parrebbe allora già proporre, seppure in embrione, anche il vettore che approderà poi, con ben altra e articolata scansione nella struttura esibita dalla *princeps*: il desiderio cioè di più elevato canto in seguito al superamento dell'impegno elegiaco.

Appare infatti già adombrata dalla prima forma del *liber* risalente almeno agli anni '90 la topica *narratio* metapoetica e sentimentale che entro la stampa risulta affidata soprattutto alle autoenunciazioni dei segmenti iniziali e finali, ovvero il rimpianto di una perdita – per sopraggiunto *vulnus* – eccellenza stilistica concessa dal dio in giovane età (*SeC* 1³³: con visibile ripresa dei testi proemiali degli *auctores* elegiaci e lirici, debitori a loro volta del fondante prologo degli *Aitia* di Callimaco) e l'anelito ad un più alto *genus*, poi effettivamente esperito nella sequenza conclusiva dei *SeC* (quasi un ultimo tempo esemplato sul IV libro di Properzio).

Tale ampliamento della fabula 'ascensionale' della *princeps* potrebbe poi

poco anteriore al 1494. Torneremo fra un attimo sulle ragioni di tale scelta e sulle esplicite datazioni volutamente esibite dalla *princeps*, le quali sono naturalmente altra cosa rispetto alla data di composizione dei singoli tasselli: precisazione certamente superflua, questa, e però forse utile dal momento che il mancato riconoscimento della congruenza macrotestuale della prima parte dei *SeC* ha talora creduto di trovare argomenti nella presenza entro le rime 1-32 di testi – peraltro sapientemente privati di qualsiasi incontrovertibile sporgenza cronologica – composti in data posteriore a quelli della seconda parte.

³² Riproduco il testo offerto da R¹ (c. 69r) che sostanzialmente conservo. Introduco poi, ai fini di una maggiore leggibilità, accenti e apostrofi e ammoderno l'interpunzione: «Questa anima real che di valore, / Corvino mio, l'età nostra riveste / volgendo gli occhi all'atre mie tempeste / fe' forza ad morte et strinse in vita il core. // Tal che pensando ai rai del suo splendore, / ai modi santi, all'opre alte et modeste, / le voci et le parol non son sì preste / che possan per lodarla uscir di fòre. // Però spesso mi aggiaccio al primo assalto / et come vedi tremo e' mpalidisco / et la penna e la man si fa di smalto, // o si talhora ad cominciar mi arrisco / veggendo sue virtù poggiar tant'alto / huomo nol posso dir, dio non ardisco».

³³ «Se quel soave stil che da' prim'anni / infuse Apollo a le mie rime nove, / non fusse per dolor rivolto altrove / a parlar di sospir sempre e d'affanni, // io sarei forse in loco ove gli'inganni / del cieco mondo perderian lor prove, / né l'ira di Vulcan né i tuon di Giove / mi farebbon temer ruina o danni. // Ché se le statue e i sassi il tempo frange, / e de' sepolcri è incerta e breve gloria, / col canto sol potea levarmi a vuolo; // onde con fama et immortal memoria, / fuggendo di qua giù libero e solo, // avrei spinto il mio nome oltra Indo e Gange» (*SeC* 1).

misurarsi anche attraverso il confronto con analoghe impalcature attestate dagli *auctores*.

Ne costituisce esempio l'immissione della maestosa canzone 89, ultima canzone e ultimo componimento di valenza macrotestuale dei *SeC*, alla cui palese funzione di congedo dal *genus* tenue concorrono le precise riprese tematiche e lessicali dall'ultimo testo degli *Amores* ovidiani, quell'elegia III 15 entro la quale l'orgoglioso nesso fra il poeta e la sua patria mette capo alla liquidazione degli *elegi* in vista di più prestigioso *opus*:

Mantua Vergilio gaudet, Verona Catullo;
 Paelignae dicar gloria gentis ego,
 Quam sua libertas ad honesta coegerat arma
 Cum timuit socias anxia Roma manus.
 [...]
 Culte puer puerique parens Amathusia culti,
 Aurea de campo uellite signa meo;
 Corniger increpuit thyrso graviore Lyaeus:
 Pulsanda est magnis area maior equis.
 Imbelles elegi, genialis Musa, ualete,
 Post mea mansurum fata superstes opus.
 (*Amores* III 15, vv. 7-10, 15-20³⁴).

Canzon, tu vedi ben che 'l gran desio
 di sì breve parlar non reman sazio,
 ove maggiore spazio
 alma vorrebbe più tranquilla e lieta.
 Ma se pur fia che Amor non mi distempre,
 vedrai col suo poeta
 Napol bella levarsi e viver sempre.
 (*SeC* 89, vv. 122-127).

Ma pare addirittura possibile scorgere gli intermedi passaggi attraverso i quali il poeta avrà incrementato lo spessore della riflessione metapoetica e definito il ruolo strutturale della canzone 89, componimento assente da R¹ e NO e conservato solo dalla *princeps* e da pochissimi relatori manoscritti. L'ampliamento potrebbe aver preso forma intorno alla petrarchesca successione *Rvf* CXVIII – CXIX, che entro la *princeps* si rispecchia nell'evidente connessione fra 98 e 89. Credo cioè costituisca probabile indizio di dinami-

³⁴ Gli *Amores* si citano da P. OVIDI NASONIS *Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*, editio breuique adnotatione critica instruit E. J. KENNEY, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1961.

che diacroniche il fatto che l'indicazione cronologica di *Rvf* CXVIII e la sua relativa connotazione di *estremo* approdo («Rimansi a dietro il *sestodecimo* anno / de' miei sospiri, et io trapasso inanzi / verso l'*estremo*») confluita in R¹ tramite il sonetto 98, riceva nella *princeps* una più precisa scansione, e per di più un aggancio alla cronologia esterna, attraverso il *quartodecim'anno* della canzone 89 esemplata su *Rvf* CXIX. Non pare in altri termini privo di implicazioni strutturali che nell'approntare un contenitore adeguato ad una datazione più puntuale e alle – *more ovidiano* – conclusive enunciazioni della canzone 89 il poeta abbia fatto ricorso al peculiare metro e alla sostenuta autoesegesi metapoetica di *Rvf* CXIX, con sostanziale esplicitazione della sequenza tematica oltre che sintagmatica esibita dalla fonte.

L'incremento strutturale quale esito di un dialogo con gli *auctores* parrebbe poi attestato dall'ingresso di un altro tassello.

Entro l'intelaiatura della *princeps* visibile risulta infatti la presenza di componimenti – poco o addirittura mai presenti nella tradizione manoscritta – collocati nelle sedi liminari di prima e seconda parte in evidente ripresa di analoghe scansioni esibite dai *libri* della filiera elegiaca. Ne fornisce prova la sestina 33, primo testo della seconda parte, conservatoci come si sa soltanto dalla *princeps*. Ebbene, dentro la sestina è dato riscontrare, oltre al palese recupero delle movenze finali di *Rvf* CXLII³⁵, ancora un preciso rimando agli *Amores* ovidiani, e proprio all'equivalente tessera costituita dal *primo* componimento del *secondo* libro la cui argomentazione metapoetica e strutturale coincide appunto con quella accolta da 33 – il ritorno alla produzione di tema erotico dopo aver vanamente tentato la strada dell'innalzamento di tema e di canto:

Ausus eram, memini, caelestia dicere bella
 Centimanumque Gyen (et satis oris erat)
 Cum male se Tellus ulta est, ingestaque Olympo
 Ardua devexum Pelion Ossa tulit:
 In manibus nimbos et cum Iove fulmen habebam,
 Quod bene pro caelo mitteret ille suo.
 Clausit amica fores: ego cum Iove fulmen omisi;
 Excidit ingenio Iuppiter ipse meo.
 Iuppiter, ignoscas: nil me tua tela iuuabant;
 Clausa tuo maius ianua fulmen habet.
Blanditias elegosque levis, mea tela, resumpsi;

³⁵ *Rvf* CXLII, vv. 37-39: «Altr'amor, altre frondi et altro lume, /altro salir al ciel per altri poggi /cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami»; *SeC* 33, vv. 37-39: «Novo amor, nove fiamme e nova guerra / sento, da pace escluso e da le selve, /e novo laccio ordir con novo stile».

Mollierunt duras lenia uerba fores.

(*Amores* II 1, vv. 11-22)

Allor m'accinsi *ad un più raro stile*
non credendo giamai più sentir guerra.

Or veggio, lasso, che di guerra in guerra
 mi strazia Amor, benché per altre selve,
e seguir mi fa pur l'antiquo stile,
 tal ch'i' non spero uscir da l'empio laccio
 né trovare ai miei di tranquilla pace,
 ma finir la mia vita in queste fiamme.

Novo amor, nove fiamme e nova guerra
 sento, da pace escluso e da le selve,
 e novo laccio ordir con novo stile.

(*SeC* 33, vv. 29-39)

E del resto la raffinata orchestrazione sottesa all'immissione della sestina 33 (con analogia funzione di necessario ed intermedio passaggio alla definitiva liquidazione del tema erotico accolta da 89, sulla già evidenziata scorta di *Amores* III 15) appare manifesta qualora si consideri che l'aggancio all'ovidiano *resumpsit*, e la conseguente segnalazione di un secondo tempo del tema/stile d'amore, risulta fondamentale per la creazione di una sutura fra prima e seconda parte, ovvero di una cerniera fra i *furores* causati dal meno degno amore presente in *explicit* della prima parte e quelli scaturiti dal più meritevole oggetto di canto della seconda parte.

La compattezza della diegesi della *princeps*, entro la quale non confluiscono testi ispirati da una sola donna, risulta infatti, lo abbiamo più volte accennato, da una ricognizione di sostanza metapoetica basata sul conclusivo, tradizionale, superamento del tema d'amore: di fatto l'unica plausibile connessione fra esercizi risalenti a diverse stagioni compositive e sentimentali (ed è ben noto che gli *Amores* ovidiani, entro i quali non è dato ravvisare un unico oggetto d'amore – basti l'ovvio accenno all'elegia II 10, segnata dalla presenza di due donne – concedano invece un significativo rilievo alla riflessione metaletteraria³⁶). Del tutto probabile dunque che alla costruzione di tale, rifunzionalizzante, *recollectio*, con relativa creazione di suture e di progressione diegetica, provvedano testi assenti dalla tradizione manoscritta,

³⁶ A. FUSI, *Variazioni sul genere elegiaco: Ovidio*, in *Lo Spazio letterario di Roma antica*, VI (*I testi. 1 – La poesia*), direttore P. PARRONI, a cura di A. FUSI, A. LUCERI, P. PARRONI, G. PIRAS, Roma, Salerno, 2009, pp. 544-75, a p. 544.

verosimilmente composti in vista della scansione in due tempi della struttura della *princeps*: la sestina 33, appunto, e ancora gli interconnessi – reciprocamente e con la sestina - sonetti 29 e 35, l'uno in *explicit* di prima parte, volto a liquidare il vecchio amore in attesa di *più bel foco*, l'altro in *incipit* di seconda parte segnato dall'auspicato e oramai presente *più bel foco*³⁷, assai degno oggetto d'amore e di canto alla cui presenza risulta pertanto adeguata la scandita registrazione degli anniversari.

E anche l'inserimento del sonetto 2 (ce lo conserva oltre alla stampa il solo FN^{6a}³⁸) risulta funzionale all'incremento della diegesi avviata dal sonetto proemiale, dal momento che proprio al secondo testo è affidato il vero inizio della metapoetica *narratio*.

Il voluto rimando entro *SeC* 2 alle movenze di valenza incipitaria di *Rvf* III (*cum inversum* e fondante indicazione cronologica: *Rvf* III, vv. 1-3 «*Era il giorno ch'al sol si scoloraro / per la pietà del suo Factore i rai / quando i' fui preso, et non me ne guardai*»; *SeC* 2, vv. 1-4 «*Eran le Muse in torno al cantar mio / il dì ... quando così fra lor cominciai io*») sottolinea – tramite l'evidente scarto dall'*auctor* – come all'origine della diegesi dei *SeC* si accampi *non* la donna bensì appunto l'esercizio lirico del poeta alla cui analettica rievocazione risultano strategicamente deputati i segmenti estremi della lunga catena di testi metapoetici: i sonetti 1 e 2 e la canzone 89.

La presenza di una volontà macrotestuale operante entro l'*intero* organismo della *princeps* ritengo emerga poi da una ulteriore angolazione, misurabile, ancora, tramite un pur veloce computo delle risultanze della tradizione: l'immissione cioè di 9 canzoni, tutte di rigorosa fedeltà petrarchesca³⁹, esem-

³⁷ *SeC* 29, vv. 1-8: «Al corso antico, a la tua sacra impresa, / al vero onore, a la famosa palma, / ritorna or, mal guidata infelice alma, / ché nulla sente chi non sente offesa. // D'un altro amor, d'un più bel foco accesa, / potrai ben tu con la mortal tua salma / levarti a speme più leggiadra et alma, / per far qui contra morte ogni difesa». *SeC* 35, vv. 9-14: «Ma grazia a lui, [al ciel] c'a questa età più ferma / ti riserbò, per farti in più felice / e più bel foco empir gli ultimi giorni! // Dunque rinascerai nova fenice: / così mel giura Amor, così m'afferma / quella che vòl c'a sospirar ritorni».

³⁸ La compagine di FN^{6a}, con ogni probabilità risultante di progressive stratificazioni (cfr. ancora R. FANARA, *Annotazioni sul liber delle rime*) pare infatti esibire nei fascicoli esterni – esterni naturalmente secondo la sopra restituita successione – la confluenza di un fruttuoso bottino di testi della *vulgata* non altrove attestati e ai quali la *princeps* riserva strategiche *positiones* strutturali.

³⁹ *SeC* 11=*Rvf* LIII (ABC BAC. CDEEDdFF); *SeC* 25=*Rvf* CCLXVIII (AbC AbC. cDdEE); *SeC* 41=*Rvf* CCVII (ABC BAC. cDdEeFF); *SeC* 53=*Rvf* CXXV (abC abC. cdeeDff); *SeC* 59=*Rvf* CXXVI (abC abC. cdeeDfF); *SeC* 69=*Rvf* CXXVIII (AbC BaC. cDEeDdfGfG); *SeC* 75=*Rvf* XXXVII (AbBc BaaC. cddEeDFF); *SeC* 83=*Rvf* CXXIX (ABC ABC. cDEeDFF); *SeC* 89=*Rvf* CXIX (AbBc AbBc. CDdEFeF). Peraltro è notevole che ben due canzoni (*SeC* 75 e 89) esibiscano la ripresa di un modulo a fronte tetrastica.

plate su 9 differenti schemi, con visibile ripresa della peculiarità strutturale oltre che metrica costituita dalla *varietas* delle canzoni dei *Fragmenta*. Se la *princeps*, in altri termini, accoglie un solo schema per canzone – mentre la tradizione manoscritta attribuisce al Sannazaro più canzoni composte su uno stesso schema – tale dato va con tutta probabilità ricondotto a una precisa *ratio* strutturale. La varietà *unitariamente* esibita dalla prima e dalla seconda parte (tanto più rimarchevole se accostata alla produzione dei lirici coevi, gravitanti invece su più ristretto e consolidato numero di schemi petrarcheschi⁴⁰), e ancora l'ingresso di alcune canzoni quasi (69 e 89) o addirittura mai (83) attestate dalla tradizione manoscritta non possono che rimandare, a mio giudizio, ad una ricercata *aemulatio* di natura anche macrotestuale: mirante, oltretutto, a fornire una cornice ad alcune pregevoli, e forse inizialmente stravaganti, canzoni composte a gara con l'amico Cariteo o risalenti a trascorse stagioni politiche.

Perché è proprio questo il punto: da tutta la compagine della *princeps* promanano chiari indizi della predisposizione di un assetto studiato e onni-comprendivo, frutto di calibrate inserzioni entro una armatura già in parte esperita negli anni '90. Il confronto fra le campiture dei *SeC* e le partizioni e progressioni tematiche dei *libri* della tradizione (con evidenza echeggiati anche nelle strutture 'ascensionali' di *libri* umanistici: e basti il cenno alla *Xandra* del Landino⁴¹) esibisce infatti come Sannazaro abbia mirato ad un'impalcatura sovratemporale e al contempo prestigiosa che potremmo definire *pan-elegiaca* (tarata com'è sulle suggestioni emananti dall'insieme della tradizione elegiaca) in grado di inglobare – e salvare – una variegata produzione poetica. Dalla pluralità degli oggetti d'amore dell'*exemplum* ovidiano, dalla virata verso le glorie patrie dell'ultimo libro delle elegie properziane, e forse anche dalle enunciazioni del 'tibulliano' panegirico di Messalla – probabilmente riecheggiate nell'ultimo libro delle *Elegie* sannazariane (III 1, in lode di Federico d'Aragona) – risultavano infatti sufficienti autorizzazioni per la predisposizione di un assetto quale quello che scorgiamo nella *princeps*. Alla luce di simile tradizione parrebbero, anzi, ricevere nuova leggibilità e strutturale coerenza pure i due ultimi capitoli-visione: del tutto plausibile infatti

⁴⁰ Cfr. il classico M. SANTAGATA, *La lirica aragonese, Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, e ancora G. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 63 e ss.

⁴¹ Si veda N. TONELLI, *Landino: la Xandra, Petrarca e il codice elegiaco*, in *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, a cura di R. CARDINI e D. COPPINI, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 303-20.

che la loro esplicitaria *positio*, peraltro rispondente ad una pratica ben attestata in ambito volgare, possa anche giustificarsi con un puntuale riecheggiamiento dell'ultimo testo dell'ultimo libro di Properzio (iv 11), quell'estremo segmento dedicato al lungo monologo della morta e giusta Cornelia che potrebbe aver fornito più d'uno spunto alla estrema collocazione dei ternari ospitanti la voce e gli ammonimenti dei defunti, e giusti, Alfonso d'Avalos e Pier Leone.

Ma proprio la possibilità di riconoscere, appunto sulla scorta degli *auctores*, la predisposizione di una *recollectio* che dall'embrionale compagine degli anni '90 pervenga alla più ampia struttura – erotica e metapoetica – della *princeps* (anche il *più bel foco* della seconda parte risulta superato in vista di 'altro' canto) pone certamente una ineludibile domanda, ovvero quando Sannazaro abbia dato forma a simile intelaiatura.

La risposta a tale quesito credo risieda nella visibile strategia cronologica messa in opera dal poeta: nell'immissione cioè di agganci aggirantisi attorno al nodale biennio 1494-'95 (o che non scavalchino comunque la fine del secolo) e nella conseguente assenza di tessere o tratti *inequivocabilmente* riconducibili a successive datazioni. Rilevante a tal proposito risulta un dato: il poeta che non esita ad inserire nell'*opus* latino cenni atualizzanti all'esilio o a varie e recenti vicende, elimina invece con cura dai *SeC* elementi che possano vanificare una datazione volutamente chiusa entro gli anni '90. È infatti evidente come il poeta renda le tessere tutte spendibili entro tale spartiacque, anche le più tarde (è il caso del sonetto 16, con tutta probabilità composto per una Cassandra prostrata dalle dolorose vicende del suo divorzio) o quelle frutto di galanti omaggi (il sonetto 22, composto nel 1502 in lode della marchesa di Scaldasole: significativamente privo entro la *princeps* della dedica che lo accompagna nella tradizione manoscritta). Anzi tale perseguito livellamento si sposa ad un accorto piano sintagmatico volto ad evitare sconfessioni della successione temporale risultante dalla presenza dell'ancora vivo Ferrante (1494) entro la canzone 89. Chiarificatore è a tal proposito il caso della canzone 11, palpitante lode di un personaggio della casa d'Aragona. Il testo con tutta probabilità – lo intuì il Dionisotti – sarà stato composto nel 1496 in seguito alla riconquista di Napoli da parte di Ferrandino, tuttavia data l'assenza di qualsiasi esplicito rimando al giovane e sfortunato sovrano (tanto che recentemente si è addirittura scorto Federico dietro il personaggio cantato nella canzone 11⁴²) la sostanza encomiastica

⁴² Cfr. T. LEUKER, *Il petrarchismo "intenso" di Iacopo Sannazaro in una canzone per Federico I d'Aragona (= Rime XI)*, in «Critica letteraria», XLII, 2014, pp. 580-92.

del componimento non compromette in alcun modo la progressione fra prima e seconda parte. E alla definizione della congruenza temporale, alla possibilità, cioè, di una ‘retrodatante’ lettura della canzone 11, provvede proprio la strategia sintagmatica esibita dalla *princeps*: alla canzone fa infatti seguito il sonetto 12, questo sì contenente una esplicita menzione del dedicatario il quale però – ed è significativo – non coincide con quello della redazione attestata dai manoscritti. Ora, proprio il passaggio dal Leonardo Corvino della prima redazione del sonetto (l’ultimo testo di R¹, come si ricorderà, entro il quale il tema elegiaco si intreccia con il desiderio di canto per un’*anima real*) al Giovan Francesco Caracciolo della *princeps* comporta una precisa conseguenza, ovvero il voluto rimando ad una temperie certamente anteriore alla catastrofe del 1495 dal momento che, come è noto, all’arrivo di Carlo VIII nel Regno il Caracciolo si schierò subito e platealmente dalla sua parte. Del tutto evidente allora come tramite l’evocazione di un’intimità fra il nuovo dedicatario del sonetto 12 e l’*anima real* – intimità certamente impossibile dopo il ’95 – il poeta intendesse inserire entro la *princeps* una ulteriore precisa tessera cronologica il cui riverbero potesse al contempo ricadere anche sulla precedente canzone 11.

Ma il dato che Sannazaro volutamente agganci il proprio esercizio lirico in volgare ad eventi anteriori allo scoccare del nuovo secolo, e parallelamente sottoponga a puntuali correzioni linguistiche tutti i tasselli della prima e della seconda parte, permette non solo di comprendere le ragioni della perseguita retrodatazione – con apparente, talora, aura di inattualità – ma consente ancora di risalire con approssimazione sufficiente al momento in cui il poeta deve aver messo mano alla ricomposizione delle rime entro la già analizzata onnicomprensiva impalcatura.

Ed è appunto la *facies* linguistica della *princeps*, attestante la volontà di accedere al nitore sintattico e lessicale dei *Fragmenta*, ad offrirci le indicazioni decisive.

Sulla base delle numerose attestazioni che ci restituiscono l’atmosfera e le discussioni letterarie di una Napoli alle prese con l’ingombrante – ancorché oggetto di formale ossequio – figura del Bembo⁴³, risulta facilmente ipotizzabile che il Sannazaro abbia avvertito a ridosso della pubblicazione delle *Prose* la necessità assoluta di rivendicare una non negoziabile primogenitura, forse persino precedente agli approdi bembeschi di inizio secolo. L’orgoglioso poeta napoletano, al quale la *Grammatica* dell’amico-rivale pareva *scrupolosa*,

⁴³ P. SABBATINO, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986 (in particolare il primo capitolo: *La fortuna del Bembo a Napoli nel primo Cinquecento*).

*aspra e affettata*⁴⁴, non avrebbe probabilmente tollerato che il proprio *labor limae* venisse ricondotto a supino adeguamento al magistero bembesco: e volendo ritagliarsi un pubblico ruolo di precursore non poteva che ricorrere, naturalmente, all'*escamotage* più ovvio per chi intenda sottolineare una anteriorità di servizio (strategia di fatto non dissimile da quella adottata dal Bembo al momento di affidare alla bocca del fratello Carlo le proprie enunciazioni), ovvero la coerente retrodatazione dell'esercizio lirico in volgare.

Ai fini poi della comprensione delle rifiniture e della cernita dei *SeC*, utili potrebbero risultare le consonanze fra 'superati' componimenti e alcuni testi latini certamente ascrivibili a più tarde stagioni, consonanze che ci permettono di scorgere come la perseguita retrodatazione delle rime non ne dovesse poi escludere una possibile lettura attualizzante.

Ne costituisce esempio la sovrapposibilità fra alcuni passaggi encomiastici della canzone 11 e quelli della IV *Piscatoria* dedicata a Ferdinando duca di Calabria, figlio di Federico, componimenti entro i quali la lode e il senso di vibrante attesa di una *renovatio* hanno trovato espressione nel comune ricorso al vaticinio di Proteo: la *laus* della *Piscatoria*, ben plausibile nella tempe degli anni '20 quando com'è noto all'erede della casa d'Aragona veniva restituita una (condizionata) libertà, poteva infatti arricchire di un potenziale emotivo anche la canzone 11, in grado di far battere il cuore – al di là delle regole della coerenza cronologica e senza inimicarsi nessuno – ai nostalgici della stagione aragonese. E persino entro la rassegna di personaggi della casa regnante che si snoda nella canzone 89 parrebbe risuonare la commossa sequenza, presente nell'ultima elegia del terzo libro (III 3, vv. 25-36), di figure reali, per lo più oramai defunte, le cui gesta il poeta topicamente desidera effigiate nella propria casa.

Pure attraverso questa ulteriore specola risulta cioè ipotizzabile una accorta strategia comunicativa dietro la compagine dei *SeC*. Proprio il dato che a distanza di tanti anni il poeta riutilizzi le *positiones* alfa e omega esperite negli anni '90 – dopo averne ancorato la petrarchesca, atemporale datazione ad incontrovertibili agganci tardo-quattrocenteschi – e si premuri al contempo di rendere il dettato delle rime emotivamente e linguisticamente 'attuale' ci permette di intravedere quale importanza egli dovesse annettere al proprio esercizio lirico in volgare (alla cui evocazione, in elegante *Ringkomposition* con il cenno all'*Arcadia*, risultano dedicati entro la tarda elegia III 2 gli ulti-

⁴⁴ Cfr. la nota lettera del Giovio a Girolamo Scannapieco, in P. GIOVIO, *Lettere*, a cura di G. G. FERRERO, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2 voll. (1956-1958), I, 1956, pp. 174-79, a p. 177.

mi versi della ricognizione della propria milizia poetica⁴⁵) e di conseguenza quanto a cuore gli stesse, negli estremi anni di sua vita, la patente di *protos eures* della purezza linguistica dei *Fragmenta*.

Entro una tale ottica risultano allora ulteriormente intellegibili anche le enunciazioni contenute nella dedica a Cassandra:

Non altrimenti che dopo grave tempesta pallido e travagliato nocchiero, da lunge scoprendo la terra, a quella con ogni studio per suo scampo si sforza di venire, e come miglior pò, i frammenti raccogliere del rotto legno, ho pensato io, o rara e sopra le altre valorosa donna, dopo tante fortune mercé del cielo passate, a te, come a porto desideratissimo, le tavole indrizzare del mio naufragio; stimando in niun loco potere più commodamente salvarle, che nel tuo castissimo grembo, nel quale di ogni tempo le sacre Muse con la dotta Pallade felicemente e con diletto dimorano. Tu dunque una al nostro secolo, se io non mi inganno, de le belle eruditissima, de le erudite bellissima, e quel che sempre appo me fu di maggior prezzo, di senile prudenzia, di maturo giudicio, di umanissimi et ornatissimi costumi dotata, prenderai benignamente queste mie vane e giovenili fatiche, per diversi casi da la Fortuna menate, e finalmente in picciolo fascio raccolte.

Esse appaiono infatti espressione indubitabile di orgoglio (lo attesta la metafora della produzione poetica scampata al naufragio: metafora di prestigiosa ascendenza, mutuata dalla dedica alla *Raccolta Aragonesa*, a sua volta risalente al proemio delle boccacciane *Genealogiae*⁴⁶) e soprattutto esplicita

⁴⁵ *Elegie* III 2, vv. 35-64. Le *Elegie* sannazariane si citano da J. SANNAZARO, *Latin poetry*, translated by M. C. J. PUTNAM, Cambridge (MA) – London, The I Tatti Renaissance Library – Harvard University Press, 2009: «Tunc ego pastorum numero, silvestria primum / tentavi calamis sibila disparibus. / Deductumque levi carmen modulatus in umbra, / innumeros pavi lata per arva greges. / Androgeumque, Opicumque, et rustica sacra secutus, / commovi lacrimis mox pia saxa meis, / dum tumulum carae, dum festinata parentis / fata cano, gemitus dum, Melisee, tuos. / Ac tacitas per operta vias rimatus, et antra / inspecto, et variis flumina nata locis. / Mox majora vocant me numina, scilicet alti / incessere animum sacra verenda Dei, / sacra dei Regisque hominum, Dominique Deorum, / primaevum sanctae religionis opus; / nuncius aethereis ut venerit aliger astris, / dona ferens castae Virginis in gremium. / Quid referam caulasque ovium, lususque canentum / pastorum, et Reges, Arsacis ora, / Nec minus haec inter piscandi concitus egit / ardor in aequoreos mittere lina sinus, / fallacesque cibos vacuis includere nassis, / atque hamo undivagos sollicitare greges, / quandoquidem salsas descendi ego primus ad undas, / ausus inexpertis reddere verba sonis. / Quid referam mollesque elegos, miserabile carmen, / et Superis laudes non sine ture datas, / quaeque aliis lusi numeris, dum seria tracto, / dum spargo varios per mea dicta sales? / Multaque praeterea, dilectae grata puellae, / adscisco antiquis rursus Etrusca modis».

⁴⁶ Cfr. V. VITALE, *L'epistola dedicatoria della summontina come finale dell'Arcadia' di Sannazaro*, in «Margini», VIII, 2014, pp. 3-27. Sulla dedica a Cassandra dei *Sonetti et Canzoni* si è

rivendicazione di una precoce competenza (le tipicamente *vane* ma, principalmente, *giovenili* fatiche).

Segnalazione certamente sintomatica, questa, della considerazione riservata alle *nugae* volgari, cui la morte avrebbe tuttavia negato di imporre l'ultima mano.

soffermata in modo puntuale M. A. TERZOLI, *Le dediche nei libri di poesia del Cinquecento italiano*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di M. DANZI e R. LEPORATTI, Genève, Droz, 2012, pp. 37-62, alle pp. 48-49.

Due modelli per il petrarchismo metrico rinascimentale: Sannazaro e Bembo

Amelia Juri
(Université de Lausanne)

I. La nostra conoscenza del petrarchismo metrico-sintattico tra Quattro- e Cinquecento è mutata in modo considerevole negli ultimi anni grazie alle ricerche di Afribo, Praloran, Baldassari e Bellomo¹; nondimeno mancano tuttora studi monografici su un momento cruciale della sua evoluzione, la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento. L'impressione è che i primi decenni del Cinquecento e nello specifico il *corpus* lirico di Bembo siano stati oscurati nella ricezione critica dal magistero poetico del Casa, il quale per contro gode di un'ottima e lunga tradizione di studi che ha le proprie radici nei commenti e nei trattati cinque-secenteschi, e di cui è un riflesso la pregevole indagine di Afribo sulla *gravitas*². L'unico contributo disponibile, oltre al volume di Gaia Guidolin sulla canzone amorosa nel primo Cinquecento³, è il breve saggio di Marco Praloran sulle *Rime* bembiane, che tuttavia considera solo 1786 dei 3241 endecasillabi che compongono la silloge nella sua forma definitiva⁴. La situazione è diversa per il Quattrocento:

¹ A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001; M. PRALORAN, *Metrica e tecnica del verso*, in «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, Atti del convegno (Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000), a cura di S. MORGANA, M. PIOTTI, M. PRADA, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 409-22; G. BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel canzoniere Costabili*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015; L. BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2016.

² AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas"*.

³ G. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.

⁴ PRALORAN, *Metrica e tecnica del verso*. Si rinvia all'articolo di Praloran anche per un'analisi della concezione bembiana del verso e dei suoi meccanismi sulla scorta delle osservazioni delle *Prose*. Si tiene inoltre a registrare per inciso la corrispondenza tra i dati statistici offerti dallo studioso e i nostri – le differenze sono quasi sempre contenute entro lo 0.5% –, nonostante la diversità dei *corpora* scanditi (Praloran non fornisce informazioni al riguardo, ma è verosimile supporre che abbia compiuto uno spoglio parziale dell'edizione a cura di Dionisotti).

oggi sappiamo molto del petrarchismo di questo periodo, ma non ancora abbastanza del suo punto di arrivo, Sannazaro. Di recente questa lacuna è stata colmata da Arnaldo Soldani per la sintassi del sonetto⁵; mentre non esiste ancora un'analisi della versificazione in una prospettiva ritmico-prosodica. Per reperire qualche indicazione al riguardo bisogna risalire al famoso saggio di Mengaldo del '62, che, nonostante la finezza della lettura stilistica, richiede forse un aggiornamento per quanto concerne alcuni fenomeni e la loro storizzazione⁶. Pare in effetti necessario precisare il ruolo di Sannazaro e Bembo nella storia del petrarchismo metrico, o quantomeno attenuare i caratteri precinquecenteschi della lirica sannazariana individuati da Mengaldo, i quali sono sì più frequenti che nei predecessori, ma invero abbastanza sporadici.

Le scelte stilistiche dei due poeti divergono in modo significativo e testimoniano una diversa lettura della metrica petrarchesca. Questa divaricazione emerge con grande evidenza dal confronto delle loro canzoni – come si sa ormai da tempo –, ma anche dell'orchestrazione sintattica dei loro sonetti. Da una parte Sannazaro punta sull'intonazione convenzionale, neutra, e su poche altre soluzioni, perlopiù il collegamento delle quartine attraverso la prolessi della subordinata; al contrario Bembo riduce in modo drastico il primo tipo e promuove tutte le soluzioni anomale, specie quelle con un legame sintattico tra la seconda quartina e la prima terzina. In estrema sintesi si può dire, con Soldani, che l'interpretazione sannazariana della sintassi petrarchesca è «per la prima volta davvero classicistica, *stricto sensu* classicistica», e «concorrerà alla configurazione del petrarchismo cinquecentesco come manierismo, da intendersi tecnicamente come riduzione delle possibilità insite nel modello trecentesco alle forme maggiormente rispondenti alle esigenze di composizione architettonica e di eleganza stilistica, in obbedienza a canoni strutturali ben precisi e immediatamente riconoscibili»⁷. Bembo opta invece per un classicismo “autenticamente” petrarchesco, per il quale è possibile ripetere le parole usate da Soldani in merito al sonetto di Petrarca, e parlare dunque di «uno sperimentalismo non espressionista ma – per noi quasi paradossalmente – ‘classicista’, sviluppato essenzialmente in *varietas* a tutto campo dentro il ‘flusso istituzionale’ creato dalla tradizione»⁸.

⁵ A. SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro*, in *Tradizioni petrarchesche. Dal Veneto all'Europa*, Atti del convegno (Verona, 3-4 dicembre 2015), c.s. (ringrazio l'autore per avermi gentilmente anticipato il suo contributo).

⁶ P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in «La rassegna della letteratura europea», LXVI, 1962, pp. 436-82.

⁷ SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti*.

⁸ A. SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, p. 104.

Il discorso cambia in modo sensibile per il ritmo, ma la distanza tra il petrarchismo sannazariano e quello bembiano è chiara. In questa sede si tenterà di mostrare tale scarto presentando alcuni tra i fenomeni ritmici più significativi, pertinenti sia la configurazione dell'endecasillabo, sia la curva ritmica del sonetto, senza alcuna pretesa di esaustività. Non saranno analizzate le canzoni e gli altri metri, eccetto in sede introduttiva, perché il settenario condiziona la struttura ritmica del verso lungo (specie nel caso di Bembo) impedendo un raffronto diretto dei comportamenti ritmici⁹.

II. La caratteristica più evidente e costante dell'endecasillabo rinascimentale è la promozione del gruppo giambico (1a/2a 4a 6a 8a 10a), contraddistinto da una scansione regolare e fitta degli accenti; tant'è che Praloran ha *ipotizzato* che «rappresenti la tipologia paradigmatica del ritmo per il genere lirico nel Cinquecento»¹⁰. Il modulo cresce in modo significativo rispetto al 15% di Petrarca, e diviene il tipo maggioritario: Bembo si assesta sul 20% circa (come Lorenzo, Cariteo, Tebaldeo e Trissino), mentre Sannazaro, in linea con Giusto, sale quasi al 24%, e Casa si avvicinerà al 27%. Nei *Fragmenta* il ritmo giambico è la terza tipologia in ordine di frequenza, preceduta dagli endecasillabi di 4a 8a e di 3a 6a, ed è seguito da quelli di 6a-7a. Sannazaro e Bembo mostrano predilezioni diverse: il napoletano ha in seconda posizione, alla pari, gli schemi di 4a 8a e di 3a 6a, in terza quello di 6a-7a, testimoniando una maggiore fedeltà al modello dal punto di vista quantitativo; Bembo invece promuove al secondo posto gli endecasillabi di 6a-7a, seguiti da quelli di 4a 8a e di 3a 6a, con una gerarchia identica a quella di Della Casa. Infine Trissino inverte i gruppi al vertice, preferendo il *pattern* di

⁹ Considerato il tema del convegno, nel seguito si farà sempre riferimento alla *princeps* delle *Rime* bembiane; ciononostante si anticipano le statistiche relative alla forma definitiva nella tabella in appendice. I risultati qui esposti rientrano infatti in un progetto di ricerca più ampio sulla metrica, la sintassi e il ritmo delle rime di Sannazaro, Bembo e Trissino, nei loro diversi stadi redazionali, e di altri autori cinquecenteschi, come Tebaldeo, Ariosto, Guidiccioni, Alamanni, Molza, Bernardo e Torquato Tasso e Della Casa. Per quanto riguarda quest'ultimo, si è ritenuto opportuno compiere una nuova scansione delle sue *Rime* a causa della "forte" differenza tra i dati offerti dall'AMI (*Archivio Metrico Italiano*, a cura del gruppo padovano di Stilistica, <http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php>) e quelli di J. GROSSER, *Verso una mappa del petrarchismo ritmico: l'endecasillabo di Giovanni Della Casa*, in «Stilistica e metrica italiana», XVI, 2016, pp. 147-92, essendo l'assunzione dei medesimi criteri di scansione una condizione imprescindibile in questi studi (nel nostro caso abbiamo seguito i principi di M. PRALORAN, A. SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di M. PRALORAN, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 3-124, senza rinunciare però alla nostra sensibilità ritmica, specialmente nei casi più problematici).

¹⁰ PRALORAN, *Metrica e tecnica del verso*, p. 416.

4a 8a a quello giambico, a differenza dei suoi contemporanei e forse anche per la sua esperienza parallela di scrittore in sciolti; gli endecasillabi giambici rimangono comunque su valori prossimi a quelli bembiani, e sono seguiti quasi alla pari da quelli a base anapestica e di 6a-7a, pure presenti in proporzioni simili a quelle bembiane.

La mappa prosodica di tutti e quattro i poeti – Sannazaro, Bembo, Trissino, Della Casa – conferma quindi la restrizione dello spettro ritmico dell'endecasillabo indicata da Praloran e da Menichetti quale tratto peculiare della storia del verso italiano¹¹. I primi tre sono tuttavia molto più vicini a Petrarca che a Della Casa quanto alla ripartizione dei gruppi ritmici, come dimostrano gli schemi meno utilizzati, nell'ordine il settimo, il quarto, il quinto e il terzo (esattamente come in Petrarca)¹²: essi, uniti, rappresentano il 20-22% in Petrarca, Bembo e Trissino, e il 18% circa in Sannazaro, mentre in Della Casa crollano al 13% circa, a causa della scelta esclusiva della *gravitas* e della conseguente limitazione della *varietas*.

Comune ai lirici rinascimentali è pure la tendenziale espunzione del ritmo dattilico, ma soprattutto il consolidamento degli endecasillabi di 6a-7a, appena sensibile in Trissino, forte in Bembo, Della Casa, Cariteo e Tebaldeo (+4-6%). Questo mutamento è parallelo al calo delle altre contiguità accentuali: nei *Fragmenta* esse superano di poco il 20%, mentre subiscono una decisa contrazione in Sannazaro (14%), Bembo (14%) e Trissino (10%), come in tutti i poeti quattro-cinquecenteschi per i quali disponiamo di spogli prosodici; fanno eccezione Lorenzo, Tebaldeo e soprattutto Della Casa, che mantengono percentuali elevate¹³.

Infine è doveroso rilevare la preferenza accordata da Sannazaro al modulo a base anapestica, il quale rappresenta uno dei principali strumenti di variazione ritmica nei *Fragmenta*: nei *Sonetti et canzoni* la sua frequenza è di poco superiore a quella petrarchesca, mentre in tutti gli altri poeti vi è una flessione, limitata nel caso di Bembo, Trissino, Lorenzo e Tebaldeo, molto marcata in Giusto, Boiardo e Della Casa. Il calo non va esasperato nel caso di Bembo, poiché il gruppo scende del 3.5% circa, ma la metà dello scarto è determinata dalla netta riduzione del tipo puro, con tre accenti, poco utilizzato per precise ragioni: la sua rapidità e il suo passo spesso narrativo, che non si confanno alla sensibilità lirica cinquecentesca. Per di più questa leggera diminuzione è compensata dall'incremento dello schema di 2a 6a 8a 10a, che,

¹¹ Vd. almeno la sintesi di A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 416-24.

¹² Vd. tabella in *Appendice*.

¹³ Su questo aspetto vd. GROSSER, *Verso una mappa del petrarchismo*, pp. 150-52.

come notava già Praloran, indica un «tentativo di avvicinarsi di più alle linee profonde della versificazione petrarchesca e non solo a quelle più vulgate»¹⁴.

III. Il trattamento del modulo a base anapestica non distingue Bembo da Sannazaro soltanto dal punto di vista quantitativo, in quanto pure le figure ritmico-sintattiche associatevi sono differenti. Come sappiamo dagli studi di Praloran, Petrarca sfrutta il piede di (1a) 3a come alternativa al passo giambico, e di conseguenza lega il modulo (con *ictus* di 8a) a strutture bipartite e correlative, in particolare alle bipartizioni sfalsate con schema (1+1+1)+(1+1), o a quelle simmetriche nel caso dei versi privi dell'appoggio in 1a¹⁵. Sannazaro, a differenza di Bembo, addirittura accentua questo comportamento petrarchesco, tant'è che la frequenza di questi versi è doppia nei suoi sonetti rispetto a quella delle *Rime* del suo contemporaneo.

né di fama gli cal, né d'altro ha cura	3 6 8 10 (<i>SeC</i> III 11)
se mai vera pietà, se giusto amore	(2-)3 6 8 10 (<i>SeC</i> v 5)
li divini costumi e 'l sacro ingegno	3 6 8 10 (<i>SeC</i> XVI 10)
a me stesso mi fura e in ciel mi mena	3 6 8 10 (<i>SeC</i> XLVII 2)
Ahi letizia fugace, ahi sonno leve	1 3 6 8 10 (<i>SeC</i> LXIII 1)
Cari scogli, dilette e fide arene	1 3 6 8 10 (<i>SeC</i> XLVI 1)

Il modulo è dunque contraddistinto dalla cesura *a maiore* nella maggior parte dei casi nonché dalla compattezza sintattica, anche a causa di altri due fenomeni: le dittologie, che ricorrono in clausola nel 21% dei versi e tendono a chiudere ritmicamente l'endecasillabo, e l'*ordo artificialis*, che riguarda però un numero di versi molto minore.

Un altro tratto distintivo delle esecuzioni sannazariane è l'assenza di segmentazione nella linea intonativa¹⁶, in particolare una delle sue declinazioni più caratterizzate, i «versi-sintagma». Si tratta di endecasillabi di grande fascino costruiti perlopiù con quattro o cinque aggettivi coordinati (e in sinalefe) seguiti dal sostantivo cui si riferiscono: essi, specie se asindetici, scorrono

¹⁴ PRALORAN, *Metrica e tecnica del verso*, p. 417.

¹⁵ M. PRALORAN, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, pp. 125-90, a pp. 150-51.

¹⁶ Come spiega Praloran (ivi, p. 182) in riferimento a Petrarca: «il modello dominante dell'endecasillabo italiano con andamento bipartito è spesso «attaccato» grazie ad una diversa strategia di segmentazione del verso. Ma questa segmentazione plurima è soltanto uno dei modi possibili, l'altro nasce dall'assenza di segmentazione e cioè da un profilo ritmico tendenzialmente «uguale», per cui tutta la sequenza cade sotto un unico costituente prosodico, intonativo e sintattico, in pratica un unico sintagma caratterizzato da un unico accento di sintagma prosodico, di sintagma intonativo e di frase».

fluidamente senza interruzioni, con tutti gli accenti sulla stessa linea, e rappresentano un caso esemplare dell'assimilazione della tecnica petrarchesca¹⁷.

D'un bel, lucido, puro e freddo obietto	3 6 8 10 (<i>SeC</i> xxii 1)
Dolce, amaro, pietoso, irato sdegno	1 3 6 8 10 (<i>SeC</i> xxvi 1)
Dolce, antico, diletto e patrio nido	1 3 6 8 10 (<i>SeC</i> lxxxii 9)
Liete, verdi, fiorite e fresche valli,	1 3 6 8 10 (<i>SeC</i> lxxxviii 1)

Questi endecasillabi, di per sé già molto connotati, sono da Sannazaro destinati in modo pressoché sistematico alla sede incipitaria, sì che stabiliscono l'intonazione dei testi. Questo tipo di strutturazione del verso in effetti non è vincolato al modulo anapestico, bensì ricorrente in tutta la silloge, a tal punto che rappresenta quasi il 3% dei versi totali (il 4% conteggiando anche i versi con un avverbio o una congiunzione in attacco), e in ogni caso il 10% dei versi incipitari dei sonetti. Le percentuali, benché in apparenza basse, sono oltremodo significative considerato che si riferiscono al totale dei versi e soprattutto che si tratta di una figura metrico-sintattica molto statica ed eminentemente lirica, poco adatta a creare una progressione di senso nel testo. A questi endecasillabi se ne potrebbero peraltro accostare tanti altri con una costruzione simile ma leggermente polarizzata a causa della presenza di un verbo nelle prime due sillabe. Il confronto con i poeti contemporanei fornisce un'ulteriore prova dell'eccezionalità del caso sannazariano. Nel primo Cinquecento – per quanto ci è stato possibile vedere – al massimo il 3% dei testi comincia con un verso di questo tipo (così è in Bembo, Ariosto, Della Casa, Guidiccioni, Molza e Tebaldeo); diversamente nel Quattrocento molti poeti oscillano tra il 4 e il 10%, ad esempio Giusto, Lorenzo, Filenio Gallo, Buonaccorso da Montemagno, Serafino Aquilano e Cariteo. Petrarca si allinea sostanzialmente ai suoi interpreti cinquecenteschi avendo 10 sonetti su 317 e 2 canzoni aperti da un verso-sintagma.

In generale simili figure sembrano riflettere una concezione del verso più quattrocentesca che cinquecentesca, quantunque siano radicate nell'esperienza petrarchesca. Gli studi di Baldassari e Bellomo hanno mostrato che l'endecasillabo quattrocentesco è contraddistinto da una ricerca di scorrevolezza e fluidità, e ricalca più volentieri le opzioni petrarchesche afferenti al dominio della *dulcedo* e della *suavitas*, tra le quali spicca proprio la propensione ai versi-sintagma e privi di partizioni¹⁸. Al contrario nella prima

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 182-85.

¹⁸ BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo*, pp. 153-82 (in particolare pp. 173-82 per il fenomeno in esame); BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi*, pp. 19-102 (in particolare pp. 83-85).

metà del Cinquecento questo schema ritmico-sintattico pare molto meno frequente, specialmente in Bembo e Della Casa. Nel veneziano addirittura è presente in un terzo dei casi rispetto ai *Sonetti et canzoni* sannazariani, non di rado con una differenza fondamentale, l'uso della sindesi tra gli aggettivi, sia in presenza di una dittologia centrale sia nel caso di sequenze di più aggettivi. Per di più nelle *Rime* bembiane sono meno ricorrenti proprio le soluzioni più suggestive, ossia quelle che allineano quattro o cinque attributi in sinalefe e asindeto.

Santo, saggio, cortese, alto Signore	1 3 6-7 10 (<i>Rime</i> XXI 1)
Che gli onorati sette colli aprici	4 6 8 10 (<i>Rime</i> XXV 3)
Che 'n questa grave e frale e nuda spoglia	2 4 6 8 10 (<i>Rime</i> XCIV 8)
Fatale e prezioso mio ritegno	2 6 8 10 (<i>Rime</i> CII 14)
Ma l'immagine sua turbata e schiva	3 6 8 10 (<i>Rime</i> CIV 9)

Fenomeni come la sindesi e l'anastrofe degli aggettivi possessivi alterano in modo significativo la fisionomia ritmica dei versi (altrimenti molto fluidi e rapidi), perché da una parte ne rallentano la scansione, dall'altra tendono a recuperare il tipico andamento bipartito. La ragione di questa discrepanza, come accennato, risiede probabilmente in una diversa idea dell'endecasillabo, vale a dire nella predilezione dei lirici cinquecenteschi (soprattutto di quelli con un orientamento *grave*) per un verso ritmicamente più articolato e lento, con molti snodi e pause intonative, sovente ottenuti attraverso la complicazione dell'ordine delle parole e un continuo contrappunto tra il piano metrico e quello sintattico¹⁹.

In questa prospettiva è significativo il trattamento bembiano dello schema anapestico, dal quale siamo partiti. Accanto alle realizzazioni tradizionali della variante con clausola giambica già evocate, convive un numero consistente di endecasillabi con una cesura anticipata in 1a o 3a sede, o posticipata in 8a (o addirittura con entrambe), che in non pochi casi ha come effetto la creazione di una certa ambiguità intonativa²⁰. Quasi sempre la pausa ano-

¹⁹ Per l'endecasillabo cinquecentesco i soli riferimenti bibliografici disponibili, oltre al saggio bembiano di Praloran, riguardano Della Casa e Galeazzo di Tarsia: si vd. innanzitutto AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas"*, pp. 61-120, ma anche L. TIEGHI, *Ritmo e metro in Galeazzo di Tarsia*, in «Stilistica e metrica italiana», v, 2005, pp. 67-94, EAD., «E tutto ciò in sì alto stile dettando». *Giovanni Della Casa e Galeazzo di Tarsia*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, Atti del convegno (Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003), a cura di S. CARRAI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 445-70, e GROSSER, *Verso una mappa del petrarchismo*.

²⁰ Preme precisare che qui e altrove si utilizzerà il termine cesura in senso generico, non tecnico, per indicare «una pausa linguistica – vera e propria o sintagmatica – che cada pressapoco alla

mala viene però compensata da una seconda pausa di 6a, che ristrutturata il profilo intonativo del verso, e magari da una dittologia sotto *ictus* di 8a 10a. Ne deriva la tipica scansione a tre tempi, di solito molto rallentata. La divisione in tre segmenti è infatti spesso causata o dalla conclusione di una frase nel primo emistichio – e dunque è accentuata dall'inarcatura –, o da un *ordo verborum artificialis*.

Leggiadre arti, / cortesi e bei costumi	2-3 6 10 (<i>Rime</i> xxxvi 13)
Tanti / al vento / sospiri / e lode / spargo	1 3 6 8 10 (<i>Rime</i> xlvii 2)
Or hai colto / del mondo / il più bel fiore	1 3 6 10 (<i>Rime</i> lx 1)
Morte, che tronca lungo aspro tormento,	1 4 6-7 10
È riposo, / e chiunque / a suo cordoglio	3 6 10 (<i>Rime</i> xcvi 12-13)
«Nessun / vive / di me / più lieto / amante»	2-3 6 8 10 (<i>Rime</i> cv 4)
Brama, / ch'ogni viltà / languisca e pèra	1 3 6 8 10 (<i>Rime</i> xxxii 5)
Lasso me, / ch'ad un tempo / taccio e grido	1 3 6 8 10 (<i>Rime</i> xl 1)

Il secondo tratto distintivo dei versi anapestici bembiani consiste nel loro coinvolgimento in procedimenti inarcanti: essi hanno in molti casi una forte pausa sintattica dopo la 6a sede (eventualmente seguita da una congiunzione in sinalefe con funzione di rilancio ritmico) e un secondo emistichio inarcato, in anastrofe o iperbatò rispetto al verso successivo. Talvolta l'endecasillabo presenta anche una cesura anticipata che distorce fortemente il profilo ritmico, tuttavia il fenomeno è molto meno frequente. Non di rado invece il *rejet* è molto breve e altererebbe in modo significativo la curva intonativa del testo, producendo una vera slogatura, se non che la sua forza traumatica è quasi sempre controbilanciata dalla presenza di una struttura bipartita (o tripartita) e correlativa, nonché dal ritmo giambico completo, il quale grazie alla sua elevata densità accentuale riesce ad assorbire l'impatto dell'*enjambement*.

Sofferenza lo schermo, e di pensieri	3 6 10
Alti lo stral, e 'l segno opra divina;	1 4 6-7 10 (<i>Rime</i> ix 10-11)
Tu sarai 'l mio Parnaso, e 'l crine intorno	3 6 8 10
Ancor mi cingerai d'edere nove.	2 6-7 10 (<i>Rime</i> xxii 13-14)
Alor senza sospetto il vano e folle	2-3 6 8 10
Di me trionfa a pieno arbitrio, e parte	2 4 6 8 10 (<i>Rime</i> xlviii 9-10)
Lieta e chiusa contrada, ov'io m'involo	1 3 6 8 10
Al vulgo, e meco vivo e meco albergo,	2 4 6 8 10 (<i>Rime</i> lix 1-2)
Oggi meco pensier? perché l'adorna	1 3 6 8 10

metà di un verso [...]. Il termine non ha allora nessuna pretesa tecnica, tanto meno strutturale, viene cioè applicato per comodità a versi singoli senza che chi l'utilizzi si preoccupi di una sua effettiva pertinenza metrica» (MENICHETTI, *Metrica italiana*, pp. 462-63).

Mia giovinezza ancor non l'ebbe tale? 1 4 6 8 10 (*Rime* LXXVIII 11-12)

In modo analogo a quanto visto per il modulo anapestico, Sannazaro dimostra una forte inclinazione alla correlazione e alla bipartizione anche in rapporto al *pattern* di 4a 8a 10a, il quale, nella sua declinazione con *ictus* di 2a, è «uno schema “portante” della tradizione dell’endecasillabo e in particolare del genere lirico»²¹. Sannazaro accoglie sostanzialmente le principali specificità delle esecuzioni petrarchesche, e dunque: dittologie in clausola

con sue vaghezze amorosette e nove 4 8 10 (*SeC* LXXII 9);

strutture correlative (e chiasmiche)

da me partirle, e dimostrarle altrove 2 4 8 10 (*SeC* xv 6)

un pianger basso, un mormorare occulto 2 4 8 10 (*SeC* LXXXVIII 11);

ma anche costruzioni di notevole fluidità come i nessi determinato più determinante e le dittologie centrali

e 'l tristo suon de le querele antiche 2 4 8 10 (*SeC* xxxiv 4)

e me ferè d'un invisibil dardo 4 8 10 (*SeC* LXXIII 4)

drizza il tuo ingegno e le tue forze altrove 1 4 8 10 (*SeC* LXXXI 13).

