



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

Maria Chiara Tarsi

Studi sulla poesia femminile del Cinquecento



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

© 2018 Casa editrice Emil di Odoya srl
ISBN: 978-88-6680-272-3
I libri di Emil
Via Benedetto Marcello 7 – 40141 Bologna -
www.ilibridiemil.it

SOMMARIO

<i>Premessa</i>	7
I. Intorno a Veronica Gambara	9
1. I sonetti per Vittoria Colonna	11
2. La poesia 'politica'	37
II. Proposte per Gaspara Stampa	65
1. Valori strutturali del «povero libretto»	67
2. Il rapporto con il modello petrarchesco	85
3. Il culto del genere elegiaco	107
III. Oltre il canone	131
1. Nella Milano di primo Cinquecento: Camilla Scarampi	133
2. Un'antologia al femminile: le <i>Rime diverse d'alcune nobilissime</i> ... <i>donne</i> (1559)	179
3. I <i>Tredici canti del Floridoro</i> (1581) di Moderata Fonte	207
<i>Indice dei nomi</i>	245

Premessa

Raccolgo in questo volume contributi, editi e inediti, sulla poesia femminile del Cinquecento, frutto di un progetto di ricerca elaborato e svolto nell'arco di circa un quinquennio. Dedicati a poetesse note e a figure meno conosciute, essi propongono interpretazioni e valutazioni attente al contesto storico, sociale e culturale, al 'dialogo' che le autrici instaurano tra loro e con gli ambienti letterari del tempo, al rapporto con la tradizione (classica e volgare) e con i nuovi modelli; e nello stesso tempo tentano di allargare lo sguardo ad esperienze minori e periferiche, non 'canoniche', ma che è opportuno tenere presenti se si vuole giungere a una migliore comprensione dell'insieme. Ne risulta un panorama mosso e articolato della scrittura femminile cinquecentesca, percorso da tensioni interne, che si apre anche a forme e generi al di fuori dell'ambito lirico, con una sempre più matura consapevolezza.

Alcuni di questi capitoli sono già apparsi in altre sedi: II.1 *Valori strutturali del «povero libretto»*, con il titolo *Appunti per una prima lettura del «povero libretto» di Gaspara Stampa*, in «Studi rinascimentali», xi, 2013; II.2 *Il rapporto con il modello petrarchesco*, con il titolo *«S'arresti al suon di mia stanca favella». Gaspara Stampa e la parola poetica*, in «Filologia e critica», xxxvii, 2012; II.3 *Il culto del genere elegiaco*, con il titolo *Gaspara Stampa e la tradizione elegiaca volgare*, in «Testo», xxxvi, 2015; III.1 *Nella Milano di primo Cinquecento: Camilla Scarampi*, con il titolo *Una poetessa nella Milano di primo Cinquecento: Camilla Scarampi (e di un sonetto conteso a Veronica Gambara)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», cxcii, 2015. Tutti sono stati rivisti e aggiornati bibliograficamente. I capitoli I.1 e III.2 sviluppano gli interventi proposti rispettivamente nei convegni *Ripartendo da Vittoria Colonna (e dintorni)* (Milano, 1-2 dicembre 2016), e *L'italianistica oggi: ricerca e didattica* (XIX Congresso dell'Adi – Associazione degli italianisti, Roma, 9-12 settembre 2015).

Salvo dove diversamente specificato, nella trascrizione dei testi antichi (sia manoscritti che a stampa) sono intervenuta a dividere le parole, distinguere 'u'/v', uniformare secondo l'uso moderno gli accenti, le maiuscole e la punteggiatura e a rendere '&' con 'et'.

I.
INTORNO A VERONICA GAMBARA

I.1 I sonetti per Vittoria Colonna

1. Il 5 luglio 1532 Pietro Bembo si premurava di ringraziare Marcello Palone, che gli aveva inviato la corrispondenza poetica tra Veronica Gambara e Vittoria Colonna: «Ringraziovi de' sonetti della Sig. Marchesa e della Sig. Veronica, i quali mi sono suti carissimi, e belli e gentili tutti e tre, ma di più fatica quello della Sig. Marchesa, siccome fatto in risposta per le rime»¹. Con la signora di Correggio Bembo era in rapporto almeno dal 1504, forse già dal 1502, e al reciproco invio di lettere si affiancava quello di testi poetici²; con la Colonna l'inizio dello scambio epistolare era molto più recente e risaliva

¹ P. BEMBO, *Lettere*, ed. critica a cura di E. Travi, 4 voll., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993, III, n. 1385, pp. 352-353. Dal testo della lettera si ricava che a Bembo era giunto solo uno dei due sonetti di risposta della marchesa di Pescara. Sui carteggi di Bembo cfr. ora C. BERRA, *Schede e proposte per l'epistolario di Pietro Bembo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCII, 2015, 638, pp. 272-76; EAD., *L'edizione Travi dell'epistolario bembiano*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di L. Fortini, G. Izzi, C. Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 17-34. Patrizio romano e uomo d'armi, presente alla battaglia di Ravenna e poi ufficiale delle truppe pontificie durante il Sacco di Roma, Marcello Palone (o Paloni o Palonio) fu anche poeta latino (un suo epigramma è incluso nei *Coryciana*), ricordato dall'Arsilli (cfr. *De Poetis Urbanis*, in *Poesie latine di Francesco Arsilli*, I, Senigallia, Tip. Lazzarini, 1837, vv. 307-20, pp. 24-26). Non sono note altre lettere di Bembo a lui indirizzate; ma, come informa M. DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Librairie Droz, 2005, p. 157, nella biblioteca del cardinale figurava il suo poemetto *Clades Ravennas, Romae*, per Jacobum Mazochium, MDXIII (= Ravenna, Libreria antiquaria Tonini, 2012, con la trascrizione della traduzione inedita di I. Gamba Ghiselli e un'introduzione al Palonio a cura di C. Giuliani). Qualche notizia sul Palone (sprovvisto di una voce nel *Dizionario biografico degli italiani*) in D. GNOLI, *La Roma di Leon X*, Milano, Hoepli, 1938, pp. 180-84, 300-4; C. DIONISOTTI, *Appunti su Leone Ebreo*, in «Italia medioevale e umanistica», II, 1959, pp. 409-28, a p. 426, nota 2; F. ASCARELLI, *Annali tipografici di Giacomo Mazzocchi*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961, p. 71, n. 65; E. GUERRIERI, *Donato Poli, secretarius Pasquilli, professore e letterato fiorentino a Roma*, in «Roma nel Rinascimento», 2011, pp. 323-55, a p. 342, nota 57.

² Sui rapporti tra la Gambara e Bembo cfr. G. DILEMMI, «*Ne videatur strepere anser inter olores*»: le relazioni della Gambara con il Bembo, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno (Brescia, Correggio 17-19 ottobre 1985), Firenze, Olschki, 1989, pp. 23-35, con le precisazioni di G. GORNI, *Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle rime del Bembo*, ivi, pp. 37-57, a pp. 38-40, 52-53; e ora L. FORTINI, *Veronica Gambara o del corrispondersi in prosa e in versi*, in *Scrivere lettere*, pp. 73-93, a pp. 83-92.

al 1530, poiché la prima missiva, di Bembo alla Colonna, data al 20 gennaio di quello stesso anno³.

Era stata la Gambara a rivolgersi per prima alla Colonna, con la quale dovette intrattenere anche rapporti epistolari di cui purtroppo non resta traccia⁴, con un sonetto presumibilmente composto nella prima metà del 1532, se si considera la citata lettera di Bembo come termine *ante quem* non troppo lontano dalla stesura:

Mentre da vaghi e giovenil pensieri
fui nutrita, or temendo ora sperando,
piangendo or trista ed or lieta cantando,
da desir combattuta or falsi or veri,
con accenti sfogai pietosi e fieri
i concetti del cor, che, spesso amando
il suo mal assai più che 'l ben cercando,
consumava doglioso i giorni intieri.
Or, che d'altri pensieri e d'altre voglie
pasco la mente, a le già care rime
ho posto ed a lo stil silenzio eterno,
e se, allor vaneggiando, a quelle prime
sciocchezze intesi, ora il pentirmi toglie,
la colpa palesando, il duol interno⁵.

³ BEMBO, *Lettere*, III, n. 1044, pp. 99-100. Probabilmente, tuttavia, la conoscenza tra i due risaliva a qualche anno prima: cfr. C. RANIERI, *Ancora sul carteggio tra Pietro Bembo e Vittoria Colonna*, in «Giornale italiano di filologia», xxxv, 1983, pp. 133-51, a p. 135. Sui rapporti tra la Colonna e Bembo rimane fondamentale C. DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo e su Vittoria Colonna* (1981), in Id., *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino, Einaudi, 2002, pp. 115-40; cfr. poi G. RABITTI, *Vittoria Colonna, Bembo e Firenze: un caso di ricezione e qualche postilla*, in «Studi e problemi di critica testuale», 44, 1992, pp. 127-55, e da ultimo V. COPELLO, *I frutti di un'amicizia de lonh: Pietro Bembo e Vittoria Colonna*, comunicazione al convegno *Ricerca e didattica*, AATI 2016 International Conference (Napoli, 22-27 giugno 2016), nel volume degli Atti a cura di M. Arriaga Flórez, Sevilla, Benilde, c.s. In margine a questa lettera noto che manca ancora una ricerca puntuale e approfondita sul ruolo svolto da Bembo come promotore della poesia femminile, che si potrebbe avviare proprio dai carteggi. Su quest'ultimo aspetto, per quanto riguarda la Colonna cfr. T. CRIVELLI, *The Print Tradition of Vittoria Colonna's Rime*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, Leiden – Boston, Brill, 2016, pp. 69-139. Più in generale cfr. V. COX, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, pp. 53-64.

⁴ Il contributo più completo sui carteggi della Gambara è quello di E. SELMI, *Per l'epistolario di Veronica Gambara*, in *Veronica Gambara e la poesia*, pp. 143-81.

⁵ V. GAMBARA, *Le rime*, ed. critica a cura di A. Bullock, Firenze – Perth, Olschki – The University of W. Australia, 1995, n. 41. Il sonetto comparve a stampa nel primo libro della serie giolitina, a cura di Ludovico Domenichi (*Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, Venezia, Giolito, 1545, p. 287; ora a cura di F. Tomasi e P. Zaja, San Mauro Torinese, Res, 2001); il

Il sonetto dichiara la rinuncia alla poesia, e all'esperienza amorosa *tout court*, respinta come errore giovanile, ormai severamente giudicato («vagli e giovenil pensieri», «vaneggiando»⁶, «sciocchezze», «colpa») alla luce di «altri pensieri» e «altre voglie» (v. 9)⁷: il motivo topico dell'innamorato che agisce contro il proprio bene (vv. 6-7) è qui utilizzato per esprimere un definitivo cambiamento di prospettiva («silenzio eterno»), dalle forti implicazioni morali («colpa»). Alle spalle è certo il modello petrarchesco del pentimento (i «giovenil pensieri» riprendono il «giovenil errore» di *Ruf*I, v. 3 e le «sciocchezze» traducono il noto appellativo con cui Petrarca si riferiva alle sue rime, *nugae* o *nugellae*), e il sonetto appare in effetti «modellato strettamente sul componimento proemiale dei *Rerum vulgarium fragmenta*»⁸; ma esso esibisce anche alcune tessere dantesche⁹ e una fitta trama di richiami ad altri testi della poetessa, dai «pensieri» del v. 1 che sono «vagli» anche in *Vaghi pensier, ch'al mesto ed arso core* (n. 30 dell'edizione Bullock) al lessico del dolore e del pianto («piangendo», «trista», «fier», «mal», «consumava doglioso», «duol») ampiamente presente anche in altre sue rime. Circa il declassamento della propria attività poetica a «sciocchezze» (v. 13), lo stesso termine (che con questo particolare significato mi risulta essere un *hapax* nella lirica cinquecentesca) è utilizzato dalla Gambara in una lettera all'Aretino del 26 agosto 1536: «A quanto poi mi scrivete, esortandomi a contentarmi che s'imprima le passate mie composizioni, e che le mandi, dico che troppo mi doleria che così apertamente si vedessero le mie sciocchezze, e vi prego che facciate ogni opera per vietarlo, e lo dico di cuore»¹⁰. Pur dolendosi della propria

testimone manoscritto che lo tramanda, il codice della Biblioteca Universitaria di Bologna, 828 (1250), descritto in V. COLONNA, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma – Bari, Laterza, 1982, p. 237 e in T.R. TOSCANO, *Appunti sulla tradizione delle rime amorose di Vittoria Colonna*, in *Id., Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Loffredo, Napoli 2000, pp. 25-84, a pp. 71-72, è solo genericamente databile al XVI secolo.