La maggior parte di queste figure rispetta la struttura profonda del modulo, nettamente bipartita e, nel caso dei versi a quattro *ictus*, perfettamente simmetrica, costituita da due sintagmi intonativi biaccentali speculari. Anche in questo caso Sannazaro tende a restringere la gamma delle realizzazioni petrarchesche: ne è una prova la frequenza con cui orchestra la clausola sul nesso aggettivo più nome, pari addirittura al 50% (contro il 35% di Bembo). Una conferma supplementare viene dal confronto con il trattamento dello schema nelle *Rime* bembiane. Endecasillabi del tipo appena indicato ricorrono infatti anche in queste ultime

E piano orgoglio et umiltate altera 2 4 8 10 (*Rime* xxxii 4)

D'ogni altro schivo e di me stesso incerto 2 4 8 10 (*Rime* lv 14)

Ti chiudi in sacra e solitaria cella 2 4 8 10 (*Rime* lxx 8)

Il lungo error de le mie voglie ardenti 2 4 8 10 (*Rime* cvi 4)

ma in molti meno casi, giacché il veneziano sfrutta i meccanismi più raffinati

²¹ PRALORAN, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, p. 139.

della *variatio* ritmica petrarchesca, ed è incline a disinnescare, se non addirittura a slogare, il passo tradizionalmente bipartito di questa tipologia ritmica attraverso l'introduzione di cesure anticipate e posticipate in 2a e 8a sede. Le strategie impiegate a questo fine sono numerose: innanzitutto Bembo si avvale di un *ordo artificialis*, perlopiù dell'anastrofe di un complemento sotto *ictus* di 4a o di 8a, che crea un andamento tripartito o quadripartito, o quantomeno sommuove sintatticamente la fisionomia bipartita aggiungendo una seconda pausa intonativa più debole prima o dopo l'appoggio centrale.

Catene / al collo / adamantine e salde	2 4 8 10 (<i>Rime</i> II 11)
Avess'io almen / d'un bel cristallo / il core	2 4 8 10 (<i>Rime</i> VII 5)

Il segmento intruso può essere dilatato tra la 4a e l'8a sede, con effetti particolarmente suggestivi qualora il sintagma in anastrofe o iperbato sia una dittologia, poiché, come ha mostrato Praloran per Petrarca, in queste circostanze «è possibile pensare ad una lettura doppia, contrastante, tra un'intonazione naturale "a tre" e un impulso metrico che trattiene un accento centrale (il primo membro della dittologia) appoggiando in qualche modo la "memoria ritmica" dominante»²².

«Io fui / dal novo e gran diletto / scorta	2 4 8 10 (<i>Rime</i> LXIV 5)
Pormi / di pace e di me stesso / in bando	1 4 8 10 (<i>Rime</i> XCI 4)

Le tecniche alternative sono essenzialmente due e di nuovo già previste dal sistema petrarchesco: in primo luogo l'inarcatura con un *rejet* o un innesco molto breve, magari compensato da una seconda pausa intonativa in 4a sede.

Là dove bagna il bel Metauro, e dove	2 4 8 10 (<i>Rime</i> XXII 10)
Poi che l'avete a l'orgoglioso et empio	1 4 8 10
Nemico tolta e pareggiate l'onte,	2 4 8 10 (<i>Rime</i> LXXII 5-6)

In secondo luogo l'intromissione di una subordinata interposta o di un inciso al centro del verso, più frequente nei movimenti di chiusura sintattica, in consonanza con la lezione petrarchesca.

Così m'hai giunto, e non men' pento, Amore	2 4 8 10 (<i>Rime</i> II 12)
E 'n foco e 'n pianto e com'ei vòl, mi viva	2 4 8 10 (<i>Rime</i> LXV 11)
Del cor, già stanco in aspettando, sgombra	2 4 8 10 (<i>Rime</i> XCVIII 8)

²² Ivi, p. 178.

Tutti questi espedienti non sono assenti nei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro, ma hanno un'incidenza molto bassa, quindi non possono essere considerati figure caratterizzanti della versificazione del napoletano.

La divergenza tra i comportamenti metrici dei due poeti può (e deve) essere acclarata anche in relazione alla struttura ritmico-sintattica del sonetto e alla funzione delle correlazioni. Lo scarto quantitativo nell'uso di queste ultime è infatti sensibile ma non tale da spiegare l'impressione molto diversa che si ricava dalla lettura dei testi dei due autori. La specificità della prassi versificatoria di Sannazaro consiste nel fatto che il suo forte binarismo (ritmico-)sintattico si traduce di frequente in un accumulo correlativo, combinato a una scarsa propensione all'*enjambement*: nei *Sonetti et canzoni* ben ventiquattro sonetti (il 30%) replicano una o due strutture correlative lungo quattro versi o più, mentre nelle *Rime* bembiane soltanto il 15% dei sonetti contiene catene correlative, quasi sempre ridotte a due o tre versi, e più diversificate grazie ai procedimenti inarcanti. Almeno la metà di questi testi è databile con certezza al periodo 1490-1511, appartiene dunque alla prima fase della produzione lirica bembiana. Si tratta oltretutto di testi molto connotati a livello stilistico, in quanto spesso sono monoperiodali, e il loro scheletro sintattico-inventivo è l'accumulazione-enumerazione di stampo petrarchesco. In seguito Bembo eviterà le forme più abusate di parallelismo e le *accumulationes*, seppur variate, e non comporrà più sonetti monoperiodali "a detonazione"²³, mostrando una predilezione più marcata per i fenomeni di asincronismo e di asimmetria, in linea con la sensibilità cinquecentesca *grave*.

La tendenza bembiana a minare la sincronia tra metro e sintassi (in serie correlative) è ben esemplificata da questa terzina:

La pena è sola, ma la gioia mista	2 4 8 10
D'alcun tormento sempre, e quella pace	2 4 6 8 10
Poco sicura, onde mia vita è trista;	1 4-5 8 10 (<i>Rime</i> XII 9-11).

I versi sono costruiti su un parallelismo a tre membri: il v. 9 introduce i primi due termini con una bipartizione di tipo correlativo, tuttavia quest'ultima è immediatamente incrinata dall'inarcatura anaforica, che a sua volta provoca lo slittamento del terzo membro in *enjambement* tra i vv. 10-11. Il sonetto

²³ Su questo tipo di organizzazione sintattica vd. almeno L. RENZI, *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI*, in «Lectura Petrarce», VIII, 1988, pp. 187-220 e, in questo stesso volume, il contributo di G. ZOCCARATO sui sonetti monoperiodali negli *Amori* di Bernardo Tasso.

XXXII, il cui termine *ante quem* per la datazione è il 1510-11 vista la sua presenza nella silloge per Elisabetta Gonzaga, è invece rappresentativo del trattamento delle *accumulationes*²⁴. Esso contiene infatti un catalogo ed è interamente contesto di correlazioni: Amore presenta al poeta la donna e la sua natura contraddittoria nonché gli effetti contrari che ella suscita in lui.

Mostrami Amor da l'una parte in schiera	1 4 8 10
Quanta non fu giamai fra noi, né fia,	1 6 8 10
Bellezza in sé raccolta e leggiadria	2 4 6 10
E piano orgoglio et umiltate altera,	2 4 8 10
Brama, ch'ogni viltà languisca e pèra	1 3 6 8 10
E fiorisca onestate e cortesia,	3 6 10
Alma talor sdegnosa e talor pia,	1 4 6 9-10
Che di nulla qua giù si fida o spera;	3 6 8 10
Da l'altra, speme al vento e tema invano	2 4 6 8 10
E fugace allegrezza e fermi guai	3 6 8 10
E simulato riso e pianti veri	4 6 8 10
E scorno in su la fronte e danno in mano;	2 6 8 10
Poi dice a me: «Seguace, quei guerrieri	2 4 6 10
E questo guiderdon tu meco arai».	2 6 8 10 (<i>Rime xxxii</i>)

Un esempio simile è il sonetto dei contrari XL, rielaborazione di un madrigale tradito dalla redazione queriniana degli *Asolani*, e inviato da Urbino a Lucrezia Borgia con lettera del 15 dicembre 1506.

Lasso me, ch'ad un tempo taccio e grido	1 3 6 8 10
E temo e spero e mi rallegrò e doglio,	2 4 8 10
Me stesso ad un signor dono e ritoglio,	2 6-7 10
De' miei danni egualmente piango e rido.	3 6 8 10
Volo senz'ale e la mia scorta guido,	1 4 8 10
Non ho venti contrari e rompo in scoglio,	3 6 8 10
Nemico d'umiltà non amo orgoglio,	2 6 8 10
Né d'altrui né di me molto mi fido.	3 6-7 10
Cerco fermar il sole, arder la neve,	1 4 6-7 10
E bramo libertate e corro al giogo,	2 6 8 10
Di for mi copro e son dentro percosso.	2 4 7 10
Caggio, quand'io non ho chi mi rileve,	1 4 6 10
Quando non giova, le mie doglie sfogo,	1 4 8 10
E per più non poter fo quant'io posso.	3 6 10 (<i>Rime xl</i>)

²⁴ Per la silloge di Bembo vd. C. VELA, *Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It. IX. 143)*, in «Studi di filologia italiana», XLVI (1988), pp. 163-251.

Colpisce in entrambi i testi l'estrema *varietas* ritmica – tra versi contigui e nell'insieme – che compensa la ripetitività delle strutture retoriche e la relativa semplicità sintattica: essa non si limita alla consecuzione dei *patterns* ritmici, bensì coinvolge il peso sillabico delle parole e la loro qualità (sdruciole, piane e tronche), nonché le pause intonative e le inarcature.

In Sannazaro le correlazioni sono invece diffuse in tutto il *corpus* e rappresentano un elemento costruttivo fondamentale, che in parte supplisce alla sintassi poco inarcante. La coincidenza di misure metriche e sintattiche riflette infatti la preminenza del rigore architettonico, della geometria nella concezione sannazariana del verso e del sonetto, ma trova una compensazione proprio nei parallelismi e nelle anfore, i quali, insieme alla subordinazione, garantiscono una tessitura mossa ai testi poiché gli elementi ripetuti non sono disposti in modo simmetrico, e i sintagmi correlati non hanno la medesima composizione verbale ed ampiezza sillabica²⁵. Di questo gioco di linee sono esemplari brani come i seguenti:

Interditte speranze e van desio,	3 6 8 10
pensier fallaci, ingorde e cieche voglie,	2 4 6 8 10
lacrime triste, e voi, sospiri e doglie,	1 4 6 8 10
date omai pace al lasso viver mio.	1 4 6 8 10 (<i>SeC</i> LXXXI 1-4)
Liete, verdi, fiorite e fresche valli,	1 3 6 8 10
ombrose selve e solitari monti,	2 4 8 10
vaghi ucelletti a le mie note pronti,	1 4 8 10
di color persi, variati e gialli;	3-4 8 10
voi, susurranti e liquidi cristalli,	1 4 6 10
voi, animali innamorati, insonti,	1 4 8 10
voi, sacre Ninfe, che abitate i fonti,	1-2 4 8 10
deh!, state a udir da' più secreti calli.	2 4 8 10 (<i>SeC</i> LXXXVIII 1-8)

Sannazaro dà prova di una notevole capacità di variazione nella costruzione dei sintagmi correlati, giacché le quartine, oltre a essere prive di *enjambements* (e nel secondo caso fondate su versi-sintagma), sono pressoché isoritmiche, a differenza delle sequenze correlative bembiane e petrarchesche, e andrà ricordato che proprio l'isoritmia è un segno della matrice ancora quattrocentesca della metrica del napoletano. Fenomeni affini sono reperibili nel sonetto XCVIII, dove la correlazione riguarda una sequenza di vocativi molto estesa, un modulo caro al poeta e diffuso nel Quattrocento nel solco della fortuna di *Rvf*CLXI.

²⁵ Su questo punto vd. anche SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti*.

O mondo, o sperar mio caduco e frale,	2 5-6 8 10
o ciel sempre al mio ben tenace e parco,	2-3 6 8 10
o vita, onde d'uscir non trovo il varco,	2-3 6 8 10
e veggio che pur sei breve e mortale;	2 6-7 10
o fati, o ria fortuna, a cui non cale	2 4 6 8 10
di questo mio noioso e grave incarco;	2 4 6 8 10
o faretra spietata, o crudel arco,	3 6 9-10
perché tarda vèr me l'ultimo strale?	3 6-7 10 (<i>SeC</i> xcviII 1-8)

Qui la monotonia è elusa attraverso due lievi aperture sintattiche ma soprattutto grazie alla diversa estensione dei segmenti correlati, cui si aggiunge un uso sapiente delle apocopi e dei monosillabi: quantunque sussista una forte omogeneità tra i versi a causa delle figure binarie e del procedimento iterativo di impronta patetica, non vi è nemmeno una coppia di versi con una configurazione sintattica identica. In questi casi è possibile apprezzare il salto compiuto da Sannazaro rispetto ai suoi predecessori, poiché, malgrado la conservazione di un'ossatura ritmico-sintattica tipicamente quattrocentesca, egli riesce a introdurre una finissima *variatio* ritmica che spinge verso la dissoluzione degli schemi anaforici in un'onda musicale, segno che, nonostante la ripetitività riscontrata nelle realizzazioni dei moduli di 3a 6a e di 4a 8a, ha compreso i meccanismi profondi della metrica dei *Fragmenta*.

Un altro brano indicativo della tecnica sannazariana è l'attacco del sonetto LX:

Senza il mio sole, in tenebre e in martiri,	1 4 6 10
in lungo pianto, in solitario orrore,	2 4 8 10
trapasso i giorni e li momenti e l'ore,	2 4 8 10
e l'aspre notti in più caldi sospiri.	2 4 7 10
E benché in sonno acquete i miei desiri	3-4 6 10
quella, nel cui poder gli pose Amore,	1 (4) 6 8 10
io sarei spento già, se non che 'l core	3-4 6 8 10
si sforza ombrarla, ove ch' i' vada o miri.	2 4-5 8 10 (<i>SeC</i> LX 1-8)

I primi tre versi sono costruiti su due strutture a tre membri, tuttavia internamente variate: la prima serie è costituita da una dittologia e da due sintagmi del tipo aggettivo più nome, che fungono da complementi circostanziali; la seconda è una semplice terna di sostantivi in funzione di complemento oggetto, che infrange la scansione fortemente bipartita dei vv. 1-2. Il v. 4 recupera l'andamento bipartito accostando due sintagmi del tipo aggettivo più nome, ed è saldato ai versi precedenti dall'elisione del verbo. In questo modo il poeta conferisce movimento a un periodo altrimenti statico, ed è

forse lecito leggere nell'anomalo passo dattilico del quarto verso una precisa volontà autoriale: il ritmo quasi smagliato dell'endecasillabo sottolinea l'eccezione, la minima apertura positiva concessa al poeta nel sonno (la visione della donna benevola).

Un'altra differenza sostanziale tra le correlazioni sannazariane e bembiane è la collocazione all'interno dei sonetti: Bembo preferisce nettamente la fine del testo alla sua apertura, Sannazaro l'opposto. Il primo insomma attribuisce alla correlazione un valore conclusivo, sicché la associa perlopiù ai movimenti di chiusura sintattica e alla fine dei comparti metrici (specie in presenza di clausole asindetichiche); al contrario per il secondo essa rappresenta l'impulso ritmico fondamentale, che dà avvio alla curva ritmica del sonetto o di una sua partizione. Per Sannazaro il modulo è la condizione di partenza, una spinta (all'evasione), eventualmente negata nel corso del testo; per Bembo è la conquista finale, e non sarà forse forzato leggere in questa costante stilistica un riflesso della diversa psicologia dei due poeti.

Tornando alle figure ritmiche, un altro schema che aiuta a chiarire il rapporto dei due verseggiatori con la metrica dei *Fragmenta* è la contiguità accentuale di 6a-7a, la più tradizionale. Il primo aspetto di qualche rilievo è la modalità di esecuzione dello scontro: in Sannazaro la sinalefe prevale con il 41.89% sullo scontro consonantico per apocope (33.10%); in Bembo invece la sinalefe rappresenta l'opzione meno frequentata, benché di pochi punti percentuali (29.91% contro il 33.33% dello scontro consonantico e il 34.62% dello scontro tra vocale e consonante). Le percentuali bembiane combaciano quasi perfettamente con quelle casiane e con quelle petrarchesche deducibili dalla scansione dell'*AMI* (30.04%, 32.61%, 37.33%; 32.55%, 33.53%, 33.92%).

Il tipo di legame tra le parole coinvolte nel ribattimento è parimenti orientativo, giacché in un quarto delle realizzazioni con sinalefe dei *Sonetti et canzoni* (14 casi) si verifica una collisione tra due aggettivi coordinati per asindeto, mentre in Bembo solo quattro volte e su un totale di versi quasi doppio, in Petrarca addirittura tre volte su un totale quattro volte più grande, in Della Casa due volte, in Trissino una volta. Si tratta del tipico effetto di "dialefe nella sinalefe", secondo la nota formula di Isella, sul quale Sannazaro spesso ricama instaurando rapporti di assonanza e consonanza, oppure introducendo trame allitterative tra le voci che collidono.

Or non devria la rARA, ALMA beltade	1 4 6-7 10 (SeC XVI 9)
CARA, fida, AMOROSA, ALMA quiete	1 3 6-7 10 (SeC XXIII 1)
Onde s'e' miei gravOSI aspRT tormenti	1 4 6-7 10 (SeC XXXII 12)
sante, dolci, onORATE, ALTE parole	1 3 6-7 10 (SeC LXXIII 6)

tener quest' <i>affannoso</i> , <i>aspro viaggio</i>	2 6-7 10 (<i>SeC</i> LXXIV 10)
Fra tanti tuoi divini altri concetti	2 4 6-7 10 (<i>SeC</i> LXXXVI 1)

In questa prospettiva è pure significativa la fitta presenza di un'altra figura ritmica molto caratterizzata, questa volta già nei *Fragmenta*, quella che prevede una dittologia sindetica aggettivale in clausola dipendente da un nome. In Petrarca il 20% circa dei versi di 6a-7a con una dittologia in clausola ha questa configurazione, in Sannazaro addirittura il 35%, mentre in Bembo solo il 13%.

tolta da quel pensier vago e sublime	1 4 6-7 10 (<i>SeC</i> III 7)
ai modi santi, a le opre alte e modeste	2 4 6-7 10 (<i>SeC</i> XII 6)
Ivi coi messi suoi pronti e leggieri	1 4 6-7 10 (<i>SeC</i> XXI 5)
che 'l basso stil con rime alte et ornate	2 4 6-7 10 (<i>SeC</i> XXXVI 6)
e fra tanti terrori atri e funesti	3 6-7 10 (<i>SeC</i> LXXVII 12)

Il legame della dittologia con il sostantivo sotto *ictus* di 6a abolisce in parte l'autonomia ritmica che normalmente la contraddistingue, e la sinalefe in coincidenza con il contraccento contribuisce a rafforzare l'effetto di sutura. Come si è visto infatti Sannazaro non ama perturbare troppo la linea intonativa e in generale i contrasti, pertanto si avvale della sinalefe con una frequenza oltremodo maggiore rispetto agli altri poeti in presenza di una dittologia in punta di verso. Se astraiano dalla figura e consideriamo tutte le dittologie associate al ribattimento di 6a-7a, notiamo che Sannazaro usa nel 56% dei casi la sinalefe, mentre Petrarca solo nel 39%, Bembo e Della Casa addirittura nel 19% e nel 27%²⁶. Alla fusione tipica di Sannazaro Bembo preferisce lo scontro delle linee, o comunque un passo più lento e franto, ottenuto attraverso la perturbazione dell'ordine delle parole o l'inserimento di un inciso in coincidenza con il contraccento. L'esecuzione da lui prediletta è una tra le più tradizionali: dittologia in clausola e scontro consonantico per apocope.

Te non offenda mai caldo né gelo	1 4 6-7 10 (<i>Rime</i> xxv 11)
Quando le chiome d'or caro e lucente	1 4 6-7 10 (<i>Rime</i> LXXVIII 3)
Madonna, e sol di sé l'orna e raccende	2 6-7 10 (<i>Rime</i> xxxiv 4)
Pòn dar, e di mill'alme scacciar fora	2 6 9-10
Desir' vili e 'ngombrar d'alti e cortesi	2-3 6-7 10 (<i>Rime</i> LVII 10-11)

²⁶ Vale la pena di sottolineare pure la varietà bembiana e l'ortodossia sannazariana a livello lessicale: tre quarti delle dittologie di Sannazaro associate a questo schema sono coppie petrarchesche o loro variazioni; mentre quelle bembiane sono riconducibili ai *Fragmenta* soltanto in un quarto dei casi circa.

E, mentre il corso al mar frena e sospende 2 4 6-7 10 (*Rime* LXXXVII 3)
 Per far tosto di me polvere et ombra 2-3 6-7 10 (*Rime* XCVIII 1)

Già Praloran aveva osservato che questi versi (specie i primi) «hanno davvero la stessa fisionomia bipartita: movimento ascendente e poi bruscamente discendente»; aveva poi aggiunto che «caratteristica petrarchesca è quella di insistere su echi fonici tra le due parole a cavallo della cesura», e che «Bembo recupera perfettamente questa armonizzazione timbrica che “lega” ciò che invece il profilo ritmico-sintattico divide»²⁷. Ma vanno altresì rilevate da una parte le pause anticipate indotte dalle inarcature, dall'altra la posizione anastrofica che qualifica in non pochi casi il termine sotto *ictus* di 6a (o quello precedente), e di conseguenza la tendenza a introdurre una pausa supplementare all'interno del verso. Il veneziano cerca spesso soluzioni alternative all'andamento tradizionalmente bipartito dello schema, e le trova non solo nei versi-sintagma di cui si è detto, ma anche nelle enumerazioni a quattro o cinque membri, che equiparano gli accenti rendendo la curva intonativa omogenea, priva di fratture.

Volar speme, piacer, tema e dolore 2-3 6-7 10 (*Rime* xx 11)
 L'erba, il fiume, gli augei, l'auxa ti chiama 1 3 6-7 10 (*Rime* XXI 14)
 Vela, remi, governo, ancora sforza 1 3 6-7 10 (*Rime* xxx 6)

Effetti particolarmente preziosi sono ottenuti attraverso la collocazione di un proparossitono con attacco vocalico sotto accento di 7a, che altera la serie in genere impostata sulla misura del bisillabo e su parole piane e tronche. Inoltre, giusta la sua inclinazione a variare la tessitura del verso, Bembo esaurisce di rado le undici sillabe nella serie enumerativa, e inserisce in attacco o in punta di verso un verbo in grado di polarizzare lievemente il profilo ritmico. In alternativa ricorre ai versi tripartiti, di solito caratterizzati da un'alterazione dell'*ordo verborum naturalis*.

Porto, / se 'l valor vostro / arme e perigli 1 6-7 10 (*Rime* XIV 1)
 Far pote / i giorni miei / lieti e felici 1-2 4 6-7 10 (*Rime* xxv 6)

Infine, restano da considerare almeno gli endecasillabi di 4a 6a 10a. Come è noto, si tratta di uno schema accentuativo che gode di notevole fortuna prima di Petrarca, ma che proprio a partire dai *Fragmenta* subisce un forte ridimensionamento a causa della scarsa densità accentuale della sua clausola,

²⁷ PRALORAN, *Metrica e tecnica del verso*, p. 418.

che configge con l'esigenza di tardità connaturata alla lirica petrarchesca e petrarchista²⁸. Per questa ragione nella storia dell'endecasillabo si è presto imposta una realizzazione del *pattern* che ha marginalizzato tutte le altre, lo schema nobile e di lunga durata con parola sdrucchiola sotto *ictus* di 6a. In Sannazaro è frequente ma non al livello di Petrarca: nei *Fragmenta* copre il 19% dei versi di 4a 6a 10a, nei *Sonetti et canzoni* l'11%, negli *Amorum libri* il 13%, in Della Casa il 10% (nei sonetti), infine in Bembo solo il 4.76%²⁹. Uno sguardo al lessico è altresì indicativo: Sannazaro impiega solo aggettivi e sostantivi come proparossitoni, e tre quarti di essi sono già utilizzati da Petrarca in queste condizioni; Bembo sceglie nomi e aggettivi petrarcheschi ma anche molti verbi che invece non hanno attestazioni in Petrarca (benché quest'ultimo ne faccia largo uso in questa sede)³⁰.

Nei *Sonetti et canzoni*, accanto a tale soluzione, vi sono le bipartizioni (correlative) e le figure fluide come il tipo determinato più determinante.

e d'un novello e florido colore	4 6 10 (<i>SeC</i> x 6)
di questa vita languida e mortale	2 4 6 10 (<i>SeC</i> xiv 2)
per farne un carro aurato e trionfale	2 4 6 10 (<i>SeC</i> xxxi 11)
il marmo avanza, e i gigli discolora	2 4 6 10 (<i>SeC</i> xlii 11)
Mirate quella angelica bellezza	2 4 6 10 (<i>SeC</i> xlix 5)

Questo genere di strutturazione comporta talora il superamento dell'andamento bipartito dell'endecasillabo, in particolare quando i versi sono costruiti su un sostantivo in clausola preceduto da dittologia aggettivale, giacché quest'ultima elimina la *break* ritmica in 4a o 6a sede, nonostante la presenza di un indugio intonativo sul primo termine. Pure Bembo ricorre alle figure bipartite e correlate, tuttavia in molti casi destabilizza la struttura del verso collocando il confine tra due proposizioni o due periodi a cavallo della cesura di 6a (o di 4a), e innescando un *enjambement* nel secondo emistichio, talvolta favorito dalla sinalefe e da una congiunzione come *e* o *onde* in cesura, dal forte valore propulsivo.

²⁸ Vd. PRALORAN, *Figure ritmiche nell'endecasillabo* per Petrarca.

²⁹ Cfr. almeno ivi, pp. 143-45, G. BALDASSARI, *Formularità del linguaggio lirico boiardo*, in «Stilistica e metrica italiana», VIII, 2008, pp. 3-58, a pp. 12-20; ID., *Un laboratorio del petrarchismo*, pp. 159-64.

³⁰ Di seguito il regesto delle voci e la loro frequenza in Petrarca (con l'asterisco si indicano le parole non attestate nei *Ruf*): Sannazaro *debili* (1), **florido*, *torbido* (3), **languida*, *libero* (2), **utile*, *angelica* (14), *tenebre* (3), *angeliche* (14), *miseri* (6), *liquidi* (2), *angelico* (14), *candido* (3); Bembo **escono*, *turbido* (3), *liquidi* (2), *lacrime* (8), **muovono*, *angelica* (14), **mancano*, *tenebre* (3), *miseri* (6), **cinsela*. Della Casa è pure molto petrarchesco nelle sue scelte: *lacrime* (8), *angeliche* (14), *candido* (3), *angelica* (14), *torbida* (3), **Esaco*.

Rubini e perle, <i>ond'escono</i> parole	2 4 6 10
Sì dolci, ch'altro ben l'alma non vòle;	2 4 6-7 10 (<i>Rime</i> VIII 6-7)
Son queste quelle chiome, <i>che</i> legando	2 4 6 10
Vanno 'l mio cor, sì ch'ei ne more expresso?	1 4 6 8 10 (<i>Rime</i> XX 5-6)
L'altro la faccia bianca e sbigottita	1 4 6 10
Dal tuon, che qui sì grande si sentio,	2 4 6 10 (<i>Rime</i> XXIII 6-7)
Cote d'amor, di cure e di tormento	1 4 6 10
Ministra, che quetar mai non ne lasci,	2 6-7 10 (<i>Rime</i> L 3-4)
Scorgo i bei lumi et odo quel gentile	1 4 6 10
Spirto e d'altro giamai non mi cal molto.	1 3 6 10 (<i>Rime</i> LXXV 7-8)

La figura è spesso aggravata dall'estrema brevità del *rejet*, non sempre controilanciata da una seconda pausa intonativa in sede canonica. Molto interessanti sono gli esempi in cui l'inarcatura ha carattere anaforico e induce un'ambiguità intonativa, obbligando il lettore a ristrutturare a posteriori il profilo ritmico del verso di innesco. Simili esempi, salvo errori, sono del tutto assenti in Sannazaro.

Il diverso comportamento metrico bembiano si spiega anche con un altro fatto: il 10% circa degli endecasillabi di 4a 6a 10a di Bembo è collocato in chiusa di sonetto; l'elusione degli sdruciolli sotto *ictus* di 6a è dunque dovuta alla scansione rapida e rubata tipica di questa figura ritmica, contraria alla lentezza che contraddistingue molti finali di periodo e di sonetto.

Scorger da l'altre; e come adorar Dio	1 4 6 9-10
Si debba solo al mondo, ch'è 'l suo tempio.	2 4 6 10 (<i>Rime</i> I 13-14)
Ch'almen, quand'io ti cerco, non t'ascondi.	2 4 6 10 (<i>Rime</i> XIX 14)
Rivesta il mondo, e mai non se ne spoglie.	2 4 6 10 (<i>Rime</i> XXXVI 14)
Pien d'un leggiadro sdegno e di pietate.	1 4 6 10 (<i>Rime</i> XXXVII 14)

IV. Mengaldo, nel suo contributo del '62, sosteneva che con Sannazaro si verificano «l'abbandono delle strutture lineari tipiche della poesia del '400 e l'incipiente formazione di strutture a spirale, ondulanti, potenzialmente aperte, con centri di gravità variamente spostabili». Individuava quindi nell'intuizione musicale di Sannazaro un antecedente dell'orchestrazione metrico-sintattica casiana, e poneva il napoletano a metà strada tra «il tardogotico quattrocentesco e tipi strutturali prebarocchi e barocchi», elevandolo a precursore del madrigale tardocinquecentesco³¹. Se quest'ultima ipotesi pare corretta, non si riesce invece a condividere il parere dello studioso circa

³¹ MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, pp. 456 e 458. Per l'istituzione di una linea Sannazaro-Casa-Tarsia-Tasso(-Barocco) vd. anche *ivi*, pp. 444-45.

l'affinità tra le scelte ritmiche e sintattiche di Sannazaro e Della Casa. Ci sembra che la stessa definizione di Mengaldo della fisionomia stilistica dei testi sannazariani – ossia «sintassi sfumata, senza stacchi ma con sinuosi e dolci avvallamenti e fluidi passaggi, autocontemplazione di una psicologia senza capacità di forti contrasti e iati, ove le punte sono smussate nel concorde abbandono a una malinconia tutta musicale, a una *rêverie* potenzialmente infinita»³² – sia molto lontana dal profilo casiano. L'impressione è che, in una temperie ancora aurorale e pionieristica nell'ambito degli studi stilistici, Mengaldo abbia forse accentuato in modo eccessivo alcune qualità della lirica sannazariana semplificando un poco l'evoluzione del petrarchismo metrico-sintattico tra fine Quattrocento e metà Cinquecento³³. Non si vuole infatti negare il rilievo di Sannazaro nello sviluppo della poesia cinquecentesca, la sua funzione di precursore, bensì enfatizzare il carattere conclusivo della sua esperienza rispetto a quella quattrocentesca, e precisare la sua area di influenza: la sua metrica e la sua sintassi sono state certamente di qualche peso per i poeti della prima metà del secolo, non solo importanti per gli sviluppi successivi (Tansillo, un certo Tasso, *etc.*), e basterebbero a provarlo i giudizi più che favorevoli all'uscita della *princeps*; tuttavia non si ritiene che abbiano ricoperto un ruolo centrale nella formazione della linea *grave* del petrarchismo.

Al fine di dimostrare questa ipotesi critica bisognerebbe allargare il discorso a tutte le forme metriche e a tutti i livelli di interazione di metro e sintassi, e soprattutto sarebbe necessario disporre di molte informazioni in più sulla lirica cinquecentesca per inquadrare i dati in una prospettiva storico-istituzionale adeguata. Ovviamente ciò non è possibile in questa sede; d'altronde va detto che i risultati degli studi più recenti sulla sintassi di Sannazaro e Bembo sembrano del tutto convergenti con le nostre conclusioni. Dal confronto serrato delle scelte ritmiche di Sannazaro e Bembo inoltre emergono già alcuni elementi molto indicativi per quanto riguarda la matrice ancora quattrocentesca dell'endecasillabo del napoletano nonché l'allineamento del secondo, non del primo, con Della Casa. La distanza che intercorre tra i due poeti è palese almeno in rapporto a tre ordini di fenomeni. Primo: l'inclina-

³² Ivi, p. 458. In realtà lo stesso Mengaldo, dopo aver identificato quale costante stilistica della lirica sannazariana la tendenza a «prolungare e a render sistematica l'intuizione 'asincronica', l'estensione programmatica, inusitata nel '400, dell'*enjambement*», riconosceva che quest'ultima «assume, più che la funzione drammatica che sarà propria del Tasso e già del Casa, i connotati della *souplesse* ritmica», senza con ciò mutare, tuttavia, la propria posizione (ivi, p. 452).

³³ Già M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, p. 283 aveva «attenuato la forte contrapposizione istituita dal Mengaldo fra i moduli ipotattici del Sannazaro e le "strutture lineari della poesia del '400"».

zione di Sannazaro a mantenere la linea intonativa del verso unita o a bipartirla in modo netto, e la sua tendenza alla fusione melodica, che non provoca effetti gravi, bensì una fluidità sinuosa, adeguata all'intonazione riflessiva e patetica dei testi (una fluidità ottenuta, ribadiamo, non attraverso una sintassi inarcante, bensì mediante un uso sapiente delle ripetizioni e dell'*ordo verborum artificialis*). Secondo: la tessitura ritmica molto variata dei sonetti bembiani, fondata, nonché sull'alternanza dei gruppi ritmici, anche su una gestione oculata delle partizioni versali, specialmente in relazione agli schemi accentuativi più diffusi. Terzo: l'uso sapiente dell'inarcatura da parte di Bembo al fine di conseguire un organismo mosso, e talvolta per creare vere ambiguità intonative, nel solco dei più fini contrappunti ritmici petrarcheschi. Un simile gusto per la variazione, oltre che per l'asimmetria e l'asincronismo, contrasta in parte con la ricerca metrica sannazariana, tutta volta a costruire geometrie e volumi³⁴.

Nei *Sonetti et canzoni* questa attitudine si traduce sovente in una maggiore fedeltà al Petrarca più lineare e simmetrico, meno *grave*, e alla metrica quattrocentesca, ma soprattutto implica una forte selezione delle opzioni offerte dal codice petrarchesco, sì che vengono promosse alcune soluzioni stilisticamente molto caratterizzate a scapito di una vera *varietas* (e si è visto, sebbene di sfuggita, che anche a livello lessicale vi è una certa ortodossia). La variazione esiste nella lirica sannazariana, ma agisce su pochi e ben selezionati temi e strutture formali: pertiene alle sfumature più che ai toni³⁵. Diversamente nelle *Rime* bembiane le due componenti – piacevolezza e gravità – sono sussunte in un ideale di variazione coerente con le dichiarazioni del teorico del secondo libro delle *Prose*, e le strategie ritmiche e i moduli impiegati per ottenere questo effetto sono davvero numerosi. In conclusione pare quindi lecito avanzare l'ipotesi che Bembo non possa essere considerato il principale (o il solo) responsabile della "standardizzazione" del petrarchismo, almeno di quello metrico-sintattico, in quanto egli non è animato dalla volontà strettamente classicistica di ridurre le possibilità contenute nel modello, anzi, ne coglie la profonda varietà e la sfrutta, preparando la via

³⁴ SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti*, per spiegare la scarsità dei procedimenti inarcanti, ha parlato di una «spinta, fondante nel napoletano, all'ordinato stoccaggio del materiale linguistico negli scomparti ritmici, insomma di un primato dell'architettura delle linee e dei volumi».

³⁵ Va però ricordato che la maggiore omogeneità nella gestione del profilo ritmico dell'endecasillabo e delle segmentazioni versali è parzialmente compensata dall'intenso ricorso – straordinario, per quanto sappiamo, prima di Tasso – al piede anapestico.

alle declinazioni *gravi* che domineranno a metà Cinquecento³⁶. Al contrario sembra che a porre le basi per la codificazione del petrarchismo come maniera sia stato Sannazaro, tanto dal punto di vista ritmico, quanto dal punto di vista sintattico, secondo quanto acclarato da Soldani nella citazione riportata in sede introduttiva.

Tutto ciò non deve e non vuole sottintendere un giudizio di valore, perché le diverse scelte stilistiche conseguono anche al temperamento dei due autori e al contenuto in parte differente delle loro poesie. Da questo punto di vista proprio Mengaldo aveva colto la specificità dell'esperienza amorosa e poetica di Sannazaro, ossia la *chiusura* e la *specializzazione* della sua lirica in «un'attentissima auscultazione dei riflessi psicologici essenziali che nascono dalla proposta di una condizione umana tipica», che «ha il suo equivalente in una raffinata arte della "variazione", variazione su pochi temi o *tests* psicologici assolutamente tipicizzati e insieme sui dati del modello petrarchesco». Lo studioso aggiungeva poi che «il movimento più vivo, la dialettica più sensibile di questa lirica» è «il confronto di timbro idillico (non senza le note petrarchesche del *solitario orrore*) con la natura come vivente spettacolo e accogliente rifugio: [...], la fuga dalla disarmonica vita civile nell'immobile e consolante armonia della natura»³⁷. Questa disposizione idillica, insieme con il registro patetico precipuo di molte liriche sannazariane, ha un immediato riflesso nello stile, giustificando la ricorrenza di fenomeni come i versi-sintagma in apertura di sonetto, e le cascate di vocativi correlati. Il patetismo si traduce infatti raramente in toni gravi, tantomeno aspri, mentre sfocia sovente in un potenziamento delle proprietà musicali del linguaggio; lo strumento prediletto da Sannazaro non è la rottura ma l'iterazione.

In un sonetto come XXIII, dove il poeta esprime il proprio anelito a una quiete che pare irraggiungibile (e si trasforma in desiderio di morte), il tono più riflessivo non altera l'intonazione e la curva ritmica normale: l'attacco – «Cara, fida, amorosa, alma quiete» – dice subito anche ritmicamente il desiderio del poeta di raggiungere uno stato di pace e d'isolamento, quasi

³⁶ In questo senso si possono applicare a Bembo le parole di Afribo sul Casa: «La differenza del Casa dalle classi medie del petrarchismo si misura, anche e soprattutto, da qui. La sua lettura del sonetto bembiano si *astiene* quasi del tutto dalle parole, e sono pochissimi i "mattoni" in comune, le punte di lessicalizzazione. Quello che coincide è l'*idea*, l'*ingenium*, la strategia costruttiva, la stilistica profonda, la scelta di scrutare e adoperare un certo Petrarca, quello *grave* e *aspro*, quello più in ombra» (AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas"*, p. 65). È innegabile che il lessico di Bembo è più petrarchesco, nondimeno in questa sede preme porre in rilievo la sua grande (e preminente) attenzione per la «stilistica profonda» dei testi, giacché normalmente viene trascurata negli studi sul petrarchismo (bembiano).

³⁷ MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 441.

che le pene possano trovare una soluzione temporanea proprio nella misura del verso. La doppia sinalefe che dilata il centro dell'endecasillabo, tutta giocata sulla vocale più aperta (che d'altra parte domina il verso: gli aggettivi estremi, *cara* e *alma*, assuonano proprio in sua virtù), la dieresi finale *quiete*, la sequenza di aggettivi coordinati per asindeto, con la sospensione centrale causata dall'inatteso polisillabo, tutto contribuisce ad allungare il verso e ad accrescere l'effetto di stasi e atemporalità che entra in tensione con la fluidità connaturata alla figura sintattica. La forma sembra insomma riflettere la ricerca del poeta di superare lo scacco esistenziale, giacché la quiete tanto bramata (sia nella forma del rifugio nella natura, sia come fuga nel sogno) è sempre effimera, e il soggetto ricade irrimediabilmente nel presente, quindi nel lamento. È questo il nucleo primitivo da cui ha origine molta lirica sannazariana, magistralmente restituito dalla sintassi e dal ritmo. La lirica bembiana per contro è meno introspettiva e incline al lamento, più narrativa e raziocinante, forse meno emotiva, e l'elemento patetico è normalmente assente o confinato nella chiusa del sonetto. In particolare nelle *Rime* manca il tentativo di fuga dalla realtà nella dimensione arcadica oppure onirica caratteristico del napoletano: sono presenti testi sul tema dell'*otium* letterario in campagna oppure sui poteri pacificatori ma ingannevoli del sonno, nondimeno la poesia di Bembo è più fermamente ancorata alla realtà presente, e il conflitto è semmai (petrarchescamente) interno alla coscienza del poeta. Infine, oltre a questi elementi fondamentali, concorrono alla diversificazione della condotta metrica dei due autori anche la superiore varietà tematica delle *Rime* bembiane (a sua volta favorita dall'estensione della silloge nella forma definitiva, e dal disegno macrotestuale), nonché il progressivo consolidamento della componente *grave* e il graduale affrancamento dai moduli stilistici più schiettamente quattrocenteschi³⁸.

³⁸ Va infatti tenuto presente che la produzione lirica bembiana copre un arco cronologico molto ampio (grosso modo dagli anni '80-'90 del Quattrocento alla morte del poeta nel 1547); mentre l'esperienza poetica di Sannazaro in volgare si esaurisce sostanzialmente sulla soglia del nuovo secolo.

Appendice. Profilo ritmico dell'endecasillabo quattro-cinquecentesco e petrarchesco

	% <i>Petrarca</i> Rvf (Paloran)	% <i>Sannazaro</i> SeC	% <i>Bembo</i> Rime 1550	% <i>Bembo</i> Rime 1548	% <i>Trissino</i> Rime	% <i>Giusto</i> BM (Baldassar)	% <i>Lorenzo</i> Canz. (Bellomo)	% <i>Bonardo</i> AL (Baldassar)	% <i>Carico</i> Endim. (AMI)	% <i>Tibaldo</i> Rime Vulg. (AMI)	% <i>Dalla Casa</i> Rime
1.1 246810	7.66	11.35	10.78	10.68	8.86	14.26	10.01	9.85	7.48	8.89	15.13
1.2 146810	4.91	6.75	6.60	6.29	5.93	5.63	5.66	6.36	4.63	4.81	8.98
1.3 46810	2.75	5.63	3.30	4.01	4.53	4.02	2.90	4.51	5.99	3.55	2.53
tot.	14.32	23.73	20.68	20.98	19.31	23.91	18.57	20.71	18.12	17.26	26.65
2.1 24810	8.96	9.31	7.53	7.96	13.64	11.64	8.83	9.54	4.90	9.25	8.25
2.2 14810	6.31	3.86	4.44	4.75	7.07	4.50	4.21	5.37	2.99	4.29	4.20
2.3 4810	3.03	3.30	2.68	2.90	4.08	3.49	2.99	3.49	3.62	2.86	2.32
tot.	18.30	16.47	14.65	15.61	24.79	19.62	15.84	17.90	11.65	16.41	14.77
3.1 24610	4.39	4.09	5.47	5.18	4.72	8.58	4.55	8.52	6.81	4.89	2.24
3.2 14610	2.52	2.19	2.37	2.75	3.38	3.81	2.90	4.51	2.90	2.64	1.67
3.3 4610	1.69	2.00	1.81	1.91	2.80	2.52	1.69	3.89	4.76	1.77	1.09
tot.	8.60	8.28	9.64	9.84	10.90	14.91	9.15	16.91	15.67	9.32	5.00
4.1 24710	2.93	0.47	2.11	1.79	0.19	1.34	1.86	2.65	1.23	1.13	1.30
4.2 14710	1.54	0.37	1.19	1.05	0.51	0.32	1.07	1.39	0.88	0.38	0.29
4.3 4710	0.70	0.33	0.62	0.65	0.25	0.54	0.55	0.74	0.67	0.39	0.36
tot.	5.17	1.16	3.92	3.49	0.96	2.20	3.48	4.78	2.79	1.92	1.96
5.1 2610	1.91	1.72	1.65	1.94	2.87	4.40	2.27	3.83	4.57	2.46	0.65
5.2 26810	4.47	5.35	6.34	6.23	3.38	9.12	4.97	6.98	9.02	5.52	4.06
tot.	6.38	7.07	7.99	8.18	6.25	13.51	7.25	10.80	13.59	7.98	4.71
6.1 3610	3.00	2.75	1.75	2.04	2.10	0.91	2.72	2.35	3.85	2.69	1.01
6.2 13610	1.31	1.07	1.24	1.05	1.53	0.21	1.31	0.62	0.77	1.33	0.43
6.3 36810	6.96	7.96	4.80	4.97	5.04	1.77	4.10	3.70	7.17	4.76	4.27
6.4 136810	3.43	4.70	3.30	3.15	3.12	1.13	3.76	2.22	2.30	3.07	2.46
tot.	14.70	16.47	11.09	11.20	11.79	4.08	11.87	8.89	14.11	11.87	8.18
7.1 1610	0.36	0.19	0.46	0.52	0.57	0.43	0.44	0.19	0.65	0.41	0.00
7.2 16810	1.24	1.02	1.08	1.20	1.27	0.70	0.69	0.52	1.88	1.12	1.30
tot.	1.60	1.21	1.55	1.73	1.85	1.13	1.13	0.71	2.53	1.13	1.30
8.1 67	11.72	11.63	16.30	15.21	13.96	8.10	10.60	8.21	14.32	14.22	17.81
8.2 12	0.63	0.28	0.77	0.71	0.51	0.86	1.48	1.02	0.54	1.03	0.87
8.3 23	3.23	3.21	1.88	3.21	1.02	2.95	4.21	2.62	2.05	4.48	2.39
8.4 34	5.70	3.68	3.30	2.93	2.36	2.84	5.73	2.84	1.92	4.81	4.63
8.5 45	2.93	1.95	2.78	2.78	4.14	1.72	3.72	1.05	0.48	2.49	4.13
8.6 56	1.21	1.58	0.67	0.80	0.83	1.02	2.45	1.23	0.79	2.44	1.96
8.7 78	1.81	0.70	1.29	1.27	0.32	0.48	1.24	0.62	0.25	1.76	1.74
8.8 910	4.90	2.56	3.04	3.27	1.02	4.40	5.73	2.99	1.40	5.79	3.84
tot.	32.25	25.59	30.43	28.85	24.16	22.36	32.42	20.59	21.20	33.18	37.36
altro	0	0	0.05	0.12	0	0	0	0	0	0	0.07
tot.	101.58	100	100	100	100	101.73	102.45	101.28	100.21	102.91	100

«La persona dell'humanista». Immagini della giovinezza di Marcantonio Flaminio (1515-1529)*

Giovanni Ferroni
(Università degli Studi di Padova)

1. Nonostante la presenza di più studi biografici, fra i quali tuttora spicca, per completezza, ricchezza d'informazioni e tenuta complessiva, quello di Alessandro Pastore¹, la storia della giovinezza di Flaminio e quella della sua formazione umana e intellettuale restano ancora, in buona parte, da scrivere, così come attendono di essere davvero ricollocati nel loro contesto poetico e culturale i suoi primi *carmina*. La ragione di questa scarsa attenzione, che tocca in misura molto minore gli anni della maturità, si trova certo nella relativa limitatezza dei documenti disponibili, ma ancor di più, a mio avviso, nella poca importanza attribuita agli anni di una formazione che è stata ritenuta solo letteraria dagli storici dell'eterodossia e della Chiesa nel

* Questo contributo raccoglie alcuni dei risultati delle ricerche condotte come *visiting fellow* presso il Seminarium Philologiae Humanisticae della Katholieke Universiteit Leuven grazie al generoso sostegno di una "Arrius Nurus Fellowship" (febbraio-luglio 2016). Ringrazio il prof. Gilbert Tournoy per la cordiale accoglienza lovaniense. Ringrazio anche Giacomo Comiati e Andrea Severi per avermi fatto leggere in anteprima i loro contributi.

¹ Mi riferisco, ovviamente, ad A. PASTORE, *Marcantonio Flaminio. Fortune e sfortune di un chierico nell'Italia del Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 1981. Per la ricostruzione della giovinezza e della prima parte della "carriera" flaminiana vd. anche E. CUCCOLI, *Marcantonio Flaminio. Studio con documenti inediti*, Bologna, Zanichelli, 1897 (in particolare i capitoli 1-3, pp. 23-59) e C. MADDISON, *Marcantonio Flaminio. Poet, Humanist and Reformer*, London, Routledge and Kegan Paul, 1965, pp. 1-72 (sul volume vd. però le recensioni con molte o parziali riserve di J.A. TEDESCHI in «Church History», xxxv/2, 1966, pp. 239-40 e di C.B. SCHMITT in «Romanic Review», LVIII/3, 1967, pp. 214-15). Tanto Pastore quanto la Maddison, in ogni caso, pur con sensibilità diverse – la seconda ad esempio tende a rappresentare in modo molto più aneddotico i contesti socio-culturali – offrono un buon quadro biografico e intellettuale di Flaminio e del mondo in cui visse, ma esso non viene fatto interagire con i testi poetici – che Pastore per lo più omette – cosicché né quello può rivelare la sua effettiva influenza né questi possono trarne significato. Non diversamente si era comportato Cuccoli che aveva separato la parte biografica da quella critico-letteraria riservando loro due sezioni distinte del suo saggio.

Cinquecento, ovvero la benemerita categoria di studiosi che, ad onta degli italianisti, negli ultimi trent'anni si è interessata più assiduamente e con i maggiori frutti a Flaminio e alla sua opera².

D'altra parte, per gli obiettivi e le necessità di quegli specifici indirizzi di ricerca, l'esclusione dei *Lehrjahre* e il concentrarsi sulla parte bassa della cronologia flaminiana è una scelta che si giustifica benissimo. È infatti solo dopo il decennio veronese, dal 1538, che gli interessi spirituali di Flaminio divengono preminenti e che egli acquisisce, in breve tempo, un ruolo di primo piano nella vita religiosa e nell'eterodossia italiana: sottratto all'inoffensiva e appartata normalità della vita di chierico, umanista e poeta, viene proiettato, nel decennio centrale del Cinquecento, sull'ampio palcoscenico della storia religiosa italiana ed europea – la Storia della prima metà del Cinquecento, considerato che le questioni religiose e le loro ricadute politiche e culturali ne rappresentano l'elemento decisivo. Si comprende quindi bene che, per quanto la militanza riformatrice di Flaminio si concentri in pochi anni – gli ultimi dodici-tredici su circa cinquantadue complessivi –, il peso dell'esperienza religiosa nella sua biografia e negli studi su di lui sia stato decisivo. Tanto più che la prospettiva critica che privilegia quest'ultima parte della sua vita tende a coincidere con quella che lo stesso Flaminio ci impone, con la storia di sé che egli ci racconta.

Si tratta della storia di una conversione che ha il suo punto di svolta fra il '37 e il '38 con l'adesione all'articolo di giustificazione per sola fede e con la conoscenza di Valdés. Poco importa che, probabilmente, l'una e l'altra fossero state preparate da una serie di letture condotte già nell'ultima fase dell'esperienza veronese e che ancor prima si possano trovare tracce di un progressivo accostarsi alla problematica spirituale. Come ogni storia di conversione, anche questa prevede una frattura, una cesura periodizzante che implica la cancellazione o almeno la svalutazione della porzione di vita che aveva preceduto il presente, alla cui luce tutta l'esistenza passata viene reinterpretata e riscritta.

La coincidenza di prospettive e di interessi interni ed esterni alla perso-

² Si dovranno citare, almeno, alcune edizioni di testi: B. DA MANTOVA, M.A. FLAMINIO, *Il beneficio di Cristo*, introduzione e note a cura di S. CAPONETTO, Torino, Claudiana 1991² (Testi della Riforma, 6); M.A. FLAMINIO, *Apologia del Beneficio di Christo e altri scritti inediti*, a cura di D. MARCATTO, Firenze, Olschki, 1996 (Studi e testi/Fondazione Luigi Firpo, Centro di Studi sul regime politico, 5); ID., *Meditationi et orationi formate sopra l'epistola di san Paolo ai Romani*, a cura di M. FIRPO, Milano, Arago, 2007. Fa eccezione, in questo quadro, il lavoro di commento, piuttosto disinteressato agli aspetti storico-religiosi, di M. BOTTAL, *La Paraphrasis in triginta psalmos versibus scripta di Marcantonio Flaminio: un esempio di poesia religiosa del XVI secolo*, in «Rinascimento», n.s., XL, 2000, pp. 157-265.

nalità e al tempo di Flaminio ha fatto sì che la ricostruzione del suo percorso biografico sia stata fatta proprio a partire da quella esperienza religiosa, individuando, a ritroso, in modo piuttosto agevole, una serie di svolte e cesure nette nelle quali si è soliti dividere, quasi in segmenti separati e non comunicanti, la giovinezza (fino al 1527 ca.), la maturità al servizio di Giberti (fino al 1537) e poi la parte conclusiva della sua vita, quella 'spirituale' (fino alla morte, nel febbraio del 1550).

Di contro a questa impostazione, concentrarsi sugli interessi, le relazioni e l'opera di Flaminio fra il 1515 e il 1529, all'interno cioè dei limiti temporali segnati dalle stampe delle sue prime due raccolte poetiche³, significa provare a decostruire quella storia di conversione, cercare di sottrarsi alla sua forza magnetica e alle sue ragioni, recuperando piuttosto il momento in cui vennero a formarsi atteggiamenti letterari e culturali, in cui si rivelarono predilezioni o si realizzarono scelte destinate a decidere gran parte del futuro. Si tratta insomma di privilegiare la durata rispetto alle fratture, la continuità al cambiamento, tentando di riannodare qualcuno dei fili che uniscono l'inizio e la fine della parabola esistenziale e poetica di Flaminio e di riconnettere la sua esperienza poetica a quella degli umanisti e degli intellettuali delle generazioni precedenti, a cominciare dal padre Giovanni Antonio, e a quella dei molti centri e ambienti culturali con cui, giovanissimo, poté entrare in contatto.

Il programma di lavoro, già solo in questo abbozzo, è molto vasto ed eccede davvero le possibilità di chi scrive e i limiti di un singolo saggio; mi limiterò quindi, in quest'occasione, soltanto a schizzarne alcune parti e, in modo un po' desultorio, a colorire qualche particolare più di altri significativo nell'economia di questo discorso.

2. Volendo smontare la storia di sé che il serravallese ci racconta, e che anche a me, assecondandolo, è già capitato di ripercorrere⁴, conviene riprende-

³ Mi riferisco alle due note stampe antologiche M. MARULLO, *Neniae. Epigrammata nunquam alias impressa* - M.A. FLAMINIO, *Carminum libellus. Ecloga Thyrsis*, Impressum Fani in aedibus Hieronymi Soncini, Idibus Septemb. 1515 e a I. SANNAZARO, *Odae. Elegia de malo Punico* - G. COTTA, *Carmina* - M.A. FLAMINIO, *Carmina*, Venetiis, s.n. [ma Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli], 1529 mense Decemb. (l'identificazione dello stampatore si deve a D.E. RHODES, *Silent Printers. Anonymus printing at Venice in the Sixteenth Century*, London, British Library, 1995, p. 239). Delle due edizioni vd. la descrizione e la tavola, relativa ai soli testi di Flaminio, nelle Appendici 1 e 2: traggio le due schede dai materiali preparatori della *Bibliotheca flaminiana* – la bibliografia delle edizioni cinquecentesche delle opere e dei testi di Flaminio – che sto allestendo, presentandole in una versione un poco ridotta e adattata.