⁶ Con prestito da *Ruf*LXII, v. 2 «dopo le notti vaneggiando spese».

⁷ Quella di «pensieri» e «voglie» è d'altra parte una coppia petrarchesca: cfr. *Ruf*CLXVII, v. 6 «et sì dentro cangiar pensieri et voglie» e CCCXLVI, v. 13 «ond'io voglie et pensier' tutti al ciel ergo». Si noti subito dopo, al v. 10, il prestito da *Ruf*CXCIII, v. 1 «pasco la mente».

⁸ T. CRIVELLI, *L'immagine di sé negli occhi dell'amato: per una lettura del canzoniere di Veronica Gambara*, in 'Pigliare la golpe e il leone'. *Studi rinascimentali in onore di J.J. Marchand*, Roma, Salerno ed., 2008, pp. 203-23, a p. 207. Per il testo dei *Ruf* cito da F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, nuova ed. aggiornata, Milano, Mondadori, 2004.

⁹ Al v. 2 la coppia «temendo... sperando» richiama *Par.* XXII, v. 18 «disiando o temendo»; e il v. 3, costruito su un chiasmo, riformula *Purg.* XXIII, v. 10 «Ed ecco piangere et cantar s'udie» (ma cfr. anche *Ruf*CCXXXIX, v. 5 «lagrimando et cantando i nostri versi»).

¹⁰ *Rime e lettere di Veronica Gambara*, a cura di F. Rizzardi, Brescia, Rizzardi, 1759, n. CXIV, p. 283. Le missive all'Aretino si leggono in edizione moderna in *Lettere scritte a Pietro Aretino*, a cura di P. Procaccioli, I/1, Roma, Salerno ed., 2003, nn. 194-202, a pp. 188-95.

«ignoranza», in realtà la poetessa avrebbe continuato a comporre, anche se a partire dalla metà degli anni Trenta nel suo carteggio si fanno frequenti gli accenni a un inaridimento della vena poetica, come in questa lettera a Bembo: «quanto al mandarle qualcuna delle mie composizioni, già le ho scritto che la vena dell'usato ingegno è secca»¹¹. E d'altra parte scrivendo all'Aretino la Gambara non nega del tutto la possibilità di una pubblicazione, rivelando così un atteggiamento se non proprio contraddittorio, almeno ambiguo, che obbliga a riconsiderare il *cliché* critico della totale estraneità ad un eventuale progetto di divulgazione delle proprie rime: «E benché voi le lodate, temo l'affezion non vi inganni [...]; pur non si possendo, che pur lo vorrei, vi supplico che amorevolmente vogliate consigliarmi e aiutarmi, e soccorrere col saper vostro infinito al mio quasi niente. Aspetterò l'ultimo vostro avviso, e poi sotto l'ombra di voi vi manderò la scielta delle meno triste»¹².

Tornando al sonetto, se l'accostamento all'archetipo petrarchesco può apparire ovvio, è pur vero che esso dialoga a distanza anche con un testo della Colonna. Mentre compone, la Gambara sembra infatti avere in mente il celebre *Scrivo sol per sfogar l'interna doglia*, testo proemiale delle rime amorose della Marchesa a partire dalla *princeps* del 1538¹³:

Scrivo sol per sfogar l'interna doglia
ch'al cor mandar le luci al mondo sole,
e non per giunger lume al mio bel Sole,
al chiaro spirto e a l'onorata spoglia.

Giusta cagion a lamentar m'invaglia;
ch'io scemi la sua gloria assai mi dole;
per altra tromba e più sagge parole

¹¹ *Rime e lettere di Veronica Gambara*, n. xi, pp. 121-24, a p. 123 (la lettera non ha data, ma potrebbe essere responsiva – giusta l'accenno in entrambe a un segretario della Gambara, Michele Urbani – a una di Bembo del 26 ottobre 1538, ora in BEMBO, *Lettere*, iv, n. 1964, p. 138). Cfr. anche DILEMMI, «*Ne videatur strepere anser inter olores*», pp. 33-34.

¹² Cfr. *supra*, p. 13, nota 10. Mi pare che di fronte a questa lettera non si possa parlare di «genuine unconcern» o addirittura di fermo rifiuto rispetto a una pubblicazione, come vuole Cox, *Women's Writing in Italy*, p. 75. Da parte sua G. CINGOLANI, *Su uno scambio di sonetti fra Giulio Camillo e Veronica Gambara*, in *Il petrarchismo. Un modello per l'Europa*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2006, II, pp. 349-64, a p. 354, si spinge forse un po' troppo in là, affermando che in realtà la poetessa «non fa altro che chiedere all'Aretino una supervisione in vista di una possibile pubblicazione». Per i rapporti tra la Colonna e l'Aretino si deve ricorrere ancora a G. SASSI, *Figure e figuri del Cinquecento: Pietro Aretino, Vittoria Colonna e il Marchese del Vasto*, in «Nuova rivista storica», xii, 1928, pp. 554-88, cui aggiungere C. RANIERI, *Vittoria Colonna: dediche, libri e manoscritti*, in «Critica letteraria», xiii, 1985, 47, pp. 249-70, a pp. 265-67 (e anche, del contributo di Cingolani appena citato, le pp. 354-56).

¹³ *Rime de la divina Vittoria Colonna*, Parma, [Viotti], 1538 (cfr. COLONNA, *Rime*, p. 258).

convien ch'a morte il gran nome si toglia.

La pura fe', l'ardor, l'intensa pena
mi scusi appo ciascun; ché 'l grave pianto
è tal che tempo né ragion l'affrena.

Amaro lacrimar, non dolce canto,
foschi sospiri e non voce serena,
di stil no ma di duol mi danno vanto¹⁴.

Il motivo topico dello sfogo attraverso la scrittura («sfogai» nella Gamba-
ra, «sfogar» nella Colonna)¹⁵, della sofferenza vissuta nel profondo del proprio
cuore (rispettivamente «duol interno» e «interna doglia», dantescamente in
rima con «invoglia»)¹⁶ si accompagna a prelievi diretti («stil» e «toglie», que-
sto in rima con «voglie», in una combinazione che richiama esplicitamente
la Colonna: «toglia» : «invoglia») e rimandi allusivi («la colpa» che è implicita
nell'invito rivolto dalla Marchesa ai suoi lettori perché la giustifichino: «mi
scusi appo ciascun»)¹⁷. Entrambi i testi hanno poi un evidente valore meta-
poetico, in virtù del quale al sonetto della Gamba-
ra fu attribuita, nella prima
raccolta complessiva della sua poesia, una funzione proemiale che ha avuto
la conseguenza di orientare la lettura dell'intero *corpus*¹⁸, laddove la moderna

¹⁴ COLONNA, *Rime*, A1 1, p. 3. Su di esso cfr. V. COX, *Attraverso lo specchio: le petrarchiste del Cinquecento e l'eredità di Laura* (2005), in *Petrarca. Canoni, esemplarità*, edited by V. Finucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 117-49, a pp. 136-37 (della stessa studiosa, un sintetico commento in *Liriche del Cinquecento*, a cura di M. Farnetti e L. Fortini, Roma, Iacobelli, 2014, pp. 92-93); e ora soprattutto G. BARDAZZI, *Florilegio colonnese. Trenta sonetti commentati di Vittoria Colonna*, in «Per leggere», 30, 2016, pp. 7-70, a pp. 35-36.

¹⁵ Sullo sfondo è anche *Rvf* CCXCIII, che riflette sul valore catartico della poesia (cfr. M.S. SAPEGNO, *La costruzione di un Io lirico al femminile nella poesia di Vittoria Colonna*, in «Versants», 46, 2003, pp. 15-48, a p. 17).

¹⁶ In Dante la rima coinvolge in realtà due verbi, 'doglia' : 'voglia' (*Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, in DANTE, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, III); dalla stessa canzone, v. 26, proviene anche il sintagma «ragion l'affrena», con lieve *variatio* («Quale argomento di ragion raffrena»), come qui in rima con 'pena' (cfr. M.S. SAPEGNO, *The Rime: A Textual Conundrum?*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, pp. 140-94, a p. 164, nota 80). Lo stesso sintagma («una viva ragion prima raffrena») e la stessa rima tornano in A1 52. Sulle presenze dantesche nelle rime della Colonna cfr. SAPEGNO, *La costruzione di un Io lirico, passim*.

¹⁷ In questo contesto, sarà forse da ricondurre anche alla mediazione di *Scrivo sol per sfogar l'interna doglia* la ricorrenza, nel sonetto *Ben si può dir che a voi largo e cortese* della Gamba-
ra (GAMBARA, *Le rime*, n. 50), del sintagma «giusta cagion», di provenienza già petrarchesca (*Rvf* CCLXXVI, v. 5; ma l'espressione è anche in M.M. BOIARDO, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, II 31, v. 5; d'ora in poi indicati come *Amores*).

¹⁸ Ad apertura dell'edizione da lui curata, infatti, Rizzardi pone proprio i due testi dedicati alla Colonna (*Rime e lettere di Veronica Gamba-
ra*, pp. 1-2). In proposito cfr. CRIVELLI, *L'immagine di sé*, pp. 207-8. Sul valore proemiale del sonetto insiste DILEMMI, «*Ne videatur strepere anser inter olores*», p. 24.

edizione critica privilegia (per quanto possibile) un ordinamento cronologico. È dunque significativo che, rivolgendosi alla Colonna, la Gambara alluda proprio a questo testo, interroghi la sua interlocutrice sulla possibilità e sul senso stesso della scrittura, puntando dritto a un nodo cruciale e mostrando così a sua volta un alto grado di autoconsapevolezza letteraria.

È stato notato che il componimento della Gambara rimanda anche a un altro testo della Colonna, l'altrettanto celebre *Poi che 'l mio casto amor gran tempo tenne* (S1 1), e tale vicinanza è stata interpretata come un tentativo di allinearsi prontamente alla 'nuova' produzione spirituale della Marchesa¹⁹; tuttavia i pochi dati in nostro possesso inducono a scartare questa lettura. Lo scambio poetico fra le due poetesse risale al 1532, cioè ad un periodo in cui la Colonna non aveva affatto abbandonato la lirica amorosa, e in cui la 'svolta' in senso spirituale della sua scrittura, pur da riconsiderare, com'è ormai assodato, all'interno di un *corpus* tematicamente più articolato nelle sue varie fasi, era ancora di là da venire, se si dà credito alla nota lettera di Gualteruzzi a Cosimo Gheri, del 12 giugno 1536: «la Signora Marchesa di Peschiera ha rivolto il suo stato a Dio, et non scrive d'altra materia, sì come per l'inchiuso sonetto potrà vedere, il quale le mando per mostra di questo suo cangiato stile»²⁰. Il «cangiato stile» fu piuttosto il frutto di una lenta e progressiva trasformazione interiore, che ebbe inizio a ridosso della morte del marito ma che giunse a compimento, almeno per quanto riguarda i risultati sul piano poetico, intorno alla metà degli anni Trenta²¹. Dunque, pur nell'impossibilità di datare con precisione il sonetto della Colonna, la proposta della Gambara anticipa, più che seguire, il «cangiato stile» della Marchesa e ciò ha un peso nell'interpretazione della loro corrispondenza in versi.

Si pone naturalmente l'interrogativo di come la Gambara sia potuta venire a conoscenza del sonetto colonnese *Scrivo sol per sfogar l'interna doglia*, che apparve a stampa solo nella prima edizione delle rime, nel 1538, per

¹⁹ «The decision to nurture a wholly spiritual Petrarchism, following Colonna's example, indicates Gambara's awareness of the success of her fellow poet's model of spiritualized sonnet writing by a secular woman» (A. BRUNDIN, «*Presto fia il mio potere in farvi onore*»: Renaissance Women Poets and the Importance of Pray, in *Caro Vitto. Essays in memory of Vittore Branca*, edited by J. Kraye and L. Lepschy, special supplement of «the Italianist», xxvii, 2007, 2, pp. 133-49, a p. 137). Il sonetto della Colonna comparve a stampa nella *princeps* del 1538.

²⁰ La lettera, conservata nel fondo Beccadelli della Biblioteca Palatina di Parma (ms. Pal. 1026), è parzialmente pubblicata in O. MORONI, *Carlo Gualteruzzi (1500-1577) e i corrispondenti*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984, p. 65. Dionisotti poneva il «mutamento nella maniera e nel successo delle Rime di Vittoria Colonna [...] rapido, ma non repentino» nel biennio 1539-1540 (DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo*, pp. 137-38).

²¹ Cfr. da ultimo V. COPELLO, «*La signora Marchesa a casa*: tre aspetti della biografia di Vittoria Colonna», in «Testo», xxxviii, 2017, 73, pp. 9-45.

essere poi riproposto a più riprese²²; ora sappiamo però che il componimento è tramandato, in posizione incipitaria, dal ms. XIII.G.43 della Biblioteca Nazionale di Napoli, studiato da Toscano e da lui datato «in base alla grafia e alle superstiti tracce di filigrana, ai primi decenni del XVI secolo»²³. È un interrogativo che naturalmente non coinvolge solo questo testo, ma in via più generale riguarda la questione della capillare diffusione manoscritta delle rime della Marchesa, dei canali (prima di tutto epistolari) attraverso i quali esse poterono imporsi come modello per il fenomeno emergente della lirica femminile. Ce ne informa indirettamente, ad esempio, una lettera di Francesco Della Torre a Carlo Gualteruzzi, datata 16 febbraio 1541:

Ho letti molte volte i sonetti di quella nostra illustrissima Sig., ma perché non mi contento, se non li rileggo molte altre, vi piacerà impetrarmi perdono, se non li mando questa volta: che li mandarò col primo, ma toltone prima copia, con promessa di non lasciarmeli uscir di mano [...]. Sì che non vorrei che sì rare compassioni [*sic*] fossero in altri mani che nelle mie, in questi paesi²⁴.

Per quanto riguarda in particolare la Gambara, le piste da esplorare sono certamente molte, alcune delle quali già indicate. Se di un incontro diretto fra le due non resta testimonianza²⁵, si può pensare almeno all'intermedia-

²² Cfr. COLONNA, *Rime*, p. 475.

²³ TOSCANO, *Appunti sulla tradizione*, p. 26; lo studioso propone poi, seppur con cautela, la fine del 1531 come termine *ante quem* per l'allestimento della raccolta di rime colonnesi ospitata nel manoscritto (p. 32). Secondo Danzi, le cui osservazioni sono riportate in nota da Bullock, la scrittura è «ancora abbondantemente quattrocentesca e meridionale nella sua resa grafica e fonetica», da cui l'impressione «d'esser in presenza di un manufatto particolarmente antico» (M. DANZI, *Epicuro de' Marsi e il codice Vaticano Reginense lat. 1591: questioni attributive nel Cinquecento napoletano*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1997, pp. 223-53, a p. 227). Per gli altri codici (a noi noti) che tramandano il sonetto cfr. COLONNA, *Rime*, p. 465: per tutti vale, stando almeno ai dati noti, la datazione generica al XVI secolo; solo per il Cas. 50 (già F. IV. 52) si specifica una datazione più alta («sec. XV e XVI in.»: *Catalogo dei manoscritti della Biblioteca Casanatense*, 1, Roma, La Libreria dello Stato, 1949, pp. 98-100, a p. 98).

²⁴ *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini... Libro terzo nuovamente mandato in luce*, Venezia, Manuzio, 1567, pp. 31-32. Sulle pratiche di diffusione manoscritta dei testi, assai comuni ed estese anche ben oltre l'affermarsi della stampa, cfr. B. RICHARDSON, *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009. In particolare per la circolazione delle rime colonnesi e sull'atteggiamento della poetessa cfr. *infra*, p. ..., nota 54.

²⁵ Solo A. REUMONT, *Vittoria Colonna. Vita, fede e poesia nel secolo decimosesto*, trad. it. di G. Müller e E. Ferrero, Torino, Loescher, 1883, ritiene probabile una diretta conoscenza fra la Colonna e la Gambara, poiché la Marchesa «nel terzo decennio, soggiornò spesso nell'Italia Superiore» (p. 115).

zione di Giovio, che la signora di Correggio conobbe personalmente, forse in occasione dell'incoronazione di Carlo V a Bologna nel 1530: un cenno in una lettera ad Agostino Ercolani («il Giovio ebbe ventura, e fu sua salute, poiché il timore lo risanò dalla gotta») lascia pensare anzi a una certa familiarità²⁶. Seguendo i suggerimenti di Toscano, andrà anche approfondito il ruolo di Alfonso d'Avalos, cugino del defunto Ferdinando Francesco, nella diffusione delle liriche della Marchesa, sua illustre parente. Secondo lo studioso, infatti, la promozione delle rime colonnesi rientrava nell'intenso sforzo di diplomazia letteraria dispiegato da Alfonso tra 1530 e 1531, nella creazione e nel consolidamento del 'mito' della casa d'Avalos; promozione per la quale poté forse avvalersi anche della mediazione di quel Marcello Palone già citato, che alcuni documenti ricordano come persona familiare al marchese del Vasto²⁷. Anche la Gambara, d'altra parte, aveva buone ragioni per mantenere cordiali rapporti con il d'Avalos: l'adozione di una linea filoimperiale, di contro al tradizionale schieramento della propria famiglia fra gli alleati dei Francesi, spiega la necessità di stringere solidi legami, a tutti i livelli, con chi in Italia rappresentava gli interessi dell'Impero. Non a caso al «mio Davalo» sono collegati almeno tre sonetti (*Là dove or d'erbe adorna ambe le sponde, Se lunge dagli amati e cari lumi, Donna gentil, che così largamente*), al secondo dei quali, composto per consolarlo della lontananza dalla «bella Amarilli» (travestimento bucolico della consorte Maria d'Aragona), egli rispose con *Lunge da quegli amati et cari lumi*²⁸. Anche lui nel 1530 a Bologna (dove quindi poté forse già incontrare la Gambara), d'Avalos soggiornò inoltre a

²⁶ *Rime e lettere di Veronica Gambara*, n. xcvi, pp. 262-63. La lettera è priva di data, tuttavia sembra risalire all'autunno 1547: infatti è probabilmente di poco successiva a un'altra, sempre all'Ercolani e databile alla fine di agosto o all'inizio di settembre del 1547 (vi si accenna alla morte di Niccolò Ardinghelli, avvenuta il 22 agosto 1547: cfr. M. ROSA, *Ardinghelli, Niccolò*, in *Dizionario biografico degli italiani* [d'ora in poi *DBI*], Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, iv, 1962, pp. 30-34, a p. 33). Non offre notizie utili T.C.P. ZIMMERMANN, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1995. Sul ruolo svolto da Giovio nella diffusione di testi della Colonna presso Bembo, negli anni 1529-1530, cfr. C. VECCE, *Paolo Giovio e Vittoria Colonna*, in «Periodico della Società Storica Comense», LIV, 1990, pp. 67-93, a pp. 81-87.

²⁷ T.R. TOSCANO, *Due 'allievi' di Vittoria Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso d'Avalos* (1988), in *Id.*, *Letterati corti accademie*, pp. 85-120, a pp. 99-120; e *Id.*, *Linee di storia letteraria dal regno aragonese alla fine del vicereame spagnolo*, in *Storia e civiltà della Campania*, 3 voll., a cura di G. Pugliese Carratelli, II, *Il Rinascimento e l'Età barocca*, Napoli, Electa Napoli, 1993, pp. 413-39, a pp. 428-29. Sul d'Avalos cfr. anche G. DE CARO, *Avalos, Alfonso d'*, in *DBI*, iv, 1962, pp. 612-16.

²⁸ GAMBARA, *Le rime*, nn. 32-34; il testo di Alfonso si legge in *Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobiliss. ingegni... Libro quinto*, Venezia, Giolito, 1552, p. 4 e in *Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobiliss. intelletti... Terzo libro*, ivi, 1552, p. 180. Cfr., *infra*, pp. 41.

Correggio nel 1531 (e qui ospitò Ariosto, che vi si era recato in qualità di ambasciatore del duca di Ferrara)²⁹.

Ad ogni modo, nel sonetto della Gambara *Mentre da vaghi e giovenil pensieri* i richiami espliciti al componimento della Colonna che si sono rilevati non implicano un'adesione al discorso che lì si svolge, marcando al contrario un netto scarto. Nella prospettiva della poetessa l'esperienza amorosa non può essere una «giusta cagion» per la poesia, perché irrimediabilmente condannata come «sciocchezza», e solo il ravvedimento offre un sollievo (vv. 13-14), laddove la condizione necessaria per la scrittura è, nella Colonna, proprio il persistere del dolore: l'«interna doglia», fondamento e giustificazione della scrittura, viene superata nei versi della Gambara dal pentimento.

Conviene riflettere sul particolare momento in cui il sonetto fu inviato alla Marchesa: siamo presumibilmente, si è detto, nella prima metà del 1532, cioè appena prima che Ariosto consacrasse ufficialmente l'attività poetica delle due donne. Nel canto XLVI, ottava III del suo poema (la cui terza edizione uscì l'1 ottobre di quello stesso anno) egli immagina di scorgere fra la folla che lo attende al «porto» proprio la signora di Correggio, riconosciuta per le sue qualità poetiche (v. 8), ignorate invece nella prima edizione:

O di che belle e saggie donne veggio
o di che cavalieri il lito adorno!
O di ch'amici, a chi in eterno deggio
per la letizia c'han del mio ritorno!
Mamma e Ginevra e l'altre da Correggio
veggo del molo in su l'estremo corno:
Veronica da Gambera è con loro,
sì grata a Febo e al santo aonio coro³⁰.

Ma è la Colonna a stagliarsi inequivocabilmente in primo piano, se il canto XXXVII (tra quelli aggiunti proprio nel 1532), si apre con un lungo elogio delle donne (ottave I-XXIV) all'interno del quale, dovendo «sceglierne

²⁹ Cfr. A. GHIDINI, *La contea di Correggio ai tempi di Veronica Gambara*, in *Veronica Gambara e la poesia*, pp. 79-98, a pp. 92-93; per il viaggio di Ariosto cfr. M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, 2 voll., Genève, Olshki, 1930-1931, I, p. 578, il quale informa che proprio nel palazzo dei signori di Correggio venne redatto, il 18 ottobre, il pubblico strumento dell'assegnazione al poeta, da parte di Alfonso d'Avalos, di una pensione annua.

³⁰ L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, Milano, Bur, 2012 (d'ora in poi semplicemente *Off*). Nel 1516 l'accento alla Gambara era più generico: «quella che scende con Ginevra al mare / Veronica da Gambera mi pare» (L. ARIOSTO, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, ed. critica a cura di M. Dorigatti, Firenze, Olshki, 2006, XL III, vv. 7-8).

sol una» che riassume in sé tutte le migliori qualità femminili, Ariosto indica appunto la Marchesa (ottave XVI-XIX):

Sceglieronne una, e sceglierolla tale,
che superato avrà l'invidia in modo,
che nessun'altra potrà avere a male,
se l'altre taccio, e se lei sola lodo.
Quest'una ha non pur sé fatta immortale
col dolce stil di che il miglior non odo;
ma può qualunque di cui parli o scriva,
trar del sepolcro, e far ch'eterno viva.

Come Febo la candida sorella
fa più di luce adorna, e più la mira
che Venere o che Maia o ch'altra stella
che va col cielo o che da sé si gira:
così facundia, più ch'all'altre, a quella
di ch'io vi parlo, e più dolcezza spira;
e dà tal forza all'alte sue parole,
ch'orna a' dì nostri il ciel d'un altro sole.

Vittoria è 'l nome; e ben conviensi a nata
fra le vittorie, et a chi, o vada o stanzi,
di trofei sempre e di trionfi ornata,
la vittoria abbia seco, o dietro o inanzi.
Questa è un'altra Artemisia, che lodata
fu di pietà verso il suo Mausolo; anzi
tanto maggior, quanto è più assai bell'opra,
che por sotterra un uom, trarlo di sopra.

Se Laodamia, se la moglier di Bruto,
s'Arria, s'Argia, s'Evadne, e s'altre molte
meritar laude per aver voluto,
morti i mariti, esser con lor sepolte;
quanto onore a Vittoria è più dovuto,
che di Lete e del rio che nove volte
l'ombre circonda, ha tratto il suo consorte,
mal grado de le Parche e de la Morte!³¹

³¹ Quest'ultimo verso è ripetuto nel canto XLVI IX, v. 7 a indicare la Colonna nella rassegna delle «belle e saggie donne» che aspettano il poeta «venuto a fin di così lunga via». Su queste ottave, e sulle motivazioni che potrebbero aver spinto Ariosto a modificarle durante la revisione dell'opera, cfr. TOSCANO, *Due 'allievi'*, pp. 105-8; V. COX, *Women Writers and the Canon in Sixteenth-Century Italy: the Case of Vittoria Colonna*, in *Strong Voices, Weak History. Early Women*

Ariosto celebra dunque le capacità poetiche di Vittoria (il «dolce stil», la «facundia», le «alte sue parole»), grazie alle quali la «nuova» Artemisia ha procurato gloria immortale alle imprese e alle virtù del marito, rovesciando così il tradizionale rapporto uomo (io poetico)-donna (oggetto cantato). Oltre a testimoniare della fama letteraria che la Colonna (assente nelle prime due edizioni del poema) si era ormai meritata a questa altezza cronologica, questi versi colgono perfettamente l'autorappresentazione che la stessa Marchesa andava proponendo attraverso le proprie rime: quella di una donna che, dopo aver perso l'amore, reciproco e legittimato dal matrimonio, destinato a rimanere unico e vinto solo da quello divino (il passaggio dal «mio bel sole» all'«eterno Sole», con la risemantizzazione di una metafora che si conferma una fondamentale chiave di lettura di tutta la sua poesia)³², si dedica interamente e unicamente a esaltare la memoria del marito. È appunto l'immagine che i contemporanei ebbero della Colonna, la dimensione postuma della sua lirica, che la Marchesa costruì con cura e accortezza, anche ricorrendo a strumenti di rappresentazione extra letterari, come il ritratto pittorico³³. Si pensi al quadro di Sebastiano del Piombo, oggi custodito a Harewood House, presso Leeds, che con tutta probabilità è un *Ritratto di Vittoria Colonna come Artemisia*³⁴.