⁴ Vd. i miei «*Dulces lusus*». *Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012 (Manierismo e Barocco, 16), pp. 225-70 e *A Farewell to Arcadia: Marcantonio Flaminio from Poetry to Faith*, in *Allusions and Reflections. Greek and Roman*

re il discorso dalla fine, per mostrare come, pur essendo nella sostanza vero, il racconto flaminiano non sia sempre coerente e, talvolta, si faccia piuttosto inaffidabile quando si scenda a esaminarne i dettagli⁵. Soprattutto negli ultimi anni della sua vita, l'immagine che Flaminio ci vuol dare, proprio perché resa molto definita dalle nette scelte spirituali compiute, non collima del tutto con l'effettiva realtà delle sue azioni e dei suoi interessi. La possibilità dell'esercizio della poesia e quindi la stessa identità intellettuale di Flaminio forniscono, a questo proposito, un esempio molto significativo.

La conversione valdesiana, infatti, e la mortificazione di sé che essa implicava si erano presto tradotte nell'ostentato rifiuto della «persona dell'humanista» che era stato e che tanto gli era piaciuto essere⁶ e di un altrettanto ostentato rifiuto della poesia, qualificata ora come «pazzia»⁷ ora come vuota perdita di tempo⁸ e di regola, dal '40 in poi, soppressa o ammessa solo nella sua variante spirituale o morale – comunque depurata, per esplicita dichiarazione, da ogni riferimento pagano – e in quella, giustificata dall'amicizia, del biglietto in versi⁹. Tuttavia, a dispetto di tali dichiarazioni, l'ultimo anno di vita di Flaminio, se osservato dalla specola delle sue lettere, sembra essere dedicato principalmente a due tematiche: la vita spirituale, propria e altrui, e la poesia, e non soltanto quella religiosa, che torna ad occupare uno spazio ampio e centrale. Vi è, in particolare, una serie di missive tutte del 1549¹⁰

Mythology in Renaissance Europe, Proceedings of the Multidisciplinary Symposium (Stockholm, Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities, June 07-09, 2012), edited by E. WÄGHÄLL NIVRE, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 309-24.

⁵ Del tutto mistificatoria era, ad esempio, la presentazione come giovanile del libro pastorale per Hyella e la sconfezione della sua pubblicazione nell'edizione lionese del 1548 (cfr. FERRONI, «*Dulces lusus*», pp. 267-69).

⁶ M.A. FLAMINIO, *Lettere*, a cura di A. PASTORE, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978, n. 44, p. 127 (a Galeazzo Florimonte, 6 agosto 1542). Sull'edizione dell'epistolario flaminiano vd. le recensioni di M. FIRPO, *L'epistolario di Marcantonio Flaminio*, in «Rivista storica italiana», xc1/4, 1979, pp. 653-62; M. CILIBERTO, in «Studi storici», xxi/4, 1980, pp. 953-56; particolarmente ricca quella di G. FRAGNITO, in «Studi Veneziani», n.s., iv, 1980, pp. 324-34.

⁷ FLAMINIO, *Lettere*, n. 27, p. 89 (a Giovanfrancesco Bini, 27 febbraio 1540) e n. 60, p. 174 (a Ulisse Bassiano, s.d.).

⁸ Ivi, n. 23, p. 77 (a Gerolamo Seripando, 15 luglio 1539).

⁹ Per alcune indicazioni su questo aspetto vd. GIOV. FERRONI, «*Liber ultimus*». *Note sui «De rebus divinis carmina» di Marco Antonio Flaminio*, Atti del XXIV convegno internazionale dell'Istituto di Studi Umanistici «F. Petrarca» (Chianciano-Pienza, 19-21 luglio 2012), a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, Cesati, 2014, pp. 301-10 e ID., «*Siculis et Tarentinis*». *Teologia, esegesi e poetica nei De rebus divinis carmina di Flaminio*, in «Bollettino di Studi Valdesi», ccxviii, 2016, pp. 33-70.

¹⁰ Sono le lettere che Flaminio invia a Bassiano il 27 e 30 maggio, il 27 giugno, il 4 e il 14 luglio e il 14 dicembre 1549; se ne aggiungono una ancora per Bassiano, databile *ante* 27 maggio, e una per Zanchi senza indicazioni di luogo né di data, ma sicuramente di questo

nelle quali possiamo infatti vederlo alle prese con un fitto scambio di pareri con il bolognese Ulisse Bassiano¹¹ e il bergamasco Basilio Zanchi¹² a proposito di questioni di poetica e di vari luoghi dei suoi *carmina* dei quali si discute in particolare la latinità, l'esattezza semantica, l'opportunità nell'uso di alcune espressioni. Sono lettere importanti alle quali dobbiamo, assieme ad altre dello stesso periodo¹³, alcune fra le più significative dichiarazioni di poetica di Flaminio, ed è degno di rilievo, se si bada alla totalità della sua opera e all'unitarietà del suo percorso, che queste dichiarazioni siano pronunciate in modo assoluto, come cioè se per lui fossero state sempre valide e quindi applicabili, retrospettivamente anche alle sue liriche giovanili.

stesso periodo (in FLAMINIO, *Lettere*, nn. 60-65, pp. 174-87, n. 67, p. 190 e n. 70, pp. 199-202; Zanchi compare come parte di questa conversazione nella lettera 64, p. 184); va aggiunta quella, fondamentale, del 22 febbraio dello stesso anno, per Galeazzo Florimonte (ivi, n. 58, pp. 166-69). Tutte queste lettere furono poi pubblicate nell'antologia *De le lettere di tredici huomini illustri* curata da Atanagi (Venezia, s.n. [ma probabilmente Valgrisi], 1554).

¹¹ Sul Bassiano, in aggiunta alle poche indicazioni fornite da Pastore in FLAMINIO, *Lettere*, p. 175, n. 1, posso segnalare la presenza di suoi *carmina* d'imitazione flaminiana nel ms. della Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 2020 (*olim* XXX, 93), cc. 26r, 28r-29r.

¹² Per la biografia di Zanchi vd. le indicazioni di Pastore in FLAMINIO, *Lettere*, p. 202, n. 1 e *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone. Nuova edizione critica*, a cura di M. FIRPO, D. MARCATTO, I. *Processo d'accusa*, con la collaborazione di L. ADDANTE, G. MONGINI, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2011, (Fontes archivi Sancti officii Romani, 6), pp. 826-27, n. 39. Sullo Zanchi poeta vd. H. HOFMANN, *Le Egloghe di Basilio Zanchi di Bergamo (1501-1558)*, in «Studi Umanistici Piceni», xxxi, 2011, pp. 45-54 e D. BRANCATO, «Una egloga con verso sciolto, secondo il costume moderno». *Il Dafni di Varchi e l'Alcon di Castiglione*, in «LaRivista», v, 2017, pp. 24-57 (disponibile in versione elettronica all'indirizzo <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/326/files/2017/05/3BrancatoFiniNouveau.pdf>). Il rapporto di fiducia con Flaminio è testimoniato anche dai due carmi che questi gli dedicò (FLAMINIO, *Carmina*, v 24 e vi 62, pp. 163-64 e 230-31) e in cui, orazianamente (cfr. *Epistolae*, I, iv, 1), lo apostrofa, in *incipit* ed *explicit*, come «iudex candide carminum meorum»; di particolare interesse è il secondo, scritto per accompagnare l'invio di un «Alterum [...] libellum / Lectum nemini adhuc» – che non credo si possa identificare con certezza –, e per pregare l'amico di segnarvi «quidquid inesse iudicabis / Aut dictum illepide, aut parum Latine» (vv. 2-3, 6-7). L'autorità di Zanchi come revisore era garantita non solo dalla sua propria esperienza poetica ma anche da una profonda conoscenza della lingua latina che aveva dato luogo a opere di base per la composizione in versi e in prosa quali la *Verborum Latinorum ex variis authoribus epitome*. [...] *verborum quae in Marii Nizolii obseruationibus in Ciceronem desiderantur appendix*, Romae, in aedibus Antonii Bladi Asulani, V Non. Octob. 1541, e gli *Epithetorum commentarii*, Romae, in aedibus Antonii Bladi Asulani, XIX Kal. Decemb. 1542. Si noti che, stando alle epistole premesse alle due opere, la *Appendix* della epitome era stata composta alcuni anni prima alla presenza di Flaminio (oltre che di Amaseo e Adamo Fumano) e che i *Commentarii* invece erano nati come una compilazione giovanile, risalente addirittura al 1518 («vixdum annos septem et decem nati Commentarios conficere ingressi sumus», ivi, c. I iir; Zanchi era nato nel 1501), cioè agli anni di formazione del bergamasco il quale, come era del tutto consueto, si era forgiato da solo gli strumenti del mestiere.

¹³ Vd. la lettera a Florimonte citata qui alla n. 10.

Basterebbe rileggere quelle lettere per chiarire come, sebbene la conversione avesse certo avuto un effetto notevole sulla scrittura poetica, limitandone e riorientandone il corso, interferendo anche con i suoi presupposti teorici, le categorie e le modalità di giudizio, l'interesse di Flaminio per le pure questioni letterarie, per l'accuratezza della propria lingua e del proprio stile, per la diffusione e l'affermazione della propria opera poetica fosse ancora vivacissimo.

Questo dato generale può però essere precisato. Se infatti si compone diligentemente la lista dei passi discussi¹⁴, si osserva che Bassiano e Zanchi stanno rivedendo non soltanto liriche recenti o recentissime di Flaminio¹⁵, ma persino carmi la cui stesura risaliva molto più addietro nel tempo. Ritornare sulla costruzione *stupere in aliquo* usata nel v. 20 del carme *Dum tuo Naugerio, optimoque Bembo*, un biglietto in faleci indirizzato al Longolio¹⁶, significava infatti retrocedere al periodo fra l'estate del 1521 e il gennaio del 1522, al soggiorno genovese di Flaminio in casa di Stefano Sauli¹⁷. Non si vede il bisogno di questo fervore correttivo e la necessità di rivoltare carte così vecchie, assieme a quelle più nuove, se non nell'ottica di una pubblicazione per la quale si volessero limare i propri testi e sulla quale si volesse imprimere il proprio sigillo. Di nuovo, le lettere di questi anni ci offrono qualche spiegazione e proprio in quella a Bassiano del 30 maggio si parla esplicitamente di una stampa:

Quanto ai versi di M. Basilio, io vi ringratio con tutto il cuore dell'aviso che mi date, et prego quanto più posso che sempre mi dichiarate liberamente tutto quello che giudicate appartenere ad ogni sorte di ben mio [...]. Io vi posso ben dir con somma verità ch'io non havea disegnato di far stampare detti versi tanto per amor mio, quanto per satisfare ad esso

¹⁴ Non è sempre possibile identificarli tutti, sebbene, in alcuni casi, abbia già provveduto Pastore. Li indico, di seguito, nell'ordine con cui vengono citati o allusi nelle lettere con riferimento abbreviato al n. di lettera (per cui cfr. FLAMINIO, *Lettere*) e al libro e al carme (per cui cfr. M. FLAMINIO, *Carmina*, testo e note a cura di M. SCORSONE, Torino, RES, 1993 (Parthenias, 3): le citazioni flaminiane, se non diversamente indicato, provengono sempre da questa edizione): n. 60 carmi v 51 e v 29; n. 62 carmi vi 25, vi 23, vi 35; n. 63 carme i 59 (?); n. 64 carme vi 24; n. 65 carme vii 13; n. 67 carme vi 65 (?); n. 70 carme ii 33.

¹⁵ È il caso del carme per Piero Carnesecchi (FLAMINIO, *Carmina*, vi 35, p. 213) che si riferisce alla favorevolissima accoglienza riservata da Margherita di Valois ai *De rebus divinis carmina flaminiani* (ivi, viii 1-21, pp. 287-310), composti fra il 1548 e il 1549 (sull'articolazione della raccolta vd. GIOV. FERRONI, *Rilievi sulla struttura dei De rebus divinis carmina di Marcantonio Flaminio*, in «Studi (e testi) italiani», xxxviii/2, 2016, pp. 147-67).

¹⁶ FLAMINIO, *Carmina*, v 29, pp. 168-69.

¹⁷ Su questo periodo vd. anche la lettera di ringraziamento al Sauli per il *patronage* in favore di Marcantonio scritta dal padre in G.A. FLAMINIO, *Epistolae familiares*, a cura di D.G. CAPPONI, Bononiae, ex Typographia Sancti Thomae Aquinatis, 1744, pp. 503-04.

M. Basilio, il quale credo che gli habbia fatti a questo fine, come quello che m'ama et è desideroso d'honorarmi¹⁸.

Mancando la lettera di Bassiano, il passo citato, che Pastore non si premura d'annotare, non è chiarissimo. Se ne può comunque dedurre che Flaminio avesse pensato, in un primo momento di pubblicare i «versi» scritti da Zanchi in suo onore¹⁹ e che poi, su consiglio di Bassiano, fosse receduto dal suo proposito. Ciò che più conta però è che a quella data la progettata pubblicazione di cui qui si discute non può essere altra che l'edizione fiorentina dei *Carmina quinque illustrium poetarum* e che ciò su cui Bassiano e Zanchi stanno lavorando in quella primavera-estate è, con ogni probabilità, la revisione del primo libro – se non anche il secondo – dell'epistolario in endecasillabi faleci di Flaminio dedicato, come quasi tutte le sue ultime opere latine, al cardinal Farnese e pubblicato per la prima volta in quello stesso 1549²⁰.

Molto ci sarebbe da dire su questo importantissimo *liber*, primo e forse unico epistolario interamente preparato e approvato dall'autore, ma un dato è necessario sottolineare, sempre tenendo d'occhio le lettere, un dato che poi si è perduto nella *vulgata* settecentesca e poi novecentesca dei *carmina* flaminiani: che il numero di pezzi che esso assomma è di cinquanta – o meglio: cinquanta più il testo di dedica – e che non si tratta di un numero casuale. La lettera di Flaminio per Bassiano, priva d'indicazione di luogo e di data ma assegnata da Pastore al maggio del '49²¹, ci narra di come sia stato Vincenzo Gheri a spingere Flaminio a passare «la notte [...] senza sonno» e a concludere il libro portandolo dalle quarantasei unità alla cifra tonda aggiungendo una «epistoleta» allo stesso Gheri, una a Marcantonio Faita, una a Trifone Benzi e l'ultima a Girolamo Fracastoro. Non ci sono ragioni per dubitare della veridicità dell'episodio narrato da Flaminio, ma che l'idea fosse stata davvero del Gheri o meno, resta il fatto che il numero complessivo di testi e l'ordine di composizione testimoniati dalla lettera si riflettono esattamente nella consistenza del libro e nella seriazione dei suoi ultimi quattro carmi.

3. Mi sono soffermato su questi dettagli relativi al costituirsi del secondo dei quattro libri flaminiani compresi nei *Carmina quinque illustrium poeta-*

¹⁸ FLAMINIO, *Lettere*, n. 62, p. 179.

¹⁹ Forse uno o entrambi i testi poi pubblicati nella *Poematum editio copiosior*, Romae, apud Valerium et Loisum fratres Doricos, 1550, c. 89v.

²⁰ Il *liber* di epistole in versi a cui faccio riferimento coincide, in parte, con il v di FLAMINIO, *Carmina*.

²¹ FLAMINIO, *Lettere*, n. 60, pp. 174-5 (per la datazione vd. la n. 10).

rum non solo perché ciò consente di riequilibrare l'immagine di Flaminio negli ultimi anni della sua vita – poeticamente attivo e non solo spiritualmente contemplativo –, ma anche perché l'antologia in questione non è, come vedremo fra pochissimo, un libro qualsiasi e perché il ruolo avuto dallo stesso Flaminio nella sua organizzazione, e non solo nel caso del suo libro epistolare, è evidentemente molto superiore a quello di chi contribuisce con i propri testi o dà un semplice assenso alla loro pubblicazione, lasciandone ad altri la cura.

Come ogni libro di lettere, anche quello in versi di Flaminio, pur offrendo un'immagine dell'autore piuttosto che dei suoi corrispondenti, risulta piuttosto estroverso e i suoi testi consentono di incontrare in forma esplicita dichiarazioni che si potrebbero ricavare solo per lacerti e indirettamente da altre liriche. Così i faleci di dedica ad Alessandro Farnese, scritti proprio per la stampa a libro finito, dopo il maggio 1549, successivamente alla composizione dell'«epistoletta» per Fracastoro, contengono una rivendicazione di dignità dei poeti latini del suo tempo che esprime gran parte del senso dell'antologia in cui il testo compariva. Conviene rileggerne, pur senza annotarla puntualmente, la parte iniziale (vv. 1-27):

Farnesi, pater omnium leporum,
 Hos tibi lepidissimos poetas
 Dono, tempora quos tulere nostra,
 Fortunata nimis, nimis beata
 Nostra tempora, quae suos Catullos,
 Tibullos, et Horatios, suosque
 Marones genuere. Quis putasset,
 Post tot saecula tam tenebricosa,
 Et tot Ausoniae graves ruinas,
 Tanta lumina tempore uno in una
 Tam brevi regione Transpadana
 Oriri potuisse? quae vel ipsa
 Sola, barbarie queant fugata
 Suum reddere literis Latinis
 Splendorem, veteremque dignitatem.
 Salvete, o decus, o perennis aevi
 Nostri gloria, candidi poetae,
 Quos novem in tenero suo sorores
 Nutrivere sinu, suoque digna
 Choro Castalio loqui dedere.
 Vos, et carmina vestra sempiterno
 Urbes Italiae colent honore.

Vos et Gallus, Iberque bellicosus,
 Et Germania docta, Sarmataeque
 Mirabuntur, et ultimi Britanni;
 Erit dum Latiis honor Camoenis.

La lode prosegue – la fama dei «lepidissimos poetas» giungerà oltre l'Europa fino agli estremi confini della terra – ma, per restare all'essenziale, i versi citati dicono, in un modo che non si potrebbe desiderare più chiaro e più compiuto, tutta la responsabilità di Flaminio nell'allestimento dell'antologia di poeti moderni («Hos tibi [...] poetas / Dono»), la convinzione con cui il volume è proposto e difeso, il valore critico, storico e persino politico che esso ha. L'esaltazione della gloria dei poeti latini moderni e più precisamente di quelli nati nella «Tam brevi regione Transpadana», il vanto che essi rappresentano di fronte agli altri stati italiani e alle altre nazioni europee, l'affermazione di aver restaurato la grandezza degli antichi e averli eguagliati («Nostra tempora [...] suos Catullos, / Tibullos, et Horatios, suosque / Marones genuere»), rappresentano una costellazione di motivi culturali e critici veramente decisivi per comprendere l'intenzione, il progetto che regge i *Carmina quinque illustrium poetarum*.

Non si trattava di motivi nuovi, ma la loro riproposizione è solo in parte topica e non è neppure ovvia, tant'è che una delle conseguenze dei principi enunciati nel carme per il cardinal Farnese, è motivo di disaccordo con Zanchi. Flaminio infatti, rispondendo a una critica dell'amico e revisore a proposito dell'uso dell'aggettivo *floricomus* in un'ode giovanile per Guido Postumo Silvestri²², sostiene la liceità della formazione di nuovi vocaboli anche per i moderni contro quanti affermavano che ciò fosse possibile solo per gli antichi, finché cioè la lingua latina «non era perduta». A costoro e a Zanchi replica Flaminio:

come è ella perduta, se il fiore et la bellezza sua si conserva in tante prose et versi? et come è ella perduta, se hoggidì questa sua bellezza non solo s'intende, ma s'usa in modo che si può dir con verità che a questi tempi si scrive meglio che s'habbia fatto doppo quella felicissima età di Cesare et d'Augusto? Ardirò di dir più oltre, cioè ch'io tengo per fermo che hog-

²² È la II 33 (in FLAMINIO, *Carmina*, p. 95), su cui vd. le osservazioni a proposito della riscrittura di *Rvf* 310 in G. COMIATI, *Receiving Petrarch and Petrarchists' Poetry in Marcantonio Flaminio's Carmina*, in *The Influence of Vernacular Discourses on Neo-Latin Literature*, edited by A. WINKLER and F. SCHAFFENRATH, Leiden-Boston, Brill (in corso di stampa). L'ode però era stata già pubblicata in FLAMINIO, *Carminum libellus*: la discussione con Zanchi si esercita quindi su un testo ancor precedente al biglietto per il Longolio.

gidi molti intendano et usino più la proprietà et la bellezza della lingua latina che non intendevano et usavano assaissimi gentilhuomini romani al tempo di Cesare et d'Augusto; et la ragione è in pronto, perciò che noi la impariamo da Cicerone, da Cesare et dagli altri, i quali per giudicio di tutti gli antichi furono peritissimi di detta lingua, et coloro per lo più si contentavano d'impararla da' suoi domestici et dal popolo²³.

Il passo citato è significativo perché, di nuovo, Flaminio vi compendia, in poche righe, una concezione classicista della lingua e della letteratura, saldamente fondata su una prassi imitativa garantita dagli ottimi autori, l'orgogliosa sicurezza dell'umanista cinquecentesco nella completa restaurazione del fasto antico della lingua latina, l'affermazione a voce alta della superiorità dei moderni su molti degli stessi antichi, la cui età non era quindi irripetibile.

Come nel carne per il Farnese, anche qui si palesa insomma un punto di arrivo, la consapevolezza cioè di Flaminio di essere parte integrante di una nuova letteratura latina che, fra Quattro e Cinquecento, è riuscita a raggiungere i maestri antichi se non a superarli. Questa nuova letteratura ha, per Flaminio, la precisa fisionomia della poesia latina degli *illustres poetae* e, anzi, la prospettiva di quella antologia aiuta ad apprezzare meglio il senso del disaccordo con Zanchi, perché Flaminio gli dedichi uno spazio così ampio – la lettera infatti è piuttosto lunga – e, forse, persino perché scelga alcuni esempi e non altri a sostegno della propria tesi. Fra i casi, autorevoli e da lodare, di poeti che avevano introdotto nuovi vocaboli, Flaminio cita sì Virgilio, Lucrezio e Pindaro, ma anche il veneziano Andrea Navagero – ed è la sola volta che il suo nome ricorra nelle sue lettere a noi note.

Navagero, con Bembo, Castiglione, Cotta e, appunto, Flaminio faceva parte del gruppo transpadano dei cinque poeti illustri. L'antologia, celebre e destinata a una grande diffusione, era stata edita per la prima volta a Venezia da Valgrisi nel 1548, quindi, come si è accennato, era stata ripubblicata a Firenze da Torrentino, con un considerevole ampliamento della sola sezione flaminiana, nel 1549 e poi ancora, con ulteriori giunte flaminiane, nel 1552, e infine riedita di nuovo a Venezia, ma senza ulteriori variazioni, da Giglio nel 1558. Quattro edizioni in un decennio – il decennio, press'a poco, che segna, anche in Francia, la massima diffusione a stampa delle opere flaminiane – e, si può aggiungere, anche un effetto di trascinamento che porterà alla pubblicazione di antologie simili, costruite sulla base dell'appartenenza regionale o municipale degli autori, come del resto ve ne erano state nell'ambito della poesia volgare: è il caso, per fare qualche esempio, dei *carmina*

²³ FLAMINIO, *Lettere*, n. 70, pp. 199-200.

dei ferraresi Giovanni Battista Pigna, Celio Calcagnini e Ariosto pubblicati nel '53 da Valgrisi, o dell'antologia dei cinque poeti toscani (Francesco Vinta, Francesco Berni, Fabio Segni, Benedetto Varchi e Benedetto Accolti), esplicitamente ispirata al modello flaminiano, uscita dai torchi fiorentini dei Giunta nel '62²⁴.

Rispetto a queste altre antologie, quella dei 'magnifici cinque' è però, dal punto di vista letterario e culturale, un prodotto più raffinato e più consapevole, caratterizzato da una linea storiografica e poetica più convincente e più forte. Questo perché la scelta dei *quinque illustrium poetarum* è sì legata al criterio della provenienza geografica – tutti gli autori, come detto, sono o possono essere considerati come provenienti dalle terre a nord del Po – ma tale criterio non è il solo né quello determinante perché il volume, come ogni buona antologia, è il frutto di una selezione critica che, con un certo ardore, delimitava i «beata [...] tempora» della moderna poesia latina in uno stretto e ormai concluso giro d'anni. Ciò che rendeva stupefacente la rinascita («literis Latinis / Splendorem») era infatti non solo l'appartenenza dei «Tanta lumina» della poesia alla «Tam brevi regione Transpadana», ma, ancor di più, il fatto che tutto si fosse verificato «tempore uno» e in circostanze del tutto sfavorevoli: la distanza dall'età antica, resa ormai incolmabile dall'intermissione di «tot saecula tam tenebrosa», e la pessima qualità dei tempi in cui quei poeti si erano trovati a vivere – le «graves ruinas» dell'Italia d'inizio secolo. Si trattava insomma di definire e proporre la storia di un Rinascimento poetico quasi del tutto veneto, compreso, tutto, entro i primi trent'anni del secolo. Vale la pena ricordare che Cotta era morto prematuramente nel '10, Navagero e Castiglione nel '29, e per quanto riguardava Bembo, che pure era stato il più longevo ed era venuto a mancare solo l'anno precedente alla stampa dell'antologia, aveva smesso di scrivere poesie in latino proprio intorno agli anni Trenta, dopo la sfortuna cui era andato incontro il suo *Benacus*.

Ora, con buona sprezzatura, Flaminio, nel carme ad Alessandro Farnese, sottace la propria presenza e non si pone esplicitamente nel novero dei «Tanta lumina». Ciò non di meno, all'interno del libro il suo rilievo, anzi la sua preminenza è evidente: non vi compare al pari degli altri colleghi, ma è il poeta di gran lunga più rappresentato, l'unico vivente al momento della stampa delle edizioni del '48 e del '49 e l'autore degli epigrammi d'encomio premessi, come medaglioni, ritratti o brevissimi profili critici, alle sezioni

²⁴ G.B. PIGNA, *Carminum libri IV*, C. CALCAGNINI, *Carminum libri III*, L. ARIOSTO, *Carminum libri II*, Venetiis, ex officina Erasmiana Vincentii Valgrisii, 1553; *Carmina quinque hetruscorum poetarum nunc primum in lucem edita*, Florentiae, apud Iuntas, 1562.

degli altri²⁵. Questa sua posizione quantitativamente dominante e il ruolo di guida alla lettura svolto dai suoi testi all'interno dell'antologia sia valgono come indizio del suo ruolo di regista, sia, soprattutto, lo pongono, di fatto, al culmine della storia del Rinascimento della lirica latina, ne fanno l'unico superstite, erede e testimone, di una generazione aurea, miracolosa, immortale («perennis aevi / Nostri gloria»).

L'alto livello delle ambizioni dei *Carmina quinque illustrium poetarum* e di Flaminio credo appaia in tutta la sua evidenza. Esso si rifletteva anche in un suo certo richiamo commerciale – vi erano offerti la prima edizione a stampa di un numero consistente di testi di Bembo, e una manciata di inediti di Castiglione e Cotta –, ma soprattutto risiedeva nella intenzione monumentale che l'animava: come altre antologie, come altre grandi opere del Cinquecento – si pensi alle *Prose* di Bembo, al *Cortegiano* di Castiglione – anche questa tesaurozzava il primo trentennio del Cinquecento, ne rappresentava quasi un reliquiario, fra i più preziosi tra quelli consegnati alle generazioni immediatamente successive. Essa era il frutto di uno sguardo che si volgeva ormai al passato, ricostruito e rappresentato, fissato nell'immagine perfetta del canone.

Questo sguardo retrospettivo e per ciò stesso critico è però anche uno sguardo autobiografico, lo sguardo grazie al quale il Flaminio maturo ci riconduce alla sua giovinezza, al tempo della sua formazione e dei suoi più illustri mentori, dei suoi esordi poetici e del loro primo apparire in pubblico. La stessa forma editoriale scelta nel '48 per pubblicare un numero consistente dei suoi testi, nella stragrande maggioranza inediti, ripeteva quella del suo debutto nel 1515 poi reiterata anche nell'edizione del 1529: in entrambi i casi si trattava di due antologie nelle quali i versi del giovane poeta erano affiancati da quelli di altri e, all'epoca, molto più celebri autori, ovvero Marullo, nel '15, e Sannazaro e Cotta nel '29. Nel '48-'49 i rapporti di forza – misurati in ragione dello spazio testuale occupato – si erano oramai del tutto spostati a vantaggio di Flaminio, ma non era mutata la sua volontà e necessità di presentarsi in compagnia di altri grandi poeti, padri spirituali, seppur in un ambito di cultura laica, scelti a formare un proprio canone, una propria tradizione nella quale, liberamente, inserirsi.

Osservato secondo questo punto di vista, acquisisce un significato maggiore anche il gioco di presenze e di assenze di altri poeti nei libri di *carmina* flaminiani e soprattutto nell'antologia del '48-'49: da un lato Marullo e San-

²⁵ Può essere utile osservare che dei quattro poeti antichi citati nella prima parte dei faleci ad Alessandro Farnese – Catullo, Tibullo, Orazio, Virgilio – il primo è esplicitamente accostato a Cotta (c. F3v) e l'ultimo sia a Bembo che a Castiglione (cc. A2v, D5v).

nazaro per ragioni diverse, credo, non più riproposti, dall'altro Castiglione – la cui presenza era già avvertibile nella stampa del '15 – e Cotta, antologizzato nel '29 e poi anche diciannove-venti anni dopo. Il rapporto fra le prime due edizioni e le ultime due è quindi piuttosto stretto non solo dal punto di vista della tipologia editoriale ma anche da quello del canone poetico che implicitamente o esplicitamente vi viene proposto.

La foto di gruppo dei cinque poeti illustri serve quindi a Flaminio anche per ricomporre la propria storia poetica. Ciò significa che gli ultimi suoi anni segnano non soltanto l'affermazione di una frattura spirituale, il racconto di una irreversibile *mutatio vitae* che si riflette su quella dello stile poetico, ma anche, allo stesso tempo, di una complementare ricerca volta a ricostruire la continuità, anche storiografica, della propria vicenda umana e poetica.

4. Di nuovo, tuttavia, Flaminio non è pienamente attendibile. Inserirsi nella nobilissima linea della moderna poesia latina transpadana era, in certo modo, operare una forzatura e compiere una decisa scelta di campo. Era infatti senza dubbio vero che Flaminio fosse nato molto a nord del Po, nei territori della Serenissima, che la madre appartenesse a una nota famiglia di Serravalle, che in quelle terre il padre lungamente avesse soggiornato, si fosse stabilito, vi fosse stato circondato dall'unanime apprezzamento, ma era altrettanto vero che lo stesso Giovanni Antonio era imolese di nascita e che dal 1509 a Imola e poi a Forlì era vissuto con la sua famiglia. Marcantonio aveva così lasciato il Veneto undicenne e aveva proseguito in Romagna gli studi, iniziati nel 1503, sotto l'attentissima guida del padre, profittando della rete di conoscenze di cui questi disponeva. Vi erano insomma ragioni più che sufficienti per considerarsi culturalmente cispadano, tanto più che anche l'esordio del '15 era molto legato all'ambiente bolognese e che, fatto salvo il soggiorno romano di cui si dirà più avanti, almeno fino all'autunno del '17, Bologna e la sua università avrebbero rappresentato il principale luogo della sua formazione intellettuale²⁶.

La scelta di considerarsi veneto non era quindi ovvia e segna non certo un rifiuto, ma almeno un distacco dalla cultura emiliano-romagnola, quasi che il suo destino si fosse deciso altrove. Se, al di là dello schematismo cui costringe la sintesi, questo è vero, ciò significava anche un implicito distacco e una svalutazione del ruolo del padre nella propria formazione di poeta. Potrebbero

²⁶ «MarcAntonio Flaminio Imolese» è infatti detto nel *colophon* del suo *Compendio di la volgare grammatica* (in A. PASTORE, *Di un perduto e ritrovato "Compendio di la volgare grammatica" di Marcantonio Flaminio*, in «Italia medioevale e umanistica», xxvii, 1984, pp. 349-56, a pp. 350-51).

forse valere come riprova il cambio di destinazione cui Flaminio sottopose lo scolastico carme originariamente scritto e pubblicato nell'edizione del '15 come lode di un'opera del padre e che poi, nella definitiva edizione del '49, fu invece assegnato, con qualche modifica, alla celebrazione delle liriche di Andrea Navagero²⁷, oppure i pochi faleci scritti proprio in morte di Giovanni Antonio (1536)²⁸ nei quali la lode di un'esistenza pia e vissuta all'insegna del giusto mezzo non risparmia neppure l'attività letteraria – «eruditus / Satis et satis eloquens» (vv. 2-3) –, sconfinando cioè in un campo nel quale, purtroppo, la *mediocritas* non è sempre aurea.

D'altro canto non si può non vedere come proprio l'*exploit* iniziale di Marcantonio finisca per realizzarsi, almeno in buona parte, nella forma di uno strappo rispetto alla volontà e al magistero del padre, come affermazione della propria autonomia, della propria diversità, di una 'ribellione' quasi adolescenziale per alcuni aspetti, che però mi sembra esprima il desiderio di fuga da un orizzonte culturale certo onesto, decoroso, pio, erede anche di un'illustre tradizione pedagogica, ma percepito forse come un po' ristretto e provinciale, e che esprima anche, parallelamente, la consapevolezza del proprio valore e l'ambizione di misurarsi con i palcoscenici delle grandi corti, di trattare con i grandi uomini di cultura.

Questa tensione nei rapporti fra padre e figlio, ora più ora meno avvertibile, mostra che dei tanti elementi – relazioni, influssi, letture – che contribuirono a formare la personalità letteraria del giovane Marcantonio, la relazione con Giovanni Antonio²⁹ sia stata – ed è in parte ovvio – uno dei più importanti ed è singolare che essa non sia ancora stata approfondita e che le opere di Flaminio *senior* non siano state sufficientemente sfruttate per ricostruire la giovinezza del figlio, a cominciare, per quanto possibile, dalla verifica della cronologia relativa agli anni fra il 1514 e il 1517, per proseguire con la sua educazione religiosa³⁰

²⁷ FLAMINIO, *Carmina*, I 38, p. 49. Un carme del tutto simile, per tema e stile, del cugino di Marcantonio, Cesare, figura al termine di G.A. FLAMINIO, *Dialogus de educatione liberorum, ac institutione ad R.P. An. Puccium Pistoriensem Episcopum*, Impressus Bononiae, per Hieronymum de Benedictis Bibliopolam Bononiensem, 1524 XII Cal. Februarias, c. 40r. Nelle trascrizioni che seguono, sciolgo le abbreviazioni, distingo 'u' da 'v', intervengo con parsimonia per ammodernare l'interpunzione.

²⁸ FLAMINIO, *Carmina*, I 20, p. 33.

²⁹ Su Giovanni Antonio Flaminio vd. la scheda di V. DE MATTEIS, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 278-80.

³⁰ Marcantonio ricorda, nel suo carme I 20 (vd. *supra*, n. 28) il padre come «pietate singolari» (v. 5). Non vi sono, a mia conoscenza, studi sulla pietà di Giovanni Antonio, che invece appare un elemento tutt'altro che secondario nelle sue opere e un punto di grande interesse per caratterizzarne e comprenderne meglio il profilo intellettuale anche all'interno della contemporanea cultura emiliano-romagnola. A questo proposito è importante la difesa della

o la ritessitura della rete di relazioni nelle quali era inserito e quindi provare a ipotizzare con minore insicurezza e in modo meno generico con quali ambienti, uomini e testi Marcantonio fosse venuto in contatto.

Se, come punto d'inizio per successive indagini, si prendono le *Epistolae familiares* di Giovanni Antonio, si incontra Marcantonio, per la prima volta, nell'*explicit* di una lettera a suo padre di Giovanni Battista Pio, datata al 10 maggio 1510, con la quale il famoso umanista faceva pervenire al fanciullo i suoi saluti e l'invito ad avanzare negli studi³¹. I successivi quattro anni porteranno ottimi frutti e quando, il 25 luglio 1514, Romolo Amaseo, in un'altra lettera, citerà il giovane Flaminio ricordandolo come «praecocis aeruditionis adolescentulum M. Antonium filium»³², quest'attestato di stima giungerà oramai *post factum* perché proprio il Marcantonio *eruditus* aveva ormai già ricevuto la pubblica consacrazione del suo talento negli studi umanistici.

Su incarico del padre, nel maggio del '14 Marcantonio si era infatti recato a Roma per offrire a Leone X, fra l'altro, due opere letterarie: una raccolta poetica di Flaminio *senior* e una sua fatica filologica³³. Dell'udienza concessagli dal papa – e attentamente preparata dal padre – abbiamo ricca documentazione epistolare, di diversa provenienza, tutta messa in bella vista nell'epistolario di Giovanni Antonio e tutta concorde nell'esaltare la prova del giovane, per i costumi, l'ingegno e l'erudizione messi in mostra in una sorta di breve *disputatio* proprio con il papa, di fronte agli stupefatti cardinali³⁴.

Sarebbe interessante e utile ripercorrere passo passo il *dossier* dell'arrivo a Roma di Marcantonio, ma non ve ne è lo spazio e, allora, credo sia più op-

scolta di scrivere storia sacra con competenza di stile nella *In vitam Alberti Magni praefatio* pubblicata in G.A. FLAMINIO, *Vitae patrum inclyti Ordinis praedicatorum*, Impraesum Bononiae, per haeres Hieronymi de Benedictis ciues Bononienses, 1529 XVIII Kl. Maii (ma la si veda in FLAMINIO, *Epistolae familiares*, pp. 375-77). Da un punto di vista più specificamente spirituale è invece notevole la lettera a Leandro Alberti che documenta le ansiose riflessioni di Giovanni Antonio sulla morte e il Giudizio, la possibilità di essere salvato (ivi, pp. 380-84).

³¹ «Vale, et ingenuae indolis adolescentulo M. Antonio tuo, meo nomine, dic salutem et ad patria studia calcaria impinge» (FLAMINIO, *Epistolae familiares*, p. 436).

³² Ivi, p. 448.

³³ Cfr. la lettera di presentazione a Leone X (ivi, pp. 48-50) e quella a Marco Cornaro (ivi, pp. 67-69; inserita come la responsiva dello stesso cardinale – ivi, pp. 69-70 – in G.A. FLAMINIO, *Silvarum libri II. [...] Epigrammatum libri III*, Bononiae, per Hieronymum de Benedictis calcographum Bononiensem, 1515).

³⁴ Cfr. la lettera di Giovanni Antonio a Leone X (FLAMINIO, *Epistolae familiares*, pp. 51-52 che ne presuppone altre, perdute, di Marcantonio al padre ricordate anche in un'altra epistola di Giovanni Antonio a Leone X, ivi, p. 66) e, in aggiunta, le testimonianze dei cardinali Ludovico d'Aragona (ivi, p. 73) e Marco Cornaro (ivi, pp. 69-70). Interessante la difesa di Giovanni Antonio della scelta di mandare il figlio a Roma in risposta alle obiezioni mossegli da Pietro Matteo Carranti (ivi, pp. 223-25).

portuno ricorrere al racconto di quella esperienza nelle parole di Giovanni Antonio che, alcuni anni dopo, rievocava il sorprendente esordio del figlio in un'importante pagina del suo *Dialogus de educatione liberorum ac institutione*:

M. Antonium filium meum quis docuit? Quis instituit ut in talem evaderet, qualem non vos³⁵ modo quibus est notissimus, atque charissimus, sed tota novit Italia et apud exterarum gentes quamplurimi? [...] non defuere quidam, qui opinati sint, filium meum M. Antonium Flaminium aliunde, quam a genitore suo literas didicisse, quod et ego non negaverim. Sed aliter, atque illi interpretantur institutionem, ac labores iure tueor meos. Velim mihi dicant ii, qualem illum e patrio emisero nido, cum usque ad sextum decimum aetatis annum nunquam ne diem quidem unum a latere meo discesserit. Primus autem illius a me discessus non ad finitimam urbem aliquam, sed Romam. Neque ad Antistitem aliquem gregarium, sed totius terrarum orbis principem, et virum doctissimum Leonem Decimum Pontificem Maximum ut epistola illi nostram de suscipienda expeditione adversus Turcas elego versus scriptam,³⁶ et in hac ipsa urbe cum aliis nostris impressam similibus scriptis, et publicatam redderet. Et simul amplissimo Patri M. Cornelio Sanctae Mariae in via lata Cardinali opusculum Sylvarum nostrarum, et Epigrammatum illi a me dedicatum traderet. Quem quidem Pontifex, ut nostis, literatissimus qualem invenerit, quantum sit admiratus, quibus laudibus adolescentuli eruditionem supra aetatem fuerit prosecutus dicerem nisi, ut puto iam saepe audissetis, ac nisi amplissimorum patrum, ut alios taceam, Ferrariensis, Arragonii, et Cornelii Cardinalium missae ad me litterae, quae non multo post, ut spero, cum nostris epistolis publicabuntur, hoc idem abunde testarentur. Sed non paterna tantum monumenta secum filius ad talem Pontificem detulit, sed et sua, et proprio elaborata ingenio. Observationes eae fuere, et annotationes in varios scriptae auctores, non adolescentuli sed reconditae, et consumatae eruditionis opusculum. Quod ubi Pontifex ipse illo praesente caepit legere, tantopere miratus est, ut non esse illam puerilem, sed maturaem, ac in studiis consumataem aetatis doctrinam crederet. Ubi vero coepit illum super multis interrogare, et experiri, an ingenium, et verba scriptis responderent, et in omnibus plene satisfacisset, stupens aliquandiu siluit. Mox vergilianum de Ascanio versum in illum protulit: «Macte puer virtute nova sic itur ad astra». Sed perge, qua coepisti, via gradi. Video enim te brevi magnum tibi nomen comparaturum, ac non genitori, et generi tuo solum, sed et toti Italiae ornamento futurum»³⁷.

³⁵ Si tratta di Gaspare Elefantuzzi e Leandro Alberti, gli altri interlocutori del dialogo.

³⁶ L'elegia sarebbe poi stata seguita da un'ulteriore e più lunga lettera in prosa (cfr. FLAMINIO, *Epistolae familiares*, pp. 53-64).

³⁷ FLAMINIO, *Dialogus de educatione liberorum*, cc. 21v-22r.

Il racconto non ha soltanto il pregio di essere più breve delle lettere dei cardinali che vi vengono menzionate e di dar più rapido conto della risonanza del successo romano di Marcantonio, ma offre, in più, anche un'immagine del rapporto fra padre e figlio. Lo sguardo all'indietro di Giovanni Antonio – su un evento però che ancora è sentito di grande rilievo – consente a noi di cogliere qualcosa della relazione e dell'ambiente educativi al cui interno Marcantonio si era formato e dei principi che ne avevano ispirato la crescita.

Non meno della fuga da Serravalle nel 1509 – sulla quale si tornerà più avanti³⁸ –, quel viaggio a Roma era diventato un pezzo della mitologia familiare dei due Flaminio e, dal punto di vista del padre, una delle prove inconfutabili della bontà dei suoi metodi di insegnamento. Da qui dipendono l'impostazione sostanzialmente autoapologetica con cui la vicenda è ripercorsa e l'enfasi posta da Giovanni Antonio sui propri meriti di precettore: Marcantonio non è stato inviato in una città di provincia ma a Roma, non presso un signorotto ignorante, ma presso il Papa e presso un Papa dottissimo, portava con sé non solo opere altrui, ma proprie e non si trattava di lavoretti da principiante, ma dei primi frutti d'un ingegno filologico già maturo. Nel contesto del *Dialogus* il ritratto del giovane Flaminio e il ricordo del suo viaggio sono perciò, in parte, funzionali a una polemica tesa a rivendicare il valore di un'educazione armonica, volta tanto alle *litterae* quanto ai *mores*, da condursi con gradualità all'interno di un corso di studi pluriennale e da affidarsi a maestri dotati tanto di preparazione scientifica quanto d'integrità morale³⁹. Giovanni Antonio rispondeva così ai suoi critici e si contrapponeva a quello che egli giudicava un degrado della prassi educativa contemporanea che, per la corruzione dei costumi, l'avarizia dei genitori e l'avidità dei docenti, puntava piuttosto a educazioni letterarie rapide, dai risultati apparentemente miracolosi ma in realtà superficiali e inconsistenti. La riuscita di Marcantonio, dal punto di vista educativo, rappresenta l'esito necessario di un giovanetto di grandi doti naturali⁴⁰ educato nella perfetta solidarietà fra

³⁸ I Flaminio erano stati costretti ad abbandonare la città quando era stata invasa dalle truppe della lega di Cambrai (vd. lo scambio con il cardinal Riario in FLAMINIO, *Epistolae familiares*, pp. 12-18).

³⁹ Per Flaminio il «disertum praeceptorem prudentem quoque, et non ignarum docendi esse oportebit submittentem se ad mensuram discentis»; egli dovrà anche essere «tam eloquentia quam moribus praestantissimus, qui ad exemplum Phoenicis homerici exemplum dicere ac facere doceat» (FLAMINIO, *Dialogus de educatione liberorum*, c. 26v).

⁴⁰ Si tratta di una condizione, naturalmente, imprescindibile. Il brano citato prosegue infatti con la difesa di Giovanni Antonio a chi lo critica perché non tutti i suoi allievi hanno avuto lo stesso successo del figlio e dei suoi cugini: «si non idem eventus in omnibus, cogitare debetis, habere ingenia magnam cum agris similitudinem, quibus non eadem omnibus foecunditas.

maestro e genitore, figure che qui ovviamente coincidono ma che sempre, nell'ottica e nell'opera educativa di Giovanni Antonio, tendenzialmente, si sovrappongono⁴¹.

E proprio perché egli, per Marcantonio, era stato non soltanto maestro ma anche, e prima di tutto, genitore, vale la pena rileggere i consigli dati, in conclusione del *Dialogus*, soprattutto ai padri, circa l'educazione morale dei figli:

Ad filiorum igitur mores, et instituendam recte vitam nulla ratio, aut disciplina maior, aut efficacior esse poterit, quam parentum, ac magistrorum virtus, et omni labe carens vita. Et quia nihil est, quod magis audaciam ingeneret, quam eorum exempla, qui recte vivendi duces esse debent, caveant patres, nequid praesentibus filiis turpiter ipsi vel alii dicant, aut faciant. [...] Parentum in dictis et factisque intemperantia omnem in filiis modestiam extinguit. [...] Patrum vitam esse filiis velut speculum oportet, in qua suos ipsi mores effingant, et forment, et ad illorum exemplum instituunt. [...] Sanctitas parentum, ac vitae integritas in filiis maxime apparet. Quod siquando contingit, malos ex bonis genitos esse, culpa tamen plerumque patrum est, qui sibi tantum boni in educatione filiorum negligentes, ac velut somniculosi deprehendunt [...]. Quae res maxime facit, ut omnis reverentia tollatur, et autoritas et ita contemptibiles fiant liberis patres. Totum igitur parentum studium, ac omnis diligentia sit, ut se quidem imprimis filii, non quo servi solent, sed quo filios aequum est amore vereantur, et observent. Hanc autem, quam esse amori permixtam volumus reverentiam castigata primum vita patrum, et sancti mores, dein paterni ostentatio imperii gignet. [...] Quae autem de parentibus diximus, eadem dicta de praeceptoribus volumus qui [...] si patrum educationi, quam esse debere exactissimam ostendimus, suam et ipsi fidelem, ac non dissimilem institutionem adiunxerint, tales non dubitamus evasuros iuvenes, quales aureo seculo fuisse legimus⁴².

Educatore lungamente e con ogni possibile affetto, liberalità e cura, il sedicenne Marcantonio usciva, per la prima volta, dalla casa e dalla scuola del padre come un vero *golden boy*. Al di là dell'evidentissimo intento (auto)promozionale con il quale Flaminio *senior* aveva preparato, seguito e raccontato

Sol quidem suos passim radios fundit, sed non eadem ubique caloris eius syderis vis est. Quae mea hic culpa est, si ex numero eorum, quos ego instituo, minus hic, quam ille doctus evadit, quando fidelem ego, ac eadem omnibus operam parior?» (ivi, c. 22r).

⁴¹ Vd. ad esempio la significativa dichiarazione, ripresa altrove nell'opera di Flaminio *senior*: «Sic illam [i.e.: artem gramaticam] docui semper, ac doceo, ut non alios, qui mihi traduntur instituendi, quam ex me genitos putem» (ivi, c. 21r).

⁴² Ivi, cc. 38r-39r.

il viaggio del figlio – esibizione del valore di lui, dimostrazione pratica della propria capacità di educarne i talenti e il carattere, affermazione del proprio rango di poeta e intellettuale –, si capisce bene come ritenesse d'aver messo molto del suo nella riuscita del ragazzo e come pur nella lontananza – lo vedremo fra poco – facesse di tutto per non farsi trovare «*somniculosus*» e non farsi 'sciupare' dagli «*aulicorum commercia [...] corruptissima*»⁴³ l'unico figlio ed erede rimastogli, colui nel quale la sua vita e la sua sapienza dovevano trovare rispecchiamento⁴⁴.

5. Donare gli scritti politici del padre e le proprie primizie al papa, consegnare al cardinale Marco Cornaro le *Silvae* e gli *Epigrammata* paterni, intrecciare e mantenere, per sé e per il padre, buone relazioni con i dotti dell'Urbe e alcuni influenti cardinali⁴⁵, quindi rientrare a casa, dove era atteso «ante Calendas, aut ad summum Idus Iunias»⁴⁶: questa era la missione di Marcantonio⁴⁷. Ma, quasi si trattasse del figlio di Filippo Balducci alla vista delle 'papere' fiorentine, il più che brillante esito dell'udienza con Leone X e l'incontro con i dotti romani, fanno presto uscire il viaggio dal solco immaginato e tracciato da Giovanni Antonio rivelando, alla prima uscita

⁴³ Così nella lettera a Castiglione, non datata, in FLAMINIO, *Epistolae familiares*, pp. 249-50, a p. 250.

⁴⁴ Gli furono perciò molto graditi i complimenti trasmessigli per lettera del 30 maggio 1514 dal cardinale d'Aragona che gli riferiva del successo del figlio: «Pergratae nobis fuerunt litterae tuae, Flamini doctissimae, [...] quod eximiam quandam animi tui probitatem quasi oculis intueri licuit; quam egregie tuus representat filius M. Antonius Flaminus moribus, ingenio, ac eruditione supra aetatem singulari. [...] Quare tibi de tali filio plurimum gratulamur [...] quem non dubitamus in summum virum et magnum huic seculo ornamentum [...] evasurum» (FLAMINIO, *Epistolae familiares*, p. 73; la risposta di Flaminio del 7 luglio a pp. 74-75). Ancora nell'*explicit* di una lunga e importante lettera, non datata ma probabilmente del 1522, Giovanni Antonio tornava a scrivere: «da quaeso operam, fili, atque in id toto pectore, totis viribus incumbere, ut in eum evadas virum, quem pueritia promisit tua, persuasit omnibus adolescentia, et mirifice iuventus ipsa nunc confirmat, et quem iam tota Italia, cui et meo labore, et tua industria factus es notus, et credit, et praedicat; ut si eadem, qua consuevisti, via incedas, et vota et praecepta de tuis studiis paterna, qua debes pietate ac desiderio et constantia amplectare, nihil iam tibi ad paratam omnis immortalitatem defuturum, videam» (ivi, pp. 191-95, a p. 192).

⁴⁵ Vd. le lettere in cui Giovanni Antonio ringrazia gli amici per l'accoglienza riservata al figlio e si complimenta con questi per le nuove amicizie intellettuali (ivi, pp. 211-16).

⁴⁶ Ivi, p. 207 (lettera a Marcantonio) e 258 (lettera dei primi di maggio 1514 a Bonaventura da Cotignola).

⁴⁷ Cfr. la parte iniziale della lettera – non datata ma, credo, del settembre-ottobre 1515 – a Castiglione (ivi, pp. 259-61), fondamentale per comprendere il punto di vista di Giovanni Antonio nell'anno e mezzo intercorso fra la partenza di Marcantonio per Roma e il suo ritorno a casa.

«e patrio [...] nido», tutta la giovanile ambizione di Marcantonio e la sua scarsa volontà di attuare i progetti paterni. Da parte sua, Giovanni Antonio, una volta accettati, per forza o convinzione, i cambiamenti di programma, non fa mai mancare il proprio consiglio, la propria autorità e guida al figlio. Questi diventa così uno dei *clientes* del cardinale Cornaro⁴⁸, inizia lo studio del greco⁴⁹, frequenta assiduamente gli stimatissimi amici del padre: Filippo Beroaldo il Giovane – personalità non del tutto raccomandabile sul piano dei costumi⁵⁰ – e Giovanni Battista Pio – sul cui stile, al di là dell'estrema cordialità di rapporti, Flaminio *senior* poteva forse avere delle riserve⁵¹. Quindi Marcantonio raggiunge Napoli per fare la conoscenza di Sannazaro⁵² compiendo un itinerario di formazione, anche poetica, che già Cotta aveva percorso quando, nei primi anni del secolo, era sceso nel Regno per incontrare l'ormai vecchio Pontano.

Non sarà questa la sola gita fuori dall'Urbe perché, fra gli altri frutti di quel soggiorno, vi è la conoscenza di Castiglione – a Roma per conto del duca d'Urbino – presso il quale, come *contubernalis*, in un rapporto di stretta

⁴⁸ Una richiesta in questo senso era stata esplicitamente formulata da Giovanni Antonio per sé e per il figlio nella lettera del primo maggio 1514 al cardinale che risponderà affermativamente il 22 luglio (cfr. *ivi*, pp. 67-70).

⁴⁹ Vd. la stringata lettera del 1° luglio 1514 con cui il Pio chiedeva a Giovanni Antonio di sostenere con «opera argentaria» il desiderio di Marcantonio di apprendere il greco (FLAMINIO, *Epistolae familiares*, p. 221-22).

⁵⁰ Non sono però documentati attriti con Giovanni Antonio Flaminio che, anzi, consiglia al figlio di frequentare il Beroaldo e Pio (*ivi*, pp. 209-10) e ringrazia Beroaldo il Giovane per l'aiuto dato a Marcantonio durante il soggiorno romano (*ivi*, p. 139). Su Beroaldo vd. J. PAQUIER, *De Philippo Beroaldi junioris vita et scriptis (1472-1518)*, Lutetiae Parisiorum, Apud E. Leroux, 1900, la voce di E. PARATORE, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, 1967, pp. 40-42 e l'interessante scheda di P. MARÉCHAUX, *Béroalde le Jeune (Philippe)*, in *Centuriae latinae. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, réunies par C. NATIVEL, Genève, Droz, 1997, pp. 123-29.

⁵¹ Molte le lettere di Giovanni Antonio Flaminio a Pio e viceversa, tutte cordiali e con attestati di stima reciproca. Non mi pare però che Flaminio inclinasse in alcun modo a uno stile 'asiano' e, anzi, riprova esplicitamente l'ostentazione di ogni oscurità stilistica nei giovani tanto che si potrebbe forse ipotizzare una dipendenza dello stile di Marcantonio, noto per la sua semplicità, comprensibilità e purezza, proprio dall'insegnamento del padre (cfr. FLAMINIO, *Dialogus de educatione liberorum*, c. 26v: «est prima eloquentiae virtus perspicuitas. Et quo quisque ingenio minus valet, hoc se magis attollere, ac debilitare conantur, ut statura breves in digitos erigunt, et plura infirmi minant. Nam tumidos et corruptos, et tinnulos, et quocunque alio cacozeliae genere peccantes certum habeo non virium sed infirmitatis vitio laborare, ut corpora non robore, sed valetudine inflantur, et recto itinere lassae plerunque divertunt. Erit ergo obscurior, quo quisque deterior»).