Writers and Canons in England, France, and Italy, edited by P.J. Benson and V. Kirkham, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005, pp. 14-31, a pp. 17-19; A.R. ASCOLI, *Body Politics in Ariosto's Orlando furioso*, in *Translating Desire in Medieval and Early Modern Literature*, edited by C.A. Berry and H.R. Hayton, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005, pp. 49-85. Più in generale, sui diversi significati della presenza della Colonna nel poema cfr. N. ORDINE, *Vittoria Colonna nell'«Orlando furioso»*, in «Studi e problemi di critica testuale», 42, 1991, pp. 55-92.

³² Cfr. C. RANIERI, *Premesse umanistiche alla religiosità di Vittoria Colonna*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», xxxii, 1996, pp. 531-48, a p. 541.

³³ Sui numerosi ritratti della Colonna e sulla sua fortuna cinquecentesca come icona della donna dotta e allo stesso tempo virtuosa la bibliografia è ormai ampia (da ultimo cfr. C. RANIERI, *Vittoria Colonna nei biograf, letterati e poeti del Cinquecento*, in *Biografia: genesi e strutture*, a cura di M. Sarnelli, Roma, Aracne, 2003, pp. 123-53); è invece da approfondire in tutte le sue implicazioni la ricerca sul ruolo attivamente svolto dalla poetessa nell'elaborazione della propria immagine pubblica. Su quest'ultimo punto, con particolare riferimento all'uso degli *exempla* antichi, cfr. ora V. COX, *Vittoria Colonna e l'esemplarità*, in *Al crocevia della storia*, a cura di M.S. Sapegno, Roma, Viella, 2016, pp. 17-53. Mancano invece studi sulla ricezione della lirica e dell'immagine della Gambara; ma sull'attenzione con cui costruì la propria immagine, e sul significato anche e soprattutto politico del suo programma poetico, insiste CRIVELLI, *L'immagine di sé*.

³⁴ Su questo ritratto cfr. N. MACOLA, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo. Ritratto di donna (Vittoria Colonna?)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 24 maggio – 12 settembre 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze, Mandragora, 2005, n. 11, p. 52; R. CONTINI, *Ritratto di donna (Vittoria Colonna?)*, in *Sebastiano del Piombo (1485-1547)*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 8 febbraio – 18 maggio 2008; Berlino, Gemäldegalerie, 28 giugno – 28 settembre 2008), Milano, Motta, 2008, n. 39, p. 192; M.

La rappresentazione della donna, che tiene in mano non un libro, come forse ci si potrebbe aspettare, ma una coppa, e che riempie tutto lo spazio, privo di paesaggio e dipinto con colori smorzati, allude alla vicenda di Artemisia di Caria, che dopo la morte del marito Mausolo aveva fatto erigere il grandioso mausoleo di Alicarnasso e, secondo la leggenda, ne avrebbe poi bevuto le ceneri proprio in una coppa, allo scopo di trasformarsi in una sorta di 'tomba vivente': l'affinità del dipinto con le ottave di Ariosto è evidente.

Come ha già suggerito Dionisotti³⁵, con i suoi versi Ariosto, isolandola «splendidamente» rispetto alle altre donne e riconoscendole un primato sulle altre poetesse (le «molte» che «lasciando l'ago e 'l panno, / son con le Muse a spegnersi la sete / al fonte d'Aganippe andate, e vanno», *Of* XXXVII xiv, vv. 4-6), se non fissava ancora un canone, stabiliva però una chiara gerarchia nella quale la Colonna si imponeva, mentre la Gambara, a cui pure il poeta aveva fin da subito assicurato un posto, emergeva rimanendo comunque 'una fra le tante' («Veronica da Gambara è con loro, / sì grata a Febo e al santo aonio coro»).

Oltre a quello di Ariosto non era mancato, d'altra parte, neppure l'avallo di Bembo, ma in questo caso si era trattato di un sostanziale pareggio. Nella prima edizione delle sue *Rime* egli aveva infatti solo alluso indirettamente alla Gambara, pubblicando il sonetto *Certo ben mi poss'io dir pago homai*, risposta a quello che la gentildonna gli aveva inviato nel lontano 1504 (*Non t'ammirar, s'a te, non visto mai*)³⁶: ciò equivaleva a circoscriverne e limitarne in qualche modo l'importanza nel contesto letterario contemporaneo, non riconoscendone la

BIANCO, *Per la datazione di un sonetto di Vittoria Colonna (e di un probabile ritratto della poetessa ad opera di Sebastiano del Piombo)*, in «Italiq», xi, 2008, pp. 91-107; G. FREULER, *Vittoria Colonna: The Pictorial Evidence*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, pp. 237-69, a pp. 257-60. L'identificazione della donna raffigurata con la Colonna non è però unanimemente condivisa; contrari sono M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, the Clarendon Press, 1981, p. 117; M.B. MENA MARQUÉS, *Catálogo*, in *Sebastiano del Piombo y España*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 1 marzo-30 aprile 1995), Madrid, Museo del Prado, 1995, pp. 81-133, a pp. 122-26. Vasari informa di un ritratto della Marchesa eseguito da Luciani: «E per vero dire, il ritrarre di naturale era suo proprio, come si può vedere nel ritratto di Marc'Antonio Colonna, [...] et in quello ancora di Ferdinando Marchese di Pescara, et in quello della Signora Vettoria Colonna che sono bellissimi» (G. VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, 5 voll., a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, v, p. 93).

³⁵ C. DIONISOTTI, *Elia Capriolo e Veronica Gambara*, in *Veronica Gambara e la poesia*, pp. 13-21, a p. 15.

³⁶ *Rime di messer Pietro Bembo*, Venezia, da Sabbio, 1530 (l'edizione è riproposta da Gorni nella sezione dedicata a Bembo in *Poeti del Cinquecento*, 1, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 51-189; il sonetto in questione a p. 119); cfr. ora P. BEMBO, *Le rime*, ed. critica a cura di A. Donnini, Roma, Salerno ed., 2008, 1, n. 68. Per il componimento della Gambara cfr. GAMBARA, *Le rime*, n. 11.

superiorità rispetto ad altre voci poetiche³⁷. Quanto alla Colonna (per la quale nelle lettere il futuro cardinale non lesinava negli stessi anni giudizi entusiasti), la Marchesa non compariva né con propri componimenti, né indirettamente³⁸. L'equilibrio si sarebbe raggiunto di lì a poco, nella seconda edizione delle *Rime*, nella quale il futuro cardinale avrebbe infatti incluso, oltre a 3 sonetti rivolti alla Gambara (oltre al citato *Certo ben mi poss'io dir pago homai, O d'ogni mio penser ultimo segno* e *Quel dolce suon, per cui chiaro s'intende*), anche 3 sonetti per la Colonna (*Cingi le costei tempie de l'amato, Alta Colonna et ferma a le tempeste* e *Caro et sovran de l'età nostra honore*), tutti poi riconfermati nell'edizione Giolito³⁹; e soprattutto avrebbe accolto anche componimenti di entrambe nella sezione dedicata ai corrispondenti, patrocinando così la prima apparizione pubblica della Marchesa (e in fondo anche della Gambara, poiché i suoi due testi apparsi precedentemente erano adespoti)⁴⁰.

Alla luce di questa fitta trama di reciproci riconoscimenti e apprezzamenti l'avvio di un dialogo poetico con la Colonna da parte della Gambara assume anche il significato di un preciso disegno, in uno scenario in cui si andava facendo sempre più chiara la «realità di rapporti gerarchici tra le due donne»⁴¹. È uno snodo, per la verità, del quale sappiamo ancora abbastanza poco, per quanto riguarda la reale diffusione dei testi, le eventuali reciproche relazioni, la presenza o meno nel 'canone' degli autori⁴²: è dunque auspicabile l'avvio

³⁷ GORNI, *Veronica e le altre*, p. 39.

³⁸ Si veda ad esempio quanto scrive a Paolo Giovio il 7 aprile 1530: «Ieri solamente ebbi, R.do Mons. mio, le lettere di V.S. delli XVII del passato, mandatemi insieme col bello e leggiadro Sonetto della Marchesa di Pescara [...]. Increscemi non aver goduto di ciò prima [...]. A me pare non aver veduto alcuna rima di S.S. più bella di questa, tra molte bellissime che veduto ho, e tengomene buono grandemente. È grave, è gentile, è ingenua, ed è, insomma, eccellentemente e pensata e disposta e dettata» (BEMBO, *Lettere*, III, n. 1077, p. 125).

³⁹ Per il primo componimento cfr. *supra*, p. 22, nota 36; gli altri si leggono ora in BEMBO, *Le rime*, I, rispettivamente nn. 69, 141 e 143-45.

⁴⁰ Si tratta rispettivamente di *Ahi quanto fu al mio Sol contrario il fato!* (ora in COLONNA, *Rime* A1 71, p. 38; inspiegabilmente inserito, dall'editore moderno, tra le rime amorose e non tra quelle epistolari) e *A l'ardente desio ch'ognior m'accende* (allo stesso Bembo; ora in GAMBARA, *Le rime*, n. 36; per i due componimenti privi di attribuzione cui si è accennato cfr. *ivi*, p. 36). Per quanto riguarda la Colonna, la Cox ha insistito sull'importanza di questo riconoscimento ufficiale da parte di Bembo (V. Cox, *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2013, p. 269).

⁴¹ RABITTI, *Vittoria Colonna, Bembo e Firenze*, p. 146.

⁴² Come osserva C. VELA, *Poesia in musica: rime della Gambara e di altri poeti settentrionali in tradizione musicale*, in *Veronica Gambara e la poesia*, pp. 399-414, a p. 404, nota 13, già nel 1504 (o forse addirittura prima) Giovanni Filoteo Achillini includeva la Gambara, allora appena diciannovenne, nella rassegna dei poeti nel canto X del suo *Viridario* (poi pubblicato a Bologna nel 1513 presso Girolamo Bendetti). Per un'altra testimonianza della fama della poetessa, allora giovanissima, cfr. DILEMMI, «*Ne videatur strepere anser inter olores*», p. 25, nota 21.

di una ricerca a vasto raggio sui manoscritti⁴³ e sulle raccolte a stampa, ma anche su fonti meno (a torto) frequentate, come la tradizione musicale⁴⁴. Intanto, però, illumina quella gerarchia che si andava gradualmente affermando una lettera di Bembo, che, scrivendo nel gennaio 1534 (dunque ben prima che apparisse la *princeps* della Colonna) a Francesco Maria Machiavelli a Vicenza, e lodando un sonetto di Caterina da Piovene, già poteva affermare: «Il quale nel vero è tanto bello che mi fa maravigliare grandemente. E parmi che la Marchesa di Pescara sia non solamente a Napoli, ma eziandio nella vostra Città. Dissi Marchesa di Pescara perciò che è quella che ha ora il primo grido»⁴⁵. In questo contesto, mi pare che di un rapporto 'agonistico' della Gambara nei confronti della Colonna si possa sospettare in un cenno contenuto in una lettera a Pietro Aretino, di qualche anno successiva al sonetto *Mentre da vaghi e giovenil pensieri*:

Che le lettere mie vi piacciono e sieno care, ne sento piacere incomparabile [...]. Troppo mi onorate in dire che le mie prose siano da più di quelle della Signora Marchesa di Pescara, alla quale cedo in qual si voglia cosa del mondo, nondimeno non posso far che io non mi allegri⁴⁶.

Siamo, con questa lettera, alla metà degli anni Trenta: di lì a qualche anno nell'ambiente vicino alla Gambara sarà realizzata un'importante opera di 'promozione' della poesia della Colonna. È infatti nell'ambito della sua 'accademia', presso la piccola ma vivace corte di Correggio, che vede la luce il commento alle poesie della Marchesa dell'allora giovanissimo Rinaldo Corso, a stampa in versione parziale nel 1542 proprio con una dedica alla Gambara, e poi in redazione completa solo nel 1558⁴⁷. Nella lettera

⁴³ Per quanto riguarda la Gambara, segnalo la presenza di rime nei seguenti manoscritti, non indicati da Bullock: Bologna, Archivio Isolani, capsula 95, F 69/166 (cfr. BEMBO, *Le rime*, II, pp. 559-60); Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, H.X.18; Udine, Biblioteca Bartoliniana, 45 (cfr. ivi, pp. 632-33); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.203 (6757; cfr. ivi, pp. 640-42), It.IX.248 (7071; cfr. ivi, p. 642), It.XI.66 (6730; cfr. ivi, pp. 648-49).

⁴⁴ Per la Gambara cfr. VELA, *Poesia in musica*, pp. 403-4, 411-12; per la Colonna cfr. A. PIÉJUS, *Musical Settings of the Rime*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, pp. 314-45. Ma è un discorso, quest'ultimo, che vale in generale per l'intera poesia petrarchista (per qualche spunto sulla poetessa senese Virginia Martini Salvi cfr. K. EISENBICHLER, *L'opera poetica di Virginia Martini Salvi*, Siena, Accademia degli Intronati, 2012, pp. 61-62).

⁴⁵ BEMBO, *Lettere*, III, n. 1545, p. 479. Per altre testimonianze sulla graduale ma rapida diffusione del 'mito' della Colonna cfr. ORDINE, *Vittoria Colonna*, pp. 82-92.

⁴⁶ Lettera del 26 ottobre 1536 in *Rime e lettere di Veronica Gambara*, pp. 286-87.

⁴⁷ Dell'edizione del 1542 resta una sola copia, studiata recentemente da S.C. FAGGIOLI, *Di un'edizione del 1542 della Dichiaratione di Rinaldo Corso alle rime spirituali di Vittoria Colonna*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCI, 2014, 634, pp. 200-10. Seguirono l'edizione

premessa all'opera, datata 15 febbraio 1542, Corso ricorda l'occasione da cui era nato il suo lavoro, nell'estate precedente, e giustifica la scelta di pubblicarne solo una parte, dedicata alle rime spirituali (che nelle intenzioni dell'autore avrebbe dovuto essere la seconda): «Gli sacri tempi, che hoggimai poco appresso di Quaresima sono, [...] m'invitano a mandar senza la sorella in luce questa seconda parte delle Rime della divina Vittoria da me la state passata isposte»⁴⁸. La *Dichiaratione* del 1542 rappresenta una tappa fondamentale nella ricezione della lirica della Colonna, non solo perché è il primo commento riservato a una poetessa, per di più vivente, ma anche e soprattutto perché, escludendo le rime amorose, propone le altre come modello per un nuovo 'genere' che si andava affermando nel panorama lirico cinquecentesco, quello della poesia spirituale⁴⁹: sulla scia dell'intuizione di Zoppino, che nel 1539 aveva anteposto le rime 'religiose' a quelle di

del 1543 (*Dichiaratione fatta sopra la seconda Parte delle Rime della Divina Vittoria Colonna Marchesana di Pescara*, Bologna, Faelli, s.i.p., da cui si cita), quindi *Tutte le rime della illustriss. et eccellentiss. Signora Vittoria Colonna, Marchesana di Pescara. Con l'Espositione del Signor Rinaldo Corso*, Venezia, Sessa, 1558. Sul commento del Corso cfr. G. MORO, *Le commentaire de Rinaldo Corso sur les «Rime» de Vittoria Colonna: une encyclopédie pour des «très nobles dames»*, in *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*, Actes du Colloque international sur le commentaire (Paris, 19-21 mai 1988), publié par G. Mathieu-Castellani et M. Plaisance, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, pp. 195-202, secondo il quale Corso lo avrebbe letto durante una seduta dell'accademia di Correggio (pp. 196-97; l'argomento è ripreso da CRIVELLI, *The Print Tradition*, pp. 110-11); M. BIANCO, *Rinaldo Corso e il Canzoniere di Vittoria Colonna*, in «Italique», 1, 1998, pp. 35-45; EAD., *Le due redazioni del commento di Rinaldo Corso alle rime di Vittoria Colonna*, in «Studi di filologia italiana», lvi, 1998, pp. 271-95 (che a p. 272, nota 6 opportunamente smentisce l'informazione data da Moro a proposito della pubblica lettura); C. CINQUINI, *Rinaldo Corso editore e commentatore delle Rime di Vittoria Colonna*, in «Aevum», lxxiii, 1999, 3, pp. 669-96; A. BRUNDIN, *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 155-70. Sulla figura di Corso cfr. G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, Modena, Società Tipografica, 1781-1786, II, pp. 151-65; Q. BIGI, *Sulla vita e sulle opere di Rinaldo Corso e di Pietro Bisi da Correggio*, Modena, G.T. Vincenzi, 1880 (non sempre affidabile); F. FOFFANO, *Un letterato italiano del secolo XVI (Rinaldo Corso)*, in «Il Propugnatore», n.s. v, 1892, 28-29, pp. 158-95; R. FINZI, *Un Correggese del Rinascimento: Rinaldo Corso (1525-1582)*, Modena, Aedes Muratoriana, 1959.

⁴⁸ In realtà Corso preparò già negli anni immediatamente successivi, presumibilmente tra il 1543 e il 1550 (ma senza darlo alle stampe: cfr. CINQUINI, *Rinaldo Corso editore*, pp. 675-76, nota 21), il commento alle rime amorose (inizialmente pensato come prima parte), anche in questo caso, come già per le spirituali, costruendo un macrotesto coerente e modellato sull'archetipo petrarchesco, almeno nella sistemazione restituita dal Vellutello: cfr. BIANCO, *Rinaldo Corso*.

⁴⁹ Per un recente ed esaustivo quadro di riferimento sul fenomeno cfr. A. QUONDAM, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, in «Studi (e Testi) italiani», 16, 2005, pp. 127-282; alle pp. 213-82 l'appendice *Saggio di bibliografia della poesia religiosa (1471-1600)*.

argomento amoroso⁵⁰, Corso separa drasticamente la produzione amorosa da quella spirituale, legittimando in tal modo l'autonomia di quest'ultima. Sarebbe dunque di grande interesse stabilire la parte effettivamente avuta dalla Gambara in questa operazione: stando ai dati di cui disponiamo, peraltro scarsi, non dovette comunque essere secondaria⁵¹.

Mi sembra dunque possibile riconoscere uno scarto nell'atteggiamento della Gambara rispetto alla poesia della Colonna tra il primo sonetto di proposta, *Mentre da vaghi e giovenil pensieri*, e l'appoggio (se non addirittura la commissione) offerto al Corso per il suo commento (dove quel sonetto è comunque presente): è il graduale passaggio dal tentativo di presentarsi come voce alternativa, con una diversa idea di poesia, al riconoscimento di un primato *de facto* (esattamente negli anni in cui iniziano a moltiplicarsi le edizioni di rime della Marchesa), accettato ma nello stesso tempo prontamente sfruttato a proprio vantaggio, se possibile, mediante un'abile strategia di allineamento e identificazione⁵². Che l'affermarsi di una voce femminile nel vasto panorama della lirica rinascimentale sia stato segnato da antagonismi più o meno celati e sia il risultato di un graduale aggiustamento di rapporti di forze non può certo stupire: nella sua concretezza storica, nel contesto sociale e culturale da cui non può essere avulsa, la poesia fa i conti anche con elementi spuri, come la gestione della propria immagine⁵³.

⁵⁰ *Rime de la diva Vittoria Colonna ... Nuovamente aggiuntovi XVI Sonetti Spirituali, et le sue stanze*, Firenze, Zoppino, 1539 (cfr. COLONNA, *Rime*, p. 260).

⁵¹ Sull'importanza della corte di Correggio nella trasmissione della poesia della Colonna ha insistito Toscano, il quale non escludeva che dalla città «qualcuno potesse di tanto in tanto inviare manipoli di versi» e che questi arrivassero «nella non lontanissima Parma», così che alla *princeps* «si potrebbe attribuire il titolo se non di 'forma' almeno di 'zibaldone Correggio', restituendo a Veronica Gambara il merito di aver trasformato la sua corte in un attivo centro di diffusione e [...] di studio delle rime di Vittoria Colonna» (TOSCANO, *Appunti sulla tradizione*, pp. 78 e 80). Tuttavia sono condivisibili le perplessità della Crivelli almeno riguardo alla *princeps* del 1538, che difficilmente si può far risalire all'iniziativa della Gambara o di ambienti a lei vicini (CRIVELLI, *The Print Tradition*, p. 117, nota 172); in proposito, della stessa studiosa cfr. *Godere di cattiva stampa: spunti per una rilettura della tradizione editoriale delle rime di Vittoria Colonna*, in *Al crocevia della storia*, pp. 137-57. Sulle diverse intenzioni degli editori delle stampe colonniane cfr. G. RABITTI, *La letteratura femminile e l'Europa*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, XII, Roma, Salerno ed., 2002, pp. 399-433, a pp. 401-5.

⁵² Cfr. BRUNDIN, «Presto fia 'l mio potere in farvi onore», pp. 140-46, che però interpreta in questo senso anche la corrispondenza poetica con la Colonna («By initiating the exchange, Gambara publicly places herself in second position, acknowledging her desire to be associated with her fellow poet and seeking her approval and collaboration in a mutual project of literary conquest», p. 140); COX, *Women's Writing in Italy*, pp. 67-68.

⁵³ In questa prospettiva si potrebbe riconsiderare anche l'atteggiamento della Colonna verso la stampa, che un radicato luogo comune della critica vuole di assoluto rifiuto. Riprendendo un'osservazione di DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo*, pp. 131-32, la Crivelli ridimensiona la

A conti fatti, l'operazione della Gamba ottenne il risultato sperato: a partire dagli anni Quaranta del Cinquecento si assiste infatti a una canonicizzazione di entrambe le poetesse, spesso associate in virtù di vistosi tratti comuni. Perciò, elogiando «quante son donne, e quante ne son state, / che per la dotta lingua e per gli inchiostri / fur, e sempre saran, chiare e pregiate», nel 1560 Bernardo Tasso poteva celebrare l'una accanto all'altra la Marchesa («una celebre donna / del gran sangue roman ferma Colonna») e la signora di Correggio («col vago stile / col dotto stil») ⁵⁴, mentre solo un anno prima, nel 1559, nella prima antologia dedicata esclusivamente alla lirica femminile (*Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne* del 1559) ⁵⁵, la bolognese Lucia Bertani aveva esaltato le «opre eccelse, eterne, uniche, et rade» (v. 8) delle «due, ch'alloro il crin cinge et bontade» (v. 5) ⁵⁶. Da parte sua anche Ludovico Domenichi, intraprendente divulgatore della scrittura femminile e curatore di quella prima antologia, rivolgendosi a Chiara Matraini abbinava «la gran Colonna in cui Roma s'appoggia» a «l'altra saggia, ch'ebbe già cor regio / e fu ben veramente unica e sola» ⁵⁷. E se la sovrapposizione delle due fi-

riluttanza della Marchesa a pubblicare le proprie rime, sulla base di una lettera di Bembo a Gualteruzzi dell'11 dicembre 1538 (CRIVELLI, *The Print Tradition*, pp. 99-100; la missiva in BEMBO, *Lettere*, IV, n. 1991, p. 159); più in generale cfr. T. CRIVELLI, «Mentre al principio il fin non corrisponde». Note sul Canzoniere di Vittoria Colonna, in Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere, raccolti da S. Albonico, a cura di S. Calligaro e A. Di Dio, Pisa, Ets, 2013, pp. 117-36, a pp. 125-27. Sull'argomento cfr. ora anche R. LALLI, *In limine. La lirica femminile del Cinquecento tra paratesto e stampa (1538-1600)*, in «Studi (e testi) italiani», 38, 2016, pp. 191-210, a pp. 191-200. D'altra parte, se non consentì apertamente a rendere pubblica la propria produzione, la poetessa non fu altrettanto ferma nell'impedirne la diffusione manoscritta, secondo un disegno che aveva implicazioni anche sul piano politico.

⁵⁴ *L'Amadigi del s. Bernardo Tasso*, Venezia, Giolito, 1560; le citazioni rispettivamente da XXXV II, vv. 2-4 e III, vv. 7-8; IV, vv. 3-4. Sui rapporti tra la Colonna e Bernardo Tasso cfr. RANIERI, *Vittoria Colonna nei biograf*, pp. 143-46; G. FERRONI, *Bernardo Tasso, Ficino, l'evangelismo. Riflessioni e materiali attorno alla Canzone dell'anima (1535-1560)*, in *Rinascimento meridionale: Napoli e il vicerè Pedro de Toledo (1532-1553)*, Napoli, Tullio Pironti, 2016, pp. 253-319; G. DE LA TORRE AVALOS, «... al servizio de la felice memoria del Marchese del Vasto». Notas sobre la presencia de Bernardo Tasso en la corte poética de Ischia, in «Studia Aurea», x, 2016, pp. 363-92; R. MORACE, *Bernardo Tasso e Vittoria Colonna. Le tracce di un sodalizio tra le carte del «Libro secondo degli Amori» e il codice oliveriano 1399*, in *Bernardo Tasso uomo del Rinascimento*, Atti del Convegno (Bergamo, Padova, 14, 27-28 ottobre 2016), a cura di F. Tomasi e G. Ferroni, c.s.