⁵² A proposito di questo viaggio è significativa, per le lodi di Marcantonio, la lettera di Giovanni Antonio a Sannazaro in FLAMINIO, *Epistolae familiares*, pp. 242-43.

familiarità, Marcantonio permane a lungo, fra le corti di Urbino e di Mantova, scrivendo al padre che «nunquam sibi melius fuisse, nec patrem sibi, nec paternam domum deesse, nihil denique quod aetati, quod suis studiis necessarium sit, aut optari conveniat»⁵³. Nonostante le richieste del padre prima al Papa poi, reiterate, a Castiglione, il soggiorno lontano da casa di Flaminio *iunior* si prolunga indefinitamente e la prevista immatricolazione all'università bolognese viene procrastinata⁵⁴. Dopo alcuni mesi fra la fine del 1514 e il 1515 di soggiorni alterni, ora presso il padre, ora presso Castiglione, Marcantonio rientrerà infine nell'autunno del 1515 per poi trasferirsi a Bologna per i corsi universitari di filosofia⁵⁵.

Queste cursorie notizie biografiche permetterebbero osservazioni di vario genere. Si potrà ad esempio notare come per Flaminio cominci qui, all'inizio della sua carriera, fra Roma e Urbino – poi proseguendo anche nel periodo bolognese⁵⁶ – e non negli anni Venti, fra Padova e Genova, con i Sauli, una vita di ospitalità presso uomini potenti e abbienti che gli possono garantire sostentamento e, con il tempo, una certa libertà di azione, di movimento e persino un'indipendenza economica. Certo, fra il 1514 e il 1517 Marcantonio, pur di lontano, risponde ancora alla tutela paterna, ma si vedono qui le origini e i primi esempi di quella che, forse non ancora, sarà poi una scelta consapevolmente compiuta, quella di una vita «parasitica» finalizzata a una ricerca di *otium* sulla quale Flaminio stesso ironizzerà (ma non troppo) in una nota lettera a Giovan Francesco Bini⁵⁷.

La collocazione sociale di Marcantonio importa soprattutto per comprendere la tipologia di intellettuale che egli intendeva impersonare. Se il padre era stato pedagogo ma anche 'umanista di negozi', capace cioè di farsi carico di ruoli pubblici e civili, di porsi al servizio delle magistrature delle

⁵³ Giovanni Antonio parafrasa qui, scrivendo a Castiglione, le parole che il figlio gli ha scritto sulla nuova sistemazione (ivi, p. 255). Per la reazione entusiasta alla notizia che Marcantonio è entrato a far parte del *contubernium* di Castiglione vd. ivi, pp. 252-53 (a p. 252 la notazione, del resto non eccezionale e d'ascendenza catulliana, che Flaminio è stato accolto non «uti patronus clientem, sed uti pater filium»).

⁵⁴ Giovanni Antonio chiede al papa che il figlio ritorni a casa già il 30 maggio 1514 (ivi, pp. 51-52), ma le sue richieste si scontrano contro la volontà di Leone X. Marcantonio sarebbe poi rientrato definitivamente presso il padre solo pochi giorni prima del 10 ottobre 1515 (ivi, pp. 261-62).

⁵⁵ Sui primi mesi di Marcantonio nell'Urbe e il contrasto a proposito delle prospettive di Marcantonio fra il padre da una parte e Beroaldo il Giovane e gli amici romani dall'altra, vd. ivi, pp. 139-40.

⁵⁶ Sull'ospitalità in casa dei Bentivoglio fra il 1515 e il 1516, vd. ivi, pp. 142-47.

⁵⁷ FLAMINIO, *Lettere*, n. 25, pp. 84-85. Sulla condizione sociale di Flaminio come familiare di ecclesiastici e potenti, vd. PASTORE, *Fortune e sfortune*, pp. 40-41.

città in cui abitò, Marcantonio prediligerà invece rapporti e legami individuali, scartando in partenza la possibilità di dedicarsi all'insegnamento⁵⁸ e rifiutando poi sempre, anche nello stato ecclesiastico che si era scelto, i ruoli pubblici e ufficiali, vincoli troppo stretti e limitanti della sua indipendenza.

Il rapporto con Castiglione – il più forte fra quelli stabiliti nel 1514-1515 – è quindi solo il primo di una serie e come quelli, successivi, con Sauli ad esempio o con Giberti, Pole o Alessandro Farnese, lascerà riconoscibili tracce anche nell'attività culturale e poetica di Flaminio. Le più appariscenti stanno nel *De laudibus Mantuae*⁵⁹ nel quale le lodi della città culminano con quelle del suo miglior frutto, l'aver cioè dato i natali al Castiglione, e nel testo che conclude il *libellus* del 1515, ovvero l'ecloga intitolata *Thyrsis* scritta, come dichiarato nella lettera introduttiva rivolta al nobile bolognese Alessandro Manzoli⁶⁰, con l'esplicito proposito di ringraziare il nobile amico per aver accolto «nos [*i.e.* Flaminio] domo, fortunis, propria ob bellorum incendia eiectos». Il riferimento, non del tutto pertinente stando a quanto fin qui si è visto, è senza dubbio alla calata delle truppe imperiali su Serravalle che aveva causato il ritorno a Imola dei Flaminio. Presentarsi in tal modo, significava però, per Marcantonio, assumere su di sé il peso di una storia familiare, resa nota dal padre che principalmente ne era stato investito, e indossare i panni, già di Marullo⁶¹, del giovane poeta esiliato e tormentato dalla sorte.

Nella stessa lettera ci viene data anche la chiave per intendere l'essenziale dell'allegoria onomastica che sostiene la *fictio* bucolica: *Thyrsis* è lo stesso Marcantonio, *Menalcas*, l'altro interlocutore è Tito Cesana, un giovane poeta serravallese suo amico, morto il 27 agosto 1514, anch'egli soggetto alla rovina della guerra la quale «praeruptis veniens ex alpibus imber / Assidua laetas foedavit grandine terras / Quas inter placido percurrit Mesulus amne»

⁵⁸ Per le scelte di Flaminio, circa la propria sistemazione economica, vd. FLAMINIO, *Lettere*, n. 4, pp. 31-33 in cui spiega come intende evitare di dovere «nella vecchiezza [...] esser segretario o leggere la *Metamorphosi* d'Ovidio alli putti» (p. 32).

⁵⁹ In FLAMINIO, *Carminum libellus*, cc. d2r-v (FLAMINIO, *Carmina*, I 30, p. 42).

⁶⁰ FLAMINIO, *Carminum libellus*, cc. e3r-v (e FLAMINIO., *Lettere*, n. 75, pp. 216-17).

⁶¹ Sulle fonti letterarie usate da Marullo per cantare il proprio esilio vd. A. BIHER, *Aeneas flieht aus Kostantinopel. Exil, Heimatliebe und Türkenkrieg in Michael Marullus' Elegie* De exilio suo (*Epigr.* III, 37), in *Michael Marullus: ein Grieche als Renaissancedichter in Italien*, herausgegeben von E. LEFÈVRE und E. SCHÄFER, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2008 (NeoLatina, 15), pp. 11-31. Sulla biografia di Marullo vd. C. KIDWELL, *Marullus Soldier Poet of the Renaissance 1453-1500*, London, G. Duckworth & Co., 1989 e, più in sintesi, M. MARULLE, *Ceuvres complètes*, sous la direction de R. Guillot, I, *Epigrammaton libri quattuor*, édition établie, commentée et annotée par R. GUILLOT, Paris, Édition Classiques Garnier, 2011 (Textes de la Renaissance, 170), pp. 105-60.

(vv. 10-12)⁶². Con la devastazione di Serravalle sullo sfondo, l'ecloga è tutta giocata sul diverso destino dei due protagonisti e concittadini: da una parte Menalca caratterizzato dalla sua triste voce (v. 5), scacciato dalla patria, spregiatore di Eros (v. 24), povero e affamato (v. 33), perseguitato dalla sorte (vv. 50-51) e destinato ad esserlo secondo una predizione (vv. 57-62), dall'altra Tirsi le ragioni della cui felicità stanno tutte nella descrizione con cui si apre l'ecloga: «Forte super tenero proiectus gramine Thyrsis / Pascentes vario mulcebat carmine tauros, / Et virides pulchram resonabant Phyllida silvae» (vv. 1-3). Ozio poetico, ricchezza, amore: questo ha recato in dono all'esule pastorello l'accoglienza del «dives [...] Moeris» (v. 15), cioè Castiglione. I tre termini sono fra sé strettamente connessi, ma sul primo e sull'ultimo conviene soffermarsi perché, come si vedrà anche più avanti, l'amore e la poesia, con i significati che ad essi si legano, sono due degli elementi più importanti nella costruzione della prima raccolta flaminiana e della sua particolare fisionomia. Dei fantasmi femminili che abitano il *libellus*, Filli è senz'altro il più singolare perché la più connotata e la meno coinvolta in un'immagine sensuale o dolorosa dell'amore e, al contrario, essa ne trasmette una diversa, confortante e colta, piacevolmente cortigiana (vv. 18-22):

nos Phyllis amat [...] formosa puella,
 Quae Satyros calamis, Phoebumque lacessere voce
 Audeat. Hanc multos nequicquam arsisse per annos
 Alconem fama est, cui quina armenta per herbas,
 Et bis quinque greges altis in montibus errant.

È difficile dire se i nomi e le figure di Filli e di *Alcon* siano solo topici⁶³ o se abbiano invece un significato allegorico (metapoetico?), ma la preferenza accordata dalla «formosa puella» al giovane e povero pastore serve a completare un quadro di perfetta ed eccezionale felicità personale che culmina con il

⁶² Ivi, c. e3v (e FLAMINIO, *Carmina*, II 34, p. 96). Traggio la notizia della data della morte di Cesana da una lettera di Agostino Gradenigo citata in P. CARNIELUTTI, *Della Venezia antica e suoi abitatori*, Venezia, Dalla Tipografia di Gio. Cecchini e Comp., 1842, p. 101.

⁶³ Sarà però da segnalare la ricorrenza di un'onomastica castiglionesca: *Alcon* si intitola, come noto, il carne di Castiglione composto circa dieci anni prima del *Thyrsis* per la morte di Domizio Falcone (in F. BERNI, B. CASTIGLIONE, G. DELLA CASA, *Carmina*, testo e note a cura di M. SCORSONE, Torino, RES, 1995 (Parthenias, 4), pp. 25-30); qui, come poi nell'ecloga flaminiana (vv. 2, 72), Castiglione-Iola si rappresenta come mandriano di tori – quindi ricco. Il nome pastorale assunto da Flaminio può rimandare, oltre che agli ovi modelli virgiliani e teocritei, anche al più recente *Tirsi* castiglionesco. Si consideri d'altra parte che non è usuale qualificare la pastorella amata per le proprie qualità musicali e canore, e si potrà osservare che questa tipologia femminile si ripeterà nella *Hyella* protagonista del libro di *lusus pastorales* (FLAMINIO, *Carmina*, IV, pp. 115-40).

riconoscimento del proprio valore di poeta. Subito dopo la protesta d'eterna amicizia per Castiglione-Moeris – anche negli inferi continuerà a celebrarlo –, Flaminio inserisce la rappresentazione di sé vincitore in un certame poetico (vv. 40-44):

Ille [*i.e.* Moeris] sui pecoris curam mihi credidit, illi
 (Quod mirere) etiam multum mea carmina curae.
 Nam cum Cassategi pratis Corydonis ad ulmum
 Lyctius alternis mecum certavit Amyntas,
 Iudicio illius victus mihi cessit Amyntas,
 Depositumque etiam mea fistula rettulit agnum⁶⁴.

Non so, di nuovo, identificare chi sia in realtà il «Lyctius [...] Amyntas» – e del resto l'aggettivazione, come tutta l'ecloga, è di stretta osservanza virgiliana – ma, al di là della reale consistenza della scena descritta, l'ambientazione della sfida poetica, a Casatico, luogo natale di Castiglione, e la persona del giudice, creano il contesto di un'autorevolissima investitura poetica, sottaciuta nell'epistola al Manzoli ma posta giusto in chiusura di volume.

Da quella lettera sarà utile trarre qualche altro particolare. Il *Tyrsis*, scriveva Flaminio, era stato composto «superioris diebus, cum Mantua redirem Urbinum, in itinere», e quella stessa lettera veniva scritta quando il dolore per la morte dell'amico era ancora vivo («Sed de Tito hactenus. Nam plura per lachrimis scribere non possum») ⁶⁵. Veridiche o meno, le notazioni indicano che il *libellus* è costruito non certo per tesaurizzare il passato ma per proporre al lettore una scelta fra i prodotti recenti e recentissimi di un'officina poetica in piena e alacre attività. La raccolta appare così tutta fissata nel presente, con testi tutti composti in un ristretto giro di tempo, e geograficamente collocata in uno spazio piuttosto circoscritto fra la Bologna accademica delle amicizie dei Flaminio, la Romagna di Giovanni Antonio – a cui forse però alludeva anche la scelta di pubblicare gli inediti di Marullo – ⁶⁶ e le Marche e la Mantova di Castiglione.

Contribuiscono all'effetto di 'presa diretta' che la raccolta sembra ricercare le due epistole, la prima ad Achille Bocchi e la seconda a Ludovico Speranza, premesse alle altre due sezioni che compongono la silloge – i carmi di Marullo

⁶⁴ FLAMINIO, *Carminum libellus*, c. e4v.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ La memoria di Marullo doveva essere molto cara agli imolesi e ai forlivesi perché fra il novembre del 1499 e il gennaio del 1500 egli era stato protagonista, assieme a Caterina Sforza Riario che gli aveva assegnato il comando delle truppe, dell'eroica difesa contro l'assedio di Cesare Borgia.

in apertura, poi quelli di Flaminio. Non si tratta di vere prefatorie e neppure di dedicatorie, quanto piuttosto di lettere di accompagnamento ai versi propri e di Marullo o al libriccino nel suo complesso – «ad te mitto...» è l'espressione che le identifica. Sono perciò lettere vere e proprie, lo stralcio di un epistolario che rappresenta in atto il farsi del libro o il suo giungere in mano ai lettori: esse contengono riferimenti a circostanze precise – luogo (Urbino) e data (11 settembre 1515) quella a Speranza –, ad amici da coinvolgere nella revisione dei carmi o da salutare – i dottissimi *iuvenes* Francesco Poliardo e Orazio Bicardo nominati nella medesima lettera –, a scambi di oggetti – come scherzosa contropartita dei carmi di Marullo, Flaminio richiede a Bocchi il «Democritum suum» (un libro? un'immagine?). Emblematico nell'ostentare una rete e una circolazione epistolare è l'*incipit* della lettera a Ludovico Speranza: «Litteras a te mihi Posthumus noster reddidit in quibus a me summis precibus contendis, ut aliquid nugarum mearum cum Marulli Neniae emittam»⁶⁷. Flaminio risponde a una lettera consegnatagli a mano da Guido Postumo, ovvero colui al quale Marcantonio ha dedicato due delle odi stampate nel libro di cui lo Speranza aveva richiesto la pubblicazione, lo stesso libro che ora questi, come ogni altro lettore, ha in mano. Si realizza così una perfetta continuità e circolarità fra la realtà esterna, le lettere scambiate, le singole liriche e il libro che è sia il prodotto materiale di un processo di elaborazione complesso, perché condotto da una pluralità di soggetti in collaborazione, sia il luogo in cui quell'attività e le sue tracce sono testimoniate e rese note.

D'altra parte, l'effettivo costituirsi della raccolta grazie al contributo di scelti revisori è un fatto che trova conferma anche in alcune epistole inviate da Giovanni Antonio, che si trovava a Forlì, al figlio. Si tratta di poche ma preziose indicazioni circa la storia redazionale del *libellus*, iniziata almeno nella seconda metà del 1514 – comunque dopo la morte del Cesana – e poi proseguita fino al 15 settembre dell'anno successivo – data impressa nel colofone e concorde con quella della lettera a Speranza. Circa a metà di quest'arco di tempo, fine di gennaio del 1515, si colloca la lettera di Giovanni Antonio di cui è utile rileggere la conclusione:

Oden Nicolai Crassi, in qua velle te quaedam mutari, scribis, non accepi. Ad Posthumum scripsi. Is ad me tuam misit novam, quam legi libenter, et probavi, et simul coniecturam feci, quantum in eo genere

⁶⁷ FLAMINIO, *Lettere*, n. 77, p. 219.

sis profecturus, si perges. Ad Achillem misi, quam de obitu genitricis ad eum scripsisti, qui te miris effert laudibus, et ingentes gratias agit⁶⁸.

Delle odi menzionate, la prima è assente dall'edizione del '15 – e da tutte le successive – cosa che certifica che non tutti i versi composti da Marcantonio in quel periodo furono stampati⁶⁹; quella per Guido Postumo Silvestri cui Giovanni Antonio si riferisce non è identificabile perché il *Carminum libellus* ne contiene due (ma mi sembra più probabile che si tratti della seconda); infine, l'ultima in morte della madre di Achille Bocchi, accolta con tanto favore, è invece quella che inizia *Ergo prob superum fides*, che vi si incontra alle cc. e1r-v e che trova nella data della lettera il suo termine *ante quem*⁷⁰.

Il testo è interessante, in prima battuta per il fatto che, se lo si affianca al *Thyrsis* e ad altri che leggeremo, si osserva un'insistenza sul tema funebre che sorprende nella raccolta d'esordio di un giovane poeta che si mostra, lo si è visto, immerso in un vivace scambio culturale con i giovani ed eruditissimi amici. Il contrasto fra Tirsi e Menalca, la fortuna del primo e la malasorte dell'altro, il vivere stesso di Flaminio e la morte, annunciata, prematura, di Cesana, le lacrime di Marcantonio che interrompono la rievocazione dell'amico nell'epistola al Manzoli, acquisiscono perciò un valore più intenso e quasi simbolico in una raccolta nella quale la morte e la vita, la caducità e la giovinezza si affrontano e drammaticamente si scontrano⁷¹. E lo scontro è

⁶⁸ FLAMINIO, *Epistolae familiares*, p. 241. La prima e più ampia parte della lettera è dedicata alla pubblicazione delle *Silvae* e degli *Epigrammata* la cui vicenda editoriale si intreccia così a quella del *Carminum libellus* che Giovanni Antonio avrebbe voluto pubblicato a Bologna da Girolamo de' Benedetti, suo editore di fiducia. La scelta di Girolamo Soncino come tipografo (su cui vd. E. SANDAL, *Geršom ben Mošeh, tipografo da Soncino alla Romagna (1488-1527)*, in *Il libro in Romagna. Produzione, commercio e consumo dalla fine del secolo XV all'età contemporanea*, Atti del convegno di studi (Cesena, 23-25 marzo 1995), a cura di L. BALDACCHINI e A. MANFRON, Firenze, Olschki, 1998 (Storia della tipografia e del commercio librario, 2), pp. 103-14) sembra invece indicare la scelta per un'area di influenza più castiglionesca.

⁶⁹ Anche l'elegia *De se aegrotante* (FLAMINIO, *Carmina*, II 5, pp. 76-77) dovrebbe risalire proprio al periodo urbinato.

⁷⁰ Poi, con varianti sostanziali ivi, I 43, pp. 53-54; cito da ID., *Carminum libellus*.

⁷¹ Se una lezione Flaminio aveva appreso dai *carmina* marulliani pubblicati assieme ai suoi, era certo la complementarità delle figure di Democrito ed Eraclito – e si ricordi che nella lettera al Bocchi, come rimedio per i suoi pianti d'amore aveva chiesto proprio un Democrito –, che cioè il riso e il pianto sono due opposti ma validissimi giudizi sulla vita umana e la sua miseria: «De miseria vitae. // Heraclite, et Democrite, hic ridere paratus, / Tu contra lachrymis cuncta rigare tuis. / Dicite, quo vitam mortalem auctore deorum / Tam bene iudicio dispari uterque notat, / Certe equidem reputans mortalia vos ego scire / Pace dei, solo vos puto ego sapere» (MARULLO, *Naeniae. Epigrammata*, c. c2v).

tanto più intenso quanto meno speranze lascia la morte, quanto più irreparabile è la perdita e insanabile il dolore che provoca.

La «lugubrem [...] naeniam» (vv. 16-17) per la madre di Bocchi, Giulia, è allora l'occasione non tanto per una *consolatio* – forzosamente proposta negli ultimi versi: «desine, desine / Et constanti animo feras, / Quod mutare nequit dura necessitas» (vv. 46-48) –, quanto piuttosto per levare grida e lamenti per chi non può più essere richiamato alla vita, un lamento disperato che non si ritrae dal deprecare la vanità degli atti di culto e delle virtù della defunta, cose tutte inutili a preservarne la vita («Nec quicquam pietas? Sollicitas in deos, / Nec quicquam integra profuit / Et mens, atque candor amabilis?», vv. 6-8). Neppure le preghiere dei poeti possono servire («ah carmina, Barbitos, / Surdorum ah valeant numina caelitum. / Sed quid irrita fundimus / Lamenta? Immeritos invidia deos / Quid pulsamus inutili?», vv. 30-34) e dal dolore non possono distrarre neppure le occasioni favorevoli agli amori, per quanto a lungo ricercate: «haud aspera nunc suis / Intranter pepulit te suis foribus Chloe, / Non non candidior nive / Fastidit tua nunc carmina Thelephus / Et collo dare brachia / Orantis refugit, sed miser, ah miser / Mater Iulia» (vv. 19-22).

Può forse apparire sorprendente e inopportuno che, all'interno di una presentazione della morte priva di ogni prospettiva ulteriore come in alcuni passaggi dell'*Alcon* di Castiglione – un testo che Flaminio doveva conoscere bene⁷² –, Marcantonio inserisca un simile passaggio sugli svariati – e fittizi? – amori di Bocchi, tuttavia quel passaggio e l'intera ode si comprendono benissimo nel contesto della raccolta poiché essa non è che il negativo del testo che immediatamente precede e di quello che segue, ovvero l'ode a Guido Postumo, *Iam ver floricomum Posthume verticem*⁷³, in cui l'arrivo della primavera e il rinascere della natura non trova corrispondenza nella vita del poeta

⁷² CASTIGLIONE, *Carmina*, pp. 25-30; per l'idea di una morte senza ritorno e senz'altra speranza vd. i vv. 27-33 e soprattutto 61-66. La conoscenza di Flaminio di questo testo mi pare attestata dalla citazione dei vv. 136-38 («[umbra] nostros tandem miserata dolores, / Accipiat lacrimas, imo et suspiria corde / Eruta, quasque cava haec responsant antra querelas») nei vv. 10-13 del suo carme per la morte della madre († 1513) e dei fratelli Giulio e Fausto († 1499 e 1500): «Nihil dulce mihi [...] Praeterquam lacrimae, et querelae, ab imo / Et suspiria corde tracta» (ma al rimando all'*Alcon* potrebbe aggiungersi anche quello a *Rvf* CCCX, vv. 9-10: «Ma per me, lasso, tornano i più gravi / sospiri, che del cor profondo tragge»). Ancora Petrarca potrebbe aver ispirato la conclusione del carme, con l'ipotesi impossibile del suicidio per ricongiungersi ai cari defunti e por fine al proprio dolore: cfr. in particolare *Rvf* XXIX, 37-39, XXXVI, 3-5 e CCLXXII, 7-8. Il testo, certo posteriore al 1513, non è però più precisamente databile: il rimando all'*Alcon* potrebbe far presupporre una vicinanza ai testi raccolti nel *Carminum libellus*.

⁷³ Vd. *supra*, n. 22.

amante per il quale «primavera [...] pur non è mai»⁷⁴, e gli endecasillabi *Ad Septimillam* che conviene rileggere:

Amabo, mea chara Septimilla
 Ubi blanditiae, libidinesque,
 Quas in me facere antea solebas?
 Cum me delitias tuas, tuamque
 Spem et solatiolum tuum vocabas,
 Adiurans nihil esse in orbe toto
 Me venustius, elegantiusve.
 En nunc Flaminius tuus rediuit
 Urbinum mea cara Septimilla
 Secum millia multa basiorum,
 Secum illum quoque passerem elegantem
 Ferens, quem in manibus tuis tenere,
 Qui cum ludere saepe gestiebas.
 Dic mi blanditias, libidinesque
 In me fac, mea vita Septimilla,
 Nam te plus oculis meis amavi
 Semper, assidueque amare pergam,
 Donec mors tenebris operata nostrum
 Funesto caput ore devorabit⁷⁵.

L'evidente catullianismo esibito qui – ma lo era già nell'ode a Postumo sopra citata⁷⁶ – non è solo esteriore⁷⁷ ma riprende dal modello, e in particolare dai carmi III e V, anche il crudo accostamento dell'amore, colto nei suoi aspetti più giocosi e sensuali, con l'incombere della morte. Questa presentazione, piuttosto paganizzante, dell'eros e dei suoi piaceri, metonimia di una vita che risplende un'unica volta e poi scompare, inghiottita, nel buio, è l'esatto contraltare di quella della morte vista nell'ode per la madre di Boc-

⁷⁴ Il v. 14 di *RvfIX* è tradotto ai vv. 25-26 dell'ode («sic mihi / Numquam veris eunt tempora»).

⁷⁵ FLAMINIO, *Carminum libellus*, cc. e1v-e2r (ID., *Carmina*, appendice, 4, p. 329).

⁷⁶ La citazione petrarchesca, per cui vd. *supra*, n. 72, era infatti subito rincalzata da un limpido riferimento ai carmi 8 («fulsere quondam candidi tibi soles», v. 3) e 5 («nox est perpetua una dormienda», v. 6) di Catullo sulle cui parole si conclude l'ode: «sic mihi / Soles non aliquo tempore candidi / Sic mi perpetua est hiems».

⁷⁷ Il testo ricompone una serie di celeberrimi luoghi catulliani: vd. i carmi III (per l'interpretazione oscena del *passer* si deve tener presente A. POLIZIANO, *Miscellaneorum centuria prima*, Chiusi, Edizioni Lui, 1994, VI, p. 230 = rist. anastatica dell'ed. di Basilea, Niccolò Episcopo, 1553); VII, v. 9; XIII, v. 10; XIV, v. 1; XLV (con il passaggio da «Septimius» a «Septimilla»); LXXII, vv. 1-2.

chi. Il dualismo fra questi due elementi è un tratto caratteristico del *libellus* flaminiano.

L'importanza dell'amore non è però solo limitata alla dimensione, per così dire, ideologica della raccolta. Gli endecasillabi *Ad Septimillam* – e gli altri versi simili che si possono incontrare nel *Carminum libellus* – con il loro aperto erotismo e la loro pretesa, verso il lettore, di collocarsi in un tempo e uno spazio reali, di far coincidere l'io poetico con l'autore («nunc Flaminus tuus redivit / Urbinum mea cara Septimilla») contribuiscono a quella circolarità comunicativa messa in atto dalla struttura del libro di cui si è parlato poco sopra. Anche gli amori del poeta infatti facevano la loro comparsa in una, la prima, delle lettere d'accompagnamento pubblicate in apertura delle sezioni del volume. Lo scherzoso biglietto a Bocchi si conclude infatti con la richiesta del Democrito «cum spero me tam diu risurum, ut omnes animi curas, et maerorem, quem ex Lygdae amoribus concipio, sim depositurus»⁷⁸. Un'affermazione che trova esatta corrispondenza in almeno un paio delle liriche selezionate per la stampa⁷⁹. Diviene così chiaro che il rapporto fra epistole e carmi tende a riunire e a sovrapporre vari e diversi piani di comunicazione, che il *libellus* è costruito come una sorta di gioco di specchi nel quale realtà esterna e *factio* sono fatte avvicinare fino a compenetrarsi.

Se infatti è lecito nutrire più d'un dubbio sui dati biografici offerti alla curiosità del lettore e sull'effettiva realtà delle amanti del giovane Flaminio – a *Septimilla* e a *Lygda*, che subentrava a *Chloe*, si aggiungono anche la *Cynara* della prima ode a Guido Postumo, la *Hierophiles* dell'ode a Filippo Beroaldo il Giovane e la *Phyllis* dell'ecloga –, tuttavia è necessario prendere buona nota del fatto che la sua autorappresentazione, la costruzione della sua immagine di poeta si caratterizza per i dolori, o meno spesso le gioie, d'amore e che questa scelta e l'attitudine paganizzante di cui si è detto trovano anche una loro giustificazione nell'importante ode 'libertina' a Cornelio Balbo al quale, per contrastare gli inutili timori delle improbabili pene infernali minacciate

⁷⁸ FLAMINIO, *Carminum libellus*, c. [a]1v.

⁷⁹ Si tratta dell'ode di apertura *Ad Litavium Sperantiam* («Flaminium [...] / Moerentem ob dominae dissidium Chloes / Et Lygdae nova praelia», vv. 26-28) e di quella *Ad Lygdam*. Si aggiungono i testi in cui Flaminio compare come vessato dall'amore, che potrebbe essere interpretato appunto per Ligda: la seconda ode *Ad Guidum Posthumum* e l'inno *Ad Bacchum*. Quest'ultimo è il testo in cui Flaminio si avvicina maggiormente a Marullo, ma per apprezzare la particolare reinterpretazione dei modelli (al poeta greco moderno si aggiungono infatti almeno Catullo e Orazio) e in particolare la trasformazione dell'inno in richiesta di ispirazione con anche il riferimento alla propria condizione di amante («acri / Me servitio velis domina esistere vacuum», vv. 25-26), cfr. E. LEFÈVRE, *Michael Marullus' Hymnus auf Bacchus*, in *Michael Marullus: ein Grieche*, pp. 99-122.

dal predicatore – spregiativamente indicato come «lignipes»⁸⁰ – e comminate da dèi disinteressati alle nostre preghiere e al nostro destino, propone di «indulgere genio, et choris / Musarum, teneris non sine amoribus» (vv. 11-12). Fissati nel presente, disinteressati, per altezza d'ingegno, a orizzonti che superino quelli terreni, fiduciosi nell'immortalità dell'anima secondo la dimostrazione di Averroè, sicuri del valore altissimo della poesia, Flaminio e gli amici che nel *libellus* lo affiancano rifiutano «omnem tristitiam, et metus» per dedicarsi ai piaceri.

Tuttavia, si comprenderà bene, per quanto fin qui si è venuti dicendo, che quella scelta, quella immagine di giovane e di poeta non era affatto una scelta ovvia, soprattutto per l'ormai unico figlio e l'allievo migliore di Giovanni Antonio Flaminio. Questi infatti, in una lettera del 15 marzo 1515, scriveva a Marcantonio proprio per censurarne le odi erotiche:

Oden, quam nunc misisti, legi libenter, et probavi omnia praeter materiam, quam esse quidem aliquando hilariorum licet atque iocosam, sed pudentiorum velim ac minus lascivientem. Tu enim, qui modo pueritiam egressus es, et non minus pudice quam vestalis, quamdiu sub oculis et cura patris fuisti, educatus es, dare operam maxime debes, ne paucis mensibus, quibus abes a nobis videre, disposita virgine mores induisse meretriculae. Scio praecepta huiusmodi a plerisque adolescentibus contemni, et ridiculos videri, qui talia praecipiant (tanta est facta morum et pudoris iactura) sed te sic educatum cum vulgo corruptorum adolescentium ineptire, non convenit⁸¹.

Giovanni Antonio, come si vede, non mette in dubbio la moralità del figlio, i suoi effettivi costumi, ma gli ricorda di tener fede all'educazione ricevuta per dare di sé – e quindi di chi l'ha educato, come sappiamo – un'immagine positiva, dimostrando che la virtù della vestale che gli è stata inculcata è divenuta un *habitus* e non un pannello rapidamente trasformabile nella

⁸⁰ «Neologismo affatto originale» lo dice Scorsone (FLAMINIO, *Carmina*, p. 327), ma dovrebbe trattarsi di un prestito da Filippo Beroaldo il Giovane in un contesto molto simile: «Ut ridet Marius, pulpita lignipes | Si conscendit ineptus» (F. BEROALDO IL GIOVANE, *Carminum ad Augustum Trivultium libri III. Eiusdem Epigrammaton liber ad Livium Podocatharum Cyprium*, Romae, imprimebat Antonius Bladus Platyna, 1530, c. 11v). L'inizio dell'ode è forse debitore dei vv. 153-55 del libro XV delle *Metamorfosi* di Ovidio («O genus attonitum gelidae formidine mortis, / quid Styga, quid tenebras et nomina vana timetis, / materiem vatium, falsi terricula mundi?»).

⁸¹ FLAMINIO, *Epistolae familiares*, pp. 195-97, a p. 196-97. Una richiesta di controllo su Marcantonio viene rivolta anche a Castiglione: «quia res admodum anxiosa est paternus amor, qui etiam in tuto timet, [...] nihil est, quod mihi maius praestare possis, quam si Argi oculis [...] semper inspexeris, quibuscum versetur: scis enim, pravorum consuetudine nihil adolescentibus esse perniciosus» (ivi, p. 255; ma vd. anche pp. 249-50).

veste di una sgualdrinella. Per Giovanni Antonio le parole non saranno forse fatti, ma certo sono la porta d'accesso a una corruzione letteraria che, per come egli intende la cultura e l'educazione, non può che condurre a quella dei *boni mores* appresi alla scuola e dall'esempio paterni.

Ora, al di là della rampogna di Giovanni Antonio e delle sue ragioni il tema della liceità della poesia erotica, il rapporto fra la pagina lasciva e la vita casta del poeta, aveva avuto un'ampia trattazione quattrocentesca⁸² e sarà da ricordare che proprio Marullo, di cui Marcantonio si era fatto compagno, aveva espresso in un noto epigramma (1 63)⁸³ la sua rinuncia a quel tipo di poesia. Non sappiamo quali odi avesse letto Giovanni Antonio né quindi se esse furono pubblicate o meno, ma, a giudicare dalla sicura sopravvivenza degli ammiccanti endecasillabi *Ad Septimillam*, sembrerebbe che il monito paterno non fosse stato del tutto ascoltato e che quelle liriche, formalmente belle ma sconvenienti, siano state, magari per quest'unica volta, stampate⁸⁴. Del resto, il *libellus* era proposto, nell'intestazione della sezione flaminiana, come l'opera di un *adulescens amoenissimus* e il testo iniziale era incaricato di presentare la necessità degli *otia* e quindi della poesia, significativamente indicata come «*levis [...] lyra*» (v. 26), come un interludio rispetto alle occupazioni usuali o più faticose, agli «*studia [...] tristia*» (v. 9) e alla «*pallentem [...] scientiam*» (v. 11) coltivati dallo Speranza, e come un mezzo per dare sollievo a chi, come Flaminio, soffre per le vecchie e le nuove pene d'amore.

Si trattava insomma dell'opera di un giovane, d'un innamorato, da trattare con l'indulgenza del caso, guardando all'abilità del poeta e considerando alla stregua di *ineptiae* e *nugae* i non irreprensibili contenuti. Le ambizioni di Marcantonio erano così dissimulate nella *diminutio* dell'ode incipitaria, ma ri-

⁸² Per la fortuna europea del tema vd. A. SEVERI, *Filippo Beroaldo il Vecchio, un maestro per l'Europa. Da commentatore di classici a classico moderno (1481-1550)*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 300 ss.

⁸³ Per il testo vd. M. MARULLI, *Carmina*, edidit A. PEROSA, Turici, In *ædibus Thesauri Mundi*, 1951, pp. 27-28 (commenti in *Antologia della poesia italiana*, a cura di C. OSSOLA e C. SEGRE, II, *Quattrocento-Settecento*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998, pp. 66-68 e in M. MARULLE, *Œuvres complètes*, pp. 548-53). Ma sul rifiuto marulliano dell'oscenità vd. anche U. AUHAGEN, *Marullus – Ein Catullus 'pudicus' (Epigr. 1, 2)*, in *Michael Marullus: ein Grieche*, pp. 57-66, in cui si mostra come il *passer*, diversamente che in Flaminio, sia nient'altro che un vezzeggiativo per l'amata ma come allo stesso tempo esso «enthält eine programmatische Stellungnahme zur Catull-Rezeption in 15. Jahrhundert in Italien» (p. 63). Lo stesso ovviamente si può dire per Flaminio, la cui consonanza con Poliziano è tutt'altro che ovvia considerata anche l'ostilità di Sannazaro a quel passo della *Centuria prima* e, d'altro canto, la stima che Marcantonio senza dubbio aveva per il poeta napoletano.

⁸⁴ Quattro dei carmi raccolti nella stampa del 1515: la prima ode a Guido Postumo, quelle a Cornelio Balbo e a Ligda e gli endecasillabi per Settimilla.

sultavano comunque palesi, oltre che in quanto si è mostrato, in altri elementi, a cominciare dall'esibizione, nelle odi, di erudizione e dottrina mitologica e, su un piano più generale, da una certa attenzione alla coerenza architettonica del libro. Non soltanto gli spazi paratestuali di ogni sezione sono impiegati con estrema cura, ma la stessa attenzione era stata posta nel dosare la presenza delle tipologie liriche. Nell'epistola a Ludovico Speranza, Flaminio parla con precisione dell'invio di «decem ex nostris odis cum Thyrside ecloga, et nonnullis epigrammatis»⁸⁵ e, in effetti, i conti tornano: tolta l'ecloga, gli altri diciassette testi sono facilmente suddivisibili in dieci odi e sette epigrammi e questi secondi sono intercalati alle prime in modo che i più brevi siano inseriti in due serie, la prima di tre (*De Othriade*, *Epitaphium Marulli* e *De laudis Mantuae*) e la seconda di due testi consecutivi (*De Medea partum detestante* e *Ad Achillem Philerotem Bochium*) mentre i due restanti, più lunghi (*In libellos Io. Antonii Flamini* e *Ad Septimillam*), sono collocati isolatamente nella parte conclusiva della raccolta e, si direbbe, non per caso. Se degli endecasillabi erotici si è già detto, vale la pena osservare che la festosa affermazione dell'eternità dei versi di Giovanni Antonio anticipa il senso dell'ode conclusiva della raccolta (*Laurus Alexandri Horologi*), nella quale si cantano le lodi di un alloro segno di gloria per poeti (vv. 21-30) – e che vale perciò come esplicito simbolo metapoetico – e per i condottieri vittoriosi apportatori di pace. In tal modo Marcantonio costruiva una sezione iniziale nella quale dava il tono della raccolta poetica e impostava un'essenziale racconto amoroso – il passaggio da Cloe a Ligda presuppone, di per sé, un'articolazione 'narrativa' – che si concludeva con il drammatico accostamento di amore e morte e la lode dell'alloro a simboleggiare la vita sempreverde della gloria, ignara dei mutamenti e dei colpi della sorte.

6. Il *Carminum libellus* era quindi per Marcantonio una mostra delle proprie capacità di passare dall'ode oraziana, nelle sue varie declinazioni metriche, all'epigramma catulliano, dalla parafrasi dell'epigramma greco all'inno nello stile di Marullo, e della propria versatilità nel toccare un'ampia tastiera tematica – dall'amoroso all'erudito, al funebre, all'encomiastico, al mitologico, dal testo di sacrificio a quello scherzoso o erotico. Offriva così l'immagine forte di un poeta umanista, disinvolto e spregiudicato, un'immagine che, proprio perché così connotata, sarebbe andata incontro, negli anni a venire, a significative potature.

Stampato alla metà di settembre, il *Carminum libellus* rappresenta l'acme e la conclusione del non breve periodo di lontananza dal padre. Per sottrarre

⁸⁵ FLAMINIO, *Carminum libellus*, c. [c]3v (ID., *Lettere*, n. 77, p. 219).

il figlio al soggiorno urbinato, alla tutela diretta di Castiglione e richiamarlo presso di sé, Giovanni Antonio è costretto a scrivere una lettera gentilissima ma ferma al mantovano: Marcantonio completerà la propria formazione non a corte ma con gli studi di filosofia a Bologna⁸⁶. Il soggiorno bolognese, che si prolungherà fino all'estate del 1517 e che rappresenta l'ultima occasione di una lunga sosta nell'area d'influenza paterna, è l'occasione per la composizione di opere importanti per il suo percorso quali il *Compendio di la volgare gramatica*⁸⁷ o la redazione della vita del beato Maurizio di Pannonia per i *De viris illustribus Ordinis Praedicatorum libri sex*, un volume nel quale lo coinvolgeranno Leandro Alberti e Giovanni Antonio⁸⁸.

Il primo, stampato nel 1521 ma composto nel '17, rende manifesta, molto più delle pur rilevanti tessere petrarchesche inserite nei *carmina* del '15, l'attenzione per la lingua volgare da parte del giovane umanista e l'impatto che sulla sua idea di cultura avevano avuto i soggiorni a Roma, a Napoli, e a Mantova-Urbino ovvero gli incontri con Bembo⁸⁹, Sannazaro e Castiglione. Proprio questi tre Flaminio addita a Domenico Evangelista, nella dedica-

⁸⁶ FLAMINIO, *Epistolae familiares*, pp. 259-61; vd. però anche la lettera di ringraziamento a pp. 261-62.

⁸⁷ M. FLAMINIO, *Compendio di la volgare gramatica*, stampato in Bologna per maestro Hieronymo di Benedetti bolognese, 1521 adi X de Febraro. La sede editoriale scelta per l'operetta tradisce anche una certa ambizione, almeno a livello locale: al di là della qualità della carta e dei tipi, il catalogo di Girolamo Benedetti, e del fratello Giovanni Antonio del quale egli continuava l'attività, è piuttosto nutrito e ricco di nomi di rilievo: Giovanni Antonio Flaminio – che lo definiva «bibliopola optimus ac elegantissimus» (FLAMINIO, *Epistolae familiares*, p. 239) –, Leandro Alberti, Alessandro Achillini, Pomponazzi, Giovanni Battista Pio. Sull'opera di Marcantonio vd. PASTORE, *Di un perduto e ritrovato* e P. TROVATO, *Marcantonio Flaminio grammatico del volgare. Dal Compendio alle Prose ridotte a metodo*, in *Marcantonio Flaminio nel 5° centenario della nascita (Serravalle 1498-Roma 1550)*, Atti del convegno nazionale (Vittorio Veneto, 27-28 novembre 1998), a cura di A. PASTORE e A. TOFFOLI, Vittorio Veneto, Comunità montana delle Prealpi trevigiane, 2001, pp. 137-48. Sul *Compendio* varrà la pena di ricordare che si tratta di un'opera scritta per uno degli allievi prediletti del padre – che ne aveva pochi e selezionati: cfr. G.A. FLAMINIO, *Dialogus de educatione liberorum*, c. b1v – e che quindi nel comporlo Marcantonio si sarà adeguato alla lenta gradualità prevista dalla *ratio studiorum* paterna (per cui vd. ancora ivi, cc. 23r ss.): un'impostazione da cui dipenderanno i tratti segnalati in TROVATO, *Marcantonio Flaminio grammatico*, p. 140, ovvero la riduzione «drastica» del testo base del Fortunio, e i «progressi sul piano della [...] comprensibilità da parte di lettori non specialisti».

⁸⁸ *De viris illustribus Ordinis Praedicatorum libri sex in unum congesti autore Leandro Alberto Bononiensi viro clarissimo*, Bononiae, in aedibus Hieronymi Platonis, 1517 III Cal. Mar.

⁸⁹ Sembra improbabile che Flaminio non avesse conosciuto Bembo in occasione del suo primo viaggio nel 1514; lo conosceva comunque di già nel 1520 (cfr. P. BEMBO, *Lettere*, II (1508-1528), edizione critica a cura di E. TRAVI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990 (Collezione di opere inedite o rare, 143), pp. 145, 150, 160 nelle quali è salutato assieme a Sauli e a Lazaro Bonamico).

toria dell'operetta, come autorevolissima dimostrazione della possibilità di raggiungere la gloria anche grazie al volgare⁹⁰. La fiducia e la consapevolezza di Marcantonio circa l'importanza della lingua comune si riflettono inoltre nel riferimento, contenuto sempre nella dedicatoria al giovane allievo del padre, ai passati «ragionamenti» che erano intercorsi fra loro e a quanto Flaminio gli avesse «sovente la lingua toscana commendato, dimostrando con chiari argomenti di quanto prezzo ella si sia»⁹¹. Il *Compendio* è perciò significativo, oltre che per la tempestività e la sicurezza con cui individua e ripropone il modello del Fortunio, pur considerandolo farraginoso, perché attesta una competenza, avanzata per quanto acerba, nello studio del volgare, un interesse e una frequentazione che gli anni a venire dimostreranno non occasionale. Il volgare diventa per Flaminio lo strumento privilegiato per la comunicazione quotidiana con dotti e indotti comportandosi così all'opposto del padre che nelle sue lettere afferma esplicitamente che scrivere in latino gli è più semplice⁹².

Vi sono due altre ragioni che rendono interessante ai nostri occhi un esercizio come il *Compendio*: il fatto che si tratti di un'abbreviatura, di una riduzione a fini di chiarezza, e il fatto che, nella lettera all'Evangelista, Flaminio difenda quest'opera di riduzione sulla base di esempi antichi di epitomatori. La pratica della riscrittura, l'arte di rendere breve il lungo, facile il difficile – «questo cupo pelago raccogliere in un picciolo ruscelletto» scrive a proposito del rapporto fra l'originale di Fortunio e la sua grammaticchetta⁹³ – diventerà un talento specifico di Flaminio⁹⁴ e sarà di nuovo messa alla prova in occasione della *Paraphrasis in duodecimum Aristotelis librum de prima philosophia*

⁹⁰ PASTORE, *Di un perduto e ritrovato*, p. 355: «Appo li giuditiosi lettori hoggidi forse non meno di lode gli volgari scrittor riporteno che si facciano e latini: dil che ne può far fede lo illustre conte Baldesera (*sic!*) Castiglione, M. Iacomo Sanazaro et Messer Piero Bembo, li quai, come che a tempi nostri nel latino tengano el principato, non menor studio nel volgar pongano, scrivendo versi et prose laudevollissime».

⁹¹ PASTORE, *Di un perduto e ritrovato*, p. 355; vd. anche p. 353 in cui Pastore ricorda come Castiglione, nel 1514, chiedesse a Flaminio di scrivergli per lettera sforzandosi «de scriver bene» in volgare.

⁹² FLAMINIO, *Epistolae familiares*, VII, 1, pp. 271-73, a p. 272: «latinas ego litteras ad amicos non inductos multo libentius mittere soleo; nam et latino sermone, qui nobis a puero factus est familiaris, magis delector, et latinis vocibus, quicquid volo, efficacius et concinnius explico». Sul rapporto col volgare vd. anche L. VIGNALI, *Il volgare nelle 'Grammaticae institutiones' di G.A. Flaminio*, in «Lingua nostra», XLIII, 1982, pp. 33-44. La competenza di Flaminio nel volgare emerge anche dalla fiducia riposta in lui da Castiglione: vd. le due lettere dell'aprile 1525 a proposito del *Cortegiano* (in B. CASTIGLIONE, *Lettere inedite e rare*, a cura di G. GORNI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 96-97).

⁹³ PASTORE, *Di un perduto e ritrovato*, p. 355.

⁹⁴ Come già notato, per altre opere flaminiane, *ivi*, p. 354.

(1536) e poi, ancora, nella *In librum psalmodum brevis explanatio* (1545), opere entrambe destinate ad ampia fortuna europea. La stessa esigenza di chiarezza presiede del resto anche al coinvolgimento nei libri *De viris illustribus Ordinis Praedicatorum* alla cui illustrazione critica contribuiscono le lettere di Giovanni Antonio in cui questi rivendica il valore della storia sacra come di materia da non lasciarsi a persone indotte ma degna di essere scritta in buon latino. Quella che però in Giovanni Antonio è soltanto rivendicazione del buon latino contro la barbarie medievale o degli indotti diverrà poi nel figlio – e si pensi a opere quali la *Paraphrasis in duo et triginta psalmos* e, soprattutto, la *Paraphrasis in triginta psalmos versibus scripta* – il mezzo per creare uno stile latino davvero ‘cristiano’, evangelico, assegnando quindi un valore ideologico molto maggiore alla scelta formale.

Flaminio proseguirà gli studi di filosofia a Padova fra il '19 e il '21, senza però mai terminarli; a nulla varranno le accorate esortazioni paterne trasmesse di nuovo per mezzo di una lettera che ci informa della notorietà generale raggiunta da Marcantonio ma che al tempo stesso denuncia anche il suo lunghissimo silenzio epistolare e un rapporto che si doveva essere in certa misura allentato⁹⁵. Questo fatto e l'ormai acquisita indipendenza di Marcantonio rispetto ai progetti e alla volontà paterni causano, per noi, il venir meno di un'importante fonte di notizie, e infatti gli anni dal 1521 al 1529 sono fra i più avari di documenti e testimonianze, dirette e indirette, circa le esperienze e le opere di Flaminio.

Sono comunque anni ricchi di poesia, probabilmente molta di più e molto più varia di quanto non lasci vedere la stampa del 1529, ma è impossibile qui trattarne in modo meno che cursorio e ripercorrere tutte le occasioni editoriali, le molte conoscenze che senz'altro influirono su Flaminio. Sorvolo quindi sugli anni bolognesi nei quali Marcantonio dovette essere piuttosto impegnato nello studio della «inviluppata loica»⁹⁶ e dei quali comunque resta qualche reliquia poetica⁹⁷; tralascio anche il soggiorno in Veneto che pure gli

⁹⁵ FLAMINIO, *Epistolae familiares*, pp. 191-95.

⁹⁶ Dedicatoria a Domenico Evangelista in PASTORE, *Di un perduto e ritrovato*, p. 355.

⁹⁷ A quest'epoca dovrebbero risalire anche alcuni testi di occasione: vd. i versi per Philipp Obermayr «professore di diritto presso lo studio bolognese e titolare anche di cariche universitarie di alto livello proprio nei primi anni venti» [P. ZAJA, *Introduzione* a G. CAMILLO, *Chiose al Petrarca*, a cura di P. ZAJA, Roma-Padova, Antenore, 2009 (Studi sul Petrarca, 38), p. LXXI] in FLAMINIO, *Carmina*, I 18 e 27. Ancora all'ambiente universitario dovranno riferirsi i distici stampati in I. MARSILI, *Grassea*, Bononie, in aedibus Benedicti Hectoris bibliopole Bononiensis 1517 vigesimo secundo mensis Maii. L'opera fu poi riedita molte volte in Italia e fuori per poi essere affiancata a tutte le altre *repetitiones* del Marsili nell'edizione complessiva in nove volumi stampata a Lione da Mathias Bonhome nel 1543 da cui trascrivo i versi che, se ho

avrebbe consentito di conoscere figure importanti fra cui Fracastoro e Navagero, fra i pochi superstiti e testimoni del gruppo di poeti riunito attorno a Bartolomeo d'Alviano del quale aveva fatto parte anche Cotta; ometto infine di rileggere i testi composti a Genova al seguito di Sauli⁹⁸ come pure quelli scritti durante il secondo soggiorno romano, a cui seguiranno poi, almeno intorno al 1526, i *lusus pastorales* che giungeranno interamente a stampa soltanto con i *Carmina quinque illustrium poetarum*⁹⁹.

Erano, queste ultime, composizioni che Flaminio scelse appunto di tenere, almeno per il momento, nascoste e di non far circolare, per quanto ho potuto vedere, neppure in forma manoscritta. La stampa veneziana del 1529 sarebbe giunta dopo il soggiorno romano, dopo il Sacco, dopo il trasferimento a Verona con Giberti, ovvero quando ormai la prima parte della vita di Flaminio si era chiusa: diversamente dal *libellus* d'esordio essa, che aveva alle spalle un più lungo spazio di tempo, guardava già all'indietro, facendo emergere pochi, selezionati testi. Quanto più perdeva in immediatezza rispetto alla silloge del '15, quanto più attenuata vi appariva la figura del poeta, tanto più però ne diveniva ora riconoscibile lo stile all'interno del quale anche il

visto bene, non sono più stati ristampati: «Marcus Antonius Flaminus ad lectorem. / Insignes fama et scriptorum laude perennes, / Secula non paucos prisca tulere viros / Ingenio quorum maiestas legibus et vis / Crevit, et in pretio iura fuere suo / Sed non inferior sedisque prioribus etas / Est fecunda minus nostra minusque viget / Atque alios taceam quantum decus attulit evo, / Et tibi Marsilius quem legis Hippolytus / Auxilio cuius quot sunt a morte redempti / Pene quibus tulerant crimina falsa necem / Quotque etiam iusto damnati crimine fontes, / Urta quibus merito debuit esse brevis. / Quod si nunc populis sacratas condere leges, / Iuraque nunc primum constituenda forent: / Scevola non maior, non maior Aquilius esset / Nec tua fama prior candide Paule foret. / Hec eadem dices eademque fatebere mecum / Clara viri quoties hec monumenta leges» (c. 36r).

⁹⁸ Sul soggiorno genovese e i rapporti con Sauli di Flaminio, vd. PASTORE, *Fortune e sfortune*, pp. 40-45. Sui versi di Flaminio in questo periodo vd. qualche indicazione, non sempre inappuntabile, in MADDISON, *Marco Antonio Flaminio*, pp. 28-37. Vale la pena ricordare che a Genova Flaminio non coltivò soltanto gli interessi filosofici e le letture di classici latini e greci (cui allude in *Carmina*, v 29) ma anche la lettura di «librum quendam maternas lingue»: così appare in G. FRACASTORO, *Turrius oder über das Erkennen / Turrius sive de intellectione*, herausgegeben von M. BOENKE, München, Wilhelm Fink Verlag, 2006 (Humanistische Bibliothek. Texte und Abhandlungen), pp. 194-95. Fracastoro introduce questo aneddoto e un altro che riguarda Bembo per indagare il fenomeno dei sogni rivelatori (a p. 198 dell'edizione citata la spiegazione di quello di Flaminio). Per la traduzione italiana dell'opera vd. G. FRACASTORO, *Della Torre ovvero l'intellectione*, a cura di A. LI VIGNI, Milano-Udine, Mimesis, 2009.

⁹⁹ Su questa silloge vd. V. DI IASIO, *Il libro di lusius: prime note sulla struttura del Liber tertius di Marcantonio Flaminio*, in *Acta Conventus Neo-Latini Vindobonensis / Proceedings of the Sixteenth International Congress of Neo-Latin Studies* (Vienna, 2-7 August 2015), edited by A. STEINER-WEBER and F. RÖMER, Leiden-Boston, Brill (Acta Conventus Neo-Latini, 16), in corso di stampa.

‘petrarchismo’ risultava meno occasionale, finalizzato non tanto alla costruzione di un sé poetico, pur presente ma con tratti diversi, quanto piuttosto criticamente piegato a realizzare un’idea di poesia.

7. I *Carmina* del 1529 contengono infatti, come è noto, un’ode che traduce, con una certa libertà, *Chiare fresche et dolci acque*. Da questo testo, che rappresenta un celebre e significativo punto di contatto fra la tradizione poetica volgare e quella umanistica, credo sia necessario muovere per illustrare, brevemente, la stampa veneziana.

Il testo è di difficile datazione: la scelta del metro, analogo a quello di altri carmi giovanili di Flaminio, sembrerebbe suggerire una datazione ‘alta’¹⁰⁰; l’*incipit* della *vulgata* a stampa («O fons Melioli sacer») fa riferimento a un corso d’acqua specifico, il *Meliolus*, il quale, se il nome non è fittizio e se fosse individuabile¹⁰¹, fornirebbe un’indicazione topografica che potrebbe essere d’aiuto nel circoscrivere il luogo e forse anche il tempo della composizione, o almeno di una fase di revisione del testo. Per questo carme, che ebbe anche una sua autonoma diffusione manoscritta tutta da studiare, è infatti possibile avere qualche minima informazione circa la sua vicenda redazionale¹⁰².