⁵⁵ Sulla quale cfr., *infra*, pp. 179-205 Allestita dal Domenichi, fu pubblicata a Lucca per i tipi di Vincenzo Busdraghi.

⁵⁶ *Hebbe l'antica, et gloriosa etade*, in *Rime diverse*, p. 112. Sulla Bertani cfr. *infra*, p. 198, nota 69.

⁵⁷ Il sonetto di Domenichi, *Chiara donna e gentil, ch'al piccol Serchio*, è ora in C. MATRAINI, *Rime e lettere*, ed. critica a cura di G. Rabitti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1989,

gure è confermata, per altra via, dalla tradizione sia manoscritta sia a stampa dei loro testi (a cominciare dalle ottave di *Quando miro la terra ornata e bella*, erroneamente attribuite alla Colonna fin dal 1539)⁵⁸, oltre che dalla loro costante presenza nella serie delle antologie giolitine⁵⁹, un'ulteriore conferma di questa consacrazione congiunta ci offre anche l'arte figurativa, se è vero che in un dipinto del Museo di Paolo Giovio le due donne erano raffigurate, l'una «in carretta», l'altra «a cavallo», mentre si dirigevano insieme ad altri poeti del tempo verso il monte Parnaso⁶⁰.

2. La risposta della Colonna non si fece attendere:

Lasciar non posso i miei saldi pensieri
 ch'un tempo mi nudrir felice amando;
 or mi consuman, misera cercando
 pur quel mio Sol per altri erti senterì.

Ma, tra falsi desiri e pianti veri,
 la cagion immortal vuol ch'obliando
 ogn'altra cura io viva, alfin sperando
 un giorno chiaro doppio tanti neri;
 onde l'alto dolor le basse rime
 move, e quella ragion la colpa toglie
 che fa viva la fede e 'l danno eterno.
 Infin a l'ultim'ora quelle voglie

p. 110 (dove è anche la risposta della Matraini). Palese la citazione da Bembo, *O d'ogni mio penser ultimo segno*, v. 2 («vergine veramente unica et sola»; BEMBO, *Le rime*, I, n. 69).

⁵⁸ Cfr. A. BULLOCK, *Veronica o Vittoria? Problemi di attribuzione per alcuni sonetti del Cinquecento*, in «Studi e problemi di critica testuale», IV, 1973, pp. 115-31, a pp. 116-17. Le ottave si leggono in GAMBARA, *Le rime*, pp. 119-25.

⁵⁹ Cfr. D. ROBIN, *The Lyric Voices of Vittoria Colonna and the women of the Giolito anthologies (1545-1559)*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, pp. 433-66.

⁶⁰ Ne dà notizia (come segnala ORDINE, *Vittoria Colonna*, p. 58) Anton Francesco Doni in una lettera del 20 luglio 1543 al conte Agostino Landi, in cui descrive il Museo fatto costruire dallo scrittore a Borgovico presso Como dal 1537 al 1543 e poi purtroppo abbattuto nel primo Seicento: «Poi ci sono in sei quadri distinti molte favole sotto la detta loggia [...] ma nel più bel luogo che vi fosse con molta maestria v'era dipinto il monte di Parnaso [...] dove era una moltitudine di poeti laureati [...]. Salivano per una bene intesa strada molti uomini ritratti a naturale. Lascio Dante, Petrarca e Boccaccio, che erano i padroni del luogo, ma saliva il Tibaleo, la signora Veronica Gambarà e la Signora Marchesa di Pescara, una in carretta, l'altra a cavallo» (A.F. DONI, *Lettere*, Venezia, Girolamo Scotto, 1544, pp. 47-51, ora in *Scritti d'arte del Cinquecento*, III, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 1895-2903, a p. 2899). Sul Museo del Giovio cfr. F. MINONZIO, *Il museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 77-146.

saran sole nel cor che furon prime,
sfogando il foco onesto e 'l duolo interno⁶¹.

Il sonetto rovescia completamente la prospettiva della proposta, a partire dalle forte negazione in esergo «non posso», direttamente prelevata da Petrarca (cfr. *Rvf* CCCXXV, v. 1 «Tacer non posso»): mentre per la Gambara l'esperienza amorosa era stata un alternarsi di timore e speranza, di gioie e sofferenze («piangendo or trista ed or lieta cantando» v. 3), ma nel complesso dolorosa (il cuore «consumava doglioso i giorni intieri», v. 8), per la Colonna l'amore era stato invece fonte di felicità («mi nudrir felice amando», v. 2, con ripresa della metafora petrarchesca di *Rvf* I, v. 2 – «ond'io nudriva 'l core» – già esibita dalla Gambara), e solo nel presente si è trasformato in esperienza di dolore a causa della morte dell'amato. Proprio nel segno di quell'amore, presentato in una dimensione unicamente postuma, assolutizzato («vuol ch'obliando / ogn'altra cura io viva», vv. 6-7, ripresa diretta di *Rvf* CCCXXV, v. 47 «dolcemente obliando ogni altra cura») e fortemente spiritualizzato (è voluto da una «cagion immortal»⁶² e tende «per altri erti senterì» a «un giorno chiaro»), la Colonna vive in continuità con il passato: non ha «altri pensieri» e «altre voglie» come la Gambara (v. 9), ma al contrario i «pensieri»⁶³ sono «saldi», i desideri (le «voglie»), seppur privi di qualsiasi sfumatura sensuale («il desio, com'Amor vole, / che dal vedere e da l'udir constrinse / la mente»: A2 20, vv. 5-7), sono ancora gli stessi («quelle») di prima (vv. 12-13), e il componimento è infatti interamente costruito su un tempo presente, che lo slancio finale verso «l'ultim'ora» rende assoluto (similmente in A1 48, vv. 3-4: «il desir, ch'ebbi pria col primo sguardo / nei di miei primi, avrò ne l'ore extreme», e A1 58, vv. 12-14: «da l'antica passion nacque sol una / fede al mio petto, che non men sincero / del primo giorno sarà l'ultim'anno»). I «saldi pensieri» sono la memoria dell'amore per il marito, un ricordo che si sovrappone e si fonde con l'oggi: la passione è pura («il foco onesto» v. 14) perché la «ragion» (v. 10), cioè la «cagion immortal» del v. 6, elimina

⁶¹ COLONNA, *Rime* A1 65, p. 35; il sonetto (di cui evidentemente l'editore moderno non riconosce o trascura il carattere epistolare) fu pubblicato per la prima volta nella *princeps* del 1538 (p. 22r), ma ne resta testimonianza manoscritta precedente nel cod. Vat. Chig. L.IV.79 della Biblioteca Apostolica Vaticana, datato all'ottobre 1536 (cfr. F. CARBONI, *La prima raccolta lirica datata di Vittoria Colonna*, in «Aevum», LXXVI, 2002, 3, pp. 681-707). Se ne veda un succinto commento in *Liriche del Cinquecento*, pp. 108-9.

⁶² Forse un ricordo della dantesca «prima cagion» (*Par.* xx, v. 132).

⁶³ Utili spunti sui diversi significati che il termine 'pensiero' (o 'pensiero') assume nella lirica della Colonna, dove ricorre con altissima frequenza, in SAPEGNO, *The Rime: A Textual Conundrum*, pp. 167-68.

ogni traccia di «colpa»; quella stessa «ragion» mantiene fermo il proposito di fedeltà («fa viva la fede» v. 11) e allo stesso tempo continua ad alimentare il dolore, da cui scaturisce la scrittura⁶⁴.

Diversamente, per la Gambara l'amore poteva essere causa di travia-mento («spesso amando / il suo mal assai più che 'l ben cercando», vv. 6-7), ora riconosciuto come «colpa» (v. 14), e per questo la poetessa aveva stabilito, sulla scia di *Rvf*I, una netta frattura fra passato e presente attraverso il rapido susseguirsi degli avverbi temporali «or»-«allor»-«ora» e insistendo su tempi verbali del passato («fui nutrita», «sfogai», «consumava», «intesi»). Se dunque la Gambara rifiutava le giovanili «sciocchezze» (v. 13) giungendo a una finale liberazione dal «duol interno» (v. 14), la Colonna continua invece a scrivere le proprie «basse rime» (con *diminutio* di matrice petrarchesca, giusta le «basse rime» di *Rvf*CCCXXXII, v. 24) sotto 'dettatura' del dolore (la dichiarazione di poetica delle terzine richiama palesemente quella di *Scrivo solo per sfogar l'interna doglia*)⁶⁵, ora sublimato in una dimensione interiore (si noti lo scarto di intensità tra il cuore che 'consuma' i giorni nel dolore, ai vv. 6-8 della Gambara, e i pensieri d'amore che 'consumano' la donna, nel componimento della Colonna, vv. 1-3). In questi termini il Corso avrebbe infatti commentato il sonetto, mettendo in rilievo la distanza fra i due testi: «Dove la detta S. Veronica s'ingegnava di mostrar la mutatione dello stato suo amoroso et inquieto, al presente libero et tranquillo. Adunque la S.V.N., non si togliendo dal primo proponimento, per lo contrario dice di non potersene diliberare; et come quell'altra si scusa dello haver posto silentio eterno al suo canto, così ella si scusa di non poter le sue querele terminare. [...] Et quella ragione, che fa viva la fede et il duolo conserva eterno, cioè lo smisurato amore, toglie la colpa et la fa rimanere scusata»⁶⁶.

Ripetendo il *topos* della fedeltà all'amato defunto (vero e proprio *Leitmotiv* della sezione delle rime amorose: «Non vo' lasciar i miei dolci martiri, / né che dal primo nodo il cor si mova» A1 46, vv. 12-13; perché «quest'amor d'ora è 'l fermo, il buono e 'l vero», A1 31, v. 14), la Colonna confermava anche con questo sonetto l'immagine della vedova fedele (il 'modello Artemisia') che, come si è visto, si impose rapidamente presso i suoi lettori:

⁶⁴ Per una lettura dell'intera sezione delle rime amorose come «una serie significativa di testi vedovili» cfr. CRIVELLI, «*Mentre al principio il fin non corrisponde*».

⁶⁵ TOSCANO, *Appunti sulla tradizione*, osserva che le 4 occorrenze del verbo 'sfogare' nel *corpus* poetico della Colonna sono tutte nelle rime amorose (p. 83).

⁶⁶ *Tutte le rime della illustriss. et eccellentiss. Signora Vittoria Colonna*, pp. 224-26.

«vincis igitur Victoria Artemisiam», così il Valeriano sugellava la dedica alla Marchesa del XXII libro dei suoi *Hieroglyphica*⁶⁷.

3. Non è dunque privo di significato che il secondo testo indirizzato dalla Gambara alla Marchesa (con ogni probabilità coevo al precedente)⁶⁸ non contenga alcun accenno a quei «saldi pensieri» e all'«alto dolor» che ne derivava, cioè all'amore per il marito defunto concepito come 'nutrimento' e fondamento della poesia:

O de la nostra etade unica gloria,
donna saggia, leggiadra, anzi divina,
a la qual reverente oggi s'inchina
chiunque è degno di famosa istoria:

ben fia eterna di voi qua giù memoria,
né potrà il tempo con la sua ruina
far del bel nome vostro empia rapina,
ma di lui porterete alma vittoria.

Il sesso nostro un sacro e nobil tempio
dovria, come già a Palla e a Febo, farvi,
di ricchi marmi e di finissim'oro,

e, poiché di virtù sete l'esempio,
vorrei, Donna, poter tanto lodarvi
quanto vi riverisco, amo, ed adoro⁶⁹.

Il ritratto quasi divinizzato di Vittoria è costruito unicamente sulla sua 'sapienza' e sulle sue capacità poetiche: «donna saggia», la Colonna è assimilata infatti ad Atena e, illuminata da questi riferimenti che la precedono, anche la «virtù» del v. 12 sembra virare verso un significato più intellettuale (nel senso appunto di 'saggezza', 'ragione') che morale. In questo senso, è di rilievo il riuso del dittico petrarchesco «saggia, leggiadra» di *Rvf* CCXLVII (ma anche *Rvf* CLXVII è ampiamente echeggiato: nella catena rimica 'divina : inchina : rapina', che si incrocia con quella dantesca 'divina : ruina : rapina' di *Inf.* v, vv. 32:34:36; e soprattutto al v. 7, che rovescia «far del mio cor dolce rapina», là al v. 5; da *Rvf* CLXXXVII, v. 13 e CCXCVII, v. 13 proviene invece il «bel nome» del v. 7). L'assimilazione a Febo richiama in

⁶⁷ *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literiis commentarii Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Bellunensis*, Basileae, 1556 (= Hildesheim, Olms, 2005), p. 156v.