¹⁰⁰ Cfr. anche FLAMINIO, *Carmina*, 1, 2, 4 e 13, tutti in strofe, tetrastiche o pentastiche, di gliconei e un ferecrateo, ovvero il metro, non più usato in altre occasioni da Flaminio, di CATULLO, *Carm.*, xxxiv e lxi. Di quei carmi flaminiani uno (1, 13) è già presente nell’edizione del 1515, ma il fatto, di per sé, non basta per ascrivere allo stesso periodo anche la composizione degli altri.

¹⁰¹ Non mi pare che la questione sia mai stata posta, ma è tutt’altro che ovvia: se è un corso d’acqua reale, si dovrebbe trattare, un po’ come per l’oraziana *fons Bandusiae* e per altri rivi e ruscelli cantati da altri umanisti, di un corso ignoto alla grande poesia. Non sono in grado di offrire una soluzione, ma solo due ipotesi nessuna delle quali, per ragioni diverse, mi convince appieno: se con *Meliolus* non ci si riferisce a Méolo, borgo e corso d’acqua risorgivo del trevigiano – ma il toponimo latino dovrebbe essere *Medolus* (cfr. E.A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 1, Venezia, Giuseppe Orlandelli, 1824, p. 224) –, potrebbe, forse, indicare il corso d’acqua, o canale, che costeggiava la *Burgi Melioli contrata* – borgo esterno al centro urbano medievale di Reggio poi inglobato nella cinta muraria – il quale alimentava anche un mulino detto ‘del Bricco’ (cfr. V. NIRONI, *Stradario reggiano antico*, Reggio Emilia, Poligrafici S.P.A., 1971). Mi chiedo però, in questo secondo caso, come giustificare la definizione di *fons*, la sacertà delle acque, la possibilità, pur nella finzione poetica, che una donna vi si potesse bagnare. Le due ipotesi tuttavia non sarebbero incompatibili con gli spostamenti di Flaminio fra Emilia e Veneto nei primi anni ’20.

¹⁰² Cfr. FLAMINIO, *Carmina*, I, 6, pp. 14-17. Per la diffusione manoscritta si possono segnalare, senza pretese di completezza: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 901, cc. 107r-109v (cfr. A. SEVERI, Vergine bella (*Rvf 366*) in *vesti latine tra Quattro e Cinquecento*, in corso di stampa per «Studi e problemi di critica testuale»); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 6250, cc. 37v-40r; Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, K.V.30, cc. 38r-39v; Bologna, Biblioteca Universitaria, 400, cc. 85r-86r; Wroklaw, Biblioteka Uniwersytecka, IV.17,

Proprio l'apostrofe al «fons Melioli» sarebbe infatti il punto di arrivo di una trafila correttoria avviata forse dalla volontà di accrescere il tasso di petrarchismo, pur attualizzato, del carme. Per i primi due versi infatti, la tradizione manoscritta testimonia una variante d'autore, poi non accolta per la stampa: «O fons Gargaphiae sacer / Omni splendidior vitro»¹⁰³. Il fatto importa anche perché consente di comprendere meglio alcuni dettagli: *Gargaphia* è infatti il nome della valle in cui Ovidio colloca il bagno di Diana che darà origine alla tragica metamorfosi di Atteone:

Vallis erat piceis et acuta densa cupressu,
 nomine Gargaphie succinctae sacra Dianae,
 [...]
 fons sonat a dextra tenui perlucidus unda,
 margine gramineo patulos incinctus hiatus.
 hic dea silvarum venatu fessa solebat
 virgineos artus liquido perfundere rore¹⁰⁴.

A questa pensa Flaminio che non si limita solo a tradurre il testo, ma, in un primo momento, ne traduce anche l'ambientazione, trasponendo la Valchiusa trecentesca nella classicità del mito. Il passaggio da *Gargaphiae* a *Melioli* fa quindi cadere il riferimento antico o, meglio, lo rende meno esplicito.

Dalla rilettura ovidiana della canzone dipenderà forse anche la scelta di «omonimia con la dea cacciatrice»¹⁰⁵ per la donna amata, come pure, più puntualmente, il «virgineum [...] corpus» (vv. 3-4) che traduce ovviamente, ma con un certo scarto, «le belle membra» (*Rvf*CXXXVI, v. 2)¹⁰⁶. Più in gene-

f. 59 (cfr. P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum*, vol. IV *Alia itinera II. Great Britain to Spain*, Leiden, Brill, 1989, p. 437). Offrono analisi di questo celebre carme, fra gli altri, T. SORBELLI, *Fantasmii poetici nella canzone "Chiare, fresche e dolci acque"*, in «Archivum romanicum», II, 1918, pp. 383-87; R. PESTARINO, *Incolumis pudor. Tra latino e volgare da Flaminio a Tasso*, in ID., *Tansillo e Tasso o della «sodezza» e altri saggi cinquecenteschi*, Pisa, Pacini, 2007, pp. 7-52, a pp. 24-26; G. COMIATI, *Receiving Petrarch*.

¹⁰³ La variante è però testimoniata, a stampa, in M. MANTOVA BENAVIDES, *Annotationi brevissime sovra le rime di M. F. P. le quali contengono molte cose a proposito di ragion civile, sendo stata la di lui prima professione, a beneficio de li studiosi, hora date in luce, con la traduzione della canzone. Chiare fresche et dolc'aque. Italia mia. Vergine bella. Et del sonetto. Quando ueggio dal ciel scender l'aurora. in latino*, In Padova, Appresso Lorenzo Pasquale, 1566, cc. 57r-58v, a c. 57r. Sul commento petrarchesco del Benavides vd. F. TOMASI, *Marco Mantova Benavides commentatore di Petrarca*, in «Filologia e Critica», XL/2-3, 2015, pp. 1-21.

¹⁰⁴ Ov., *Met.*, III, vv. 155-56, 161-64 (l'intero mito occupa i vv. 138-259).

¹⁰⁵ PESTARINO, *Incolumis pudor*, p. 24. Sopperirà un poco l'apposizione, nei *Carmina quinque illustrium poetarum*, del titolo *De Delia*.

¹⁰⁶ Per «la piena fisicità del verbo *lavit*» (*ibidem*), A. GENDRE, *Ronsard poète de la conquête amoureuse*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970, p. 354, n. 462 suggerisce di guardare alle *Laudes*

rale però il fatto che Flaminio avesse riletto la canzone attraverso il filtro del mito di Atteone consente anche di valorizzare l'intensificazione semantica dei vv. 27-33 di Petrarca («Tempo verrà anchor forse / ch' a l'usato soggiorno / torni la fera bella et mansüeta / et là 'v' ella mi scorse / nel benedetto giorno, / volga la vista disïosa et lieta / cercandomi») nei quali, come Diana, è Laura a guardare l'amante. Flaminio traduce piuttosto fedelmente il passo («O si tempus erit modo, / Cum suetum huc aditum ferat / Quae nos ante diem nigros / Cogit visere manes / Et locum aspiciens, ubi / Illo purpureo die / Me vidit, miserum suis / Multum quaerat ocellis!»)¹⁰⁷, ma concentra tutta l'attenzione sull'amante, rimarcandone il prematuro destino di morte ed enfatizzando l'effetto mortifero della donna¹⁰⁸. E un riflesso del tragico mito ovidiano in cui la morte di Atteone è addossata alla Fortuna (vv. 141-42) si può cogliere ai versi 17-18 dell'ode flaminiana («Si sic fata volunt fera / Si sic est placitum deis») che traducono certamente i vv. 14-15 di Petrarca («S'egli è pur mio destino, / e 'l cielo in ciò s' adopra») ma che non sono forse ignari del «sic illum fata ferebant» con cui il narratore commenta l'ingresso dello sventurato cacciatore nella valle sacra a Diana.

Più di Ovidio e più di Orazio, presente ovviamente nell'*incipit* del *De Delia*¹⁰⁹, è però con Catullo che Flaminio riscrive alcune parti della canzone petrarchesca: assieme al metro del carme epitalamio LXI sono riprese anche le parole. Così l'allocuzione flaminiana «Tuque levibus enitens / Arbor florida ramulis» (vv. 5-6) richiama la similitudine con cui è presentata la sposa «floridis velut enitens / myrtus Asia ramulis» (vv. 21-22); il già citato «Cum suetum huc aditum ferat» (v. 30) ricorda l'invito catulliano per due volte ripetuto: «quare age, huc aditum ferens» (v. 26), «huc aditum ferat / dux bonae Veneris» (vv. 43-44). Anche la descrizione di Laura nella quarta stanza («et ella si sedea / humile in tanta gloria, / coverta già de l'amoroso nembo», vv. 43-44) è letta da Flaminio («Talis idalia Venus / Sylva, sub viridi iacet /

Casis fontis cioè a G.G. PONTANO, *Parthenopeus*, II, 6, v. 14: «Et vitreo flavas lavit in amne comas» (il passo è interessante perché il soggetto è sempre Diana e Pontano ha presente qui lo stesso passo ovidiano, presupposto da Flaminio). Se però si resta all'interno della stampa del 1529 credo sia più pregnante il rimando ai vv. 15-16 del carme *Ad Calorem fluvium* di Cotta: «Argenteumque pedem atque nuda formosos / Artus per undam, et aureum lavit crinem» [c. D2v; ora in G. COTTA, A. NAVAGERO, *Carmina*, Torino, RES, 1991 (Parthenias, 2), p. 15].

¹⁰⁷ FLAMINIO, *Carmina*, I, 6, vv. 29-35, pp. 15-16.

¹⁰⁸ Flaminio sopprime però il riferimento alla «fera bella» (v. 29), un sintagma che pure veicolava proprio il mito ovidiano, ritrovandosi quasi identico («fera bella et cruda») nell'ultima stanza di *RvfXXXII*, quella dedicata appunto alla trasformazione del poeta in cervo.

¹⁰⁹ Cfr. *ivi*, vv. 1-2, con HOR., *Carm.*, III, 13, vv. 1-2. La ripresa è giustificata anche dalla consapevolezza che l'imitazione oraziana era già presente nella canzone di Petrarca (cfr. CAMILLO, *Chiose*, p. 282).

Myrto puniceo, hinc et hinc / Nimbo tecta rosarum», vv. 49-52) attraverso il filtro di Catullo: «namque Iunia Manlio, / qualis Idalium colens / venit ad Phrygium Venus / iudicem» (vv. 16-19)¹¹⁰. Persino la conclusione dell'ode, il punto in cui Flaminio maggiormente si allontana dalla traccia di Petrarca, è impreziosito da un frammento dell'epitalamio: ai vv. 64-65 («Da indi in qua mi piace / questa herba sí, ch' altrove non ò pace») corrispondono gli ultimi otto di Flaminio («Illo ex tempore frigerans / Fons, et prata recentia, et / Arbor florida, sic mihi / Mentem amore revinxit, / Ut [...] non alia miser / Unquam sede quiescam», vv. 81-85, 87-88) fra i quali viene incastonato il «mentem amore revinciens» (v. 33) di Catullo¹¹¹.

Non procedo oltre nello studio delle fonti classiche dell'ode, perché credo che la congiunzione piuttosto insolita fra il dramma di Atteone e la trepidante attesa delle nozze catulliane caratterizzi già bene la lettura di Flaminio che semplifica, mi sembra, e regolarizza lo sfuggente testo originale, ad esempio eliminando i riferimenti all'attività memoriale dell'amante¹¹², enfatizzando sia l'incombere della morte¹¹³ sia l'oggettiva bellezza della donna¹¹⁴, riordinando alcuni rapporti logici¹¹⁵. È evidente che di nuovo Flaminio mette a frutto le sue capacità di parafrasatore, ma ciò che sembra maggiormente interessargli è il lamento d'amore e il nesso, più emotivo che argomentativo, che si può stabilire fra eros, morte (reale o immaginata) e scenario idillico. Sono temi che per quanto molto comuni, diventano già qui un tratto tipico della poesia flaminiana, ulteriormente rimarcato nel canzoniere pastorale del '38.

Negli anni successivi al 1515 Flaminio, lo si è visto, non aveva e non avrebbe lasciato gli studi volgari¹¹⁶. L'ode al *fons Melioli* non può essere quin-

¹¹⁰ Per il «Myrto puniceo» di Flaminio varrà il rimando al catulliano, già citato, «velut enitens / myrtus» (vv. 21-22), mentre il flaminiano «gramine roscido» (v. 57) riprende il «roscido [...] umore» (vv. 24-25) con cui il «myrtus» è nutrito. Il passo catulliano sarebbe quindi scomposto e le tessere che lo compongono ricollocate in punti diversi dell'ode.

¹¹¹ Anche però il «frigerans / Fons» flaminiano risente del «frigerans Aganippe» di Catullo (v. 30).

¹¹² Cadono infatti i vv. 5 («con sospir' mi rimembra») e 41 («dolce ne la memoria»): il testo risulta così il frutto più dell'oggettività di una visione che della soggettività di un ricordo.

¹¹³ Si noti che il v. 19 della canzone, «e torni l'alma al proprio albergo ignuda», non trova una completa traduzione: sia i vv. 23-24, «Ut corpus liceat mihi / Vestra ponere terra», sia i vv. 28-29, «Quod nullo melius loco hos / Linquet spiritu artus», rappresentano la morte del soggetto non la sopravvivenza – anzi il ritorno alla patria celeste – dell'anima.

¹¹⁴ I vv. 51-52, «qual [*i.e.* fiore] con un vago errore / girando pareo dir: Qui regna Amore» sono tradotti, di nuovo chiarendo il dettato: «Audisses Zephyrum tibi / Palam dicere, Regnat hic / Blandi mater Amoris» (vv. 62-64).

¹¹⁵ Così ad esempio lavora sulla quinta stanza della canzone la cui fronte e sirma sono scomposte e ricomposte in ordine argomentativo diverso e più consequenziale ai vv. 65-80 dell'ode.

¹¹⁶ Cfr. le posizioni, frutto di una riflessione critica autonoma, espresse nella lettera a Filippo Gheri in FLAMINIO, *Lettere*, n. 50, p. 149.

di considerata un esercizio estemporaneo e dovremmo comunque immaginare, alle sue spalle, uno studio attento sulle 'cose volgari' di Petrarca. La scelta stessa di questa canzone era tutt'altro che ovvia: non erano mancati esempi di traduzioni latine dei *Fragmenta*, soprattutto in area bolognese, ed era anzi rimasta celebre quella di Beroaldo il Vecchio di *Rvf* CCCLXVI, ma qui Flaminio non sceglie una delle canzoni 'impegnate' di Petrarca, ma quella notoriamente più diletta.

Non dovrebbe quindi sorprenderci il fatto che l'ode-traduzione fosse in qualche misura coinvolta nel dibattito esegetico sul *Canzoniere*. Come infatti è ormai noto, nelle *recollectae* delle sue lezioni petrarchesche, Camillo, commentando *Rvf* CXXVI, v. 37, allude a Flaminio – che conosceva almeno dal 1520-1521 se non addirittura dagli anni universitari a Bologna – accennando all'autore di una traduzione latina del testo petrarchesco:

Che mercè m'impetre: quel giovane il qual transferí questa canzone in latino dice esserli suto ditto da tutti gli grandi homini che 'l Petrarca imita Propertio [...]: «Jam licet et stigia sedeat sub arundine», dove dice che questa sua putta ha tanta forza, che quando esso fussi morto et essa impetri merzè, che facendolo restituire a vita farà forza al cielo. Julio Camillo tiene che 'l p. vogli dire altro¹¹⁷.

Questo passo e quanto d'altro sappiamo dell'amicizia fra Camillo e Flaminio rendono verosimile immaginare che i due avessero discusso non solo di quel passo petrarchesco e ipotizzare che, se su quel luogo erano in disaccordo, su altri le rispettive posizioni fossero molto più vicine. Volendo aprire uno spiraglio sui presupposti 'teorici' della traduzione flaminiana potrebbe essere opportuno sfruttare qualche osservazione critica di Camillo. Mi limito all'introduzione al commento di *Rvf* CXXVI:

In questa canzone il p., come gli amanti sogliono fare, demonstra essere condotto a l'ultima desperatione, sí del ricever premio come di viver più; il perché, prima ch'esca di questa misera vita, chiama in testimonio quelli luoghi ch'erano più consapevoli de' suoi amori, quelli luoghi, dico, dove spesso habitando udire solevano le voci et le parole sue, l'un de' quali è Sorgia; il quale, conciosiacosa ch'irrigava il luogo et terreno di Laura, et perché Laura spesso soleva andare per le rive sue, lo chiama in testimonio. Chiama ancora tutti quelli luoghi dove possi immaginare che Laura vi sia stata et habbi tocchi. Non fa altro in questa canzone se

¹¹⁷ Ivi, p. 285; sui rapporti fra Flaminio e Camillo vd. ZAJA, *Introduzione*, pp. LXIX-LXXIV; PASTORE, *Fortune e sfortune*, pp. 40-45 e 73-75.

non che cita in testimonio tutti quelli luoghi ch'erano conscij de' suoi lamenti, perciò che vi andava a sfogare le sue passioni¹¹⁸.

«Non fa altro in questa canzone...», «come gli amanti sogliono fare», «l'ultima desperatione», «sfogare le sue passioni»: è palpabile la difficoltà di Camillo nel giustificare l'invenzione complessiva del testo che resiste a una lettura interessata a ricavarne un nucleo sapienziale. Camillo certifica dunque la difficoltà di *Rvf* CXXXVI, un testo davvero complesso dal punto di vista retorico e tematicamente quasi 'vuoto'. È ad esempio significativo che, dovendo dare un titolo, quasi un *argumentum*, all'ode flaminiana, i curatori dei *Doctissimorum nostra aetate Itolorum epigrammata* appongano quello di «Elegans ab amante sepulchri electio», che è un interessante esempio di ricezione del testo petrarchesco, seppur non riconosciuto sotto i panni latini¹¹⁹. Una ricezione che, del resto, non è distante da quella di Camillo e che Flaminio mi pare probabile potesse, nella sostanza, condividere. D'altra parte, se si tengono presenti le preferenze espresse da Flaminio nella lettera a Galeazzo Florimonte – semplicità, naturalezza espressiva, comune dolcezza, *vs* difficoltà, ingegnosità, novità tematica, acutezza¹²⁰ – non si fatica a comprendere perché quelle stesse caratteristiche della canzone petrarchesca la rendessero un oggetto poeticamente interessante per Flaminio, anzi fra i più interessanti e i più riusciti dell'intero *Canzoniere*.

8. Lamento d'innamorato, certo, ma anche, e forse più, epitalamio fallito, invocazione agli elementi naturali per la propria sepoltura: a questo titolo

¹¹⁸ CAMILLO, *Chiose*, pp. 281-82.

¹¹⁹ *Doctissimorum nostra aetate Itolorum epigrammata. M.A. Flaminii libri duo. M. Molsae liber unus. A. Naugerii liber unus. Io. Cottae, Lampridii, Sadoleti et aliorum, miscellaneorum liber unus*, Lutetiae, per Nicolaum Divitem, s.d. [ma 1548-1549], cc. 6r-7v. Si noti come nella prefatoria dell'editore, Le Riche, rivolta al lettore si metta in luce come il promotore e finanziatore dell'edizione, Jean de Gagny, sia un «poetarum amator, eorum maxime qui puri sunt et casti, atque inter caeteros M. Antonii Flaminii admirator et observator» e che perciò «illa selegit epigrammata, ne quem in lascivia, aut foeda spurcicies, locum haberet. Quod consilii si fuisset omnibus qui libros antea aediderunt, non nisi castos purosque, quales decet esse Musarum alumnos, poetas haberemus» (c. 1v). La notazione è interessante perché si riconnette alle riserve espresse da Giovanni Antonio sui versi giovanili del figlio, indica una perdurante riserva moralistica dei lettori oltramontani per la poesia italiana (su cui vd. SEVERI, *Filippo Beroaldo il Vecchio*) e offre quindi un'importante chiave di lettura per comprendere il notevole successo della poesia di Marcantonio fuori d'Italia. In questa edizione leggeva il *De Delia* Michel de l'Hospital; traggio la notizia da N. DAUVOIS, *La vocation lyrique. La poétique du recueil lyrique en France à la Renaissance et le modèle des Carmina d'Horace*, Paris, Éditions Classique Garnier, 2010 (Études et essais sur la Renaissance, 88), pp. 235-36.

¹²⁰ FLAMINIO, *Lettere*, n. 58, pp. 166-69.

la traduzione petrarchesca era inserita da Flaminio nella parte iniziale della sua sezione, una sorta di compatto proemio di inni e preghiere a divinità antiche e moderne che comprendeva tutti i primi sei carmi ed era individuato metricamente dalla perfetta alternanza di odi in strofe di gliconei (prima, terza e quinta) e di strofe saffiche (seconda, quarta e sesta). A questo blocco iniziale seguivano: i due carmi in faleci di addio alle selve – con, nel primo, la lode di Giberti; i due in esametri, sorta di frammento elegiaco-pastorale il primo e il secondo in lode dei suoi ozi campestri e di quelli studiosi di Sauli; due elegie, la prima d'amore e la seguente su se stesso malato; in coda, infine, due *lusus*, ancora in distici, più elegiaco l'uno, più pastorale l'altro, ma entrambi accomunati dalla figura di Nigella, la fanciulla amata. Come si vede, la struttura della raccolta si presentava ancora una volta compatta, ordinata per generi equamente distribuiti, attenta alle transizioni e alle corrispondenze tematiche, ma disinteressata a ricomporre un ordine cronologico e, si direbbe, una successione 'narrativa'.

Riunendo testi di stagioni diverse, ormai anche distanti¹²¹, Flaminio conferiva quindi unità ai carmi raccolti nella stampa del '29 grazie a un'accorta seriazione e, soprattutto, a una relativa riduzione delle possibilità tematiche, scelta che offriva, in contraccambio, una maggiore concentrazione poetica. Infatti, nonostante qualche oscillazione, il baricentro della sua raccolta è costituito dalla poesia arcadica cui è affidata l'apertura, con l'inno a Pan, e la chiusura della sezione, con i primi due *lusus*. L'ambientazione campestre caratterizza però, in tutto o in parte, la maggioranza dei carmi ed è un elemento essenziale perché ad essa sono legati tutti i motivi che riguardano la biografia dell'io lirico: il rinascere della poesia e il ritorno in patria (la natia Serravalle) da un lato e il distacco dalla città (Roma) e la guarigione dalla malattia che lo tormenta dall'altro.

Sono tutti temi nuovi rispetto al '15, non ben conciliabili con l'immagine del poeta, del giovane *urbanus*, triste per amore, ma lieto grazie alla protezio-

¹²¹ Del 1515 dovrebbe essere *Ergo adeo caeptum peraget mors improba cursum* e si tratterebbe di un interessante caso di un testo escluso dall'edizione del '15 perché incoerente con l'immagine di poeta che si voleva dare ma ripreso in quella del '29 perché più adatto ad accompagnare il carme sul ritiro, forzato, a Serravalle. Del periodo genovese (1521-1522) o, più probabilmente di quello serravallese (1526) saranno i testi pastorali *Venisti tandem, tandem mea sola uoluptas, Heu quid ago? Morit mi animus mellita Nigella* e *Intonsi colles, et densae in collibus umbrae*, del 1521-1524 il carme coriciano *Dii, quibus tam Corytius venusta*; risalgono alla prima metà del 1526 il carme per Sauli *Pone metum Sauli, longas iam pone querelas* e, forse, l'*Hymnus in bonam valetudinem* e quello *in Auroram*, mentre alla seconda metà dello stesso anno dovrebbe risalire *Abibo Sylvae, nam Gibertus accivit* e, forse, *Formosa Sylva, vosque lucidi fontes*. Non so datare, più precisamente, gli altri inni, la traduzione petrarchesca e *Quid mirare, tuo si regnat corde Lycinna*.

ne di *Moeris*. Neppure l'egloga *Thirsis* può perciò essere avvicinata a questi testi nei quali, cambiati i mecenati – non più Castiglione ma Sauli e Giberti – e cambiate le condizioni di vita e di salute, prevale l'aspirazione all'*otium*, alla pace, all'idillio, all'amore ricambiato (su cui il libro si chiude). Proprio in virtù della preponderanza di queste tematiche e per la forza stilistica con cui sono realizzate, inni, esametri ed epigrammi danno forma poetica – in anticipo di un anno rispetto all'edizione dei *carmina* di Navagero – a un anelito non soltanto di Flaminio, ma distintivo di un'intera generazione di poeti e di uomini di cultura¹²².

Ciò che però è interessante nella *plaquette* veneziana è che, se l'ambizioso allestimento dipese da Flaminio – quasi tutti i testi presentati erano editi per la prima volta –, egli non soltanto esprimeva ma ricostruiva anche la genealogia recente e i fondamenti poetici di quell'anelito. L'accostamento con Marullo poteva essere determinato da più ragioni, ma quelle poetiche, se ho visto bene, sono meno forti di quanto non accada qui, con Sannazaro e Cotta – presenti con otto testi ciascuno contro i quattordici di Flaminio.

L'influenza del poeta napoletano, che era forse già avvertibile fra le linee della stampa del '15¹²³, diviene qui esplicita sia per alcuni precisi punti di contatto fra i testi dei due poeti¹²⁴ sia in virtù della consonanza che si verifica

¹²² Cfr. G. FRAGNITO, *In museo e in villa. Saggi sul Rinascimento perduto*, Venezia, Arsenale, 1988 (La Via lattea, 4), pp. 11-28 e 65-108.

¹²³ Ad esempio, Flaminio, nella conclusione della lettera al Manzoli, chiedeva all'amico di correggere la sua ecloga affinché «quamquam in ea personae rusticae loquuntur, tamen ab homine urbano facta fuisse videatur» (FLAMINIO, *Carminum libellus*, cc. e3r-v). Un'osservazione superflua, si direbbe, data la compostezza del dettato; vi si può però leggere anche un'adesione all'estetica dell'*Arcadia* sannazariana e un segno quindi, il primo di una lunga serie, che il giovanile viaggio verso sud, e più in generale la cultura dell'umanesimo napoletano, avevano rappresentato un polo attrattivo di grande forza.

¹²⁴ Un solo esempio: il v. 21, «Namque ab extremo properans Eoo», della prima ode di Sannazaro, *Est mihi rivo vitreus perenni*, dà l'attacco all'inno in *Auroram* di Flaminio: «Ecce ab extremo veniens Eoo». Le odi sannazariane scelte per la stampa del 1529 sono quelle poi raccolte negli *Epigrammata*: II 36, II 51, I 2, II 1, I 15, II 15, I 40. Vedile ora in J. SANNAZARO, *Latin poetry*, translated by M.C.J. PUTNAM, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 2009 (The I Tatti Renaissance Library, 38). Sugli *Epigrammata* vd. L. GUALDO ROSA, *A proposito degli epigrammi latini del Sannazaro*, in *Acta Conventus Neo-latini Amstelodamensis / Proceedings of the Second International Congress for Neo-Latin Studies*, (Amsterdam, 19-24 August 1973), ed. by P. TUYNMAN, G.C. KUIPER and E. KESSLER, München, Fink, 1979 (Humanistische Bibliothek. Reihe 1, Abhandlungen, 26), pp. 453-76; C. FRISON, *Note sugli Epigrammata del Sannazaro*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del convegno di studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), raccolti da D. CANFORA e A. CARACCILO ARICÒ, Bari, Cacucci, 2006 (Rinascimento e Barocco, 2), pp. 313-26; U. AUHAGEN, *Sannazaros "Sabimum"*: Ad villam Mergillinam (*Epigr. 1, 2*), in *Sannazaro und die Augusteische Dichtung*, herausgegeben von E. SCHÄFER, Tübingen, Narr Verlag, 2006 (NeoLatina, 10), pp. 147-56 che giustamente

sul piano tematico. La non ovvia scelta dei testi, che esclude le numerose e aspre punte polemiche presenti fra gli *Epigrammata* di Azio Sincero e porta alla luce solo i testi più 'personali', privilegiando una linea minoritaria in quella produzione, dà luogo a una compagine che, anche in virtù dell'ordinamento proposto, insiste ripetutamente sul luogo del proprio *otium*, vissuto o agognato durante l'esilio, sul lamento per la lontananza dalla patria – cui fa eco quello di un'inconsolabile giovenca per il proprio vitello in *O taure praesens qui fugis periculum*. Non è davvero difficile ritrovare accenti simili nei testi di Flaminio. La villa di Mergellina e l'avita Serravalle, i rispettivi corsi d'acqua ugualmente simbolici, sono entrambi luoghi di rifugio dai palazzi e luoghi in cui il poeta e la poesia possono, finalmente, vivere; le umanistiche preghiere a san Nazario, patrono del poeta e della famiglia, anticipano, in certa misura, gli inni alla buona salute, alla luna, all'aurora.

Dall'altra parte, anche i carmi del veronese Cotta, napoletano però e pontaniano d'adozione, quindi perfetto *trait-d'union* fra Sannazaro e Flaminio, intrecciano uno stretto dialogo composto, ancora una volta, di riprese tematiche e rimandi puntuali con quelli del serravallese¹²⁵. L'affinità fra i due si situa, essenzialmente, sulla linea che unisce Catullo a Petrarca ed è quindi la poesia d'amore, pressoché assente nei carmi sannazariani, a far da ponte fra i testi di Cotta e la sezione flaminiana. Così il fiume Calore (*Ocelle fluminum Calor, Calor pulcher*) rimanda, per più aspetti, al «fons Melioli», e la seconda parte di *Amo quod fateor meam Lycorim*, con le sue complicazioni verbali e la sua riflessione sugli inconvenienti del dono richiesto all'amata e da lei concesso, è simile al penultimo testo di Flaminio, *Heu quid ago? Morit mi animus mellita Nigella*, in cui l'ossimoro d'amore sta nell'esito, ugualmente mortale, della scelta se baciare o meno l'amata. Si osserverà però la notevole differenza di tono nella conclusione dei due testi, catulliana ed epigrammatica per entrambi: se il «Parce: nam volo amare, non peruri» (v. 39) di Cotta gioca con ingegnosa sull'eccesso di ardore amoroso – quasi con inversione

parla, a proposito dell'ode che esamina, di una «horazische Atmosphäre» (p. 156). Vd. anche A. BETTINZOLI, *Idillio e disincanto: le Elegiae di Iacopo Sannazaro*, in *La Serenissima e il Regno*, pp. 17-38.

¹²⁵ I testi di Cotta antologizzati sono i seguenti (seguo la numerazione di COTTA, *Carmina*): v, VIII, XV, III, IX, XIII, VII, XIV. Su Cotta i suoi *carmina* e le sue rime vd. V. MISTRUZZI, *Giovanni Cotta*, in «Giornale storico della letteratura italiana», supp. 23-25, 1924, pp. 1-131; per il commento ai carmi e qualche indicazione critica vd. G. COTTA, *I carmi*, a cura di G. BANTERLE, Verona, Edizioni di «Vita Veronese», 1954 e, soprattutto, C. FANTAZZI, *The Latin Lyric Poetry of Giovanni Cotta*, in *Acta Conventus Neo-Latini Turonensis / Troisième Congrès International d'Études Néo-latines*, (Tours, 6-10 septembre 1976), édités par J.-C. MARGOLIN, II, Paris, Vrin, 1980 (De Pétrarque à Descartes, 38), pp. 1105-20.

del mito di Giove e Semele –, risulta decisamente più sensibile e introspettivo il «Nescio, sed tantum sentio, quod pereo» (v. 8) con cui Flaminio fissa l'*empasse* interiore dell'amante.

È una conclusione emblematica di ciò che il testo amoroso e pastorale diviene nelle mani di Flaminio, di quanta attenzione egli presti all'espressione degli affetti, di come la ripresa dei modelli, la loro variazione e contaminazione, la ricerca di chiarezza e di semplicità espressiva siano finalizzate a un'intensificazione degli effetti emotivi della poesia. Con i pochi testi pubblicati a stampa nel '29, Flaminio consacrava insomma una poetica della *suavitas*, indicando anche i mezzi stilistici necessari e i temi più adatti per praticarla. Nasceva qui, all'interno della fondamentale unità 'atmosferica' garantita dalla dominante pastorale della raccolta, la «besondere Klangschönheit»¹²⁶ che sarebbe divenuta la cifra della sua poesia giungendo poi a segnare anche l'ultima fase, quella dei carmi spirituali.

Il modo stesso infatti di affrontare e di concepire la poesia religiosa negli estremi *De rebus divinis carmina* sarà legato a questa idea di poesia dolce e affettuosa anche se, poi, in conseguenza della conversione evangelica, tutto, o quasi, l'armamentario poetico flaminiano dovrà andare incontro a una risemantizzazione. Alla lirica spirituale si richiederà certo la dolcezza, ma ancor di più la semplicità del canto, la purezza e la precisione della parola, piegata ad esprimere, nella singolarità dell'esperienza spirituale, verità teologiche valide per tutti i 'veri cristiani'.

Oltre la questione stilistica però i *De rebus divinis carmina* avrebbero implicato da parte di Marcantonio anche un complesso ripensamento e ricostruzione della propria *persona* di poeta la quale si sarebbe dovuta, necessariamente, spogliare sia del protagonismo giovanile sia del desiderio di ozi campestri e umanistici, dominanti, come si è detto, nelle prime sillogi. Tuttavia l'io lirico che pronuncia quei *carmina* spirituali si caratterizza e acquista spessore grazie a poche allusioni autobiografiche, generiche, almeno in apparenza, per permettere una facile identificabilità del lettore con l'orante, ma che fanno però, inequivocabilmente, riferimento alla giovinezza di Marcantonio, alla mitologia familiare dei Flaminio¹²⁷. Manca, com'è ovvio, il viaggio a Roma, ma è invece presente il ricordo, alluso, della distruzione

¹²⁶ W. LUDWIG, *Humanistische Gedichte als Schullektüre. Interpretationen zu Sannazaro, Flaminio und Pontano*, in ID., *Litterae Neolatinae. Schriften zur neulateinischen Literatur*, herausgegeben von L. BRAUN, W.-W. EHLERS, P.G. SCHMIDT und B. SEIDENSTICKER, Stuttgart, Wilhelm Fink, 1989, pp. 250-69, a p. 260.

¹²⁷ Sulla costruzione dell'io poetico nell'ultima raccolta lirica di Flaminio, vd. FERRONI, *Rilievi sulla struttura dei De rebus divinis carmina*.

dei beni paterni a Serravalle come esempio della sventura che l'uomo pio deve comunque sopportare forte della sua fiducia nella bontà divina, mentre l'esaltazione dell'amore infinito di Dio per gli uomini passa per il confronto con una delle forme più intense e più tenere di amore umano, quella di un padre (o di una madre) per il loro unico figlio: la posizione e l'affetto che Marcantonio aveva ben conosciuto e che tante lettere di Giovanni Antonio, con la loro assidua preoccupazione, con le loro richieste di notizie, con il loro desiderio di condividere vita e studi con il figlio, abbondantemente testimoniano.

L'inizio e la conclusione dell'esperienza umana e letteraria di Flaminio si trovavano quindi uniti non soltanto nella grande, riepilogativa costruzione storiografica dei *Carmina quinque illustrium poetarum* da cui si è preso le mosse, ma, grazie a fili più sottili ma non certo deboli, anche nella lirica spirituale, quella che egli voleva immune dal contagio degli antichi e dei loro restauratori moderni, ma che nondimeno, come si è cercato di mostrare, si nutriva di esperienze, incontri, letture che risalivano alla sua giovinezza e alla sua puerizia.

Appendice I

MICHELE MARULLO TARCHANIOTA, *Neniae. Epigrammata* - MARCO ANTONIO FLAMINIO, *Carminum libellus. Egloga Thyrsis*, Fano, Girolamo Soncino, 1515.

Frontespizio

MICHAELIS TARCHANIOTAE | MARVLLI NENIAE. | *Eiusdem Epigrammata nunq(uam) alias impressa.* | M. ANTONII Flaminij *Carminum libellus.* | *Eiusdem Ecloga Thyrsis.* |

Colophon

¶ *Impressum Fani in aedibus Hieronymi | Soncini. Idibus Septemb. M.D.XV.* |

Collazione

In -8° a mezzo. [a]-e⁴. Pp. 40 non numerate.

Contenuto

[a]1r Frontespizio

[a]1v Epistola *M. Antonius Flaminius Achilli Phileroti* | *Bochio: S.P.D.* | *Vide qua(n)ti apud me sis. Libellum, quem pe-|tieras, [...]* *Lygde amoribus concipio, sim depositurus.* | *Vale.* |

[a]2r *Michaelis Tarchaniotae Marulli Con | stantinopolitani Neniae.* | DE ACERBITATE FORTVNAE. | [...] b4v FINIS. | [c]1r *Michaelis Tarchaniotae Marulli | Constantino-*
politani Epi | grammata nunquam | alias impressa. [...] [c]3r FINIS. |

[c]3v Epistola *M. Antonius Flaminius Ludouico* | *Sperantiae. S.P.D.* | *Litteras ad te mihi Posthumus noster reddidit* | [...] *Vrbini.iii.idus Septembres. M.D.XV.*

[c]4r *Marci Antonij Flaminij adolescentis | Amoenissimi Carminum Libellus.* |

[c]4r *Ad Litaium Sperantiam* | *Non semper rapido Cynthia belluas*

[c]4v *In Dianam* | *Virgo syluestrum domitrix ferarum*
Ad Guidum Posthumum | *Heu quantis hominum macerat ignibus*

d1v *Ad Cornelium Balbum* | *Frustra balbe quid angimur*
De Othryade ex Graeco | *Ecquem othryade unq(uam) maxime*

d2r *Epithaphium Marulli poetae* | *Non occidi uiator, ut multi putant,*
De laudibus Mantuae | *Foelix Mantua, gentiumq(ue) ocelle,*

d2v *Ad Philippum Beroaldum Iuniorem* | *Scribes Bentiuoli fortia Principis*

d3r *Ad Lygdam.* | *Vide hic tam grauis incidi*

d3v *De Medea partum detestante* | *Operta mauult clypeo Amazonum more*
Ad Achillem Philerotem Bochium. | *Achille pater elegantiarum*
Ad bacchum | *Age bacche quis furo(r) m(e) rabidu(m) occupat? Agedu(m)*
d4r *In libellos Io. Antonij Flaminij patris.* | *Quos tellus zephyro soluta flores,*
d4v *Ad Guidum posthumum.* | *Iam uer floricomum Posthume uerticem*
e1r *Ad Achillem Philerotem Bochium* | *Ergo pro superum fides*
e1v *Ad Septimillam* | *Amabo mea chara Septimilla*
e2r *Laurus Alexandri Horologij.* | *Laure conspicuo uirens*

e3r *Finis.* |

e3r *Epistola M. Antonius Flaminius Alexandro* | *Mazolo Patricio Bononiensi. S.P.D.* | *Mitto*
ad te Eclogam, qu(am) sup(er)ioribus diebus cum | [...] e3v *Vale, & me (ut soles) ama.* |

e3v *Ecloga M. Antonij Flaminij Ecloga Thyrsis.* | *Menalcas Thyrsis* | *Forte super tenero proie-*
ctus gramine Thyrsis | [...] e4v *FINIS.* | *Colophon*

Tipi

Un solo alfabeto latino; corsivo; 30 ll., 123 (129) × 65 mm (c. e1r).

Esemplari

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Rari Guicc. 2.3.28; London, British Library,
C.64.c.12.(2.).

Appendice II

JACOPO SANNAZARO, *Odae. Elegia De malo Punico* - GIOVANNI COTTA, *Carmina* - MARCO ANTONIO FLAMINIO, *Carmina*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio & f.lli, 1529.

Frontespizio

ACTII SYNCERI | SANNAZARII | ODAE | EIVSDEM ELEGIA | DE MALO PVNICO. | IOANNIS COTTAE | CARMINA. | M. ANTONII FLAMINII | CARMINA |

Colophon

VENETIIS. | MDXXIX. MENSE | DECEMB. | IMPRESSORVM ERRATA | SIC CORRIGITO. | *Chartae.2. uita lege uitta [...] char.28. optare lege aptare* |

Collazione

In -8° a mezzo. A-H⁴. Ff. non numerati: 32. Bianche: A1v, H4v.

Contenuto

A1r Frontespizio

A2r ACTII SYNCERI | SANNAZARII NEAPOLI | TANI VIRI PATRI | CII ODAE. |

C3r EIVSDEM ELEGIA DE | MALO PVNICO. |

C4r IOANNIS COTTAE | CARMINA. |

E2r M. ANTONII FLAMINII | CARMINA. |

E2r HYMNVS IN PANA. | *Iam satis cecini fera*

F1r HYMNVS IN BONAM | VALETVDINEM. | *Diua funestis inimica morbis,*

F2r HYMNVS IN DIANAM. | *At te quis tacitam sinat*

F2v HYMNVS IN AVRORAM. | *Ecce ab extremo ueniens eoo*

F3r *O fons Melioli sacer,*

G2r *Dii, quibus tam Corytius uenusta*

G2v *Abibo Syluae, nam Gibertus acciuit*

Formosa Sylua, uosq(ue) lucidi fontes,

G3r *Uenisti tandem, tandem mea sola uoluptas*

G4r STEPHANO SAVLIO. | *Pone metum Sauli, longas iam pone querelas,*

G4v *Quid mirare, tuo si regnat corde Lycinna,*

H2v *Ergo adeo caept(um) peraget mors improba cursum,*

H3v *Heu quid ago? morit mi animus mellita Nigella*

H4r *Intonsi colles, & densae in collibus umbrae*

H4r Colophon

Tipi

Un solo alfabeto latino, corsivo; 20 ll., 110 (150) × 98 mm (D3r).

Esemplari

London, British Library, G.9804.



Le *Egloghe* di Luigi Alamanni: appunti di filologia e critica letteraria per una nuova edizione*

Nicoletta Marcelli
(Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)

Questa relazione intende presentare i primi risultati di un lavoro ancora *in fieri*, relativo all'edizione delle *Egloghe* di Luigi Alamanni. La mia ricerca si muove entro il duplice ambito filologico e storico-letterario, mirando a restituire un testo scientificamente affidabile che permetta di analizzarne sia le componenti storico-politiche alla luce delle vicende biografiche dell'autore e del contesto in cui si trovò ad operare, sia gli aspetti più propriamente letterari, collocando l'opera all'interno della fortunata tradizione poetica di ambientazione bucolica, di cui costituisce, a mio avviso, una tra le prove più significative della nostra letteratura.

1. La cronologia compositiva e le caratteristiche della tradizione

Dopo lunghi anni di oblio, di recente Luigi Alamanni è tornato alla ribalta degli studi grazie a una vivace produzione di contributi sia di carattere storico-letterario che filologico¹. Nonostante questo, molto resta ancora da

* Desidero ringraziare gli amici Danilo Romei e Andrea Felici per aver letto questo lavoro prima della pubblicazione e per i loro generosi consigli.

¹ Senza alcuna presunzione di esaustività, per l'ambito storico-letterario, cfr. F. BAUSI, *La nobilitazione di un genere popolare. Il 'Diluvio romano' di Luigi Alamanni*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LIV, 1, 1992, p. 23-42; P. COSENTINO, *Una «zampognia toscana» alla corte di Francia: le 'Egloghe' in versi sciolti di Luigi Alamanni*, in «Filologia e Critica», xxviii, 2003, pp. 70-95, poi rielaborato in EAD., *Oltre le mura di Firenze. Percorsi lirici e tragici del classicismo rinascimentale*, Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 15-70; F. TOMASI, «*Lamata patria*», i «*dolci occhi*», e il «*gran gallico Re*»: la lirica di Luigi Alamanni nelle «*Opere Toscane*», in *Chemins de l'exil, havres de paix. Migrations d'hommes et d'idées au XVIe siècle*. Actes du Colloque de Tours, 8-9 novembre 2007, sous la direction de J. BALSAMO et C. LASTRAIOLI, Paris, Champion, 2010, pp. 353-80; N. MARCELLI, *Luigi Alamanni e Boccaccio: la 'Novella di Bianca di Tolosa'*, in *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, a cura di G. M. ANSELMi, G. BAFFETTI, C. DELCORNO, S. NOBILI, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 347-66; R. PERRI, *Mitologia*

fare, soprattutto sul versante filologico, dal momento che gran parte delle opere di Alamanni – e le *Egloghe* sono tra queste – mancano di un'edizione moderna condotta con criteri scientificamente affidabili che fornisca l'imprescindibile punto di partenza per ogni riflessione critica.

Prima di formulare qualsiasi considerazione di carattere storico-letterario, dunque, ritengo necessario analizzare la tradizione della raccolta e tentare di ricostruirne, per quanto possibile, le fasi compositive.

Salvo poche eccezioni², l'intera opera di Alamanni si legge ancora nell'edizione ottocentesca di Pietro Raffaelli³, il quale, pur spinto da motivazioni in sé non disprezzabili, compì interventi piuttosto arbitrari e invasivi, sia per quel che riguarda la scelta delle lezioni da accogliere a testo, sia per il mancato rispetto dell'ordinamento interno alle varie raccolte poetiche stabilito dall'autore. Il risultato di tale lavoro è un'edizione spesso inaffidabile che, per i testi non disponibili in edizioni più moderne, costringe lo studioso a ricorrere all'*editio princeps* curata dallo stesso Alamanni.

Egli, com'è noto, pubblicò la sua vasta produzione poetica con il titolo di *Opere toscane* a Lione in due volumi, usciti rispettivamente nel 1532 e nel 1533⁴ (il primo volume uscì anche a Firenze il 9 luglio 1532⁵ e il secondo a Venezia nel 1533⁶, ma queste edizioni italiane furono censurate da papa Cle-

e propaganda politica nella 'Favola di Atlante' di Luigi Alamanni, in «Italian Poetry Review», v, 2010, pp. 239-58; F. TOMASI, *La poésie italienne à la cour de François I^{er}: Alamanni, Martelli et autres cas exemplaires*, in *La poésie à la cour de François I^{er}*, sous la direction de J.-E. GIROT, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, pp. 65-88. Per quanto riguarda gli studi filologici e le edizioni, cfr. L. ALAMANNI, *Tragedia di Antigone*, Torino, Res, 1997; F. TOMASI, *Appunti sulla tradizione delle 'Satire' di Luigi Alamanni*, in «Italique», iv, 2001, pp. 32-59; ID., *Luigi Alamanni*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI, E. RUSSO, consulenza paleografica di A. CIARALLI, 1, Roma, Salerno, 2009, pp. 3-11; L. ALAMANNI, *Satire*, a cura di R. PERRI, Firenze, Franco Cesati, 2013.

² Vd. nota precedente.

³ *Versi e prose di Luigi Alamanni*, edizione ordinata e raffrontata sui codici per cura di P. RAFFAELLI, Firenze, Le Monnier, 1859.

⁴ *Opere toscane di Luigi Alamanni al christianissimo re Francesco primo*, Sebast. Gryphius excudebat, Lugduni, 1532 e 1533, cfr. EDIT16. Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm), num. CNCE 597.

⁵ *Opere toscane di Luigi Alamanni al christianissimo re Francesco primo*, in Firenze [Bernardo Giunta il vecchio], 1532 a di IX luglio, cfr. EDIT16, num. CNCE 596; W. A. PETTAS, *The Giunta of Florence. A Renaissance Printing and Publishing Family*, New Castle (DE), Oak Knoll Press, 2013, pp. 379-80, num. 239.

⁶ In Vineggia, per Pietro di Nicolini da Sabbio, ad instantia di Marchio Sessa, 1533, cfr. EDIT16, num. CNCE 598; L. CARPANÉ, *Annali tipografici, Venezia 1521-1551*, in *Il mestier de le stamperie de i libri: le vicende e i percorsi dei tipografi di Sabbio Chiese tra Cinque e Seicento e l'opera dei Nicolini*, a cura di E. SANDAL, Brescia, Comune di Sabbio Chiese, 2002, pp. 123-233, a p. 163.

mente VII e ritirate quasi immediatamente dal mercato⁷). Le *Opere Toscane* furono pubblicate grazie al patrocinio del re di Francia Francesco I, presso la cui corte Alamanni si trasferì in via definitiva dopo la caduta della Repubblica fiorentina nel 1530. Luigi Alamanni, infatti, appartiene a quel gruppo di intellettuali militanti che animarono la Firenze protocinquecentesca: giovane la cui profonda conoscenza delle letterature classiche lo contraddistinse già in età piuttosto precoce, Alamanni trovò nella frequentazione degli Orti Oricellari l'ambiente culturale ideale in cui esprimersi e in cui condividere non solo le proprie istanze di riformismo letterario, ma anche quelle di rinnovamento politico. Strinse legami di profonda amicizia con Cosimo Rucellai, Francesco Guidetti, Zanobi Buondelmonti, Antonio Brucioli e Niccolò Machiavelli – solo per citare i nomi più importanti – come apprendiamo non solo dalle epistole, ma dalle stesse opere letterarie, in cui spesso gli amici figurano come destinatari; non di rado, viceversa, fu Alamanni il dedicatario delle loro opere. Dopo i ben noti eventi che portarono alla scoperta della congiura ordita contro il cardinale Giulio de' Medici nel maggio del 1522, Alamanni e molti degli intellettuali appena menzionati furono costretti a prendere la via dell'esilio in quanto coinvolti nel piano per assassinare il futuro papa Clemente VII. A Venezia Alamanni si ricongiunse all'amico Zanobi Buondelmonti e da lì i due riuscirono a raggiungere la Francia, non prima però di essere imprigionati per un breve periodo in Svizzera⁸. Durante la lontananza dalla patria, gli esuli non cessarono di nutrire la speranza di poter

⁷ Cfr. TOMASI, *Appunti sulla tradizione delle 'Satire'*, pp. 47-50.

⁸ Mentre Zanobi Buondelmonti fuggì verso Lucca e poi in Garfagnana, dove soggiornò come ospite di Ludovico Ariosto che ne era governatore, l'Alamanni – questo è ciò che riferisce Raffaelli senza però fornire alcuna documentazione a suffragio (p. VI) – trovò inizialmente ricovero presso la villa del cognato Giovanni Serristori nei pressi di Figline Valdarno e da lì entrò nei territori del ducato di Urbino per dirigersi verso Venezia. Non è esatto quanto riferisce Gaspare De Caro (G. DE CARO, *Buondelmonti, Zanobi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, xv, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 226-30), il quale afferma che Luigi e Zanobi fuggirono insieme, citando a suffragio i documenti relativi alla congiura del 1522 pubblicati da Cesare Guasti (*Documenti della congiura fatta contro il cardinale Giulio de' Medici nel 1522*, a cura di C. GUASTI, in «Giornale storico degli Archivi Toscani», III, 1859, pp. 121-50, 185-232, 239-67). In realtà le pp. 140-41 di quei documenti riportano i pagamenti elargiti ad alcuni ufficiali fiorentini mandati per conto degli Otto di guardia e balia alla ricerca dei congiurati (31 agosto 1522), ma dai registri si evince che furono pagate persone diverse per seguire i due fuggiaschi, il che fa pensare che i due amici non fossero affatto insieme: «A Betto cavallaro, per essere andato a Volterra; et a Marzocchino cavallaro per essere andato a Pisa et a Lucha; et a Lionardo famiglio de loro uffitio, per essere ito dreto a Zanobi Buondelmonti col mugnanio et Chastelfranco, et essere stato fuori giorni 4; in tucto fiorini ventisette larghi d'oro in oro [...]. A Giovanni corriere, per essere cavalchato per istaffetta, di commissione dell'uffitio, dreto a Luigi Alamanni, cioè f. 4 l.6».

tornare a Firenze e l'occasione si presentò con la caduta del regime mediceo nel 1527, quando venne restaurata la costituzione repubblicana anteriore al 1512 e anche le condanne all'esilio furono revocate. In quella breve stagione repubblicana Alamanni giocò un ruolo significativo, sia come ideologo e ispiratore delle scelte politiche – si ricordi il contenuto dell'*Orazione per la milizia fiorentina* pronunciata nel gennaio del 1529⁹ – sia, soprattutto, come diplomatico¹⁰. Basti menzionare qui la delicata missione che svolse nell'estate del 1529 in via ufficiosa per conto dei Dieci di libertà presso l'imperatore Carlo V per sventare la stipula del trattato di Barcellona, il quale fu poi preludio alla fine della Repubblica fiorentina e alla restaurazione medicea.

Questo breve quadro biografico se è funzionale alla comprensione dell'opera di Alamanni in generale, ancor più risulta utile per le *Egloghe*, in cui la componente politica costituisce uno dei principali motivi ispiratori, nonché una delle istanze più significative e caratterizzanti dell'intero *corpus*.

Le *Egloghe* sono una raccolta di 14 componimenti in endecasillabi sciolti che conobbero due diverse redazioni o meglio due edizioni, una manoscritta e una a stampa – ma su questo mi soffermerò più avanti. Restando invariato il numero dei pezzi, nel passaggio dalla prima alla seconda redazione l'autore modificò sensibilmente la raccolta, come si può vedere leggendo la tavola seguente (in maiuscoletto le discrepanze):

Prima redazione	Seconda redazione
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1089 = F ¹	<i>Opere toscane</i> , Lione, Seb. Gryphius, 1532 = OT
1 Cosmo	I Cosmo Rucellai
2 Cosmo II	II Cosmo Rucellai
3 (Melibeo Tytiro)	III (Melibeo Tytiro)

⁹ Secondo il resoconto di Varchi, la voce di Alamanni era debole e non fu udita dal popolo, per cui si decise di dare immediatamente alle stampe il suo discorso, insieme al quale, per evidente analogia di contenuto, fu pubblicata anche la *Selva terza* del secondo libro (cfr. *Oratione et selva di Luigi Alamanni* [Firenze, Filippo Giunta, 1529]): «L'Alamanni tra per lo aver egli piccola voce, e che la Chiesa di Santa Croce è grande, fu poco udito, e perciò l'orazione sua si fece subitamente stampare» (cit. da B. VARCHI, *Storie fiorentine*, libro VIII, par. 8, in *Opere di Benedetto Varchi*, I, Trieste, Lloyd austriaco, 1858, p. 140).

¹⁰ Cfr. H. HAUVETTE, *Un exilé florentin à la cour de France au XVI^e siècle. Luigi Alamanni (1495-1556) sa vie et son oeuvre*, Paris, Hachette, 1903, pp. 62-96, 492-506; R. VON ALBERTINI, *Firenze dalla Repubblica al Principato. Storia e coscienza politica*, trad. it. di C. Cristofolini, Torino, Einaudi, 1995², pp. 119-42.