⁶⁸ Come si è visto (cfr. *supra*, p. 11, nota 1), Bembo lo aveva ricevuto insieme al primo.

⁶⁹ Cfr. GAMBARA, *Le rime*, n. 42. Il sonetto, di cui non restano testimoni manoscritti, fu stampato per la prima volta dal Corso nel 1558 in *Tutte le rime della illustriss. et eccellentiss. Signora Vittoria Colonna*, pp. 389-90.

modo diretto l'attività poetica della Colonna e, in una prospettiva più ampia, può forse riferirsi alla scrittura anche l'accento del v. 4 ad una «famosa istoria»: la poetessa non è dunque oggetto di una lode generica, ma è «degn» di essere celebrata attraverso la scrittura (anzi, è il modello per coloro che aspirino alla poesia)⁷⁰. La proposta della Gambara, pur auspicando una memoria «eterna», guarda soprattutto al presente: la prospettiva è quella della «nostra etade» (forse con ricordo di *RvfXXX*, v. 20 «o ne la nostra etade o ne' prim'anni»), ribadita subito dopo l'*incipit* di marca ovidiana⁷¹ dall'«oggi» al v. 3 e poi ancora dal «qua giù» del v. 5, e di conseguenza anche i tempi verbali sono per lo più coniugati al presente («s'inchina», «dovria», «sete», «vorrei», «riverisco», «amo», «adoro»⁷², di contro a «fia», «potrà» e «porterete»). Nulla dunque rimanda all'immagine della Colonna come vedova fedele, le cui «lacrime» sono l'«urna» che «degnamente ammante / del cener sacro tuo l'alto tesoro» (A1 34), e per la quale la scrittura ha il duplice scopo di consolare per la perdita e di eternare la memoria dell'amato («per far eterna qui memoria / di lui» A2 17, vv. 10-11). Delle due componenti che costituiscono l'esemplarità della Colonna, le doti intellettuali (l'abilità stilistica) e l'eccellenza morale (la fedeltà al marito defunto), la Gambara accoglie qui solo la prima.

Già si era levata la voce del Giovio a magnificare l'«ingenium» della Marchesa, «in omni genere litterarum valde mirificum», nei suoi *Dialoghi*, ambientati nel 1527 e scritti nel 1528, ma essi erano poi rimasti inediti⁷³; e il Britonio, nella *Gelosia del sole*, ne aveva celebrato le doti, lodandone lo «stil» e la «dolce rima», ma egli scriveva in anni di molto precedenti la morte di Ferrante⁷⁴. Lo stesso Bembo aveva certo insistito sul «suo verso alto et purga-

⁷⁰ Il sintagma era già nella sesta egloga dell'*Arcadia*: «de le qual grida ogni famosa istoria», v. 102 (I. SANNAZARO, *Arcadia*, intr. e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013). Registro qui anche una tangenza, che in mancanza di altri riscontri mi sembra casuale, con il v. 49 del secondo *Atto pastorale* del tortonese Luca Valenziano: «Lucilia è degna di famosa istoria» (L. VALENZIANO, *Opere volgari*, a cura di M.P. Mussini Sacchi, intr. di U. Rozzo, Tortona, Centro Studi Matteo Bandello e la Cultura rinascimentale, 1984, p. 157).

⁷¹ «Saecli decus indelebile nostri»: *Epistulae ex Ponto*, a cura di L. Galasso, Milano, Mondadori, 2011, II 2, v. 25 (cfr. Cox, *Lyric Poetry*, p. 274).

⁷² Questi ultimi compongono «una terna verbale complementare e speculare ai tre epiteti dell'esordio: *riverisco* la 'saggia'; *amo* la 'leggiadra'; *adoro* la 'divina'» (A. CHEMELLO, «Il più bel lume di questo mondo»: Vittoria Colonna e il suo tempo, in *Al crocevia della storia*, pp. 57-83, a p. 64).

⁷³ P. GIOVIO, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, a cura di F. Minonzio, Torino, Aragno, 2011, p. 328. Sul ritratto che il Giovio dà della Colonna cfr. K. GOUWENS, *Female Virtue and the Embodiment of Beauty: Vittoria Colonna in Paolo Giovio's Notable Men and Women*, in «Renaissance Quarterly», LXVIII, 2015, 1, pp. 33-97, a pp. 53-83.

⁷⁴ *Opera volgare di Girolamo Britonio di Sicignano intitolata Gelosia del sole*, Napoli, Sigismondo Mayr, 1519 (di cui ora è disponibile l'ed. critica, a cura di M. Marrocco, Roma, Sapienza

to» (*Cingi le costei tempie de l'amato*, v. 4) e sulle «rime sì soavi et sì conteste» (*Alta Colonna et ferma a le tempeste*, v. 5); eppure l'immagine sullo sfondo era sempre quella vedovile («leggiadre membra in nero panno», ivi, v. 3), e le rime «già dolci et liete» erano «hora pietose et meste» (ivi, v. 8) perché volte a tessere «eterni lode et prime» al «grande Avalo nostro» (*Caro et sovrano de l'età nostra honore*, vv. 11, 14), nel segno del «marital suo casto affetto» (*Cingi le costei tempie de l'amato*, v. 13)⁷⁵. A fronte di questi riscontri, dunque, la Gambara dà una sua personale lettura dell'*iter* poetico della Colonna, che non collima con il modello vedovile, largamente predominante.

4. Ricambiando le lodi che le erano state rivolte, la Marchesa sfrutta un tema portante della cultura umanistica e rinascimentale, quello della rinascita e del rinnovamento:

Di novo il Cielo de l'antica gloria
 orna la nostra etate, e sua ruina
 prescrive, poscia che fra noi destina
 spirto ch'ha di beltà doppia vittoria.
 Di voi, ben degna d'immortal istoria,
 bella donna, ragiono, a cui s'inchina
 chi più di bello ottiene, e la divina
 interna parte vince ogni memoria.
 Faranvi i chiari spirti eterno tempio,
 la carta il marmo fia, l'inchiostro l'oro,
 ché 'l ver constringe lor sempre a lodarvi.

Università Editrice, 2016, da cui cito: sonetto *Quando odo il vostro stil di tanta istima*, n. 276, pp. 351-52). Il riferimento era già in T.R. TOSCANO, *Schede sul noviziato poetico napoletano di Vittoria Colonna*, in ID., *Letterati corti accademie*, pp. 13-24, a p. 16. Per qualche altro esempio cfr. M. SCALA, *Encomi e dediche nelle prime relazioni culturali di Vittoria Colonna*, in «Periodico della Società Storica Comense», LIV, 1990, pp. 95-112.

⁷⁵ A pianger «sovente involta in negra gonna» (con più diretto richiamo alla fonte petrarchesca: «et una donna involta in veste negra», *Triumph. Mor.* I, v. 31) la ritraeva in questi stessi anni anche il Berni del rifacimento dell'*Orlando innamorato*, dedicando l'opera alla stessa Colonna e a Isabella d'Este (*Orlando innamorato nuovamente composto da messer Francesco Berni fiorentino*, Venezia, Giunti, 1541, I, I III, v. 5); si veda in proposito TOSCANO, *Appunti sulla tradizione*, p. 32. Non a caso, l'immagine deriva, o ad ogni modo coincide, con l'autoritratto che la Colonna fornisce di sé in un sonetto perduto, ma i cui primi versi sono citati nella *Vita* scritta da Filonico Alicarnasseo: «Se mai misero visse in doglia e pena / avvolto in nero duol, in nero manto / Quella son io che vivo sol di pianto» (V. COLONNA, *Carteggio*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, Torino, Loescher, 1892², pp. 487-518, a p. 507). Ma si tratta, come detto, di un *topos* che si impone, se anche nelle *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne* del 1559 Ottaviano della Ratta rappresenta la Colonna «avvolta in nere gonne» (*Se l'udir, Donna, il dolor, e il vostro pianto*, v. 13, p. 41).

Morte col primo, o col secondo ed empio
 morso il tempo, non ponno omai levarvi
 d'immortal fama il bel ricco tesoro⁷⁶.

Lo spunto contenuto nel sonetto della Gambara («come già a Palla e a Febo» v. 10) è qui immediatamente esplicitato: la poetessa celebra il ritorno dell'«antica gloria» (che nel testo di proposta era «unica») nella «nostra etate», alla cui «ruina» è posta fine⁷⁷, e soprattutto attribuisce alla sua corrispondente una «immortal fama». Il tema della gloria eterna percorre in effetti l'intero componimento, dall'«immortal istoria» del v. 5 (che nella Gambara era solo «famosa» v. 4) all'«eterno tempio» del v. 9 (che era «nobil», v. 9) fino appunto all'*explicit*, passando per l'avverbio «sempre» del v. 11. E tuttavia le lodi che la Colonna rivolge alla Gambara sono piuttosto generiche, ed è significativo che si lasci cadere il riferimento alla poesia e alla sapienza, puntando invece sulla bellezza della destinataria (dantesca «bella donna», v. 6), da intendersi naturalmente sia come dato fisico, sia soprattutto come nobiltà d'animo e purezza interiore⁷⁸: nella prospettiva della Colonna, la Gambara è uno «spirto» (a cui corrispondono i «chiari spirti» del v. 9, gli stessi che insieme ai «nobili intelletti / seguiran l'orma bella e i degni esempi» del defunto marito in A1 34, vv. 9-10), ed è il modello per chiunque voglia attingere la bellezza (vv. 7-8). Di nuovo, la Colonna si pone in una prospettiva diversa rispetto a quella della sua interlocutrice, anzi le ribatte (con verbo petrarchesco: «ragiono», per cui cfr. ovviamente *Rvf* I, v. 5) proprio su un punto fondamentale: anche se nella prima terzina si dice certa che la Gambara sarà lodata in una sorta di tempio poetico, nei versi precedenti suggerisce che non è importante essere

⁷⁶ COLONNA, *Rime* E13, p. 209. Anche questo componimento apparve a stampa per la prima volta nel 1558 nell'edizione curata e commentata da Corso (*Tutte le rime della illustriss. et eccellentiss. Signora Vittoria Colonna*, p. 330) e non se ne conoscono testimonianze manoscritte.

⁷⁷ Il verbo «prescrive» è dantesco (cfr. *Par.* xxiv, v. 6 «prima che morte tempo li prescriba») e poi petrarchesco (cfr. *Rvf* XXIV, vv. 1-2 «se l'onorata fronde che prescrive / l'ira del ciel»).

⁷⁸ «Alcuna volta si pone la palma per la vittoria [...]. Qui per lo contrario è posta la vittoria per la palma, cioè l'onore di doppia beltà del corpo et dell'animo» (*Tutte le rime della illustriss. et eccellentiss. Signora Vittoria Colonna*, p. 331). Aspetto esteriore (seppur descritto in termini astratti) e nobiltà d'animo sono associati anche in alcuni sonetti per il marito: «Se ben a tante gloriose e chiare / doti di quell'invitto animo altero / volgo la mente ognor, fermo il pensiero, / non fur l'altre di fuor men belle e rare. // Pur perché quelle son, queste n'appare / che sian più grate; il nostro casto e vero / parrebbe forse amor falso e leggiero / se non fosser l'interne al cor più care» (COLONNA, *Rime* A1 62, vv. 1-8, p. 34). È interessante che lo stesso sintagma «bella donna» (da *Inf.* xix, v. 57; *Purg.* xxviii, v. 43; *Par.* x, v. 93, ma poi anche petrarchesco a partire da *Rvf* IV, 12) sia usato dalla Gambara nel sonetto *Ben si può dir che a voi largo e cortese*, dedicato ad Angela Tornimbeni, la donna amata dall'Aretino, e databile al 1536 (cfr. GAMBARA, *Le rime*, n. 50).

«degno di famosa istoria» (v. 4 della proposta)⁷⁹, perché la «memoria» che così sarebbe assicurata «qua giù» (ivi, v. 5) è vinta dalla «divina / interna parte» (per cui cfr. le «parti interne» di *Rvf* LXXXVII, v. 6), cioè è incapace di contenere ed esprimere quella bellezza spirituale (vv. 7-8, con arricchimento semantico dell'aggettivo «divina», non più astratta celebrazione ma preciso riferimento ad una dimensione interiore)⁸⁰. La presa di distanza è d'altra parte esplicita anche nel mutamento dello schema metrico delle terzine, che passa da CDE CDE della proposta a CDE CED (non petrarchesco).