4 (Melibeo Tytiro)	III (Melibeo Tytiro)
5 (Batto Coridone)	V (Batto Coridone Mosso)
6 Polyphemo	VI Poliphemo
7 Admeto	VII (8) Flora incantatrice ¹¹
8 Flora incantatrice	VIII (9) Daphni et Menalca
9 Daphni et Menalca	IX (10) PHYLLI
10 Philli	X (11) ADONE
11 Adone	XI (13) GALATEA
12 Doria	XII (7) Admeto primo
13 GALATEA	XIII Admeto secondo
14 Natale	XIV Natale

La prima redazione dell'opera è trasmessa dal ms. fiorentino Magliabechiano VII 1089, mentre la seconda è testimoniata dalla stampa lionese. Accanto a questi due principali testimoni però ve ne sono altri che trasmettono in modo stravagante solo una o al massimo due egloghe, mentre un caso a sé stante è rappresentato dal ms. parigino della Bibliothèque de l' Arsenal 8583 che tramanda tutte le egloghe della redazione a stampa, però in ordine diverso e divise in due blocchi, in mezzo ai quali si trovano altre opere di Alamanni¹². Questo il prospetto riassuntivo:

- Cambridge (Mass.), Harvard University, Houghton Library, Ital. 89: cc. 30r-33v *Galathea egloga*.
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II VIII 27: cc. 47r-51v *Egloghe* 7 (Admeto) e 12 (Doria).
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 675: cc. 41r-44v *Egloga Galatea*.
- London, British Lib., Harley 3380: cc. 58r-61r [*Egloga Galatea*].
- Milano, Biblioteca Trivulziana, 981: cc. non numerate [*Egloga Galatea*].
- Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 8583: cc. 193r-203r *Admeto I, Admeto II, Natale*; cc. 206r-228v: *Phylli, Polyphemo, Flora incantatrice, Melibeo e Tytiro* (egloga 4), *Cosmo Rugellai* (egloghe 1-2), *Melibeo e Tytiro* (egloga 3), *Daphni e Menalca, Adone, Galatea*.

Rinviando all'edizione critica l'analisi dettagliata dei rapporti tra i te-

¹¹ I numeri arabi fanno riferimento alla collocazione dell'egloga nel *corpus* della redazione precedente.

¹² Cfr. G. MAZZATINTI, *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, III, Roma (s.n.), 1886-1888, pp. 135-42, num. 37.

stimoni, posso qui solo formulare un'ipotesi di lavoro, ovvero che il ms. parigino rappresenti uno stadio redazionale intermedio tra il Magliabechiano e la stampa definitiva, dato che l'ordinamento delle egloghe è differente: infatti, vengono trascritte prima quelle dedicate al re di Francia, in particolare l'*Admeto II*, assente dalla raccolta nel Magliabechiano, il che fa supporre che il codice parigino rappresenti una ipotesi di assetto delle *Egloghe* pensata per l'ambiente francese, per cui, in omaggio al destinatario, tutta la sezione di argomento "regale" – l'*Admeto I e II* com'è noto sono esplicitamente dedicate alla celebrazione del re e della sua famiglia – precede gli altri componimenti. Quanto al ms. Magliabechiano, latore della prima redazione, si tratta di un composito organizzato in forma di raccolta monografica, in cui le unità codicologiche coincidono con le opere tradite¹³. Il manufatto, inoltre, in ogni sua sezione si presenta come una bella copia, talora calligrafica. Quest'ultima osservazione, unita all'attitudine del copista delle *Egloghe* a correggere in modo non invasivo – con rasure o adottando metodi eleganti e sorvegliati per non turbare l'aspetto estetico della *mise en page* – mi spinge a ritenere che il Magliabechiano rappresenti una vera e propria prima pubblicazione dell'opera¹⁴. Del resto non stupisce affatto anche in piena epoca della stampa imbattersi in edizioni manoscritte: basterebbe a convincercene il caso del primo *Decennale* di Machiavelli, del quale si conoscono tre diverse redazioni, le prime due affidate a pubblicazioni manoscritte, di cui una addirittura autografa, e poi l'ultima redazione a stampa, il tutto nel brevissimo arco di tre anni, dal 1504 al 1506¹⁵. Alamanni, d'altra parte, adotta un procedimento del tutto analogo a questo anche per altre sue opere, per cui a una prima redazione pubblicata in una bella copia manoscritta fa seguire la redazione compresa nell'edizione delle *Opere Toscane*: è il caso, ad esempio, delle *Selve*, di cui

¹³ Contenuto: cc. 1r-6v *Stanze* alla sua donna precedute da una lettera di dedica (assenti da *OT*, pubblicate da Raffaelli); cc. 7r-8v bianche; cc. 9r-65r *Egloghe*; cc. 65v-68v bianche; cc. 69r-82v *Selve I-V* (*OT* vol. II); c. 83r-v bianca; cc. 84r-88v *Stanze* (*OT* vol. II); cc. 89r-95v bianche; cc. 96r-115v *Favola di Narciso* (*OT* vol. I).

¹⁴ Simili considerazioni relativamente a manoscritti con materiali alamanniani ma anche di Ludovico Martelli sono avanzate in F. TOMASI, «*Mie rime nuove non viste ancor già mai ne' toscani lidi*». *Odi ed elegie volgari di Benedetto Varchi*, in *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di S. LO RE e F. TOMASI, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2013, pp. 173-210, a p. 179.

¹⁵ Cfr. da ultimo N. MACHIAVELLI, *Decennali*, a cura di A. CORSARO, in *Scritti in poesia e in prosa*, a cura di A. CORSARO, P. COSENTINO, E. CUTINELLI-RENDINA, F. GRAZZINI, N. MARCELLI, Roma, Salerno, 2012, pp. 3-11 e 475-84.

questo stesso ms. Magliabechiano costituisce una prima redazione diversa dalla stampa, ma è il caso anche delle *Elegie* e delle *Satire*¹⁶.

Il progetto delle *Egloghe* è uno dei più precoci nella produzione alamaniana, giacché fu iniziato verosimilmente nel secondo decennio del Cinquecento, e dunque in virtù di questa datazione costituisce una prova poetica di estrema rilevanza soprattutto per ciò che concerne l'impiego del verso sciolto in ambito lirico, di cui le *Egloghe* rappresentano la prima attestazione assoluta¹⁷. L'esplorazione delle implicazioni connesse con l'ardita e rivoluzionaria scelta metrica operata da Alamanni è uno dei temi principali all'interno del progetto di edizione delle *Egloghe*, su cui purtroppo in questa sede non ho la possibilità di indugiare. Sulla base dei riferimenti interni ai testi, le egloghe che forniscono indicazioni relative alla cronologia compositiva sono le prime quattro, la VII e la XII della prima redazione; sulla base di tali dati è lecito fissare un arco temporale che va dal novembre del 1519 – data di morte di Cosimo Rucellai oggetto di compianto delle prime tre egloghe – fino all'incirca al 1525-1526, periodo a cui risalirebbe l'egloga XII *Doria*, dedicata all'ammiraglio Andrea Doria, che fu l'unica a essere esclusa dalla redazione definitiva a causa del voltafaccia politico operato dall'ammiraglio ligure che abbandonò il servizio francese per passare a quello dell'imperatore Carlo V nell'estate del 1528¹⁸. Tale arco temporale dovrà però essere ulteriormente ampliato, fino ad arrivare all'inizio del 1528 sulla base della rubrica apposta

¹⁶ Cfr. TOMASI, *La poésie italienne à la cour de François I^{er}*, pp. 73-75. Solo per inciso, si ricordi che un analogo procedimento redazionale e compositivo caratterizza anche le *Rime* di Trissino, per cui cfr. C. MAZZOLENI, *L'ultimo manoscritto delle 'Rime' di Giovan Giorgio Trissino*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. ALBONICO, A. COMBONI, G. PANIZZA, C. VELA, Milano, Mondadori, 1996, pp. 309-44.

¹⁷ Ciò ove si tenga conto della stesura delle prime egloghe riferibili, come detto, agli anni 1520-23. Non si dovrà, infatti, dimenticare che anche Gian Giorgio Trissino pubblicò nel 1529 le sue *Rime* (in Vicenza, per Tolomeo Ianiculo *alias* Bartolomeo Zanetti, cfr. G. CASTELLANI, *Da Tolomeo Ianiculo a Bartolomeo Zanetti via Giovangiorgio Trissino*, in «La Bibliofilia», xciv, 1992, n. 2, pp. 171-85), alla fine delle quali vi erano proprio due egloghe in sciolti, databili a dopo la morte di Cesare Trivulzio (3 agosto 1527) poiché al suo compianto è dedicata la prima delle due composizioni, cfr. G. G. TRISSINO, *Rime 1529*, a cura di A. QUONDAM, nota metrica di G. MILAN, Vicenza, Neri Pozza, 1981. Sulle *Rime* di Trissino cfr. C. MAZZOLENI, *Per la storia delle 'Rime' di Giovan Giorgio Trissino*, in *Studi offerti ad Anna Maria Quartiroli e Domenico Magnino*, Pavia, New Press, 1987, pp. 103-35; A. QUONDAM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991, pp. 153-79; S. ALBONICO, *La poesia del Cinquecento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. MALATO, x. *La tradizione dei testi*, coordinato da C. CIOCIOLA, 2. *La tradizione a stampa*, Roma, Salerno, 2001, pp. 693-740, alle pp. 696-97; MAZZOLENI, *L'ultimo manoscritto delle 'Rime' di Giovan Giorgio Trissino*.

¹⁸ Cfr. TOMASI, *La poésie italienne à la cour de François I^{er}*, p. 75.

dal copista del ms. Trivulziano 981 all'egloga *Galatea*: «Di Luigi Alamanni. In morte della Gostanza de' Bardi donna di Girolamo Guicciardini»¹⁹. La Galatea celebrata da Alamanni è dunque da identificarsi con Costanza de' Bardi, morta prematuramente di parto gli ultimi giorni del 1527 ed è verosimile che la composizione dell'egloga non sia da collocare troppo lontano dai fatti ivi narrati.

Dopo la pace di Cambrai (5 agosto 1529) e soprattutto all'indomani dell'assedio di Firenze che portò alla caduta della Repubblica (agosto 1530), Alamanni dovette nuovamente vestire i panni dell'esule e, questa volta, senza più fare ritorno in Italia. La scelta di porsi sotto la protezione del re di Francia, come già aveva fatto pochi anni prima, gli sembrò la via più sicura per proseguire la sua carriera di intellettuale. In questo quadro, la pubblicazione delle *Opere Toscane* rappresenta la pietra angolare posta nella creazione di tale progetto. Naturalmente le *Egloghe*, al pari degli altri testi che vi confluirono, dovettero necessariamente subire una revisione in vista di un riallineamento, per così dire, rispetto alla mutata situazione personale dell'autore, nonché rispetto al riassetto politico internazionale. L'esito di questo lavoro redazionale portò, come detto, all'esclusione dell'egloga dedicata ad Andrea Doria e all'inserimento dell'*Admeto Secondo* (XIII): essa contiene, oltre al lamento degli esuli fiorentini per la loro condizione, un lungo encomio di Francesco I, della regina madre e della sorella del sovrano, Margherita di Navarra; sulla base di alcuni riferimenti interni al testo è probabile che l'*Admeto Secondo* sia stata composta tra l'autunno del 1529 e, al più tardi, l'inizio del 1530.

Da un primo confronto tra le due redazioni dell'intera raccolta, l'aspetto che maggiormente colpisce è il capillare *labor limae* stilistico e linguistico a cui Alamanni sottopose l'opera, per cui numerosissimi sono gli interventi volti a conferire maggiore musicalità ed eleganza al dettato poetico e anche maggiore congruità al senso²⁰:

¹⁹ Le carte del ms. non sono numerate. Sull'importanza di questo codice ai fini della cronologia compositiva delle *Egloghe*, cfr. TOMASI, «*Mie rime nuove non viste ancor già mai ne' toschì lidi*», pp. 177-78. Ringrazio Alessandro Mongatti per questa indicazione bibliografica.

²⁰ D'ora in poi nella colonna di sinistra si trova la lezione di F¹, in quella di destra la lezione di OT, in corsivo le varianti di volta in volta funzionali all'esemplificazione e il tratto lungo (–) ad indicare identità di lezione per interi versi.

Egloga I (Melibee e Titiro)

vv. 42-43

qui appare il villan ch'all'humil vite
le lunghe braccia taglia et gli alti rami

ivi appare il villan ch'all'humil vite
taglia l'inutil braccia²¹ et gli alti rami

vv. 51-52

ivi quieto s'asside al fuoco intorno
con la cara famiglia e 'l torto aratro

più contento s'asside al foco intorno
con la sua famigliuola e 'l torto aratro

vv. 144-55 (fine)

Date homai fine, o Muse, al tristo canto.
Tu la candida capra e 'l ricco vaso
dammi hor sì che alle nove alme sorelle
renda divoto sacrifici et preci

O sante Muse a voi più volte inchino
le ginocchia et la mente, e 'n breve spero
chiamarvi ancor con più soave canto.

MEL. Quanto hebbe il mondo mai di
dolce et chiaro
tanto ne porge il suon delle tue note,
sì che homai taccia et *Philomena* et Progne
o s'altro augel più dottamente piange:
prendi hora i premi al tuo cantar promessi.

Date homai fine, o Muse, al tristo canto.
Donami hor *Melibee* la capra e 'l vaso,
acciò ch'io possa alle mie *Tosche Muse*
render divoto sacrifici et preci.

MEL. Quanto hebbe il mondo mai di
dolce et chiaro
tanto ne vien dal suon delle tue note,
sì ch'homai taccia et *Philomela* et Prognie
prendi del tuo cantar gli eletti doni.

Egloga V, vv. 20-22

Oh s'io 'l credessi io direi qui con teco
di Daphni il pianto, hor tu prendi un capretto
et chi me' sa cantar guadagni quello.

—
—
ch'al più dotto cantor guadagno sia.

Cospicue, invece, sono le varianti di natura prettamente linguistica, soprattutto fonetica e ortografica, che investono le *Egloghe* in modo sistematico. Nell'impossibilità in questa sede di affrontare il tema in modo esaustivo, accennerò soltanto ad alcuni casi, già di per sé significativi almeno per inquadrare il problema. Alamanni interviene sovente per ripulire il dettato poetico da quei tratti linguisticamente municipali e connotanti il fiorentino argenteo, che le nuove tendenze teoriche professate da Bembo escludevano decisamente dalla lingua poetica, a favore di forme della tradizione aurea: ad esempio, l'uso del possessivo indeclinabile *sua* presente nella redazione del

²¹ La variante dipende da HOR., *Epod.*, II, v. 13: «aut in reducta valle mugientium / prospectat errantis greges, / inutilisque falce ramos amputans / feliciores inserit».

Magliabechiano passa nella stampa alla corrispondente forma declinata (*Egl.* XII 92 «Che 'l vespro rende le *sua* stelle al cielo > *sue*)²²; sempre di segno filo-bembiano gli scempiamenti dei dittonghi, come nel caso di *fuoco* > *foco*²³ (*Egl.* I 42) e anche di *lieve* > *leve*²⁴ (*Egl.* VII 72, 215; XII 87²⁵). Tuttavia, questa prassi non sembra seguita in modo sistematico, perché talvolta le varianti sembrano andare in aperta controtendenza rispetto ai precetti bembiani: è il caso di *andren* > *andrem* (*Egl.* XII 88; analogamente *passeren* di IV 5, *trarren* e *beuren* di VI 83, 84, ecc.) e di *greggi* > *gregge* (*passim*). Più lineari, anche se meno frequenti, le varianti giustificabili con la maggiore aderenza alla fonte classica, come accade per *Philomena* > *Philomela* (*Egl.* I 153), in cui Alamanni privilegia la forma greca.

In questo quadro e soprattutto per quel che concerne le oscillazioni grafiche – argomento assai spinoso quando si tratta di edizioni cinquecentesche per le interferenze varie che si presentano – sarebbe estremamente utile poter affermare che Alamanni sorvegliò e seguì personalmente le operazioni di stampa – come fece, ad esempio, Ariosto con il *Furioso* del 1532²⁶ –, ma, a quanto mi risulta, non possediamo informazioni al riguardo.

Per ciò che concerne le varianti macrostrutturali – quelle cioè relative all'impianto della raccolta – rinvio alla tabella iniziale, mentre, per le innovazioni più consistenti dal punto di vista ideologico-politico, si vedano a titolo esemplificativo i seguenti brani:

²² Sui possessivi in particolare, cfr. P. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in «Studi di grammatica italiana», VIII, 1979, pp. 115-71, alle pp. 131-35.

²³ Si veda però a VI 95 e a VII 35 dove la lezione del Magliabechiano è *foco*. Non bisogna tuttavia dimenticare che dal Trecento fino al secolo scorso le forme con dittongo come *cuore*, *fuoco*, *nuovo*, *fiero*, tipiche della varietà parlata, vengono regolarmente sostituite nell'uso poetico dalle corrispettive in monottongo (*còre*, *fòco*, *nòvo*, *fèro*), queste ultime dovute all'influsso congiunto del siciliano antico, del provenzale e del latino.

²⁴ Per questa forma in particolare rinvio a P. BEMBO, *Rime*, a cura di A. DONNINI, II, Roma, Salerno, 2008, p. 835.

²⁵ Si veda, tuttavia, il *lieve* di *Egl.* XI, v. 85 non monottongato nella stampa.

²⁶ Cfr. almeno C. FAHY, *L'«Orlando Furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989; P. TROVATO, *Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 292-305; N. HARRIS, *Filologia dei testi a stampa*, in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di A. STUSSI, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 301-26.

Egloga III (Melibeeo e Titiro), vv. 18-37

MEL: <i>O gloria al secol nostro, o chiaro</i> Cosmo,	MEL: <i>Alta gloria di noi, beato</i> Cosmo,
deh come senza te nulla rimase	–
Arno tuo chiaro, e 'l bel paese Tosco!	–
Ma pur fuss'ei <i>per</i> noi da pianger solo,	Ma pur fusse ei <i>fra</i> noi da pianger solo,
Tytiro mio, che <i>hor volge il mese sexto</i>	Tytiro mio, che <i>già d'un anno è 'l mezzo</i>
che altro colpo mortal ci diè la morte,	–
quando ci tolse <i>ancor</i> Menalca et Mosso.	quando ci tolse <i>poi</i> Menalca et Mosso
TYT: Ahi <i>perfido tyranno!</i> Ahi <i>mostro horrendo</i>	TYT: Ahi <i>perfida Fortuna</i> , ahi <i>cruda et fera</i>
che nel suo chiaro ovil sì belle greggi	–
vai distruggendo! Et chi mai vide in terra	–
cosa più fera et più crudel che questa?	–
Segue il fero leon per campi et selve	–
gli armenti e i cervi, perché fame il punge,	–
ma tu perché nel pio, nel giusto sangue	–
<i>la nostra patria ogn'hor</i> convolgi et bagni?	<i>sempre i nostri miglior</i> convolgi et bagni?
Ahi <i>perfido tyranno!</i> et di qual fera	Ahi <i>perfida Fortuna!</i> et di qual fera
fu 'l cor dentro <i>al</i> formar, di qual syrena	fu 'l cor dentro <i>a</i> formar, di qual syrena
fu la voce <i>al</i> trar fuor l'impio consiglio,	fu la voce <i>a</i> trar fuor l'impio consiglio,
che sì nobil pastor' del mondo tolse	–
a cui par non fia mai, Menalca et Mosso?	–

Egloga IV, vv. 70-74

Ma lasso hor che gustiam se non amaro?	–
<i>Daphni</i> tolto ne fu da morte acerba	<i>Cosmo</i> tolto ne fu da morte acerba
non son molt'anni et poi Menalca et Mosso	–
<i>dal tyranno</i> crudel, noi l'impie mani	<i>da Fortuna</i> crudel, noi l'impie mani
pur fuggendo viviam, che 'l credo apena.	–

Alamanni elimina ogni riferimento al tiranno – ovvero il cardinale Giulio de' Medici, poi papa Clemente VII – per ragioni di “opportunità”, poiché ovviamente non era più possibile inneggiare a un regime repubblicano o oligarchico contro il potere assoluto del singolo, essendo Alamanni sotto la protezione di un sovrano, ma soprattutto perché dopo il disastro del sacco di Roma e la conseguente, forzata, alleanza di Clemente VII con l'imperatore, a distanza di circa sei anni, nel 1533, il papa riallacciò i rapporti diplomatici con la Francia dando la nipote Caterina in sposa al secondogenito di Fran-

cesco I²⁷. Sappiamo che le trattative durarono a lungo e siccome l'accordo fu raggiunto nell'estate del 1533, l'inizio di questo *iter* diplomatico coincise di fatto con le fasi finali del progetto delle *Opere Toscane* e la loro pubblicazione. Dunque, sarà quanto meno opportuno verificare se, ed eventualmente in che modo, queste trattative influirono sulla revisione testuale operata da Alamanni in vista della pubblicazione²⁸.

Non tutte le varianti più cospicue, tuttavia, sono imputabili a ragioni eminentemente politiche. Un esempio è il passo dell'*Egloga* I dedicata al compianto di Cosimo Rucellai, in cui troviamo l'inserimento di alcuni versi dedicati all'elogio del musicista Francesco de Layolle o Aiolli, assenti dalla prima stesura:

Egloga I (Cosmo), vv. 21-32

Ma tu che col cantar non men d'Orpheo
fai gir le selve e i monti et stare i fiumi,
e i ferì lupi in fra gli armenti acqueti,

deh co' tuo dolci versi il miser fato
(siccome pur l'altr'hier festi a Dameta)
narra di Cosmo, honor di noi pastori,
ch'ancor Toscana tutta adora et piange.

Ma tu ch'al tuo cantar non men d'Orpheo
fai gir le selve, i monti et stare i fiumi,
e i ferì lupi fra gli armenti acqueti,
*né men sai far che 'l nostro Tosco Aiolle
con la voce et co 'l suon le valli liete,
che 'l nostro Tosco Aiolle, in cui Fiorenza
scorge quanta harmonia, quant'arte mai
da Terpsicore vèn fra noi mortali.*

Deh con più bassa voce il miser fato
(sì come pur l'altr'hier festi a Dameta)
narra di Cosmo, honor di noi pastori,
ch'ancor Toscana tutta adora et piange.

Il musicista fu molto probabilmente un frequentatore degli Orti Oricellari, nonché amico intimo di molti intellettuali legati a quel circolo, in particolare Alamanni, Buondelmonti e Brucioli²⁹. Lasciò Firenze dopo il 1518 per stabilirsi

²⁷ «Le lunghe trattative per il matrimonio di Caterina con il duca Enrico d'Orléans, il secondo figlio del re Francesco I di Francia, sono infatti sin dal primo momento strettamente collegate con la rivalità tra Asburgo e Valois per il predominio in Italia. Nonostante la diplomazia imperiale avesse tentato con tutti i mezzi di sabotarle, le trattative per il matrimonio francese di Caterina approdarono a buon fine nell'estate del 1533. Le clausole del trattato nuziale furono concordate personalmente da Clemente VII e da Francesco I nel corso di un incontro a Marsiglia, dove il 28 ottobre 1533 furono anche celebrate le nozze dallo stesso pontefice» (cit. da S. SKALWEIT, *Caterina de' Medici*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, xxii, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 345-58, a p. 346).

²⁸ Non mi risulta, tuttavia, che si conosca la data esatta (giorno e mese) dell'uscita dell'edizione lioneese, il che non aiuta a chiarire questo punto.

²⁹ Figura come uno degli interlocutori insieme ad Alamanni, Zanobi Buondelmonti, Girolamo Benivieni e Francesco Dini nel dialogo IV *Della natura delle stelle* di Brucioli (*Dialogi della Metaphisical Philosophia. Libro quarto*, in Venetia 1538, per Bartolomeo Zanetti da Brescia, ff.

in Francia dove divenne musicista tra i più stimati a corte e dal 1523 al 1538 ricoprì il posto di organista nella chiesa di Notre Dame du Confort a Lione³⁰. Il tributo di Alamanni a Layolle è da interpretare non solo come gesto di affetto per l'amico che aveva aiutato sia lui che Buondelmonti fin dai primi giorni dell'esilio francese³¹, ma anche come un omaggio nei confronti di un personaggio che godeva di notevole prestigio presso la corte³².

Anche nell'egloga seconda le varianti più interessanti non hanno uno scopo politico, bensì quello di metter ancor più in rilievo l'omaggio tributato a Cosimo Rucellai nel compianto funebre. Il Rucellai, infatti, è qui oggetto di una esaltazione – pronunciata dalla voce stessa del fiume Arno – che lo pone iperbolicamente al di sopra delle tre corone fiorentine, e le varianti testuali introdotte dall'autore risultano appunto funzionali alla maggiore aderenza e congruità del dettato poetico con l'assunto di questo elogio. Ecco i passi interessati dai movimenti variantistici:

Egloga II (Cosmo), vv. 16-20

Dite all'alme gentil che morto giace	–
<i>il giovin Cosmo, il più chiaro pastore</i>	<i>il più chiaro pastor che 'ntorno all'Arno</i>
che mai per tempo alcun greggi pascesse,	–
et che ogni nostro <i>pregio</i> , ogni alta spene,	et ch'ogni nostro <i>honore</i> , ogni alta spene,
ogni gloria, ogni ben seco ha sotterra.	–

vv. 24-27

dite all'arene, a' sassi, a' pesci, all'onde	–
che più non den sentir le <i>chiare</i> note	che più non sentiran <i>l'altere</i> note
come solien, poi che spento è nel mondo	–
da morte acerba il <i>nostro</i> Tosco Orpheo	per morte acerba il <i>nuovo</i> Tosco Orpheo.

nn.) ed è destinatario di un sonetto di Alamanni *Aiulle mio gentil, cortese amico* contenuto nel primo volume delle *Opere Toscane* (p. 190). Sulla frequentazione oricellaria del Layolle, cfr. A. CUMMINGS, *The Maecenas and the Madrigalist. Patrons, Patronage, and the Origin of the Italian Madrigal*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004, in part. pp. 30-33, 214-15.

³⁰ I. FENLON, J. HAAR, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sidney, Cambridge University Press, 1988, pp. 67, 280; F. DOBBINS, *Music in Renaissance Lyons*, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 116, 126, 132, 176-77.

³¹ Francesco Layolle è citato nelle lettere degli esiliati come l'unico a conoscenza del loro nascondiglio (due lettere del 21 agosto 1522, e una del 18 agosto 1523, cfr. HAUVETTE, *Un exilé florentin*, p. 224 e n. 2; GUASTI, *Documenti della congiura*, pp. 144-45, 187-89).

³² Alamanni dedicò a Layolle il sonetto citato alla n. 29, e questi contraccambiò mettendo in musica due poesie dell'Alamanni, per cui cfr. DOBBINS, *Music in Renaissance Lyons*, pp. 40-41.

vv. 82-85

Piangete sempre homai sorelle Tosche.	–
Teco o <i>chiaro</i> pastor son muti insieme	Teco o <i>sommo</i> pastor son muti insieme
quei dolci versi in stil alto et ornato	–
ond'ogni cor gentil sì lieto andava	–

vv. 139-47

scender là dove hor sei nei regni oscuri,	–
che a Proserpina bella e 'l gran Plutone	–
narrando quanto il mondo hoggi s'attrista	–
della partenza tua, forse pietosi	–
gli farei tal, che torneresti ancora.	–
Ma se 'l soave canto e i dolci versi,	–
con che vivendo <i>noi</i> sì lieti festi	onde vivendo <i>altrui</i> sì lieto festi,
tocche han laggù le sante orecchie, vano	–
fora 'l sperar [...]	

Il motivo encomiastico è invece all'origine di altri interventi operati da Alamanni, come nell'egloga quinta, un tipico esempio di canto amebeo, in cui i due pastori Batto e Coridone si sfidano nel canto alla presenza del giudice Mosso:

Egloga V (Batto, Coridone, Mosso), vv. 112-23

BAT: Io canto tal che homai Durenza et Sorga confesseran <i>dover</i> due furti ad Arno.	BAT: Io canto tal ch'homai Durenza et Sorga confesseran <i>dever</i> due furti ad Arno. COR: <i>Il gran Galico Re FRANCESCO primo</i> <i>la mia roca zampognia ascolta et ama.</i> BAT: <i>Il gran Galico Re FRANCESCO primo</i> <i>il mio rozzo cantar non have a sdegnio.</i>
COR: <i>Arno</i> chi t'ama <i>ogn'hor</i> gl'armenti e i greggi grassi più d'altri et più lieti haggia i campi.	COR: O FRANCESCO chi t'ama armenti et gregge grasse più d'altri et più lieti haggia i campi.
BAT: <i>Arno a chi libertà r'aspetta e brama</i> dian latte i fiumi e gli aspri roghi amomo.	BAT: O FRANCESCO a colui ch'al ciel ti leva dian latte i fiumi e gli aspri roghi amomo.
COR: O <i>nymphé et voi</i> che <i>frondi</i> et fior cogliete, <i>non vi affidate che v'è 'l serpe ascoso.</i>	COR: <i>Nymphé, che frutti et fior cogliete</i> <i>intorno,</i> <i>guardate al serpe che vi asconde l'herba.</i>

L'inserimento di un'intera tessera allo scopo di celebrare il re Francesco I potrebbe in sé non costituire un elemento di particolare rilievo, se non fosse per le modalità con cui Alamanni procede ad incastonare i versi nel testo. La tessera, eccezion fatta ovviamente per il nome del sovrano, è direttamente ripresa dalla medesima terza egloga di Virgilio cui è ispirato l'intero componimento di Alamanni, tanto che a tratti si presenta come una vera e propria

traduzione del modello latino. Questa considerazione ci porta nell'affascinante territorio in cui la filologia si fa esegesi e analisi testuale, per tentare qui di ricostruire il complesso e articolato rapporto che Alamanni instaurò con i suoi modelli, soprattutto antichi.

2. «et volucris petit ardua sidera mente»: Alamanni poeta

Sebbene molti studiosi si siano occupati del classicismo nella poesia del Cinquecento³³, Alamanni finora ha ricevuto un'attenzione non commisurabile al contributo che dette a questo particolare aspetto letterario³⁴, soprattutto in forza della vastità delle sue conoscenze in materia di letteratura classica; ritengo, quindi, particolarmente importante soffermarmi su questo tema, in vista di una più analitica trattazione in occasione della pubblicazione delle *Egloghe*.

Alamanni, fin da giovanissimo, fu ritenuto un promettente talento nello studio del greco, come si evince dall'epistola prefatoria all'edizione del manuale di grammatica crisolorina uscito nel 1515 per i tipi dei Giunti che Eufrosino Bonini indirizza all'amico Luigi³⁵. La pubblicazione di questa grammatica aprì una fecondissima stagione di studi filologici dedicata ai testi greci che sfociò nella produzione di numerose edizioni critiche promosse dai Giunti, di cui furono curatori alcuni dei più importanti intellettuali dell'epoca, primo fra tutti proprio l'allievo di Poliziano, Frosino Bonini³⁶. Inoltre, questa fervida attività editoriale si lega in modo molto evidente al circolo degli Orti Oricellari – come in altra sede

³³ Cfr. G. MAZZACURATI, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1990², in part. per la poesia fiorentina pp. 242-61; M. MARTELLI, *Firenze*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. ASOR ROSA. *Storia e Geografia*, II. *Letà moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 25-201, in part. per il Cinquecento pp. 123-201; QUONDAM, *Il naso di Laura*, pp. 83-95; I. PANTANI, *Ragioni metriche del Classicismo*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 239-86, in part. pp. 247-59.

³⁴ Per le *Egloghe* in part. COSENTINO, *Oltre le mura*.

³⁵ «*Enchiridion grammatices* [contiene: *Erotemata Chrisolorae, De anomalis verbis, Chalcondilae De formatione temporum, Theodori De constructione, Herodiani De encliticis*, ecc.] ||impressum Florentiae in aedibus Philippi Iuntae Florentini anno a salutifera incarnatione 1516 decimo cal. octobris» [f. 285r, esemplare consultato: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. 5.9.16]. Cito da questa edizione che è una ristampa di quella apparsa l'anno prima «impressum Florentiae in aedibus Philippi Iuntae Florentini anno post Christi incarnationem 1514 decimo mensis Februarii primo» (stile comune 1515), con epistola dedicatoria in latino e un epigramma in greco di Frosino Bonini a Luigi Alamanni, per cui cfr. A. ROLLO, *Gli Erotemata tra Crisolora e Guarino*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2012, p. 229, n. 3; PETTAS, *The Giunti of Florence*, pp. 264-65 (num. 68) e 284-85 (num. 97).

³⁶ Poliziano è definito «praeceptor meus» nella lettera che Bonini dedica a Jacopo da Diacceto premessa all'edizione di Esiodo (vd. sotto, n. 38); sul Bonini, con particolare riferimento al suo discepolato poliziano, cfr. J. HILL COTTON, *Frosino Bonini: Politian's protégé and plagiarist?*, in «La Bibliofilia», LXXI, 1969, 2, pp. 157-75; A. F. VERDE, *Lo Studio fiorentino (1473-1503)*.

ho cercato di dimostrare³⁷ – in quanto i curatori di queste edizioni, ma anche i destinatari delle lettere di dedica, parteciparono più o meno attivamente ai ritrovi nel giardino di Bernardo Rucellai. Scorrendo i titoli pubblicati dai Giunti non si può far a meno di notare che i primi due autori greci pubblicati furono proprio Teocrito, il padre del genere bucolico, ed Esiodo³⁸, due delle principali *auctoritates* a cui Alamanni si ispirò per la composizione delle sue opere. Di Teocrito dirò tra un attimo, mentre per Esiodo basterà ricordare la *Coltivazione*, uscita nel 1546 in contemporanea a Parigi e a Firenze³⁹, la prima opera dell'Alamanni pubblicata dopo le *Opere Toscane*. Bisognerà inoltre sottolineare che quel Pier Filippo Pandolfini, curatore dell'edizione di Teocrito, fu autore, insieme ad Alamanni e a Giovan Battista Nasi, delle orazioni che si tennero a Firenze per esortare alla milizia i cittadini fiorentini tra la fine del 1528 e il gennaio del 1529⁴⁰. A pochi giorni di distanza dal *Teocrito* uscì l'*Esiodo* a cura di Bonini con lettera di dedica a Jacopo da Diacceto, uno dei protagonisti della congiura del 1522, che sarà decapitato insieme al cugino del poeta, Luigi di Tommaso Alamanni: entrambi i condannati sono esaltati, insieme a Cosimo Rucellai, nella terza egloga di Alamanni, in cui il poeta loda la loro morte eroica, immaginandoli assurti al cielo come anime beate per il sacrificio compiuto in nome della patria.

Queste edizioni giuntine ci offrono un esempio lampante di quanto nell'ambiente fiorentino di quegli anni le vicende biografiche dei protagonisti fossero indissolubilmente intrecciate con l'impegno politico da un lato e con la dedizione agli studi filologico-eruditi dall'altro, versanti diversi di un panorama fortemente coeso, all'insegna della condivisione da parte degli intellettuali del gruppo degli Orti Oricellari dei medesimi ideali politici, ma anche delle medesime scelte culturali e letterarie, prima fra tutte la rifondazione della letteratura volgare perseguita attraverso il massiccio innesto della letteratura classica, soprattutto greca, all'interno della tradizione volgare, in particolare petrarchesca e dantesca. Penso, ad esempio, alla poesia didascalica e tragica di Giovanni Rucel-

Ricerche e documenti, 6 voll. in 8 to., Firenze (s.n.), II, pp. 194-95; III/1, p. 253; IV/3, pp. 1294 (sulla sua collaborazione con i Giunti) e 1465-66.

³⁷ Ho presentato i primi risultati della ricerca dal titolo "Attività letteraria e impegno politico negli Orti Oricellari" svolta in qualità di Andrew A. Mellon Fellow presso Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (2012-2013) in *The 60th Annual Meeting of the Renaissance Society of America* (New York City, 27–29 March 2014), con una relazione dal titolo *The Orti Oricellari Circle and the Giunti Printers (1502–22)* di prossima pubblicazione.

³⁸ «Theocriti castigatissima opera omnia || Florentiae impressa in aedibus Philippi Iuntae finem nacta sunt die X Ianuarii MDXV» (stile comune 1516), testo greco con epistola dedicatoria in greco di Pier Filippo Pandolfini a Frosino Bonini. «Hesiodi castigatissima opera || Florentiae impressa In ædibus Philippi Iuntae finem nacta sunt die XX Ianuarii 1515» (stile comune 1516), testo greco con epistola dedicatoria in latino di Frosino Bonini a Jacopo da Diacceto.

³⁹ *La coltivazione*, Parigi, Ruberto Stephano, 1546 e Firenze, Giunti, 1546, cfr rispettivamente *EDIT16*, numm. CNCE 603 e 602.

⁴⁰ Cfr. HAUVETTE, *Un exilé florentin*, pp. 70-71 e note, 409-15 e vedi sopra, n. 9.

lai, al Trissino teorico e tragediografo (sulla cui frequentazione oricellaria sarebbe auspicabile aprire un versante di ricerca), penso allo sperimentalismo metrico di Alessandro Pazzi de' Medici, e per certi versi anche ai *Discorsi* di Machiavelli. Le *Egloghe* si inseriscono a pieno titolo all'interno di questo progetto letterario scaturito dall'ambiente degli Orti Oricellari, anzi, per ragioni cronologiche e stilistiche oserei dire che ne rappresentano l'esordio e il vertice ad un tempo.

Dei quattordici componenti di cui consta la raccolta almeno tre sono traduzioni dagli *Idilli* di Teocrito e uno dall'*Epitaffio di Adone* di Bione, che tuttavia ancora all'epoca di Alamanni era considerato parte del *corpus* teocriteo, come risulta, a tacer d'altro, dall'edizione giuntina citata poco fa, in cui l'*Epitaffio di Adone* è pubblicato sotto il nome del grande siracusano. Questo il dettaglio delle riscritture alamanniane:

Teocrito	Alamanni, <i>Egloghe</i>
XI Il ciclope	VI Poliphemo
II Le incantatrici	VII Flora incantatrice
III Il capraio o il comaste	IX Phylli
Epitaffio di Adone (BIONE)	X Adone

Come è stato già messo in evidenza a proposito della *Favola di Atlante*⁴¹, altro componimento in endecasillabi sciolti presente nelle *Opere Toscane*, il rapporto che Alamanni intrattiene col modello classico non ha nulla del mero *interpretes*, configurandosi piuttosto come un'emulazione, ove non di una vera e propria gara che il nostro ingaggia con la fonte. Accanto alla libertà versoria, infatti, si evidenzia anche la straordinaria abilità nell'incastonare tessere provenienti da fonti diverse, latine e greche, non di rado anche con l'interferenza della tradizione volgare, ora dilatando i motivi presenti nell'originale, ora sintetizzando, ora smistando blocchi poetici dell'originale in componimenti diversi della propria raccolta.

Per meglio comprendere la complessità dell'operazione poetica intrapresa da Alamanni sarà opportuno fare qualche esempio. Il primo è tratto dall'egloga IX *Phylli*, riscrittura del terzo degli idilli di Teocrito. Gli iniziali quaranta versi di Alamanni traducono, a tratti letteralmente, più di frequente dilatano, i primi sedici versi del modello greco⁴²:

⁴¹ Intorno al modello ovidiano che costituisce il cuore del mito e della metamorfosi, Alamanni costruisce una complessa impalcatura narrativa in cui incastona l'episodio, riprendendo tessere dal poemetto pseudovirgiliano *De rosis nascentibus* e da altre fonti classiche, ma mescolandolo sapientemente con altre tessere della letteratura volgare prese, ad esempio, da Poliziano, così che il risultato finale è un evidente virtuosismo messo in atto allo scopo di gareggiare col modello classico. Per queste e altre osservazioni sulla favola alamanniana, cfr. PERRI, *Mitologia e propaganda politica*.

⁴² Il testo di Alamanni è citato secondo l'edizione lionese: il corsivo evidenzia i passi tradotti più o meno letteralmente dal greco, i passi sottolineati, invece, rinviano a coincidenze con fonti diverse. La traduzione italiana del testo greco è tratta da TEOCRITO, *Idilli e epigrammi*, introduzione, traduzione e note di B.M. PALUMBO STRACCA, Milano, RCS Rizzoli, 2013⁷.

TEOCRITO, III *Il capraio o il comaste*, vv. 1-17, 21-22, 34-36, 52-54⁴³.

[vv. 1-17] Vado a fare una serenata ad **Amarillide**; le mie capre / pascolano sul monte e Titiro le guida. / Titiro, mio caro, porta a pascolare le capre, / e conducile alla fonte, Titiro; e il caprone, / quello fulvo di razza libica, sta' attento che non ti cozzi. / Incantevole **Amarillide**, perché non chiami più / il tuo amoruccio, facendo capolino da questa grotta? Mi hai in odio? /

Forse ti appaio, da vicino, con il naso schiacciato, / ragazza, e con la barba a pizzo? Tu farai sì che m'impicchi! / Ecco, ti porto dieci mele; là io le colsi, / dove mi ordinasti di coglierle; e domani te ne porterò delle altre. / Volgi il tuo sguardo: è una pena che mi attanaglia il cuore. /

Potessi diventare l'ape che ronza ed entrare

ALAMANNI, *Egloga IX* (Phylli)

*Io vo ratto a trovar la bella Phylli,
et senza il Tyrso suo le mie caprette
stien con Tytiro qui d'intorno al monte.
Tytiro charo mio, tienne hoggi cura,
quando satolle fien menale al fonte, 5
ma guardati all'andar che 'l becco suole
con le corna ferir chi non gli aggrada.
O dolce Phylli mia, ché non ti ascondi
per questi cespi et me soletto chiama
ch'a passar venga il caldo tempo teco? 10
Ma che lasso parlo io? Tu sempre fuggi
che non più il lupo le mie gregge al bosco.
Perché spesso di' tu ch'io non son bello?
Et ch'ho sozza la barba et torto il naso?
Ben mi farai crudel morir di doglia. 15
Io ti porto hor dieci dorate pome
dell'arbor che l'altr'hier ti piacque tanto,
et doman poi n'harai forse altrettante⁴⁴.
Ah che mi fai così piangendo andare
nel più gran giorno quando egli arde il cielo? 20
Non vedi ch'ogni augel s'asconde in valle
et sotto sasso o prun fugge il lacerto?
Già lo stanco messor si posa all'ombra
lieto mangiando le cipolle et l'herba
ch'hor dall'albergo suo portò Symeta. 25
Io pur te cerco di sudore et fame
cotal (lasso) ripien, che più non posso,
et le cicale sol d'intorno fanno
al mio folle cantar gravosa scorta.
Deh prender potess'io dell'api forma 30*

⁴³ Κωμάσδω ποτι τὰν Ἀμαρυλλίδα, ταὶ δέ μοι αἶγες / βόσκονται κατ' ὄρος, καὶ ὁ Τίτυρος αὐτὰς ἐλαύνει. / Τίτυρ' ἐμὶν τὸ καλὸν πεφιλημένε, βόσκε τὰς αἶγας, / καὶ ποτὶ τὰν κρᾶναν ἄγε Τίτυρε, καὶ τὸν ἐνόρχαν, / τὸν Λιβυκὸν κνάκωνα φυλάσσεο, μὴ τυ κορύψῃ. / ὦ χαρίεσσ' Ἀμαρυλλί, τί μ' οὐκέτι τοῦτο κατ' ἄντρον / παρκύπτουσα καλεῖς τὸν ἐρωτύλον; ἦ ῥά με μισεῖς; / ἦ ῥά γέ τοι σιμὸς καταφαίνομαι ἐγγύθεν ἤμεν, / νύμφα, καὶ προγένειος; ἀπάγξασθαί με ποιησεῖς; / ἦνιδε τοὶ δέκα μᾶλα φέρω· τινῶθε καθεῖλον, / ὦ μ' ἐκέλευ καθελεῖν τὸ· καὶ αὔριον ἄλλα τοὶ οἰσῶ. / θᾶσαι μάν, θυμαλγὲς ἐμὶν ἄχος. αἶθε γενοίμαν / ἂ βομβεῦσα μέλισσα καὶ ἐς θεὸν ἄντρον ἰκοίμαν / τὸν κισσὸν διαδὺς καὶ τὰν πτέριν, ἧ τὸ πικάσδη. / ὅς με κατασμήχων καὶ ἐς ὄστιον ἄχρισ ἰάπτει [...]. / τὸν στέφανον τίλαί με κατ' αὐτίκα λεπτὰ ποιησεῖς; / τὸν τοὶ ἐγών, Ἀμαρυλλί φίλα [...]. / ἦ μάν τοι λευκὰν διδοματόκον αἶγα φυλάσσω, / τὰν με καὶ ἂ Μέρμυνονος ἐριθακίς ἂ μελανόχρωσ / αἰτεῖ, καὶ δωσῶ οἱ, ἐπεὶ τὸ μο ἐνδιαθρῦπτη [...]. / ἀλγέω τὰν κεφαλάν, τὴν δ' οὐ μέλει. οὐκέτ' αἰεῖδω, / κεισεῦμαι δὲ πεσών, καὶ τοὶ λύκοι ὧδέ μ' ἔδονται. / ὡς μέλι τοι γλυκὸ τοῦτο κατὰ βρόχθοιο γένειο.

⁴⁴ VERG., *Ecl.* II, 51-52: «Ipse ego cana legam tenera lanugine mala, / castaneasque nuces, mea quas **Amaryllis** amabat».

nella tua grotta, / passando attraverso l'edera e la felce, tra cui ti nascondi. / Ora ho conosciuto Amore: un dio tormentoso. Di certo ha succhiato / la mammella di una leonessa, e la madre lo ha allevato nella foresta, / lui che, bruciandomi a poco a poco, fin nelle ossa mi distrugge.

[vv. 21-22] Tu mi farai subito strappare a pezzettini la ghirlanda / di edera che serbo per te, **Amarillide** cara. [vv. 34-36] Una capra bianca, madre di due gemelli, tengo in serbo per te; / la lavorante di Mermnone me la chiede, quella bruna, / e gliela darò, perché tu con me fai la sdegnosa.

[vv. 52-54] Mi duole la testa, e tu non te ne curi. Non canto più; / me ne starò a giacere per terra, e i lupi verranno a divorarmi. / Che questo sia dolce per te come il miele giù per la gola.

che talhor mi starei chiuso in un fiore onde spesso ti fai ghirlanda in fronte, et senza motto far, né batter l'ali per non ti spaventar, deh quanti quanti donerei dolci baci al fresco viso? 35

Né pur dallo ago mio puntura havresti. *Hor conosco io ch'Amor di tigre et d'orsa già beve il latte nelle selve Hyrcane tal mi divora il sangue et morde il core*⁴⁵. [...]

Quanto fora il miglior s'amassi anchora l'**Amaryllide** mia cui tanto amava?

Ben sei candida, o Phylli, et ella è bruna, 45 ma che vale il color? cade il ligustro,

et la rosa d'Adon Cyprigna adorna. O dolce vita mia, perché mi schivi?

Confesso ben che più ricco è Menalca, ma quanto ricco è più, più certo avaro, 50

et se no 'l credi, alla mia mandra vieni, et prendi pur, se vuoi, capretti o capre⁴⁶. [...]

Hor vienne, o Phylli, ch'al tuo nome ho fatta una ghirlanda, ch'io non so se tale hebbe Diana anchor, non dico Flora. 80

Vien tosto che la chiede ognihor Symeta, et l'havrà poi, s'a venir tardi molto.

O madre alma d'Amor, ch'è quel ch'io veggio, ch'è quel ch'io veggio là, che Phylli appare?

Ah stolto Tyrsi! Ell'è la querce antica 85 ch'i confin mostra tra Menalca et Mosso.

Ben sei del senno fuor che nulla scorgi ch'esser non creda chi ti sdegnia et fugge.

Phylli hor t'è lunge et con qualch'altro forse del tuo duro languir si pregia et ride, 90

mentre tu qui per lei sospiri et piangi. *Homai di troppo dir la fronte duolmi,*

et di mio troppo andar già stanco è 'l piede, né colei m'ode, né trovar la posso,

per che tacendo vo posarmi all'ombra 95 dell'alta querce che ingannò la vista,

fin che Phebo si parta o venga Phylli.

⁴⁵ Cfr. anche *Aen.* iv, vv. 366-67; *Ruf*CLII, v. 1.

⁴⁶ VERG., *Ecl.* x, vv. 37-39: «Certe, sive mihi Phyllis, sive esset Amyntas, / seu quicumque furor (quid tum, si fuscus Amyntas? / et nigrae violae sunt, et vaccina nigra), / mecum inter salices lenta sub vite iaceret»; e ID., *Ecl.* ii, vv. 19-21: «Despectus tibi sum, nec qui sim quaeris, Alexi, / quam dives pecoris, nivei quam lactis abundans: / mille meae Siculis errant in montibus agnae».

Il riferimento al dono dei frutti in Teocrito fa scattare in Alamanni la memoria di un'analogia situazione tratta dalla seconda ecloga virgiliana e, da quel punto in poi, si innesca una sorta di canto a tre voci per cui, oltre al modello greco, si infittiscono i rinvii al testo latino di Virgilio, tanto che dal verso 40 in poi vengono inserite altre due tessere virgiliane, la prima tratta da *Ecl.* x, vv. 37-39, in cui si instaura un confronto tra le chiome brune e bionde dei due oggetti d'amore, la seconda da *Ecl.* II, vv. 19-22 in riferimento al tema della ricchezza dei pastori; a ciò si aggiunge anche una reminiscenza dell'*Eneide* forse filtrata attraverso i *Fragmenta* di Petrarca (*Aen.* IV, vv. 366-67 «perfide, sed duris genuit te cautibus horrens / *Caucasus Hyrcanaeque* admorunt *ubera tigris*»; *Rvf* CLII, v. 1 «Quest'humil fera, un cor di tigre o d'orsa»; CCLXXXIII, vv. 13-14 «accenderei d'amore, / non dirò d'uom, ma cor di tigre o d'orso»), laddove Alamanni giustifica la crudeltà di Amore in quanto allevato dalle selvagge tigri Ircane. Ritengo che la ragione dell'innesto virgiliano sia da attribuire al nome di Amarillide – per questo posto in grassetto nel testo –, donna amata dal poeta in Teocrito e che in Alamanni diventa la fanciulla che ama non riamata il protagonista, proprio come accade nella decima egloga virgiliana; per cui assistiamo ad una sorta di cortocircuito innescato dal nome della donna che segna in Alamanni il trapasso dall'una fonte all'altra, il tutto nella limpida e perfetta armonia dell'endecasillabo alamanniano.

Ma su questa intelaiatura poetica altri fili vengono intrecciati, attingendo stavolta alla tradizione volgare, in particolare dall'opera di Leon Battista Alberti, laddove Alamanni impiega alcuni *topoi* del lamento dell'amante respinto (vv. 87-91): a partire dal modello boccacciano dell'*Elegia di madonna Fiammetta* – in particolare VI 4, 1 «O iniquo giovane, o di pietà nimico, o più che altro pessimo Panfilo, il quale ora me misera avendo dimenticata, con nuova donna dimori»⁴⁷ – si possono stabilire connessioni piuttosto stringenti con la *Mirtia* albertiana, vv. 94-99:

Non ti move pietate el mio languire?
 non ti penti stratiar chi in te si fida?
 non ve' tu che t'è biasmo il mio martire?
 Tu pur ti ridi di mie pianti e strida,
 e pur t'agrada pur seguir durezza,
 per più avampar l'ardor che in me s'annida⁴⁸.

⁴⁷ Cit. da G. BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammetta*, a cura di C. DELCORNO, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, v/2, Milano, Mondadori, 1994, p. 131.

⁴⁸ Cit. da L. B. ALBERTI, *RimelPoèmes. Suivis de la ProtestalProtestation*, édition critique, introduction et notes par G. GORNI, traduction de l'italien par M. Sabbatini, Paris, Les Belles

Ma varrà la pena di menzionare anche l'*Ecatonfile*⁴⁹: «Doleami non poterlo con mei ultraggi e sdegni provocarlo ad ira. Arei voluto vincerlo cruciato; e, per più renderlo calamitoso, io parte simulai, parte m'indussi ad amare uno e uno altro giovenetto, e in presenza del signor mio godea mostrarmi a questi novi amanti tale, che me stimasse alienata da lui e transferitami ad amare altri»⁵⁰.

Per quanto il rinvio possa sembrare poco stringente data la vastità della tradizione relativa al *topos* poetico qui in oggetto, e per quanto la fortuna di Alberti sia stata effettivamente esigua in termini di diffusione manoscritta, Alamanni ebbe certamente presente la produzione poetica di Leon Battista, non solo perché la sua inclinazione a cimentarsi in ogni genere letterario con una spiccata tendenza allo sperimentalismo lo accomunava in modo diretto e non banale alle idee e alla produzione albertiana, ma soprattutto perché entrambi percorsero la strada della poesia bucolica, tentando di riprodurre attraverso il ricorso all'ἑφύμνιον – cioè il verso ripetuto a mo' di ritornello – uno dei tratti più tipici della poesia bucolica greca. Riporto qui di seguito gli esempi più significativi:

TEOCRITO I, 64, 70, 73 // 127, 131, ecc. + MOSCO, *Epitaffio di Bione*, 8, 13, 19, ecc.

Θύρ. Ἄρχετε βουκολικᾶς Μοῖσαι φίλαι Ἄρχετε Συκελικαί, τῷ πένθεος ἄρχετε Μοῖσαι,
[ἄρχετ' αἰοιδᾶς
... λήγετε βουκολικᾶς Μοῖσαι ἴτε λήγετ' αἰοιδᾶς

Si leggano adesso, affrontati, i testi di Alamanni e di Alberti per meglio apprezzare la dipendenza dai due ἑφύμνια citati sopra, sebbene il ricorso a questo espediente retorico-stilistico non sia stato estraneo in contesto pastorale del Quattrocento neppure al Giusto de' Conti de *La bella mano*, in particolare il capitolo ternario CXLVII *Udite, monti alpestri, gli miei versi*, né al Poliziano

Lettres, 2002, p. 73.

⁴⁹ Adotto questo titolo anziché *Ecatonfilea* proposto da Cecil Grayson nella sua edizione (cfr. L. B. ALBERTI, *Opere volgari*, a cura di C. GRAYSON, III, Bari, Laterza, 1973, p. 199 e relativa nota al testo, pp. 366-80), conformandomi a quanto scrive l'Alberti nella lettera autografa inviata a Matteo de' Pasti il 18 novembre 1454, in cui egli informa il suo interlocutore che gli invierà «Echatomphile e altro» (il documento, conservato presso la Pierpont Morgan Library di New York e segnato MA 1734, è stato riprodotto fotograficamente in *Alberti and the Tempio Malatestiano. An Autograph Letter from Leon Battista Alberti to Matteo de' Pasti November 18 [1454]*, edited and translated into English with an introduction and a new preface by C. GRAYSON [...], in «Albertiana», II, 1999, pp. 237-74, di fronte a p. 252, da cui cito). Per ulteriori osservazioni relative al titolo e alla tradizione manoscritta dell'operetta albertiana cfr. N. MARCELLI, *Due note sulla 'Deifira' di Leon Battista Alberti*, in «Interpres», XXIII, 2004, pp. 182-99.

⁵⁰ Cit. da ALBERTI, *Opere volgari*, III pp. 213-14 con alcune modifiche derivanti dal lavoro di revisione del testo svolto da Mario Martelli in vista dell'edizione critica per Les Belles Lettres: il manoscritto non è stato mai pubblicato.

della *Fabula di Orfeo* contenente la *Canzona di Aristeo* (in realtà ballata piccola), vv. 54-87: *Udite, selve, mie dolce parole, / poi che la ninfa mia udir non vuole*:

ALAMANNI, *Egloga*I, vv. 61-84, 130

Poi ch'a rinnovell'ar quel che n'ancide
m'adduce il tuo pregar, doglia et mercede,

Date principio Muse al tristo canto.

Ove eran tutte allhor gratie et virtudi?

Ove voi Muse allhor che la chiara alma

del divin Cosmo al sommo ciel salio?

Non già, non già lungo le fresche rive
del suo chiaro Arno, non fra i verdi colli
del suo fiorito nido, anzi lontane

fuste allhor sì, che tardo fu 'l soccorso
di tôrre a Morte quel cui tanto amaste.

Date principio Muse al tristo canto.

Pianser le gregge (ohimè), pianser gli armenti,
pianser gli augei, le fere, i sassi et l'herbe,
il Sol s'ascose, il ciel pria chiaro et lieto
doglioso et fosco si converse in pioggia.

Date principio Muse al tristo canto.

Discese Apollo a noi dal suo Parnaso
et piangendo dicea: "Deh miser Cosmo,
ove hor ten vai? chi di te 'l mondo spoglia?
Ov'è 'l bel dir? ov'è 'l cantar soave?"

Ove l'alte scienze et virtù rare,
che 'n te pur già quasi in suo albergo posi?"

[...]

Date homai fine, o Muse, al tristo canto.

ALBERTI, *Mirtia*, 1-4, 16-18, 34-36, 73-75,
157-59

Udite e nostri lagrimosi canti,

di doglie pieni e de ira,
poiché m'è forza a discoprir mie pianti.

Piangi con meco, piangi, o mesta lira;

[...]

Piangiamo insieme e lacrimosi canti,

dipoi che 'l ciel ne elegge
a viver sempre in doglie e in pianti.

[...]

Noi seguiamo e lacrimosi canti,

di doglie e d'ira carchi;
seghiam cantando e cominciati pianti.

[...]

Seguiamo adunque e lacrimosi canti

d'ira pieni e di doglia,
seguiam cantando e cominciati pianti.

[...]

Finiamo adonque omai e nostri pianti;

posiamo la lira, il plectro, e lamenti;
diànci a più lieti e più soavi canti.

La dipendenza di Alberti e Alamanni dal testo greco è patente e, per Alamanni, ancora una volta il modello greco fornisce l'impalcatura – in questo caso data dal ricorso all'ἔφύμνιον – su cui si innestano altri motivi tematici e stilistici ripresi dalla tradizione volgare: si osservino, ad esempio, i vv. 64-69, in cui Alamanni si scaglia contro le Muse che non giunsero a soccorrere il loro amato Cosimo per evitargli una prematura morte, che rievocano un brano della produzione pastorale di Lorenzo de' Medici, *Apollo e Pan*, 152-54: «Ma voi dove eravate, o nymphe belle, / alhor che dette gli ultimi lamenti / Daphni chiamando le crudeli stelle?⁵¹», a sua volta derivato dal primo degli

⁵¹ Cit. da L. DE' MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di P. ORVIETO, II, Roma, Salerno, 1992, p. 885.

idilli teocritei (vv. 66-69 «Dove mai eravate, quando Dafni si struggeva, dove eravate, o Ninfe? / Forse nelle belle vallate del Peneo, o in quelle del Pindo? / Certo non abitavate la grande corrente del fiume Anapo»).

Ma c'è di più: si legga l'apostrofe contro la dea Fortuna, sempre tratta dall'egloga prima (vv. 106-13):

MACHIAVELLI, *Capitolo di Fortuna*, vv. 28-36

O perfida Fortuna, o *dea fallace*,
che 'l cieco *mondo pur convolgi et turbi*
sai ben s'a tue cagion son fatto tale.

 Date principio Muse al tristo canto.
Ben so per pruova come *al ciel sollevi*
i rei, calcando i buoni et con qual arte
disturbi sempre ogni honorata impresa.

 Date principio Muse al tristo canto.

Costei spesso *e buon sotto e piè tiene*,
l'improbi innalza, e se mai ti promette
cosa veruna, mai te la mantiene;
e sottosopra e regni e stati mette
secondo che a lei pare, e ' giusti priva
del ben che alli ingiusti larga dette.
Questa *inconstante dea e mobil diva*
l'indegni spesso sopra un seggio pone,
dove chi degno n'è mai non arriva.

ALAMANNI, *Tragedia di Antigone*, vv. 1424-33

(coro: invettiva contro Fortuna)

Tu fragil, senza fede
instabil, varia e leve,
lubrica et inconstante,
fermar non sai le piante,
tant'è 'l voler e 'l disvoler tuo breve;
l'uom ch'i tuoi beni adora
tema e spera ad un'ora.
Tu *i giusti sempre e i degni*
e i saggi, o Dea fallace,
calchi, e sol levi al ciel gl'ingiusti e i folli.

In questo passo di Alamanni riecheggiano i versi machiavelliani del *Capitolo di Fortuna*, ma al contempo anche quelli della tragedia *Antigone* dello stesso Luigi: ancora una volta la tradizione greca viene rielaborata per fungere da struttura portante di un discorso poetico fecondato con istanze politiche e morali di profonda attualità e con soluzioni stilistico-metriche di assoluta novità, come detto in apertura.

Sulla base degli esempi riportati – ma altri se ne potrebbero fare – penso che non sia fuori luogo stabilire una connessione tra la tecnica compositiva alamanniana e quella di Angelo Poliziano, sulla scia del quale Luigi sem-

bra volersi collocare, soprattutto qualora si pensi al Poliziano delle *Silvae*, in cui maggiormente emerge la sua *ars combinatoria*, finemente giocata con eguale maestria sul triplice versante greco, latino e volgare. D'altra parte il magistero poliziano ebbe un ruolo determinante per gli intellettuali degli Orti Oricellari, tra i quali una delle figure più significative – almeno nella prima fase delle riunioni – fu proprio quel Pietro Crinito, erede spirituale nonché discepolo prediletto dall'Ambrogini⁵², a cui dobbiamo una delle rare descrizioni poetiche del giardino della villa Rucellai, luogo dei ritrovi e degli amabili conversari⁵³.

Il rapporto che lega Alamanni alla tradizione bucolica volgare è il settore che più sembra fornire elementi di interesse e di novità, e che necessita a mio avviso di ulteriori approfondimenti. Non mi è possibile qui tracciare una ideale linea di continuità che partendo proprio da Alberti, passando per il cruciale episodio della pubblicazione della raccolta intitolata *Bucoliche elegantissimamente composte* del 1482 arriva fino al tardo Quattrocento di Sannazaro e Boiardo, ma anche di Serafino Aquilano con le sue egloghe in sdrucchioli che tanto successo editoriale ebbero nel primissimo Cinquecento. Posso solo avanzare una proposta di lettura di questa tradizione, almeno per quel che riguarda l'area fiorentina, come di un fenomeno di lunga durata e di notevole complessità grazie alla parallela vitalità della tradizione della bucolica latina⁵⁴, per cui, da una preistoria boccacciana (*Ameto*), tale tradizione giunge, di fatto senza conoscere soluzione di continuità, fino ad Alamanni e va acquisendo col passare dei decenni una sempre più spiccata connotazione politico-encomiastica, specie nel versante volgare.

⁵² Varie le testimonianze della frequentazione "oricellaria" di Crinito contenute nel trattato *De honesta disciplina* (1504), leggibile in P. CRINITO, *De Honesti Disciplina*, a cura di C. ANGELERI, Roma, Bocca, 1955.

⁵³ Si tratta dell'ode latina intitolata *Ad Faustum de sylva Oricellaria*, per cui cfr. A. MASTROGIANNI, *Die Poemata des Petrus Crinitus und ihre Horazimitation. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar*, Münster, Lit, 2002, pp. 46-49.

⁵⁴ Uno degli ultimi episodi di questa lunga tradizione – che affonda le sue radici in Dante e prolifera fino in età laurenziana con Naldo Naldi – è da rintracciare nel volume pubblicato nel 1504 dai Giunti: *Eclogae. Vergilii. Calphurnii. Nemesiani. Francisci Pet. Ioannis Boc. Ioan. Bap. Man. Pomponii Gaurici* || Impressum hoc opus Florentiae opera et impensa Philippi de Giunta bibliopolae Florentini Anno salutis Mille CCCC IIII decimo quinto calendis Octobris. Si tratta di una raccolta antologica della poesia bucolica latina da Virgilio ai contemporanei – rappresentati principalmente da Pomponio Gaurico –, una sorta di *summa* latina di quel genere letterario a cui idealmente Alamanni sembra rispondere, contrapponendovi la propria opera in volgare. Quest'edizione giuntina è significativa perché dedicata dal curatore Benedetto Ricardini a Giovan Battista Nasi, giovane fiorentino erudito che abbiamo visto impegnato politicamente a fianco di Alamanni durante la breve restaurazione della Repubblica: suo è uno dei discorsi pronunciati per la milizia nel 1529, per cui vedi sopra, p. 264 e n. 40.

Sulle valenze politiche di un'operazione culturale come quella delle *Bucoliche elegantissimamente composte* si è scritto molto e, ad una puntuale analisi testuale, Alamanni mostra debiti precisi con i testi contenuti nella raccolta, in particolare con il compianto funebre per la morte di Cosimo de' Medici dedicato da Bernardo Pulci al Magnifico. Le *Egloghe* del nostro, difatti, si innestano nel filone poetico del travestimento pastorale con l'intento di veicolare contenuti politici, prevalentemente encomiastici, e a tale genere appartiene anche una prova poetica singolare come il *Capitolo pastorale* di Machiavelli, riferibile cronologicamente agli stessi anni delle prime egloghe alamanniane e frutto del medesimo ambiente culturale⁵⁵.

Per concludere, il significativo contributo di Alamanni al genere bucolico non consiste, a mio avviso, nella semplice rivisitazione in chiave classicista della poesia pastorale a tema politico, bensì la carica innovativa della sua opera risiede nell'istanza politica di protesta e di reazione ad una situazione da cui riscattarsi, un'istanza potenzialmente eversiva che, nonostante la parziale autocensura nel passaggio dalla prima alla seconda redazione dell'opera, rimane un elemento fortemente pervasivo e caratterizzante tutta la raccolta, anche nella stampa lionese. Che poi Alamanni sia riuscito a veicolare il suo messaggio politico libertario e di dissenso attraverso lo scardinamento del sistema rimico grazie all'impiego del verso "libero" è un risultato che testimonia la profonda consapevolezza dei propri mezzi espressivi e della propria genialità.

⁵⁵ Cfr. N. MACHIAVELLI, *Rime varie IX (Capitolo pastorale)*, a cura di N. MARCELLI, in *Scritti in poesia e in prosa*, pp. 202-19, 261-72, 570-75.



Il sonetto monopériodale negli *Amori* di Bernardo Tasso*

Giovanna Zoccarato

(Università degli Studi di Verona – Université de Fribourg)

I. Premessa

I tre libri degli *Amori* di Bernardo Tasso escono a stampa a distanza ravvicinata negli anni Trenta del Cinquecento: il primo volume è edito a Venezia nel 1531, mentre il secondo e il terzo vengono stampati rispettivamente nel 1534 e nel 1537. Oggetto di analisi delle pagine che seguono è la configurazione sintattica dei sonetti monopériodali presenti in queste prime tre raccolte, che l'autore considera costitutive di un progetto lirico unitario¹.

Si considera monopériodale un sonetto che, com'è ovvio, risulti composto da un unico periodo, e secondo i precisi criteri sintattici che Renzi² e Soldani³ hanno elaborato nei loro lavori, per *periodo* si intende una «unità

* Ringrazio di cuore il professor Uberto Motta e Giacomo Vagni per l'invito a prendere parte alle giornate di studi di cui si pubblicano qui gli Atti, nelle quali ho avuto la possibilità di condividere queste riflessioni sulla sintassi di Bernardo Tasso, nate in seno alla mia ricerca dottorale ancora in corso.

¹ Scrive a tal riguardo Tasso nella lettera a Ginevra Malatesta che apre il primo libro degli *Amori* (1531): «De' tre miei libri adunque, che tanti appunto sono, intitolati gli Amori, non potendo ora per nove occupazioni fargli tuttatte imprimere, solo in luce ne verrà il primiero». Qui e in seguito, i testi di Bernardo Tasso sono citati dall'edizione critica di riferimento: B. TASSO, *Rime*, a cura di D. CHIODO, V. MARTIGNONE, Torino, RES, 1995. Le tre raccolte degli anni trenta sono seguite da un quarto e un quinto volume, editi dall'autore nel 1555 e nel 1560 con il nome di *Rime*; sempre nel 1560 sono dati alle stampe anche il libro dei *Salmi* e quello degli *Inni et ode*. Questa indagine si limita però ai componimenti dei primi tre volumi, per non discostare troppo lo sguardo da una delle date cruciali del petrarchismo rinascimentale, il 1530, e per rimanere entro i binari temporali proposti dal titolo di questo convegno.

² L. RENZI, *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI*, in «Lectura Petrarca», VIII, 1988, pp. 187-220.

³ A. SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009. In generale, lo studio qui proposto fa riferimento ai criteri di schedatura elaborati da Soldani per la sintassi petrarchesca.

sintattica composta di una sola frase principale, più un numero indefinito di frasi subordinate»⁴. L'analisi delle strutture sintattiche presenti nei sonetti di Bernardo Tasso permette di rilevare, nella produzione autoriale, un uso frequente di questa particolare forma di organizzazione testuale: la tabella 1, che distingue i sonetti sulla base delle modalità con cui i periodi si distribuiscono all'interno delle partizioni metriche, mostra infatti come il poeta incrementi il numero di testi di questa tipologia, portandola ad una percentuale ben più alta di quella attestata in Petrarca⁵. Il sonetto continuo, che nel sistema sintattico dei *Fragmenta* ha un ruolo, seppur rilevante e autorevole qualitativamente, certo numericamente minoritario e residuale (solo 4 testi, ovvero poco più dell'1% dell'intera produzione sonettistica), nei primi tre libri degli *Amori* conta invece 23 occorrenze⁶, che sono più dell'8% del totale dei sonetti: la struttura è così resa da Tasso concorrente ad altri tipi di organizzazione sintattica maggiormente attestati in Petrarca, come ad esempio il sonetto a fronte unita e sirma divisa (tipo 3, con schema 8+3+3) o, all'opposto, il sonetto con quartine indipendenti e terzine legate (tipo 4, con schema 4+4+6), presenti nei *Fragmenta* con percentuali rispettivamente attorno al 13 e all'11%.

Il dato appare inoltre interessante non solo se confrontato con il modello petrarchesco, ma anche se considerato nel complesso delle tre raccolte tassiane, dal momento che in esse la presenza di sonetti continui aumenta costantemente: dal primo al secondo e poi al terzo volume, la percentuale parziale relativa a questa struttura sintattica sale addirittura dal 5.93% al 9.88% e al 12.50%. Tasso dunque non pare volersi solamente cimentare in maniera sperimentale in una configurazione sintattica che fin da Petrarca è caratterizzata da un «grado di massima artificiosità»⁷; l'intenzione del poeta sembra invece quella di potenziare stabilmente e programmaticamente la frequenza di questi sonetti, attraverso l'adozione, come vedremo, di procedimenti sin-

⁴ RENZI, *La sintassi continua*, p. 190. Di conseguenza, quindi, diventa necessario considerare «periodi distinti le frasi principali tra loro coordinate» (SOLDANI, *La sintassi del sonetto*, p. 11). L'unica eccezione a tale regola consiste nel fatto che si considerano invece legate due principali che «abbiano in comune la medesima subordinata» (*ibidem*). Come annota Soldani, «l'eccezione è dovuta al fatto che le due principali sono 'tenute insieme' dal vincolo della comune reggenza, che le fa percepire entro una linea sintattica sostanzialmente unitaria» (ivi, p. 12). A questo riguardo si aggiunga inoltre che, in parziale aggiunta ai criteri di SOLDANI, *La sintassi del sonetto*, sono assimilati ai casi di prolessi della subordinata, e possono quindi determinare coordinazione, anche i casi di sintagmi ad inizio periodo espansi da relativa.

⁵ Vd. *Appendice*, p. 297.

⁶ Si tratta, a mio avviso, dei testi I 41, 75, 76, 81, 109, 117, 118, 137; II 25, 38, 46, 57, 70, 79, 80, 89; III 21, 33, 34, 37, 45, 59, 62.

⁷ SOLDANI, *La sintassi del sonetto*, p. 70.

tattici che convergono verso un progetto testuale organico su più fronti⁸, che porta a strutturare la linea discorsiva in archi sintattici ampi e tesi, rendendola «libera di muoversi lungo tutto il percorso testuale, obbedendo soltanto alle esigenze espressive di chi dipana il filo dell'argomentazione»⁹.

II. La sintassi del sonetto monoperiodale

Uno sguardo sinottico alla tabella 2 permette di osservare come già altri poeti prima di Tasso compongano un maggior numero di sonetti continui rispetto a Petrarca¹⁰.

Una grande concentrazione di monoperiodali è presente, ad esempio, già nel folto gruppo delle rime disperse che presto si raccolsero attorno al nome di Petrarca, nelle quali questi sonetti si attestano con una frequenza cinque volte superiore rispetto al *Canzoniere*¹¹. Nella produzione di Giusto de' Con-

⁸ Per qualche appunto circa i fenomeni linguistico-sintattici presenti nella lirica tassiana che fanno sistema in direzione di un progetto sintattico unitario, mi permetto di rimandare a G. ZOCARATO, *Il sonetto di Bernardo Tasso. Appunti per uno studio sintattico*, in *Otto studi sul sonetto. Dai Siciliani al Manierismo*, a cura di A. SOLDANI, L. FACINI, Padova, libreriauniversitaria.it, 2017, pp. 157-91.

⁹ SOLDANI, *La sintassi del sonetto*, p. 283.

¹⁰ La tabella 2 in appendice (vd. *infra*, p. 298) riporta i dati (unitari e percentuali) proposti dagli studiosi che si sono occupati della sintassi dei sonetti negli autori (o *corpora*) qui presi come termini di confronto. Talvolta, l'applicazione dei nostri criteri di schedatura sintattica porta ad una divergenza nel computo dei monoperiodali. Il nuovo conteggio, segnalato entro parentesi tonde, ha il solo scopo di mostrare il dato che deriva dall'applicazione di criteri uniformi a quelli utilizzati per lo studio della sintassi tassiana: la variazione, come si vede, è minima e si ferma quindi alla prassi della schedatura senza influenzare la sostanza delle considerazioni teoriche. I sonetti che per scrupolo preferiamo intendere come non strettamente monoperiodali – ma che nella struttura intonativa e argomentativa certo alludono alla tipologia del sonetto continuo, come hanno ben individuato gli studi critici – saranno di volta in volta discussi in nota. La tabella propone il confronto solamente con autori e *corpora* in cui, secondo i dati che la critica ci offre, il numero di monoperiodali sia significativamente alto e permetta quindi di generalizzarne le tendenze sintattiche.

¹¹ A. SOLDANI, *Metrica e sintassi tra estravaganti e disperse*, in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, Gargnano del Garda (25-27 settembre 2006), a cura di C. BERRA e P. VECCHI GALLI, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 139-64. Si concorda con Soldani nell'identificare monoperiodali i componimenti 38, 64, 99, 110, 120, 134, 137, 140; si potrebbe considerare continuo il sonetto 173 solo intendendo come legato il verso 14, che però di fatto pare contenere un periodo indipendente, in cui *un lauro vivo* è soggetto di *mi rinverde*. La numerazione segue quella dell'edizione Solerti, da cui si cita (A. SOLERTI, *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, Firenze, Sansoni, 1909, ora in rist. anast. con introduzione di V. BRANCA e postfazione di P. VECCHI GALLI, Firenze, Le Lettere, 1997).

ti, poi, le 9 occorrenze corrispondono ad una percentuale del 6.67%¹² e, nonostante una frequenza non particolarmente vistosa (2.74%), si contano 13 sonetti continui anche nel Canzoniere Costabili¹³. Un numero non troppo dissimile è anche nelle rime volgari dell'Augurello, dove lo scarso numero totale di componimenti porta ad una percentuale straordinariamente alta¹⁴. A questi casi si aggiungano gli *Amorum Libri* di Boiardo: il numero di occorrenze di sonetti continui è comparabile a quello petrarchesco, ma la percentuale sul totale è proporzionalmente doppia (3.33%) rispetto ai *Fragmenta*¹⁵.

Indugiando qualche istante sulle modalità con le quali si struttura la monoperiodalità nei sonetti appena elencati, appare evidente che in essi rimane largamente produttiva la caratteristica *facies*, fondativa e prototipica, con cui il sonetto monoperiodale si presentava nei *Fragmenta*. Le matrici sintattiche e stilistiche, già individuate da Renzi¹⁶, con cui Petrarca organizza i suoi quattro componimenti continui paiono fissarsi nella tradizione, diventando quasi intrinseche alla tipologia stessa. Nello specifico, i celeberrimi sonetti

¹² Si concorda con G. BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 266 e con M. PRALORAN, *Aspetti del petrarchismo contiano: metrica e sintassi*, in *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, Atti del convegno (Valmontone, 3-5 ottobre 2006), a cura di I. PANTANI, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 27-55 nel considerare monoperiodali nove sonetti della *Bella mano*, che corrispondono ai testi 7, 18, 32, 39, 57, 78, 94, 96, 104 dell'edizione a cura di L. VITETTI, *Il Canzoniere*, Lanciano, Carabba, 1918, da cui si cita (questi testi sono citati dai due studiosi con una numerazione differente). Si concorda con Baldassari nell'escludere dal novero dei monoperiodali il sonetto *Anima, che sì tosto et sì sovente* (124) che pure è considerato continuo in PRALORAN, *Aspetti del petrarchismo*, p. 153.

¹³ Secondo la numerazione dell'edizione G. BALDASSARI, *Canzoniere Costabili*, Novara, Interlinea, 2012, da cui si cita, si tratta dei componimenti: 20, 36, 74, 113, 136, 141, 147, 175, 213, 302, 342, 412, 445.

¹⁴ Alessia Di Dio individua otto occorrenze di monoperiodali nella produzione lirica di Giovanni Aurelio Augurello (A. DI DIO, *Alcune osservazioni sintattiche sul canzoniere dell'Augurello*, in *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, raccolti da S. ALBONICO e a cura di S. CALLIGARO e A. DI DIO, Pisa, ETS, 2013, pp. 11-26). Nel nostro conteggio, condotto sull'edizione G. PAVANELLO, *Un maestro del Quattrocento. Giovanni Aurelio Augurello*, Venezia, Tipografia emiliana, 1905 (da cui si cita), si considerano monoperiodali i sonetti 7, 22, 31, 34, 37, 39, 54, escludendo dal novero il sonetto 50, *Venezia magna, benché in alto impero*. La minima variazione, evidentemente, non influisce di molto sulla percentuale finale, che rimane comunque alta rispetto al totale della produzione dell'Augurello.

¹⁵ Secondo BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo*, p. 268, le occorrenze di sonetti continui negli *Amorum libri* sono cinque. La nostra schedatura ne identifica quattro, ovvero I, 42; II, 25; III, 15, 33. Anche qui, la lieve differenza non modifica troppo le proporzioni finali. La numerazione segue l'edizione M. M. BOIARDO, *Amorum libri tres*, a cura di T. ZANATO, Torino, Einaudi, 1998, da cui si cita.

¹⁶ RENZI, *La sintassi continua*, cui senz'altro si rimanda per una dettagliata ed esaustiva analisi di questi sonetti.

monopériodali del *Canzoniere* (ovvero i testi 100, *Quella fenestra ove l'un sol si vede*; 213, *Gratie ch'a pochi il ciel largo destina*; 224, *S'una fede amorosa, un cor non finto*; 351, *Dolci durezza, et placide repulse*), sono tutti accomunati dalla medesima matrice sintattica ad accumulo di elementi linguistici¹⁷. Nei primi tre, come si sa, gli elementi coordinati in lunghi elenchi sono i soggetti, grammaticali o logici, di un verbo principale che giunge solamente in clausola, nello stretto giro degli ultimi due versi a risoluzione di un arco intonativo che rimane teso e cataforico per tutta la lunghezza del testo. Nel sonetto 224, invece, la struttura sintattica è differente poiché si fonda su prolessi della subordinata, ma il medesimo esito intonativo è garantito dal sostanziale affastellamento, scandito dall'ostinata anafora ad inizio verso della particella *se*, dei soggetti della frase condizionale. Questa peculiare organizzazione del testo, pur occupando l'intero componimento, di fatto non crea una complicazione sintattica, anzi¹⁸: l'iterazione di «tessere parallele»¹⁹ consente di conservare una forte tensione intonativa fino alla clausola con il minimo sforzo sintattico, creando una struttura ben riconoscibile, e di conseguenza facilmente imitabile, che Renzi chiama 'a detonazione'.

La maggior parte dei sonetti continui conteggiati nella tabella 2, 41 in tutto, è costruita con anteposizione della subordinata, che in molti casi è, petrarchescamente, una condizionale. È quanto accade, ad esempio, in questo sonetto presente tra le rime disperse petrarchesche, in cui non sono iterati i soggetti di un'unica proposizione, ma è la subordinata stessa che si moltiplica lungo i versi:

S'io fussi instrutto com' fu Salomone
 che del suo senno fu tanto avvinente,
 s'io fussi forte come fu Sansone
 che rüinò 'l palazzo e tanta gente,
 s'io fussi bello come fu Assalonne,
 che sopra ogn'altro umano fu piacente,
 s'io fussi ricco più d'altro barone
 e d'Alessandro più fussi possente,

¹⁷ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969, pp. 158-64, distingue, all'interno della figura dell'accumulazione coordinata (*congeries*), i casi di *enumeratio* (in cui i termini in elenco sono a contatto) e di *dispositio* (in cui i termini sono invece distanziati gli uni dagli altri). Il termine *accumulazione*, per semplicità, è qui usato semplicemente per identificare una misura sintattica elencativa, espandibile *ad libitum* e volta a sortire una particolare tensione intonativa.

¹⁸ Lo stesso è affermato anche in N. TONELLI, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Firenze, Olschki, 1999, p. 36.

¹⁹ RENZI, *La sintassi continua*, p. 198.

s'io fussi d'ogni virtute lumiera
 sì che da me ciascun luce prendesse,
 s'io fussi ancor più san che mai fu pesse,
 ancor non credo che piacer potesse
 a colei ch'inerme si mostra fêra,
 tanto si tien per sua bellezza altera.
 (*Rime disperse*, 140)

o in questo componimento del Canzoniere Costabili:

Se l'è, come se dice, amor perfecto
 cosa che l'un costrenghe l'altro amare,
 se lui può d'ognihora ch'el gli pare
 far de dui corpi un sol per vero affecto;
 s'el se può sempre uno aspro e freddo pecto
 per mile modi e tante vie infiammare;
 se per amor se puote concordare
 dui gran nemici insieme con effecto,
 perché adonque costei, la qual per phama
 cerco de fare eterna, e che per diva
 mia singulare adoro (e sallo Amore),
 se indura a benvolerme, e me non ama
 com'io fazo ella, a chi perfin che viva
 son fermo de servir cum saldo core?
 (*Canzoniere Costabili*, 74).

Il principio organizzativo anaforico è presente nella metà delle occorrenze con prolessi della subordinata, ed è conservato anche quando questa non sia una condizionale, come si vede in questo esempio tratto dai sonetti continui degli *Amorum libri*, in cui tutte le proposizioni prolettiche sono introdotte dal relativo *chi*²⁰:

²⁰ La stessa struttura è nel sonetto 78 della *Bella mano* (dove l'anafora interessa anche il verbo, *chi non sa*, e si intreccia con la ripetizione dell'interrogativa indiretta introdotta da *come*), oltre che nel sonetto 54 dell'Augurello. DI DIO, *Alcune osservazioni sintattiche*, p. 22 rileva che la medesima conformazione con anafora di *chi* è anche in due dei tre sonetti monoperiali tra gli estravaganti dell'Augurello. Si attestano poi altri isolati casi, non sempre in anafora, ad esempio con prolessi della concessiva o della relativa introdotta da *là dove* (*Canzoniere Costabili*, 342). Interessante è il sonetto monoperialale 57 di Giusto de' Conti, costruito sulla figura dell'*adynaton*: «Prima vedrem le stelle a mezo il giorno, / et poi levarsi innanzi l'alba il sole; / vedremo di fioretti et de viole / [...] che questa fera, che al fuggir m'avanza, / impari haver pietà del pianger mio». La stessa costruzione per elenco di *impossibilia* è anche in uno dei sonetti estravaganti monoperialali di Giovanni Augurello citati da DI DIO, *Alcune osservazioni sintattiche*, p. 22.

Chi non ha visto ancora il gentil viso
 che solo in terra se pareggia al sole,
 e l'acorte sembiance al mondo sole
 e l'atto dal mortal tanto diviso;
chi non vide fiorir quel vago riso
 che germina de rose e de viole;
chi non audì le angeliche parole
 che sonan d'armonia di paradiso;
chi più non vide sfavillar quel guardo
 che come stral di foco il lato manco
 sovente incende, e mette fiamme al core;
 e *chi* non vide il volger dolce e tardo
 del suave splendor tra il nero e il bianco,
 non scia né sente quel che vaglia Amore.
 (*Amorum libri I*, 42)²¹.

Rimane attestata, negli autori considerati, anche la matrice ad elenco di soggetti coordinati, squisitamente petrarchesca, che risulta essere forse la più semplice soluzione di organizzazione sintattica del sonetto monoperiodale. Nelle disperse petrarchesche chi scrive ipercaratterizza la struttura, arrivando ad enumerare più di trenta sintagmi, quando Petrarca arriva a coordinare al massimo nove elementi in elenco:

Non fossi attraversati, o monti alteri,
 non luoghi alpestri, rigidi e silvani,
 non campi, valli, non diversi piani,
 non selve, boschi, spelonche o verzieri,
 non pesci, biscie, non animal fieri,
 non spiriti celesti, o corpi umani,
 non acque, fiamme, non cammini strani,
 non caverne, ermi, non aspri sentieri,
 non morte, caldo, freddo, neve, o vento,
 non riso, pianto, non luce diurna,
 non fiori, sterpi, non sassi né fronde
 mi celano i begli occhi, i quai contento
 vedendo son; ma sol quella notturna
 tenebre che la luce ci nasconde.
 (*Rime disperse*, 99).

²¹ A questi esempi si contrappone il sonetto 22 dell'Augurello, isolato nel suo genere, dove la struttura 'a detonazione' è a mio avviso raggiunta per via inversa rispetto ai casi qui sopra riportati: il sonetto è costruito infatti sulla figura sintattica del *cum* inverso, per cui alla coordinazione di due frasi principali segue finalmente, nell'ultima terzina, la subordinata temporale, ed è a questa che spetta il compito di chiudere l'arco anaforico: *il bel pianeta [...] avuto avea, gli occhi miei [...] perduto avean, quando [...] a veder voi mi trasse*.

La struttura ha poi due occorrenze nella *Bella mano*, nelle quali anche Giusto de' Conti non si dimostra parco nel catalogo di sintagmi e non nasconde il «piacere di replicare *ad infinitum*, rinviando il verbo reggente ai limiti delle possibilità strutturali della forma»²²:

Un parlar più che humano, un falso riso,
 un peregrin pensiero, un dolce sdegno,
 un nuovo portamento honesto et degno,
 mille vaghi fioretti in un bel viso,
 un volger lieto, un mirar crudo e fiso,
 un chiaro impallidir di beltà pregno,
 un singular costume, un sacro ingegno,
 che rimembrar ne fan del paradiso,
 un casto orgoglio, una spietata mente,
 un disiar troppo altamente honore,
 et dispregiar quel ben dove altrui spera,
 son le catene, che per man d'amore
 già m'han sì stretto intorno al cor dolente,
 che a forza converrà che amando pera.
 (*Bella mano*, 39).

In uno dei sonetti di Boiardo, l'elenco al negativo semanticamente rovescia la struttura ad accumulazione di soggetti, trasformandola in una struttura per così dire 'a sottrazione'. L'intonazione tuttavia non muta affatto e il modello petrarchesco soggiacente rimane perfettamente leggibile:

Né il sol che ce raporta il novo giorno
 che sì jocundo in vista or s'è levato,
 né da la luna l'uno e l'altro corno
 che ancora splende in mezo al ciel stellato;
 né l'unda chiara a questo prato intorno,
 né questa erbetta sopra al verde prato,
 né questo arbor gentil di fiori adorno
 che intorno ha scritto il nome tanto amato;
 né quel bel augelletto e vago tanto
 che meco giorno a la fiorita spina
 e i miei lamenti adegua co il suo canto;
 né il doce vento e l'aura matutina
 che sì suave me rasuga il pianto,
 me dan conforto in tanta mia roina.
 (*Amorum libri III*, 33).

²² PRALORAN, *Aspetti del petrarchismo contiano*, p. 151.

Procedendo nell'identificazione delle 'matrici petrarchesche continue' destinate a fissarsi nella ricezione successiva, è forse importante ricordare anche il sonetto 161 dei *Fragmenta*, *O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti*, che procede con enumerazione di vocativi: anche se secondo Renzi non è da intendersi come propriamente monoperiodale²³, esso propone una configurazione che si dimostra altamente produttiva nella tradizione²⁴ e si attesta subito come valida alternativa all'elenco di sintagmi soggetto, risultando essere anch'essa «adattissim[a] alla replicazione»²⁵. La troviamo nelle disperse petrarchesche, dove l'imitazione del modello porta, ancora, a calcare la mano:

O monti alpestri, o cespugliosi mai,
 o boschi, o selve, u' Diana s'asconde,
 o campi, o valli, o caverne profonde,
 o giardini, o parlari belli e gai,
 o terra, o foco, o aere, o dolci lai,
 o piani, o prati, o fior, o erbe, o fronde,
 o fonti, o rive, o fiumi, o marine onde,
 o celesti fiammelle, o chiari rai,
 o fortuna, o destino, o fati, o sterpi,
 o spelunche, o ermi, o fossi, o piagge, o colli,
 o venti impetüosi, o dolce greggio,
 o animali, pesci, augelli e serpi,
 o pietre, o sassi del mio pianger molli,
 ove son i begli occhi ch'or non veggio?
 (*Rime disperse*, 110).

La medesima costruzione è in cinque dei sonetti monoperiodali di Giusto de' Conti, in cui l'autore non smentisce i suoi virtuosismi:

²³ In effetti, in questo sonetto il verbo reggente si riferisce solo all'ultimo elemento in elenco e non al resto della sequenza, che invece è formata da esclamazioni indipendenti (RENZI, *La sintassi continua*, p. 189). Non sempre il testo offre gli strumenti linguistici per distinguere le esclamazioni dai vocativi propriamente intesi; basti però osservare che SOLDANI, *Metrica e sintassi tra stravaganti e disperse*, p. 148 considera monoperiodale il sonetto disperso 110 e che BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo*, p. 310 considera continuo il sonetto 94 della *Bella mano* (vd. *infra* entrambi i testi) per dire che forse la distinzione sussiste solamente in negativo: i sintagmi elencati *non* sono parte della stessa frase solamente quando è linguisticamente e semanticamente chiaro, come accade in *Rvf* 161, che il verbo reggente non si riferisce a tutti, ma solamente all'ultimo della filiera: «O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti, / o tenace memoria, o fero ardore, / o possente desire, o debil core, / oi occhi miei, occhi non già, ma fonti! // [...] o anime gentili et amoroze, / s'alcuna à 'l mondo, et voi nude ombre et polve, / deh ristate a veder quale è 'l mio male».

²⁴ Alla stessa conclusione giunge anche DI DIO, *Alcune osservazioni sintattiche*, p. 19.

²⁵ PRALORAN, *Aspetti del petrarchismo contiano*, p. 151.

O folti et verdi boschi, o fido albergo,
 campi fioriti, ombrosi et freschi monti;
 o poggi, o valli, o prati, o rive, o fonti;
 o fonti, o rive, in cui mi bagno et tergo:
 dolce piacer leggiadro ond'io sempre ergo
 a lei ciascun pensier che al cor mi monti:
 o caro sguardo, o capei biondi et conti,
 per ch'io lagrime tante, et carte aspergo:
 dolci contrade, o chiuse et chete valli,
 dove da me fuggendo il cor mio stassi,
 et dove co 'l disio la mente movo;
 o bennati fioretti bianchi et gialli,
 che lei raccoglie et preme, o fiumi, o sassi,
 dove son gli occhi bei, che qui non trovo?
 (*Bella mano*, 94).

Si noti, brevemente, la straordinaria vicinanza non solo formale ma anche tematica di questi due ultimi esempi: in entrambi, una lunga sequenza di invocazioni agli elementi naturali del paesaggio è seguita da una chiusa interrogativa, che riformula il medesimo concetto ricalcando il motivo latino dell'*ubi sunt*. La convergenza di tali elementi non è isolata: nel *corpus* analizzato, infatti, è frequente l'elenco naturalistico, a dilatazione di numerose tessere già petrarchesche che nel modello occupano però solo qualche verso²⁶, e non è rara la domanda retorica in clausola, che si ritrova declinata anche in altre forme, come in Sannazaro, *Sonetti et canzoni*, 46, vv. 9-14 «o solitarii colli, o verde riva, / stanchi pur di veder gli affanni miei, / quando fia mai che riposato io viva? // o per tal grazia un dì veggia colei, / di cui vuol sempr'Amor ch'io parli e scriva, / fermarsi al pianger mio quanto i' vorrei?».

Sono attestati poi alcuni sonetti che più difficilmente possono essere ricondotti alle categorie fin qui riscontrate. Essi sono accomunati da una struttura sintattica che si sottrae alla regola dell'iterazione e che, infatti, non deriva dalle 'matrici continue' petrarchesche: il sonetto «cessa di essere condizionato dall'«accumulatio»» che in Petrarca «è la condizione necessaria per il sonetto di un solo periodo». La sintassi continua, dunque, «si

²⁶ Si ricordino, a tal riguardo, almeno il v. 37 della canzone *Rvf*71 «O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi», o i vv. 5-11 del sonetto *Rvf*303: «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi, / valli chiuse, alti colli et piagge apriche, / porto de l'amorose mie fatiche, / de le fortune mie tante, et sì gravi; // o vaghi habitator' de' verdi boschi, / o nimphe, et voi che 'l fresco herboso fondo / del liquido cristallo alberga e pasce».

estende a nuovi tipi»²⁷ di organizzazione testuale, quale quella con prolessi della subordinata comparativa, che diventa una delle forme di repertorio. La struttura, quasi sempre costruita con la subordinata (*sì come*) nelle quartine e la principale (*così, tal, ecc.*) nelle terzine, si ritrova sia in alcuni sonetti dell'anonimo Costabili²⁸:

SÌ COME el bianco cigno, quando 'l sente
 stargli vicino el termen che 'l conduce
 al fin de la sua vita, se reduce
 cum l'ale a' guadi de Menandro lente,
 e quivi poi tra l'herbe, dolcemente
 cantando, lassa la sua viva luce,
 insieme cum le piume, che non luce
 men che bianchezza qual ne sia presente,
 COSÌ, misero me, poi che merzede
 non son d'impetrare apto da collei
 che amo più che 'l dover (che 'l Cielo el vòle),
 finir stimo scrivendo i martyr miei,
 forsi talhor dolendome del sole
 che mai chiaro per me già non si vede.
 (*Canzoniere Costabili*, 141)

sia in alcuni sonetti continui di Boiardo²⁹ e dell'Augurello³⁰. Tuttavia, nonostante alcune deroghe di questo tipo al magistero petrarchesco, l'analisi sintattica dimostra che, sul totale dei componimenti monoperiodali conteggiati in tabella 2, più della metà riproduce l'iterazione *ad libitum* di tessere coordinate e mantiene la caratteristica 'detonazione' finale, a conferma – per quanto riguarda i sonetti continui – di una sostanziale e diffusa adesione al modello.

²⁷ RENZI, *La sintassi continua*, p. 204 *et passim*. Lo studioso ritrova la struttura nella produzione di alcuni poeti settentrionali, tra cui Niccolò de' Rossi. Anche se i sonetti rossiani individuati da Renzi non sono, secondo i criteri qui adottati, tutti strettamente monoperiodali, è tuttavia innegabile che già in questo poeta il modulo comparativo giunga a dilatarsi ben oltre le misure petrarchesche.

²⁸ Si tratta dei testi 36, 141, 412. Il sonetto 36 rappresenta una variante del genere, poiché apre con la frase reggente cui segue la subordinata comparativa di uguaglianza, secondo il modulo *tanto – quanto*.

²⁹ Si tratta dei sonetti II, 25 e III, 15.

³⁰ Il riferimento è ai componimenti 31 e 34.

III. Il sonetto monoperiodale di Bernardo Tasso

Quanto fin qui rilevato consentirà forse di ricavare con maggior precisione, soprattutto per contrasto, l'identità formale dei sonetti continui tassiani.

In primo luogo, dall'analisi sintattica risulta che anche la maggior parte dei sonetti continui degli *Amori* è costruita con prolessi della subordinata; i sonetti tassiani, però, non sono caratterizzati dalla moltiplicazione della medesima proposizione dipendente, né sono marcati dall'anafora della congiunzione subordinante³¹:

*Mentre col Sessa, illustre alto Signore,
le cui vivaci carte et onorate
lo fanno eterno, in bel soggiorno state,
cercando pur come si merchi onore,
e trappassate i dì fugaci e l'ore
in opre così degne e sì lodate,*
ACCÌÒ L'ANTICA E LA FUTURA ETATE
VI PORTI INVIDIA, E QUANTO PUÒ V'ONORE,
io scorto da destin nemico e fero,
di pensier tenebrosi e d'amor pieno,
volgo gli afflitti piè dietro al desio,
perch'Adria accolga nel suo puro seno
i miei sospiri, e 'l Re de' fiumi altero
corra superbo ancor del pianto mio.
(*Amori* II, 70).

L'impressione alla lettura è affatto differente rispetto a quella prodotta dagli esempi fin qui osservati: le due subordinate temporali sono disposte nelle quartine senza la necessità di ripetere la congiunzione e l'arco sintattico sfrutta l'ampiezza delle partizioni metriche non per accumulare elementi ma per istituire campate più larghe. Inoltre, come si vede già nel sonetto appena riportato, in qualche caso all'iterazione della medesima frase subordinata si sostituisce una gestione differente della prolessi, perché Tasso prepone alla reggente più subordinate tipologicamente differenti, a volte di pari grado:

*Se ne l'eterna luce, ove salito
sei nudo e scarco di terrene voglie,
Brocardo, il rimembrar non ti si toglie
di lor cui fosti qui caro e gradito,*
MENTRE NEL PIÙ RIPOSTO E PIÙ ROMITO

³¹ Per la precisione, nel sonetto *Amori* III, 59 il *se* è ripetuto all'inizio di ciascuna quartina, ma la doppia occorrenza non è certo paragonabile alle catene anaforiche osservate in precedenza.

LOCO DEL CIEL, CHE I PIÙ PREGIATI ACCOGLIE,
 LIBERO DI PENSIER MORTALI E DOGLIE
 TI GODI D'UN PIACER VERO INFINITO,
 mira a canto le rive ove il mar freme
 d'Adria, e vedrai con veste oscura e negra
 dotta schiera che te chiamando piange;
 e com'in legno aperto allor che frange
 più 'l vento l'onde, senz'alcuna speme
 star col cor e la mente inferma et egra.
 (*Amori I*, 118)

e a volte con gradi via via più alti, senza più la «moltiplicazione sulla linea»³² ma anzi con un aumento della profondità, strofa dopo strofa:

*Se col vostro favor, sotto a sereno
 e lieto ciel, quest'onde perigliose,
 il più del tempo irate e tempestose,
 Aure, solco secur del mar Tirreno,*
 SÌ CHE M'ACCOGLIA NEL SUO PURO SENO
 IL LIRI PRIMA, E LE SUE SPONDE ERBOSE,
 INDI IL BEL COLLE CHE CON LE FAMOSE
 CIGLIA SCORGE GAIETA, E 'L SUO TERRENO,
**il cui felice grembo eterne e rare
 bellezze alberga, e tanto alto valore
 quanto mai cadde da benigna stella,**
 questa innocente e semplicetta agnella,
 che neve e latte avanza di colore,
 caderà inanzi al vostro sacro altare.
 (*Amori II*, 57).

In secondo luogo, quasi altrettanto numerosi in Tasso sono i sonetti caratterizzati dalla prolessi del vocativo; anche qui, però, le differenze rispetto all'impianto tradizionale paiono cospicue. Basta uno sguardo ai sonetti tassiani di questo tipo per vedere come, innanzitutto, la filiera di invocazioni si accorci vistosamente: se nei sonetti conteggiati nella tabella 2 il numero di vocativi allineati rimane cospicuo come nel modello petrarchesco, in Tasso questi si riducono ad una media di due per componimento. Per ovvio compenso, è più ampio lo spazio dedicato a ciascun elemento, con abbondanti espansioni in relative, attributi e apposizioni. L'invocazione ha insomma una maggiore articolazione, e dunque un maggior rilievo, all'interno della lirica:

³² PRALORAN, *Aspetti del petrarchismo contiano*, p. 151.

*O dopo la tempesta atra et oscura
 de' publici pensier TRANQUILLO PORTO
 de le private gioie, ove a diporto
 scorgea la nave sua salda e sicura
 il gran Cornelio, a cui studio e natura
 dieder quanto poteano, acciò per corto
 sentier, lasciando il camin lungo e torto,
 s'alzasse ove la vita eterna dura,
 ove fra i chiari pellegrini illustri,
 che le lor patrie di corone ornaro,
 or gode del perfetto e sommo bene:*
 FELICE ALBERGO, sempre puro e chiaro
 abbia 'l tuo fiumicel dorate arene,
 e le tue piagge ognor rose e ligustri.
 (*Amori* III, 62).

In un paio di casi, poi, vi è un solo sintagma vocativo ad inizio del componimento³³:

LUCENTE SOL, che co' be' raggi ardenti
 di gloria, di bellezza, e di valore,
 da l'oriente de' begli occhi, fuore
 conduci il giorno a le più degne genti;
 senza la cui virtù sariano spenti
 alti costumi, gentilezza, amore,
 desio di chiaro e di perpetuo onore
 in queste nostre cieche oscure menti;
 col cui foco gentil l'alme si fanno
 gravide di celesti alti pensieri,
 a' quai frutto né fior non si pareggia:
 vivin fra noi più che 'l millesim' anno
 i raggi di tua gloria ardenti e veri,
 sì che mai più bel sole il dì non veggia.
 (*Amori* II, 79).

Inoltre, quando anche l'enumerazione vocativa coinvolgesse più sintagmi – in Tasso comunque mai più di cinque – il poeta tende a rendere il componimento meno dispersivo: mentre negli autori precedentemente considerati la maggior parte delle matrici allocutive era per così dire 'centrifuga', Tasso costruisce un testo che risulta invece semanticamente 'centripeto'. Tranne

³³ Come accadeva prima solamente nel sonetto 135 di Niccolò de' Rossi, *O pola che, a simel de l'altro polo*, citato in Renzi, *La sintassi continua*, p. 214.

nel caso di *Amori* III, 34, su cui si tornerà tra poco, in tutti gli altri sonetti i vocativi concorrono sistematicamente a designare il medesimo interlocutore. L'autore riduce *ad unum* la prospettiva, non riferendosi mai a più allocutori insieme; al limite elenca termini differenti per designare il destinatario, che rimane però unico:

ANIMA PURA, di virtute ardente
 ornata, e degna di celeste onore,
 ai raggi del cui angelico splendore
 paion le luci altrui smarrite e spente,
 che, come in specchio, ne l'eterna mente
 ti miri e tergi, se mondano errore
 rende men bel di tue bellezze il fiore,
 onde più d'altra vai vaga e lucente;
 INTELLETTO DIVIN, da cui s'impara
 la via di gir al ben perfetto e vero,
 fuggir l'ira del tempo e de la morte:
 felice lui, che con sì fide scorte,
 Tullia, mandando al cielo il suo pensiero,
 vive lassù vita soave e chiara.
 (*Amori* II, 89).

Tasso, poi, in almeno tre sonetti mescola le matrici, cimentandosi in un *pattern* sintattico che somma l'apertura in vocativo alla prolessi della subordinata³⁴. È il caso, ad esempio, del sonetto *Amori* III, 34, che è anche l'unico nel quale le invocazioni rimandano a plurali entità:

*Ombre fresche, erbe verdi, acque lucenti,
 ben nati, vaghi, et odorati fiori,
 riposti, ombrosi, e solitarii orrori,
 che udiste il suon de' miei duri lamenti,*
 SE MAI FUROR DI PIOGGIA, IRA DI VENTI
 NON TURBI IL VOSTRO STATO, E SE GLI AMORI
 VOLANDO SOVRA VOI CON DOLCI ERRORI
 FACCIAN DEL VOSTRO CIEL VAGHE LE GENTI,
serbate in voi dolce memoria eterna
 de' miei dilette; e come qui Mirtilla
 menò di Batto a riva ogni desio:
 acciò ch'ogni pastor conosca e scerna
 che non ha 'l mondo sorte sì tranquilla
 che possa pareggiar lo stato mio.

³⁴ La struttura caratterizza anche il sonetto 38 delle disperse petrarchesche (*O mar tranquillo, o fiume, o rivo o stagno [...] perchiò veggio con dorato strale [...] così m'affido*).

Il poeta, pur partendo da riconoscibili tessere della tradizione, come l'invocazione topica agli elementi naturali, arriva in questi casi a soluzioni estranee alle 'matrici continue' previste dal modello.

Lo spoglio sintattico permette anche di rilevare nei sonetti tassiani una differente configurazione della reggenza. Innanzitutto, nei due terzi dei testi il verbo reggente si trova prima della clausola: talvolta il verbo principale è già nella fronte, ma molto più spesso si colloca nella prima terzina, al cuore del sonetto, come nell'ultimo esempio riportato. In questi casi il componimento assume, almeno fino al verso 11, una conformazione intonativa del tutto simile a quella dei sonetti di tipologia 6 (in cui i periodi seguono una distribuzione, appunto, 11+3), anch'essi numerosi nei tre libri degli *Amori* e spesso costruiti con il verbo proprio dopo la *diesis*. Rispetto a questi, nel sonetto monoperiodale il poeta semplicemente aggiunge del materiale linguistico per allungare l'arco periodale di ulteriori tre versi: in questo assetto, quindi, il sonetto continuo tassiano in fin dei conti non è che una 'evoluzione' a maggior quoziente di legato di strutture sintattiche attestate con altrettanta frequenza nella produzione lirica autoriale.

Inoltre aumentano in Tasso i casi in cui il verbo reggente è coordinato a stretto giro con un secondo predicato³⁵:

O mio verace Sol, che col tuo d'oro
 e terso crine sì sereno giorno
 m'apri talor, che fai oltraggio e scorno
 a quel ch'amò già 'l sacro e verde alloro;
 o prezioso, e mio caro tesoro,
 del qual, se penso o mi risguardo intorno,
 non have il mondo più ricco et adorno
 dagli ultim'Indi al caldo lito moro,
 VOLGI quegli occhi che son proprio un sole
 a le mie notti, E de le tue ricchezze
 SIAMI così cortese e liberale,
 che l'alma cieca, che si crucia e duole,
 e 'l cor mendico de le tue bellezze
 abbian soccorso al lor gravoso male.
 (*Amori* I, 75).

³⁵ Per questa deroga alla regola principale si veda *supra*, la n. 4. Si precisa inoltre che l'altissimo numero di occorrenze di sintagma + relativa nella produzione tassiana impone di stringere le maglie nella schedatura: per evitare improprie e troppo larghe attribuzioni, due verbi preceduti dal medesimo sintagma + relativa sono considerati coordinati solamente se coniugati in maniera analoga in modo, tempo e persona e se sussiste tra loro una coordinazione sindetica. In tutti gli altri casi, in cui ci sembra che lo scarto tra i due predicati mini di fatto la monoperiodalità, si conteggiano due periodi (di tali questioni si discute anche in G. ZOCARATO, *Il sonetto di Bernardo Tasso*, pp. 179 ss.).

Il sonetto risulta costituito da una sola arcata sintattica e intonativa, che però si articola in una costruzione a due fuochi, non più monopériodale in senso stretto. L'esempio visualizza bene anche la crescita di complessità sintattica data dall'anticipazione del verbo reggente nella zona centrale del testo: come si diceva, nelle partizioni metriche successive alla reggenza si crea lo spazio per altre subordinate, che si aggiungono in coda.

È necessario sottolineare che le caratteristiche rilevate nella gestione sintattica dei monopériodali tassiani sono già presenti qua e là nei sonetti continui della tabella 2: è già riscontrabile qualche sonetto senza accumulo di subordinate (134 delle disperse petrarchesche, 78 di Giusto de' Conti, 147 del Canzoniere Costabili o 37 dell'Augurello), così come ci sono già casi di reduplicazione sindetica della reggenza. Non si dimentichi, poi, il grado di virtuosismo di alcune scelte dell'anonimo Costabili, già sottolineate da Baldassari:

nella *Bella mano*, infatti, la modalità nettamente prediletta è quella dell'accumulazione di sintagmi o di proposizioni similari, in genere di vocativi + relativa, con scansione anaforica del testo e "detonazione" finale, che con ogni evidenza [...] rappresenta il vero obiettivo, intenzionalmente ricercato, del testo. È molto diverso invece ciò che accade quando il periodo di snoda, come in cinque [*su tredici*] dei sonetti dell'anonimo, attraverso due momenti [...] tra loro equivalenti, quando cioè non esiste una segmentazione del testo con ripetizioni a scadenze regolari, che per così dire facilitino sia la composizione sia la fruizione. Qui ci troviamo nel vivo di un autentico virtuosismo, che ancora una volta richiama l'idea di un'unica linea tirata, verrebbe da dire, fino al massimo livello di tensione consentito³⁶.

Nonostante queste precisazioni, resta il fatto che, come abbiamo detto, nella produzione dei poeti considerati nella tabella 2 tali autorevoli eccezioni di fatto convivono con la predominante presenza di strutture continue petrarchescamente connotate in senso cataforico, e che queste, in definitiva, rimangono quelle largamente più diffuse. In Tasso, invece, sembra accadere il contrario. Rispetto ai pochi casi in cui la sintassi è convogliata nel tipico costruito ad elenco, come nel testo seguente:

Pellegrina gentil, che questa e quella
 parte del cielo con l'ingegno altero
 cercando per trovar il bene e 'l vero,
 vi fate più d'ogn'altra adorna e bella;
lucente, vaga, e fortunata stella,

³⁶ BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo*, p. 266-67.

al cui splendor si volge ogni pensiero,
 che mostrate il sicuro e bel sentero
 d'uscir d'ogni mondana atra procella;
gemma dove si vede impressa e viva
 l'immagine di Dio, dove si mira
 ogni forma di gloria e di valore;
specchio di vero ben, di vero onore,
Idea de la beltà celeste e diva,
 felice l'alma che per voi sospira.
 (*Amori* II, 80),

prevale la *facies* monopiodale che abbiamo descritto, in cui si assiste alla rinuncia della tensione sintattica costruita sulla paratassi insistita e si percepisce invece una ricerca di forme argomentative ipotatticamente più complesse. Ciò che si nota in Tasso è allora, in buona sostanza e quasi univocamente, la perdita della 'detonazione' nei sonetti continui.

Inoltre, in tre delle poche occorrenze in cui i versi sono sforzati in lunghi elenchi, Tasso utilizza una «strategia per certi aspetti inversa a quella di Petrarca, perché fondata su un percorso 'discendente', che alla principale, enunciata in apertura» fa seguire «a cascata», subordinate o complementi. L'effetto sortito è opposto a quello petrarchesco poiché il sonetto costringe «a riaprire il discorso, riallacciando 'anaforicamente' i legami col testo appena letto»³⁷. Tasso dunque, quando usa la matrice a iterazione, la realizza nella forma uguale e contraria rispetto al modello:

Veggio, Signor, de' già smarriti onori
 LA BELLA DONNA ancor ricca et altera
 sotto tua scorta, e RITORNAR qual era
 la chioma degna de' sacrați allori;
 e le Ninfe d'Ibero, i lieti fiori
 lasciando a dietro, la perduta schiera
 PIANGER de' figli; e Tago, Beti et Era
 RITENIR per timor gli usati errori.
 L'Adige, il Tevere, il Po, l'Adda, e 'l Tesino
 di smeraldi COPRIR le vaghe sponde
 per coronar la tua vittrice chioma:

³⁷ SOLDANI, *La sintassi del sonetto*, p. 253. L'autore riferisce queste parole all'unica occorrenza monopiodale rintracciata nei sonetti di Boccaccio, ma il medesimo schema è attestato anche nel sonetto 64 delle disperse petrarchesche, dove la frase principale si protrae stendendo complementi oggetto per l'ampiezza di 14 versi, in una composizione speculare a quella tipicamente petrarchesca: «Gli antichi e bei pensier convien ch'io lassi, / e 'l gran disio e la speranza mia, / e quella usata e tanto bella via, / e 'l vago rimirar e i dolci passi».

e perché, Guido, poggi al ciel vicino,
 SONAR il Vaticano, e d'oro e fronde
 IRSENE più che mai soperba Roma.
 (*Amori* I, 81).

Le strategie peculiari della gestione tassiana dei sonetti continui trovano talvolta corrispondenza nelle scelte sintattiche in atto in alcune esperienze liriche grossomodo coeve. La tabella 3 mostra gli spogli sintattici di alcune raccolte che uscirono a stampa nel corso degli anni Trenta³⁸, ovvero le *Rime* di Bembo³⁹, di Brocardo⁴⁰, di Trissino⁴¹, di Sannazaro⁴² e di Guidiccioni⁴³. In qualcuno dei dodici sonetti monoperiodali contenuti in queste raccolte è conservato ancora il modello ad accumulazione, e uno dei casi più manifesti è il sonetto 46 di Sannazaro, per quanto la 'detonazione' sia sfumata dal fatto che il verbo non è propriamente in clausola:

Cari scogli, dilette e fide arene,
 ch'è miei duri lamenti udir solete;

³⁸ Per semplicità, si considera qui la data di uscita delle raccolte e non si entra nel merito della datazione effettiva delle singole liriche. Sarà da tenere a mente, però, che una parte significativa di questi testi, prima di uscire a stampa, conobbe una larga diffusione manoscritta.

³⁹ Si concorda con A. JURI, *Sintassi e imitazione nei sonetti di Pietro Bembo*, in *Otto studi sul sonetto*, pp. 129-56, a p. 152, nel ritenere monoperiodali i sonetti bembiani 4, 8, 9, 21, 30, 93, secondo la numerazione dell'edizione curata da Gorni in *Poeti del Cinquecento*, 1, a cura di G. GORNI, M. DANZI e S. LONGHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 39-225. Varrà la pena ricordare che i celeberrimi sonetti 8 (*Crin d'oro crespo et d'ambra tersa et pura*) e 9 (*Moderati desiri, immenso ardore*) sono «parte di una "tenzone" tutta interna alla Compagnia degli Amici [...] ed ebbe[ro] probabilmente il ruolo di stimolo per gli interventi degli altri contraenti» (BEMBO, *Le rime*, p. 18): i sonetti che Vincenzo Querini e Nicolò Tiepolo si scambiarono in occasione di questa tenzone, cui poi rispose anche Ludovico Ariosto, pur non essendo perfettamente monoperiodali, condividono anch'essi la medesima struttura ad elenco. È quanto rileva anche DI DIO, *Alcune osservazioni sintattiche*, p. 24. La vicenda è ricostruita da A. GNOCCHI, *Tommaso Giustiniani, l'Ariosto e la Compagnia degli Amici*, in «Studi di filologia italiana», LVII, 1999, pp. 277-93.

⁴⁰ Sono continui i sonetti 9, 18, 25 e 41, secondo la numerazione della *princeps* postuma del 1538 curata da Francesco Amadi, *Rime del Brocardo et d'altri autori* (stampate in Venetia. L'Anno MDXXXVIII. Il mese di Dicembre).

⁴¹ Si tratta dei componimenti 22 e 58, secondo la numerazione di G. G. TRISSINO, *Rime*, a cura di A. QUONDAM, Treviso, Neri Pozza, 1981.

⁴² È il sonetto 46 in J. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. MAURO, Bari, Laterza, 1961, concordemente a quanto rilevato in A. SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro*, in *Tradizioni petrarchesche. Dal Veneto all'Europa*, Atti del convegno (Verona, 3 e 4 dicembre 2015), c.s.

⁴³ Sono i sonetti 11 e 46 contenuti nel ms. Parmense 344, secondo l'edizione critica G. GUIDICCIONI, *Rime*, a cura di E. TORCHIO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006.

antri, che notte e dì mi rispondete,
 quando de l'arder mio pietà vi vène;
 folti boschetti, dolci valli amene,
 fresche erbe, lieti fiori, ombre secrete,
 strade sol per mio ben riposte e quete,
 d'amorosi sospir già calde e piene;
 o solitarii colli, o verde riva,
 stanchi pur di veder gli affanni miei,
 quando fia mai che riposato io viva?
 o per tal grazia un dì veggia colei,
 di cui vuol sempr'Amor ch'io parli e scriva,
 fermarsi al pianger mio quanto i' vorrei?
 (*Sonetti et canzoni*, 46).

Tuttavia, come in Tasso, i sonetti continui della tabella 3 spesso abbandonano tale struttura per prediligere invece altre forme di organizzazione sintattica: diminuiscono le serie enumerative, la metà delle occorrenze fa risalire il verbo in posizione precedente all'ultima terzina, diventa consueta la presenza di una reggenza doppia in coordinazione sindetica, si ritrovano sonetti costruiti sulla comparazione *sì come – tal*, in cui abbiamo già rilevato una forma di gestione sintattica lontana dalla matrice petrarchesca. Appare in filigrana dunque, anche senza entrare nel merito della produzione dei singoli poeti, una certa convergenza con le soluzioni 'continue' tassiane che permette forse di ricondurre tale gestione meno meccanica della sintassi al gusto generale primo-cinquecentesco per connessioni interstrofiche più virtuose e per forme più elaborate di *mise en texte*.

Queste soluzioni formali si avvicinano poi a quelle presenti in aree laterali della tradizione: a ben vedere, infatti, strutture che alludono alla perdita dell'accumulazione e della 'detonazione' erano già, come rileva Renzi⁴⁴, nell'unico monoprodiale di Cino da Pistoia⁴⁵ o nei sonetti dei poeti settentrionali Niccolò de' Rossi e Antonio Beccari, e scelte simili si ritrovano nei sonetti continui di Giovanni Quirini, studiati da Soldani⁴⁶. In particolare, nelle numerose occorrenze in quest'ultimo poeta, esponente di spicco della linea 'intellettuale' del Trecento minore, Soldani rileva elementi strutturali del tutto affini a quelli usati da Bernardo Tasso:

⁴⁴ RENZI, *La sintassi continua*, pp. 205 ss.

⁴⁵ È il sonetto *Poscia ch'io vidi gli occhi di costei*, studiato in RENZI, *La sintassi continua*, p. 213.

⁴⁶ Senza bisogno di ulteriori verifiche, si assume qui il dato proposto in SOLDANI, *La sintassi del sonetto*, p. 253: le otto occorrenze di Quirini corrispondono dunque ai numeri 1, 6, 7, 8, 28, 43, 44, 48 dell'edizione G. QUIRINI, *Rime*, a cura di E. M. DUSO, Roma-Padova, Antenore, 2002.

[*l'organizzazione formale*] tende a conformarsi a uno schema innografico relativamente fisso, con un'invocazione iniziale diffusa per più versi, seguita da un'esortazione all'imperativo [...], a sua volta sviluppata da ulteriori subordinate di senso finale [...]. Rispetto alla 'detonazione finale' di Petrarca, abbiamo dunque una scansione sintattica tripartita, con la principale saldamente ancorata in zona centrale [...], a garantire un baricentro testuale che limita fortemente l'effetto cataforico⁴⁷.

Un solo esempio basti a mostrare come l'effetto intonativo raggiunto dai sonetti di Quirini non sia troppo dissimile da quello prodotto dai sonetti continui tassiani:

Ora che 'l mondo se adorna e se veste
 di foglie e di fiori e c'ogni prato ride,
 e freddo e nebia il ciel da sé divide,
 e gli animali comenzan lor feste,
 et in amor ciascun par che se apreste,
 e gli augelletti, cantando, lor cride,
 che lascian guai e di lamenti istride,
 fanno per boschi e selve e per foreste,
 però che 'l dolce tempo allegro e chiaro
 di primavera col suo verde vene,
 rinfresco in gioia e rinnovo mia spene,
 come colui che vita et honor tene
 da quel signor che sopra gli altri è caro,
 lo qual a me, suo servo, non fie amaro.
 (*Rime*, 6).

Non vi è certo una consapevole ripresa di queste strutture da parte di Tasso, né è possibile stabilire relazioni tra l'esperienza poetica tassiana e queste trecentesche cui abbiamo fatto riferimento: la tangenza può forse essere dovuta solamente al fatto che, anche in Tasso come in Quirini e in altri, vi è un «impegno formale» nei confronti della sintassi, che «diventa il tratto organizzativo privilegiato»⁴⁸ del testo. Si noti però che, sebbene in Tasso siano preponderanti le istanze sintattiche, queste non giungono mai a travolgere davvero la struttura metrica, né a renderla opaca: basterà riguardare gli esempi già proposti per vedere come il poeta si dimostri capace di condurre saldamente sino alla fine del componimento una linea sintattica che poggia sul

⁴⁷ SOLDANI, *La sintassi del sonetto*, p. 253.

⁴⁸ SOLDANI, *La sintassi del sonetto*, p. 383.

rispetto delle partizioni metriche, e anzi le coinvolge verso una dimensione intimamente monostrofica della forma sonetto.

Come abbiamo detto in apertura, la particolare gestione tassiana dei sonetti monoperiodali sembra essere parte di un progetto testuale coerente su più fronti e connaturato all'*usus scribendi* dell'autore. A tal riguardo, è interessante ricordare come Gaia Guidolin, che riscontra un incremento delle strofe monoperiodali di canzone nel primo '500, confermi che il poeta che sfrutta maggiormente il fenomeno è proprio il Tasso degli anni Trenta. E le stanze continue delle canzoni tassiane individuate dalla Guidolin nel suo lavoro mostrano chiaramente come, a prescindere dal metro utilizzato, la tendenza ad una strutturazione del discorso in arcate sintattiche generose cui sono premesse ampie invocazioni con sviluppo relativo sia uguale a quella ritrovata nei sonetti e costituisca quasi un «*cliché*»⁴⁹ sintattico ben presente nell'officina poetica dell'autore. L'analisi dei sonetti monoperiodali di Bernardo Tasso non conduce, allora, all'individuazione di tecniche sintattiche estravaganti rispetto alla media del sistema autoriale o estranee alla caratura sintattica della sua lirica, ma anzi può offrire un punto di osservazione privilegiato: questa soluzione formale, deviando dalla sagoma istituzionale del genere e accompagnandosi a elementi sintattici ricorrenti e peculiari, accentua, e forse esaspera, quella che è in fondo la diffusa e metodica attitudine sintattica dell'autore, che sembra partecipare della *gravitas* e della *piacevolezza* insieme.

⁴⁹ G. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento: metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, p. 128.

Appendice.

Tabella 1. Le tipologie sintattiche dei sonetti negli *Amori* tassiani

Tipologia	Libro I (1531)		Libro II (1534)		Libro III (1537)		Bernardo Tasso		RVF (Soldani)	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
1 (4+4+3+3)	45	33.33	21	25.93	10	17.86	76	27.94		58.04
2 (8+6)	12	8.89	9	11.11	9	16.07	30	11.03		4.1
3 (8+3+3)	46	34.07	24	29.63	15	26.79	85	31.25		13.88
4 (4+4+6)	10	7.41	5	6.17	5	8.93	20	7.35		11.67
5 (14)	8	5.93	8	9.88	7	12.50	23	8.46	4	1.26
6 (11+3)	10	7.41	11	13.58	10	17.86	31	11.40		2.84
7 (4+10)	0	0.00	1	1.23	0	0.00	1	0.37		1.58
8 (4+7+3)	2	1.48	1	1.23	0	0.00	3	1.10		4.73
9 (altre suddivis ioni)	2	1.48	1	1.23	0	0.00	3	1.10		1.89
Totale	135	100	81	100	56	100	272	100	317	100

Tabella 2. Il sonetto monoperiodale. Alcuni confronti nella tradizione

Tipologia	Disperse (Soldani)		Giusto (Baldassari)		Costabili (Baldassari)		Boiardo (Baldassari)		Augurello (Di Dio)	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
1 (4+4+3+3)				41.48		49.58		70.67		24.39
2 (8+6)				10.37		8.02		0.67		7.32
3 (8+3+3)				14.07		22.57		10		9.76
4 (4+4+6)				20		10.76		10		14.63
5 (14)	9 (8)	6.98	9	6.67	13	2.74	5 (4)	3.33	8 (7)	19.51
6 (11+3)				3.7		3.8		2.67		7.31
7 (4+10)				1.48		0.21		0.67		2.44
8 (4+7+3)				2.22		2.11		1.33		7.32
9 (altre suddivisioni)				0		0.21		0		4.88
Totale	129		135	100	474	100	150	100	41	100

Tabella 3. Il sonetto monoperiodale. Alcuni confronti negli anni Trenta del Cinquecento

Tipologia	Trissino 1529		Bembo 1530 (Juri)		Sannazaro 1530 (Soldani)		Brocardo 1538		Guidiccioni 1539	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
1 (4+4+3+3)						51.25				
2 (8+6)						6.25				
3 (8+3+3)						31.25				
4 (4+4+6)						3.75				
5 (14)	2	4.26	6	5.94	1	1.25	3	8.82	2	2.74
6 (11+3)						2.5				
7 (4+10)						0				
8 (4+7+3)						3.75				
9 (altre suddivisioni)						0				
Totale	47		101		80	100	34		73	



Indice dei nomi

a cura di Daniela Ogno

- Accolti, Benedetto 207
Accorsi, Maria Grazia 78n
Achillini, Alessandro 229n
Addante, Luca 201n
Adriani, Marcello Virgilio 146, 147n
Afribo, Andrea 173 e n, 179n, 194n
Agostino d'Ipbona, Aurelio 58, 161
Aiolli (de Layolle), Francesco 260, 261 e n
Alamanni, Luigi di Piero 9, 24, 175n, 249-74
Alamanni, Luigi di Tommaso 264
Alberti, Leandro 211n, 212n, 229 e n
Alberti, Leon Battista 63-64, 268-70 e nn, 272
Albertini, Rudolf von 252n
Alberto della Piagentina 59n
Alberto Magno 211n
Albonico, Simone 7, 10n, 11, 12 e n, 14 e n, 16 e n, 23, 76n, 83n, 85n, 99n, 129 e n, 158n, 255n, 278n
Alessandro VI, papa 24
Alfano, Giancarlo 9n, 10n, 24 e n
Alfonzetti, Beatrice 17n, 79n, 119n
Alighieri, Dante 13n, 51 e n, 52, 53, 57-58, 63 e n, 68, 69n, 70n, 76, 81n, 99, 143, 272n
Alviano, Bartolomeo d' 232
Amadi, Francesco 294n
Ambrogini, Angelo 'Poliziano' 8, 87, 88n, 104, 141, 142n, 224n, 227n, 263 e n, 265n, 269, 272
Anceschi, Giuseppe 22n
Anelli, Vittorio 85 e n
Angeleri, Carlo 272n
Anselmi, Gian Mario 249n
Antonelli, Roberto 84n
Antonini, Gianni 101n
Appiani, Iacopo 147n
Apuleio, Lucio 63, 111n, 112n
Aquilano vd. Ciminelli, Serafino 'Aquilano'
Aragona, Eleonora d' 112n
Aragona, Federico d' 167
Aragona, Ferdinando d' (duca di Calabria) 170
Aragona, Ferdinando I (Ferrante) d' 168
Aragona, Ferdinando II (Ferrandino) d' 168
Ariani, Francesco 102n
Ariani, Iacomo 102 e n, 103-05, 107n, 110 e n
Ariani, Marco 112n
Ariosto, Ludovico 22n, 23n, 24, 78n, 92n, 94 e n, 99, 130n, 142-47 e nn, 150, 175n, 178, 207 e n, 251n, 258, 293n
Asor Rosa, Alberto 263n
Augurelli (Augurello), Giovanni Aurelio 278, 280n, 281n, 285, 291, 298
Auhagen, Ulrike 227n, 240n
Aurigemma, Marcello, 84n
Avalos, Alfonso d' 168
Averroè (*Abū l- Walīd Muhammad ibn Rushd*) 226
Baffetti, Giovanni 249n
Balbo, Cornelio 225, 227n
Baldacchini, Lorenzo 222n
Baldacci, Luigi 75, 76n
Baldassari, Gabriele 19 e n, 24, 38 e n,

- 60 e n, 79n, 173 e n, 178 e n, 190n,
196, 278n, 283n, 291n, 298
- Baldassarri, Guido 10n, 17n, 23n, 79n,
119n
- Baldini, Nicoletta 148n
- Balduino, Armando 17 e n, 106n
- Ballarin, Alessandro 135n
- Balsamo, Jean 13n, 17, 249n
- Banterle, Gabriele 241n
- Barberi Squarotti, Giorgio 17n
- Barbi, Michele 81n
- Barbier-Mueller, Jean-Paul 13n
- Bardi, Costanza de' 256
- Baretti, Giuseppe 92n
- Barozzi, Nicolò 102n, 137n
- Bartolomeo, Beatrice 17n, 23n, 51n,
106n, 107n
- Basile, Tania 12, 94n, 158n
- Bassiano, Ulisse 200-02 e nn, 203
- Battaglia, Salvatore 121n
- Bauer Formiconi, Barbara 92n
- Bausi, Francesco 11n, 17n, 125n, 142
e n, 249n
- Bec, Christian 100n
- Beccari, Antonio 52, 294
- Beccuti, Francesco detto il Coppetta 10
- Bellini, Bernardo 58n
- Bellini, Eraldo 79n, 119n
- Bellomo, Leonardo 19 e n, 173 e n,
178 e n, 196
- Belloni, Gino 27n, 76n
- Bembo, Bernardo 88n
- Bembo, Carlo 75, 143, 149n
- Bembo, Elena 83
- Bembo, Pietro 8, 10-14 e nn, 19n, 20n,
23, 73-100, 112n, 126-27 e nn, 129
e n, 138n, 139 e n, 143-45, 148-49,
151, 169-70 e nn, 173-96 e nn, 202,
206, 208 e n, 229, 230n, 257, 258n,
293 e n, 299
- Benedetto da Cingoli 107n
- Benedetto da Mantova 198
- Benivieni, Girolamo 260n
- Bentivoglio, Bruno 73n
- Bentivoglio, Annibale 137n
- Benzi, Trifone 203
- Berchet, Guglielmo 102n, 135n
- Berni, Francesco 207, 219n
- Beroaldo, Filippo (il Giovane) 91n,
216n, 217n, 225-26, 244
- Beroaldo, Filippo (il Vecchio) 227n,
237
- Berra, Claudia 7, 14 e n, 142n, 277n
- Bertolini, Lucia 126n
- Bertozi, Marco 17n
- Besomi, Ottavio 86n
- Bettinzoli, Attilio 241n
- Bianco, Monica 17 e n, 18n, 76n, 81
e n
- Bibbiena vd. Dovizi, Bernardo 'Bibbie-
na'
- Bicardo, Orazio 221
- Bietti, Monica 148n
- Bigi, Emilio 88n
- Bini, Giovan Francesco 217
- Bione di Smirne 265
- Biringuccio, Vannoccio 58n
- Blasucci, Luigi 87n
- Bo, Carlo 78n
- Boaglio, Marino 17
- Boccaccio, Giovanni 51 e n, 52, 58, 59
e n, 63, 69 e n, 70n, 75, 104n, 143n,
144n, 171, 268n, 272n, 293n
- Bocchi, Achille 220-25 e nn
- Boezio, Anicio Manlio Torquato Severi-
no 59n
- Boiardo, Matteo Maria 8, 22 e n, 23 e
n, 25-72, 92n, 176, 190, 196, 272,
278 e n, 282, 285, 298
- Bologna, Alessio 126n
- Bologna, Corrado 107n
- Boltraffio, Giovanni Antonio 135n,
137n
- Bolzoni, Lina 23n
- Bonamico, Lazzaro 229n
- Bongrani, Paolo 158n
- Bonini, Frosino (Eufrosino) 263-64 e
nn

- Bontempelli, Massimo 112n
 Bonvesin da La Riva 59n
 Borgia, Cesare (duca Valentino) 140 e n, 220n
 Borgia, Lucrezia 82, 95, 184
 Bottai, Monica 198n
 Bozzetti, Cesare 10, 11n, 15, 130n, 142n, 143n, 146n, 152 e n, 153, 154n, 155n, 156-57, 255n
 Bramanti, Vanni 254n
 Branca, Vittore 26n, 104n, 277n
 Brancato, Dario 201n
 Braun, Ludwig 242n
 Breslauer, Martin 102
 Brinton, Laurel J. 26n
 Briquet, Charles-Moïse 116, 157
 Brocardo, Antonio 293 e n, 299
 Brucioli, Antonio 251, 260
 Bruschi, Arnaldo 146n
 Bruto, Marco Giunio 115
 Bucchi, Gabriele 77n
 Buonaccorsi, Biagio 127n
 Buonarroti, Michelangelo 20, 148n, 150
 Buondelmonti, Zanobi 251 e n, 260 e n, 261

 Calcagnini, Celio 207 e n
 Calitti, Floriana 10n, 12, 106n
 Calligaro, Silvia 278n
 Callimaco 162
 Calpurnio Siculo 272n
 Camboni, Maria Clotilde 11, 16
 Camillo, Giulio 231n, 235n, 237-38 e nn
 Campo, Pelegrina da 106n
 Canfora, Davide 79n, 240n
 Cannata Salamone, Nadia 17 e n, 27
 Canova, Andrea 23n
 Cantatore, Flavia 22n, 140n, 150n
 Cantelmo, Ercole 143
 Capodiferro, Evangelista Maddaleni de' 146n
 Caponetto, Salvatore 198n
 Capponi, Domenico Giuseppe 202n
 Caracciolo Aricò, Angela 240n
 Caracciolo, Giovan Francesco 169
 Caratozzolo, Vittorio 20n
 Cardini, Roberto 71n, 167n
 Carducci, Giosuè 76-78 e nn
 Caretti, Lanfranco 130n
 Cariteo vd. Gareth, Benedetto
 Carlo V d'Asburgo, imperatore 9, 252, 255
 Carlo VIII, re di Francia 8, 169
 Carminati, Clizia 137n
 Carnesecchi, Piero 202n
 Carnielutti, Pietro 219n
 Caro, Annibale 10
 Carpané, Lorenzo 250n
 Carpi, Umberto 84n
 Carrai, Stefano 14 e n, 22 e n, 26n, 54n, 57n, 87n, 96, 116n, 127n, 159n, 179n
 Carranti, Pietro Matteo 211n
 Caruso, Carlo 20n
 Carvajal, Bernardino 135
 Casadei, Alberto 9n, 10n, 12n
 Cassini, Stefano 118n
 Castagnola, Raffaella 157n
 Castellani, Giordano 255n
 Castelvetro, Ludovico 88 e n, 89
 Castiglione, Baldassarre 11, 126, 127n, 129n, 134n, 139n, 140n, 148, 206-08 e nn, 209, 215n, 217-20 e nn, 223 e n, 226n, 229, 230n, 240
 Castoldi, Massimo 18 e n, 20n
 Cattani da Diacceto, Jacopo 264 e n
 Catto (Catti), Bernardino Lidio 118-23 e nn
 Catullo, Gaio Valerio 208n, 224-25, 233n, 235-36 e nn, 241
 Ceci, Marta 21, 22n
 Cei, Francesco 21, 22n
 Ceresara, Paride 21, 22n
 Cerrón Puga, Maria Luisa 17 e n
 Cesana, Tito 218
 Ceserani, Remo 87n

- Cestaro, Benvenuto Clemente 106n
 Chiabò, Maria 140n
 Chiabrera, Gabriello 13n
 Chiesa, Carlo Alberto 101n
 Chines, Loredana 20 e n, 79n, 106n
 Chiodo, Domenico 22-23 e n, 74n, 275n
 Ciaffi, Vincenzo 112n
 Cian, Vittorio 88n, 112n, 125 e n, 130 e n, 135n, 137n, 138 e n, 139n, 141n, 142n
 Ciapponi, Lucia A. 112n
 Ciaralli, Antonio 250n
 Cicerone, Marco Tullio 63, 87, 201n
 Cicogna, Emmanuele Antonio 112n, 233n
 Ciliberto, Michele 200n
 Ciminelli, Serafino 'Aquilano' 92n, 125, 126n, 133, 137 e n, 140, 149, 178, 272
 Cino da Pistoia (Cino Sigibuldi) 59n, 63, 70, 143, 294
 Ciociola, Claudio 10n, 255n
 Cleandro conte di Prata 112n
 Clemente VII, papa 9, 148, 250n, 251 e n, 259 e n, 260n
 Coletti, Vittorio 60n
 Collarile, Luigi 74n
 Colli, Vincenzo 'Calmeta' 140, 149
 Colonna, Francesco 112n
 Colonna, Vittoria 10-11, 20-21 e n, 78n, 81
 Comboni, Andrea 16, 18n, 21-22 e n, 23n, 24, 72, 105n, 106n, 119n, 255n
 Comiati, Giacomo 197n, 205n, 234n
 Conti, Giusto de' 23, 25-72, 88n, 95, 99, 175-76, 178, 196, 269, 278 e n, 280n, 282-83, 291, 298
 Contini, Gianfranco 13, 30, 77-78 e nn
 Coppetta vd. Beccuti, Francesco detto il Coppetta
 Coppini, Donatella 167n
 Corbinelli, Jacopo 96
 Cornaro (Corner), Marco 211n, 215-16
 Correggio, Niccolò da 92n, 104 e n, 126n, 141
 Corsaro, Antonio 74n, 125n, 254n
 Corso, Rinaldo 81 e n
 Corvino, Leonardo 162, 169
 Corvino, Marco Valerio Messalla 167
 Cosentino, Paola 249n, 254n, 263n
 Cosmico, Niccolò Lelio 106 e n, 107n
 Costa, Elena 119 e n
 Costa, Simona 79n, 119n
 Costabili, anonimo 60n, 278 e n, 280 e n, 285, 291, 298
 Cotta, Giovanni 11, 206-09 e nn, 216, 232, 241
 Cox, Virginia 21 e n
 Cremante, Renzo 11n, 15n
 Crispino, Rufrio 115
 Cristofolini, Cesare 252n
 Crivelli, Tatiana 21n
 Croce, Benedetto 15 e n, 76-78 e n, 81 e n, 84n
 Cruciani, Fabrizio 146n
 Cuccoli, Ercole 197n
 Cummings, Anthony M. 18 e n, 261n
 Curti, Elisa 14 e n
 Cutinelli-Rendina, Emanuele 254n
 Da Pozzo, Giovanni 85n
 Da Tempo, Antonio 76
 Damianaki Romano, Chrysa 23n
 Danzi, Massimo 7, 11n, 13-14 e nn, 73n, 76n, 171n, 293n
 Dati, Leonardo 126n
 Dauvois, Nathalie 238n
 Davanzati, Mariotto 70n
 De Cagny, Jean 238n
 De Caro, Gaspare 251n
 de Gennaro (de Jennaro), Pietro Iacopo 92n
 De Lollis, Cesare 76n
 De Maldé, Vania 18n
 De Matteis, Valeria 210n

- De Mauro, Tullio 121n
De Robertis Domenico 154n
De Sanctis, Francesco 76-80 e nn, 84 e n, 94
del Bene, Sennuccio 143
Del Riccio Baldi, Pietro 272 e n
Delcorno Branca, Daniela 142n
Delcorno, Carlo 249n, 268n
Della Casa, Giovanni 10, 22, 73 e n, 85-86 e nn, 87, 96-98 e nn, 173, 175 e n, 176, 178-79 e nn, 187-88, 190-92 e nn, 194n, 196, 219n
Della Guardia, Anita 95n, 98n
della Rovere, Giuliano vd. Giulio II, papa
Democrito 222n
Descartes, René 241n
Di Dio, Alessia 278n, 280n, 283n, 293n, 298
Di Iasio, Valeria 232n
Di Ricco, Alessandra 18n, 105n
Dilemmi, Giorgio 12 e n
Dini, Francesco 260n
Dionisotti, Carlo 8 e n, 9, 13, 14n, 75n, 78n, 79, 82, 84 e n, 85n, 129 e n, 149 e n, 153n, 156, 159, 168, 173n
Dobbins, Frank 261n
Domenichelli, Mario 87n
Donà (Donati, Donato), Girolamo 117, 120, 121 e n, 122
Donnini, Andrea 10 e n, 12, 14, 73n, 82, 83n, 85 e n, 89 e n, 91n, 93, 127 e n, 258n
Doria, Andrea 255-56
Dovizi, Bernardo 'Bibbiena' 126n, 134, 137, 138n, 139 e n, 140, 145, 148n
Dovizi, Piero 136n,
Drusi, Riccardo 149n
Duso, Elena Maria 118n, 294n
Ehlers, Widu W. 242n
Elefantuzzi, Gaspare 212
Esopo 62n
Este, Beatrice d' 107n, 112n, 158n
Este, Ercole I d' 112n
Este, Isabella d' 10, 21, 92n, 112n, 125n
Eumene di Cardia 115
Evangelista, Domenico 229-31 e nn
Fabbri, Paolo 18 e n
Facini, Laura 277n
Fahy, Conor 258n
Faita, Marcantonio 203
Falcone, Domizio 219n
Fanara, Rosangela 24 e n, 166n
Fantazzi, Charles 241
Farenga, Paola 140n
Farnese, Alessandro (cardinale) 203-04, 206-07 e nn
Fasano, Pino 87n
Fatini, Giuseppe 125 e n, 130 e n, 135n, 136n, 138 e n, 139n
Febbo, Monica 79n
Fedi, Roberto 12n, 16, 143n
Felici, Andrea 249n
Feliciano, Felice 106 e n
Fenelon, Iain 261n
Feng, Aileen A. 21 e n
Fenlon, Iain 18 e n
Fenzi, Enrico 161n
Fera, Vincenzo 88n
Ferino-Pagden, Sylvia 20n
Ferrero, Giuseppe Guido 170n
Ferretti, Emanuela 148n
Ferretti, Francesco 10n, 12n
Ferroni, Giovanni 11, 17 e n, 24, 87n, 89 e n, 200n, 202n, 242n
Figliucci, Felice Alessio 117
Figorilli, Maria Cristina 10n, 12n
Filelfo, Francesco 76
Finucci, Valeria 20 e n, 79n
Firpo, Massimo 198n, 200n, 201n
Flaminio, Giovanni Antonio 199, 209-11 e nn, 213-16 e nn, 217n, 220-22 e nn, 226-29 e nn, 231, 243

- Flaminio, Marcantonio 9, 11, 24, 197-247
 Flavio, Francesco 126n
 Florimonte, Galeazzo 200n, 201n, 238
 Fontanini, Giusto 119n
 Fornasari, Massimo 121n
 Forni, Giorgio 18n, 20n, 74n
 Fortunio, Giovanni Francesco 230
 Foscolo, Ugo 99 e n
 Fracastoro, Girolamo 203-04, 232 e n
 Fragnito, Gigliola 200n, 240n
 Francesco di Vannozzo 59n, 63, 64, 70
 Francesco I, re di Francia 146, 250n, 251, 256, 260 e n, 262
 Franco, Veronica 78n
 Frasso, Giuseppe 118n
 Frison, Chiara 240n
 Fulin, Rinaldo 136n
 Fumagalli, Edoardo 7
 Fumano, Amaseo 201n
 Fumano, Andrea 201n
 Fusi, Alessandro 165n
- Gabriele, Mino 112n
 Galeazzo di Tarsia 77n, 179n, 191n
 Galli, Angelo 63, 70
 Gallo, Filenio 104, 105n, 178
 Gambaro, Tomaso Sclaricino 132, 137 e n
 Gareth, Benedetto 'Cariteo' 167, 175-76, 178, 196
 Gargano, Antonio 18n
 Gargano, Maurizio 140n
 Gaston, Robert W. 148n
 Gaurico, Pomponio 272n
 Gavazzeni, Franco 154n
 Gendre, André 234n
 Genetelli, Christian 7
 Gentile, Giovanni 84n
 Gerbino, Giuseppe 18 e n
 Gheri, Filippo 236n
 Gheri, Vincenzo 203
 Ghirlanda, Daniele 88n
 Ghirlandi, Andrea 147n
 Giacomo (Iacopo) da Lentini 54
 Giberti, Gian Matteo 199, 218, 232, 239-40
 Gigante, Claudio 9n, 10n, 24 e n
 Giglioli, Daniele 87n
 Gigliucci, Roberto 20n, 23n, 74 e n, 87n, 88n, 106n
 Ginanni, Pietro Paolo 118n
 Giordano, Luisa 158n
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 109n
 Giovanni Giocondo da Verona 147n
 Giovenale, Decimo Giunio 115
 Giovio, Paolo 169n
 Girot, Jean-Eudes 250n
 Giulio Cesare, Caio 147n
 Giulio II, papa 22n, 138-40 e nn, 147n
 Giunta, Claudio 81-82 e n
 Giustinian, Paolo (Tommaso) 139n, 293n
 Gnocchi, Alessandro 14 e n, 94 e n, 129 e n, 293n
 Gonzaga, Cesare 126-27 e nn, 129n
 Gonzaga, Elisabetta 22n, 126, 127n, 129n, 139-40, 145, 184
 Gorni, Guglielmo 12-13, 16, 73 e n, 230n, 268n, 293n
 Gradenigo, Agostino 219
 Gramsci, Antonio 84n
 Grayson, Cecil 269n
 Grazzini, Filippo 254n
 Grignani, Maria Antonietta 105n
 Grosser, Jacopo 175n, 176n, 179n
 Gualdo Rosa, Lucia 240n
 Guasti, Cesare 251n, 261n
 Guicciardini, Francesco 8
 Guicciardini, Girolamo 256
 Guidetti, Francesco 251
 Guidiccioni, Giovanni 10, 78n, 80, 175n, 178, 293 e n, 299
 Guidolin, Gaia 19 e n, 167n, 173 e n, 296 e n
 Guillot, Roland 218n
 Guinizzelli, Guido 59n

- Guittone d'Arezzo 69n, 143
 Güntert, Georges 20n

 Haar, James 18 e n, 261n
 Harris, Neil 258n
 Hauser, Janina 86n
 Hauvette, Henri 252n, 261n, 264n
 Hempfer, Klaus 19 e n
 Hendrix, Harald 23n, 74n
 Hill Cotton, Juliana 263n
 Hofmann, Heinz 201n

 Ianiculo, Tolomeo 255n
 Imbriani, Vittorio 84n
 Inglese, Giorgio 125n
 Isella, Dante 187

 Jossa, Stefano 74n
 Juri, Amelia 19 e n, 23, 293n, 299

 Kennedy, William J. 19 e n
 Kenney, Edward J. 163n
 Kessler, Ellen 240n
 Kidwell, Carol 218n
 King, Margaret L. 21 e n
 Kristeller, Paul O. 102n, 234n
 Kuiper, Gerrit C. 240n

 La Via, Stefano 18 e n
 Landino, Cristoforo 71 e n, 167
 Lastraioli, Chiara 249n
 Lausberg, Heinrich 279n
 Lefèvre, Eckard 218n, 225n
 Leone X, papa 145, 147-49 e nn, 150n,
 211 e n, 217n
 Leoni, Piero (Pierleone da Spoleto) 168
 Leopardi, Giacomo 82
 Leporatti, Roberto 11n, 13n, 76n,
 144n, 171n
 Leuker, Tobias 168
 Li Vigni, Anna 232n
 Lo Re, Salvatore 254n
 Lombardi, Alfonso 147n
 Longhi, Silvia 13 e n, 73n, 86n, 293n

 Longolio, Cristoforo 202
 Loredan, Leonardo 123
 Lovato, Antonio 18 e n
 Luceri, Angelo 165n
 Ludwing, Walther 242n
 Luraschi, Cesare 86n

 Machiavelli, Niccolò 99-100, 125,
 138n, 142n, 251, 254 e n, 265,
 271, 273 e n
 Maddison, Carol 197n, 232n
 Maffei, Alberto de' 102 e n, 103-05
 Maffei, Raffaele 88n
 Magnino, Domenico 255n
 Maira, Daniele 74n
 Malatesta, Ginevra 275n
 Malatesti, Malatesta 63, 70
 Malato, Enrico 10n, 129n, 255n
 Malinverni, Massimo 22n, 23n
 Mammana, Simona 74n
 Manfron, Anna 222n
 Manilio, Marco 68n
 Manni, Paola 257
 Mantova Benavides, Marco 234n
 Mantovani, Gilda 18n
 Manuzio, Aldo 95n
 Manzoli, Pierangelo 222
 Marcatto, Dario 198n, 201n
 Marcelli, Nicoletta 24, 249n, 254n,
 269n, 273n
 Marchand, Jean-Jacques 12n, 94n
 Marchese, Cassandra 24n, 151 e n,
 168, 171
 Marcon, Susy 104 e n
 Marcozzi, Luca 20n, 27n, 76n
 Maréchaux, Pierre 216n
 Margherita di Angoulême (regina di Na-
 varra) 256
 Margolin, Jean-Claude 241n
 Marsili, Ippolito 231n
 Martelli, Mario 88n, 254n, 263n, 269n
 Marti, Mario 82, 84
 Martignone, Vercingetorige 275n
 Martini, Alessandro 86n

- Martini, Giuseppe 101, 110, 118
 Marullo, Michele 199n, 208, 218 e n,
 220-22 e nn, 227-28 e nn, 240, 244
 Masi, Giorgio 11n, 24 e n
 Massimiliano I d'Asburgo, imperatore 135
 Mastrogianni, Anna 272n
 Matarrese, Tina 22n
 Mattioli, Raffaele 15, 16n
 Mauro, Alfredo 151 e n, 152, 157,
 294n
 Mazzacurati, Giancarlo 9 e n, 19, 20n,
 263n
 Mazzatinti, Giuseppe 253n
 Mazzoleni, Carla 255n
 Mazzucchi, Andrea 10n, 129n
 McManamon, John M. 147n
 Medici, Caterina de' (regina di Francia) 259 e n
 Medici, Cosimo I de' 147n, 148n
 Medici, Cosimo de' (il Vecchio) 274
 Medici, Giovanni (delle Bande Nere) 147n
 Medici, Giovanni de' vd. Leone X, papa
 Medici, Giuliano de' (duca di Nemours) 7, 24, 125-27 e nn, 129-30,
 133-50 e nn
 Medici, Giulio de' vd. Clemente VII, papa
 Medici, Ippolito de' 147n, 148n
 Medici, Lorenzo de' (il Giovane) 142,
 147n, 148n
 Medici, Lorenzo de' (il Magnifico) 7,
 19n, 125, 130 e n, 135n, 136, 138n,
 139 e n, 141-42 e nn, 146n, 147n,
 149, 175-76, 178, 196, 270-71 e
 nn, 273
 Medici, Ottaviano de' 147n
 Medici, Piero de' 8, 132-33, 136n,
 137n, 138-39, 141n, 142
 Memling, Hans 8
 Menegatti, Marialucìa 135n
 Mengaldo, Pier Vincenzo 19, 25 e n,
 26, 153 e n, 157, 174 e n, 191-92 e
 nn, 194 e n
 Menichetti, Aldo 176 e n, 180n
 Milan, Gabriella 255n
 Mistruzzi, Attilio 241n
 Mita, Paola 121n
 Modigliani, Anna 140n
 Molza, Francesco Maria 10, 175n, 178
 Monda, Davide 20n, 23n
 Mongatti, Alessandro 256n
 Mongini, Guido 201n
 Montagnani, Cristina 17n
 Montale, Eugenio 85
 Montefeltro, Guidubaldo 138 e n, 140
 Montemagno, Buonaccorso da 142,
 178
 Moore, Mary B. 21
 Morando, Umberto 139n
 Moreni, Domenico 147n
 Morgana, Silvia 14n
 Morisi, Anna 140n
 Morosina della Torre, Faustina 83
 Mosco 269
 Motolese, Matteo 250n
 Motta, Attilio 17n
 Motta, Uberto 7, 79n, 275n
 Mozzati, Tommaso 148n
 Muazzo (Moaccio, Mudazo), Giovan
 Antonio 117, 122
 Muzzarelli, Giovanni 143
 Naldi, Naldo 126, 137, 272n
 Nani Mirabelli, Domenico 88n
 Nasi, Giovan Battista 264, 272n
 Natali, Giulia 51n
 Nativel, Colette 216n
 Navagero, Andrea 11, 202, 206-07,
 210, 235n, 240
 Nelson, Jonathan K. 148n
 Nemesiano, Marco Aurelio Olim-
 pio 272n
 Nesi, Giovanni 23n
 Nicandro, Ambrogio 147n
 Niccolini, Enrico 148n

- Nicoli, Giovanni 21n
 Nironi, Vittorio 233n
 Nivre, Elisabeth W. 200n
 Nizzoi, Mario 201n
 Nobili, Sebastiana 249n
- Ogno, Daniela 7
 Orazio Flacco, Quinto 85, 208n, 257n
 Orsini, Clarice 146n
 Orvieto, Paolo 271n
 Ossola, Carlo 227n
 Ovidio Nasone, Publio 52 e n, 63, 68n,
 89 e n, 90, 96 e n, 98-99, 163, 164-65
 e nn, 167, 226n, 235
- Palumbo Stracca, Bruna M. 265n
 Pancrazi, Pietro 15, 16n
 Pandolfi, Girolamo (Girolamo da Casio) 137 e n
 Pandolfini, Pier Filippo 264 e n
 Panizza, Giorgio 255n
 Panizza, Letizia 21
 Pantani, Italo 22n, 24, 27, 28n, 51n, 54
 e n, 57, 58n, 59n, 60, 85 e n, 95-96 e
 nn, 119n, 140 e n, 263n, 278n
 Paolo da Firenze 59n
 Paquier, Jules 216n
 Paratore, Ettore 216n
 Parenti, Giovanni 11n
 Parroni, Piergiorgio 165n
 Pasquini, Emilio 154n
 Pasti, Matteo de' 269n
 Pastore, Alessandro 197 e n, 200n,
 202n, 203, 209n, 219n, 230n,
 232n, 237n
 Pavanello, Giuseppe 278n
 Pazzi de' Medici, Alessandro 265
 Pellegrini, Marco 135n
 Pellegrini, Paolo 22n
 Percopo, Erasmo 137n, 141n, 142n
 Perosa, Alessandro 227n
 Perotti, Niccolò 88n
 Perri, Rossana 249n, 250n, 265n
 Pestarino, Romano 234n
 Petrarca, Francesco 13n, 20 e n, 21, 25-
 72, 74, 75-77, 84, 87n, 88 e n, 91,
 93-94, 99, 114n, 109n, 115, 143,
 144n, 160, 161 e n, 164, 166-67,
 174-78, 181-83 e nn, 185, 187-90,
 193-96 e nn, 200n, 223n, 231n,
 235-36 e nn, 241 e n, 268, 272n,
 275n, 276, 277-78 e nn, 281, 284,
 292
 Pettas, William A. 250n, 263n, 284
 Petteruti Pellegrino, Pietro 11n, 73 e n,
 88n, 150n
 Pico della Mirandola, Giovanni 8
 Pietro Crinito vd. Del Riccio Baldi,
 Pietro
 Pigna, Giovan Battista 207 e n
 Pignatti, Franco 23n
 Pio, Giovan Battista 211, 216 e n, 229n
 Piotti, Mario 14n
 Piperno, Franco 140n
 Piras, Giorgio 165n
 Plinio Secondo, Gaio (il Vecchio) 59n
 Plutarco 115
 Pole, Reginald 218
 Poli, Marco 121n
 Poliardo, Francesco 221
 Poliziano vd. Ambrogini, Angelo 'Poli-
 ziano'
 Pomponazzi, Pietro 229n
 Ponchiroli, Daniele 77n
 Ponsiglione, Giulia 22-23 e n
 Pontano, Giovanni 216, 235n, 242n
 Pozzi, Giovanni 86 e n, 109 e n, 110n,
 112n, 118n, 119n
 Prada, Massimo 14n
 Praloran, Marco 14, 87n, 173 e n, 175-77
 e nn, 179n, 181-82 e nn, 189-90 e
 nn, 196, 277n, 278n, 282n, 283n,
 287n
 Prandi, Stefano 23n
 Procaccioli, Paolo 23n, 74n, 137n,
 250n
 Properzio, Sesto 89n, 90-93 e nn, 97 e
 n, 163, 167, 168

- Pucci, Antonio 107n
 Pulci, Bernardo 274
 Pulsoni, Carlo 27 e n
 Putnam, Michael C. J. 171n, 240n

 Quadrio, Francesco Saverio 119 e n
 Quaquarelli, Leonardo 137n
 Quartiroli, Maria 255n
 Quattromani, Sertorio 73 e n, 88 e n
 Querini, Vincenzo 139, 293n
 Quirini, Elisabetta 82, 96
 Quirini, Giovanni 294 e n, 295
 Quondam, Amedeo 9, 12 e n, 17n, 74
 e n, 78-80 e nn, 106n, 119n, 255n,
 263n, 293 e n

 Raffaelli, Pietro 250 e n, 251n
 Raimondi, Ezio 88n
 Ramusio, Giovan Battista 138n
 Rangone, Niccolò 137n
 Ranzoni, Sandro 19n
 Ravisius Textor vd. Tixier de Ravisi,
 Jean
 Rebecchini, Guido 147n, 148n
 Regn, Gerhard 19n
 Regolini, Anna 118n
 Renier, Rodolfo 158n
 Renzi, Lorenzo 183 e n, 275 e n, 276n,
 278-79 e nn, 283n, 285n, 288n,
 294n
 Rhodes, Dennis E. 199n
 Riario, Raffaele (cardinale) 213n
 Ricardini, Benedetto 274
 Rico, Francisco 93, 161n
 Rigo, Paola 121n
 Rima, Beatrice 86n
 Risset, Jacqueline 74n
 Ritrovato, Salvatore 18 e n
 Rizzo, Gino 79n
 Roggia, Carlo Enrico 77n
 Rohlf, Gerhard 57
 Rollo, Antonio 263n
 Romanello, Giovanni Antonio 107n
 Romei, Danilo 249n

 Römer, Franz 232n
 Romolo, Amaseo 211
 Roncaccia, Alberto 73n, 88n
 Rossi, Antonio 86n, 126n
 Rossi, Niccolò de' 285n, 288n, 294
 Rucellai, Bernardo 264
 Rucellai, Cosimo 251, 255, 260-61,
 264, 270
 Rucellai, Giovanni 265
 Ruggiero, Raffaele 10n, 12n
 Russo, Emilio 9n, 10n, 24 e n, 137n,
 250n
 Russo, Luigi 84n

 Sabbatini, Marco 268n
 Sabbatino, Pasquale 22n, 169n
 Sabbio, Giovanni Antonio Nicolini
 da 199n
 Saccenti, Mario, 78n
 Sacchetti, Franco 69n
 Salvarani, Renata 129n
 Salvi, Umberto 118n
 Salviati, Piero di Iacopo 147n
 Salwa, Piotr 79n
 Sandal, Ennio 222n, 250n
 Sannazaro, Iacopo 8, 10-11, 22n, 23,
 24n, 78n, 87, 141, 151-72, 273,
 173-79 e nn, 181, 183, 185-96, 199n,
 208, 216 e n, 229, 230n, 240-41 e
 nn, 246, 272, 284, 293 e n, 299
 Santagata, Marco 26 e n, 27, 76, 79n,
 106n, 114n, 119n, 167n, 192n
 Santi, Giovanni 8
 Santi, Mara 21n
 Sanudo, Marin 102 e n, 117, 122, 135-37
 e nn, 139 e n, 140n
 Sanzio, Raffaello 8
 Sapegno, Natalino 15
 Sasso, Gennaro 138n
 Sauli, Stefano 202, 218, 229n, 232
 Saviozzo vd. Serdini, Simone
 Savoia, Filiberta di 142, 145-46
 Savoia, Luisa di 146
 Savorgnan, Maria 82, 92

- Savy, Barbara Maria 135n
 Scannapieco, Girolamo 169n
 Schäfer, Eckart 218n, 240n
 Schaffenrath, Florian 205n
 Schiaffini, Alfredo 15, 16n
 Schmidt, Paul G. 242n
 Schmitt, Charles B. 197n
 Schneider, Ulrike 21 e n
 Scorsoni, Massimo 202n
 Secchi Tarugi, Luisa 200n
 Segni, Fabio 207
 Segre, Cesare 87n, 109n, 144n, 146n, 227n
 Seidensticker, Bernd 242n
 Serafino Aquilano vd. Ciminelli, Serafino 'Aquilano'
 Serdini, Simone detto il Saviozzo 59 e n, 60, 63, 70 e n
 Seripando, Antonio 151n
 Seripando, Girolamo 200n
 Serristori, Giovanni 251n
 Severi, Andrea 197n, 227n, 233n, 238n
 Sforza, Alessandro 64, 70
 Sforza, Anna 112n
 Sforza, Ascanio Maria 135n
 Sforza, Bianca Maria 158n
 Sforza, Gian Galeazzo 8
 Sforza, Giovanni 88n
 Sforza, Ludovico 'il Moro' 8, 135, 157n
 Sforza Riario, Caterina 220n
 Signorini, Stefania 22n
 Silvestri, Guido Postumo 205, 221-25 e n, 227n, 244
 Simonetta, Marcello 138n, 142n
 Skalweit, Stephan 260n
 Smarr, Janet Levarie 21
 Sodano, Rossana 23 e n
 Soldani, Arnaldo 87n, 174-75 e nn, 185n, 193-94 e nn, 275 e n, 276n, 277n, 283n, 292n, 293n, 294-95 e nn, 298-99
 Solerti, Angelo 277n
 Sopranzi, Giovanni 86n
 Soranzo, Matteo 106n
 Sorbelli, Tommaso 234n
 Speranza, Ludovico 220-21, 227-28
 Spila, Cristiano 23n
 Stampa, Gaspara 10, 21 e n, 78n
 Stefani, Federico 102n, 135n, 137n
 Steiner-Weber, Astrid 232n
 Stella, Angelo 139n
 Stortoni, Laura Anna 20n
 Strada, Elena 17 e n
 Strozzi, Ercole 75, 94-95 e n
 Strozzi, Tito Vespasiano 94-95 e n, 98 e n
 Strozzi, Tito 64
 Stussi, Alfredo 258n
 Sultzbach, Giovanni 151
 Tabacchi, Stefano 138n
 Tagliaferri, Teodoro 76n
 Tallone, Alberto 77n
 Tansillo, Luigi 192, 234n
 Tanturli, Giuliano 22 e n, 86 e n
 Tasso, Bernardo 9, 23-24 e n, 80, 89 e n, 91n, 175n, 275-99
 Tasso, Torquato 24n, 89, 175n, 191-93 e nn
 Tebaldeo, Antonio 10, 12, 21, 93-94 e n, 158 e n, 175-76, 178, 196
 Tedeschi, John A. 197n
 Teocrito 264-66 e nn, 268-69
 Terzoli, Maria Antonietta 171n
 Tessitore, Fulvio 76n
 Tibullo, Albio 99, 208n
 Tieghi, Laura 179n
 Tiepolo, Nicolò 293n
 Tinelli, Elisa 79n
 Tissoni Benvenuti, Antonia 92n, 95n, 104 e n, 106n
 Tissoni, Roberto 78n
 Tixier de Ravisi, Jean 88
 Toffoli, Aldo 229n
 Tomasi, Franco 11n, 13n, 17n, 234n, 249-51 e nn, 254n, 255n, 256n
 Tommaseo, Niccolò 58n

- Tonelli, Natascia 93, 167n, 279n
 Torchio, Emilio 17 e n, 293n
 Torresano, Andrea 95n
 Toscano, Tobia R. 22n
 Tournoy, Gilbert 197n
 Traugott, Elizabeth C. 26n
 Travi, Ernesto 138n, 139n, 229n
 Trissino, Gian Giorgio 9, 11, 89n, 91n,
 175-76, 187, 196, 255n, 265, 293
 e n, 298
 Trivulzio, Cesare 255n
 Trolli, Domizia 62n
 Trovato, Paolo 229n, 258n
 Tubini, Antonio 147n
 Tuyenman, Pierre 240n
- Uberti, Fazio degli 63, 70
- Vagni, Giacomo 7, 24, 77n, 127n,
 130n, 134n, 141n, 275n
 Valdés, Juan de 198
 Valdezoco, Bartolomeo 27
 Valentini, Daria 21
 Valentino vd. Borgia, Cesare
 Valois, Enrico (duca d'Orléans, poi En-
 rico II re di Francia) 260n
 Valois, Margherita di 202n
 Varchi, Benedetto 207, 252, 254n
 Vasari, Giorgio 147n
 Vecce, Carlo 24, 88n, 105n
 Vecchi Galli, Paola 17 e n, 18n, 23n,
 29n, 116 e n, 117 e n, 118n, 119,
 120 e n, 121, 277n
 Vela, Claudio 7, 14, 73n, 75n, 83, 85 e
 n, 127 e n, 184n, 255n
 Vellutello, Alessandro 76 e n
- Verde, Armando F. 263n
 Vetrugno, Roberto 139n
 Vettori, Francesco 99, 148-49 e nn
 Vignali, Luigi 230n
 Vinciguerra (Vincivera), Antonio 137n
 Vinta, Francesco 207
 Viola, Corrado 137n
 Virgilio Marone, Publio 52, 63, 68n,
 96-97, 115, 208n, 262, 266-68 e
 nn, 272n
 Visconti, Gasparo 107n, 157, 158,
 161n
 Vitale, Vincenzo 171n
 Vitetti, Leonardo 27, 57n, 278n
 Vitruvio Pollione, Marco 147n
- Waldman, Louis A. 148n
 Winkler, Alexander 205n
 Wood, Sharon 21
- Zaccaria (maestro) 69n
 Zaja, Paolo 231n, 237n
 Zambecari Bocchi, Giulia 223
 Zambon, Patrizia 23n
 Zampese, Cristina 23-24 e nn, 142n
 Zanato, Tiziano 14, 16, 22-23, 28n,
 32n, 85n, 88n, 91n, 92n, 106n,
 112n, 130n, 141, 154n, 155n, 157
 e n, 158n, 278n
 Zanchi, Basilio 200n, 201-03, 205
 Zanetti, Bartolomeo 255n
 Zapperi, Roberto 138n
 Zeno, Apostolo 119n
 Zoccarato, Giovanna 23, 183n, 277n,
 290n
 Zorzi, Marino 104n

















EMIL

Finito di stampare nel mese di Ottobre 2017
da GESP – Città di Castello (PG)
per conto di Odoya srl