La corrispondenza poetica tra la Gambara e la Colonna è una tessera importante di una ricerca sul magistero esercitato da Vittoria Colonna ancora da approfondire in tutte le sue articolazioni. Si tratta di un vero e proprio *topos* della critica, che andrebbe forse riconsiderato, non certo per negarlo, ma per meglio precisare fino a che punto, ed eventualmente con quali slittamenti, la sua immagine e la sua poesia abbiano 'modellizzato' la lirica femminile⁸¹. È un discorso che potrà essere condotto muovendosi su due piani, diversi ma complementari: quello della scrittura, nella concretezza delle scelte lessicali, linguistiche, stilistiche, e anche tematiche, allargando lo sguardo alle antologie, al folto sottobosco delle voci minori e minime; e quello della costruzione di un 'io' lirico femminile, in grado di appropriarsi e di reinterpretare la tradizione, ponendosi al suo interno come soggetto attivo⁸². Se è fuor di dubbio che l'esempio della Colonna ha dato un forte impulso alla scrittura femminile, offrendosi come precedente autorevole che ne ha giustificato la stessa esistenza e le ha fornito un

⁷⁹ Ma degno di «chiara istoria» per «la spada» e per «lo stil» è il probabile destinatario del sonetto *Cercan le Muse i più pregiati allori* (E6), Alfonso d'Avalos (cfr. TOSCANO, *Due 'allievi'*, p. 102).

⁸⁰ Commentando il sonetto, Corso illustrava così i diversi significati che il termine 'memoria' poteva assumere: «VINCE OGNI MEMORIA, cioè tale è, che niuno intelletto umano la può capere. Et è posta la parte per lo tutto; o vero, l'animo vostro è di tante virtù ornato, che memoria alcuna non è bastante in se stessa a raccorre. Overo intendiamo della memoria passata, cioè che, di quanti animi valorosi fino a qui han fatto fede l'istorie passate, niuno ve n'ha che a lei debba, né possa, pareggiarsi. Overo s'intendiamo della memoria, cioè che la virtù sua resterà viva, non solo nella memoria de gli huomini, li quali vivono et vivranno mentre che il mondo dura, ma ancora poi che egli saranno spenti et che 'l mondo sarà finito» (*Tutte le rime della illustriss. et eccellentiss. Signora Vittoria Colonna*, pp. 331-32).

⁸¹ Cfr. COX, *Women's Writing in Italy*, pp. 114-16. Una prima indagine in questo senso è abbozzata in G. RABITTI, *Vittoria Colonna as a Role Model for Cinquecento Women Poets*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, Oxford, University of Oxford, 2000, pp. 478-97.

⁸² Cfr. SAPEGNO, *La costruzione di un Io lirico*.

codice, bisognerebbe forse chiedersi se il suo 'primato' si sia imposto senza resistenze, se sia stato universalmente accettato, se insomma il quadro della poesia femminile del Cinquecento (e non solo) non fosse in realtà più mosso di quanto appaia ai nostri occhi, come i due sonetti della Gambara sembrano suggerire.

1.2 La poesia 'politica'

1. Nel *corpus* poetico di Veronica Gambara, che risulta nel complesso piuttosto contenuto (67 componimenti, a fronte dei 390 della Colonna e dei 310 della Stampa), si distingue un mannello di testi di carattere politico, che rappresentano una quota niente affatto trascurabile del totale¹. Per buona parte di queste liriche, in particolare per i sonetti dedicati a Carlo V e ad Alfonso d'Avalos, risulta abbastanza evidente la funzione strumentale che essi rivestono, nell'intenzione di esprimere una precisa scelta di campo per il 'partito' ghibellino. Dopo la morte del marito Giberto (1518) nel governo della piccola contea di Correggio la Gambara aveva infatti adottato con decisione una linea filoimperiale, mostrandosi capace di una «lettura lungimirante della situazione determinatasi nell'Italia settentrionale»² che portò subito i suoi frutti, con la conferma dell'investitura del feudo, nel 1520, da parte di Carlo V³. A questo indirizzo rispondeva anche la gestione assai accorta della politica familiare, in virtù della quale il secondogenito Girolamo fu avviato alla carriera ecclesiastica e il primogenito Ippolito, invece, a quella militare⁴:

¹ Cfr. GAMBARA, *Le rime* (da cui cito con qualche minimo intervento sulla punteggiatura, sugli accenti e sull'uso delle maiuscole). Diversamente da questa edizione, che dispone i testi secondo un criterio cronologico, i curatori della più recente edizione americana (V. GAMBARA, *Complete Poems*, A Bilingual Edition, ed. and. transl. by M.M. Martin and P. Ugolini, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2014, *The Other Voice in Early Modern Europe*) hanno adottato un criterio tematico, distinguendo fra testi amorosi, descrittivi, di corrispondenza, politici, spirituali. Per la Colonna e la Stampa cfr. COLONNA, *Rime*; G. STAMPA, *The complete Poems*, edited by T. Tower and J. Tylus, Chicago – London, The University of Chicago Press, 2010 (*The Other Voice in Early Modern Europe*), che ripropone la *princeps* del 1554 (Venezia, Pietrasanta), alla quale si devono aggiungere un sonetto e un capitolo pubblicati in appendice. Ma, almeno nel caso della Colonna, sarebbe necessaria una risistemazione complessiva, a partire dal ritrovamento di un manoscritto presso la Biblioteca Nazionale di Napoli (cfr. V. COLONNA, *Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marchese di Pescara*, a cura di T.R. Toscano, Milano, Giorgio Mondadori, 1998; e si veda anche A. BULLOCK, *Vittoria Colonna: note e aggiunte alla edizione critica del 1982*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXII, 1985, 519, pp. 407-13).

² Cfr. F. PIGNATTI, *Gambara, Veronica*, in *DBI*, LII, 1999, pp. 68-71, a p. 69.

³ Cfr. GHIDINI, *La contea di Correggio*, p. 84.

⁴ Cfr. rispettivamente G. FRAGNITO, *Correggio, Girolamo da*, in *DBI*, XXIX, 1983, pp. 450-54, e A. GHIDINI, *Correggio, Ippolito da*, in *DBI*, XXIX, 1983, pp. 458-60.

dopo aver militato nel 1528 nelle truppe imperiali a Milano, egli avrebbe poi partecipato a numerose campagne fino ad ottenere, nel 1537 e proprio da Alfonso d'Avalos, il comando del corpo d'esercito che doveva espugnare Mirandola, occupata dai Francesi. È dunque in questo contesto che vanno letti anzitutto i due sonetti al d'Avalos, per coglierne il significato storico e 'politico' (concreto, pragmatico) che l'autrice aveva loro assegnato: rafforzare il legame con il marchese del Vasto, figura di spicco del 'partito' imperiale⁵.

Nel primo componimento rivolto ad Alfonso d'Avalos la Gambara immagina di riportare le parole della donna amata dal Marchese, Amarilli (cioè Maria d'Aragona), che lo aspetta a Napoli (indicata come da tradizione dal «bel Sebeto»), afflitta e preoccupata per la sua lontananza:

Là dove or d'erbe adorna ambe le sponde
il bel Sebeto, e le campagne infiora,
Amarilli gentil, che v'ama e adora,
tal spesso dice, al mormorar de l'onde:

«Deh! Perché, lassa! agli occhi miei s'asconde
l'altero sguardo ch'oggi 'l mondo onora?
E perché 'l fier desio, che m'innamora,
cresce coi fiori e con le nove fronde?

E 'l mio Davalo, forse intento sempre
con l'armi e con l'ingegno a render vano
il nemico furor, di me non cura?»

Così, piena d'amor e di paura,
la bella donna in disusate tempre
si strugge del star vostro a lei lontano⁶.

⁵ Su di lui cfr. DE CARO, *Avalos, Alfonso d'*. Sull'«Italia dell'imperatore» che progressivamente si viene formando negli anni Trenta e Quaranta, di contro a un'«Italia del papa», cfr. E. BONORA, *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino, Einaudi, 2014. Sulle possibili implicazioni politiche di parte della poesia cinquecentesca e sul petrarchismo politico cfr. D. CHIODO, R. SODANO, *Le Muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, Franco Angeli, 2012; D. CHIODO, *Più che le stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2013; C. NATOLI, «*Et pongon man ne le tue trecce sparte*»: appunti sulla ricezione del Petrarca politico nella lirica cinquecentesca, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'Adi – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017.

⁶ GAMBARA, *Le rime*, n. 32. Su Maria d'Aragona, moglie di Alfonso dal 1523, cfr. A. ZAZO, *Maria d'Aragona governatrice di Benevento in alcuni documenti inediti*, in «Archivio storico per le province napoletane», LXVII, 1945, pp. 135-56; F. FIORENTINO, *Donna Maria d'Aragona, Marchesa del Vasto*, in ID., *Studi e ritratti della Rinascenza*, a cura di L. Fiorentino, Bari, Laterza, 1911, pp. 157-91; D. ROBIN, *d'Aragona, Maria*, in *Encyclopedia of Women in the Renaissance. Italy, France and England*, edited by D. Robin, A.R. Larsen, C. Levin, Santa Barbara (CA), ABC-CLIO, 2007, pp. 24-26. R. FINZI, *Umanità di Veronica Gambara*, Reggio Emilia, Age

È impossibile stabilire con precisione la datazione del sonetto, del quale mancano attestazioni manoscritte e che fu stampato per la prima volta dall'Atanagi nel 1565⁷: dalla città partenopea d'Avalos fu a più riprese e a lungo assente, e un sicuro termine *ante quem* è costituito solo dal 1538, anno in cui egli fu nominato governatore di Milano e insieme alla moglie vi si trasferì⁸. Se non è d'aiuto l'accento alle «armi» e al «nemico furor», rimando troppo generico ai continui impegni bellici («intento sempre» v. 9) del d'Avalos, il v. 6 («l'altero sguardo ch'oggi 'l mondo onora»), che allude a non meglio precisati «onori», induce a collocare il testo almeno dopo il 1525, anno che segnò una tappa decisiva nella sua carriera militare e politica, se non addirittura dopo la spedizione di Tunisi del 1535, che ne consacrò la fama di uomo d'armi. A far propendere per una datazione di poco successiva alla metà degli anni Venti è inoltre il confronto con il secondo sonetto dedicato al d'Avalos, *Se lungi dagli amati e cari lumi*, che è tematicamente imparentato e che, come si vedrà, è con una buona probabilità databile proprio a questo periodo. Certo è che anche questo primo componimento sembra sottintendere, se non proprio una familiarità, almeno una conoscenza diretta fra la poetessa e Alfonso, di cui tuttavia nulla sappiamo fino al 1531, cioè fino al suo lungo soggiorno, dal 29 giugno al 25 novembre, a Correggio⁹.

Dietro le tipiche e un po' stereotipate marche bucoliche, che però ammiccano forse non casualmente a Sannazaro (il «bel Sebeto» di *Arcadia* x, egl., v. 18; il «mormorar de l'onde» di *In qual dura alpe*, v. 32)¹⁰, il sonetto mira a celebrare, seppure per via indiretta, la grandezza del destinatario, del

Editore, 1969, riporta la notizia che «secondo alcuni scrittori Amarilli non era la moglie del Marchese, bensì l'amante» (p. 44, nota 52): è un'ipotesi che tuttavia non pare sostenibile.

⁷ *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi, Libro primo*, Venezia, Avanzo, 1565, p. 193v. Nell'indice l'informazione: «Al Marchese del Vasto, per la Illustrissima Signora Donna Maria d'Aragona sua Consorte, donna di bellezza, et d'honestà incomparabile».

⁸ Con altro argomento Bullock respinge una datazione troppo bassa, ai primi anni Quaranta: a questa altezza i rapporti con la moglie erano ormai troppo deteriorati e non avrebbero giustificato, neppure tenendo conto della finzione poetica, le «espansioni affettuose» a lei attribuite (cfr. GAMBARA, *Le rime*, p. 92; lo studioso si basa su ZAZO, *Maria d'Aragona*, pp. 140-41). Da rifiutare anche l'ipotesi di A. FRUGONI, *Incontri nel Rinascimento*, Brescia, La Scuola, 1954, secondo il quale il sonetto fu spedito al d'Avalos insieme a una lettera in cui la Gambara perorava la causa del proprio figlio Ippolito (p. 107; la lettera, datata 31 ottobre 1540, si legge in *Rime e lettere di Veronica Gambara*, pp. 145-46: nella missiva non si fa alcun cenno a questi versi).

⁹ Cfr. GHIDINI, *La contea di Correggio*, p. 85.

¹⁰ SANNAZARO, *Arcadia; Sonetti e canzoni*, in ID., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961. Sebbene le rime di Sannazaro siano comparse a stampa nel 1530, sappiamo che il poeta era in corrispondenza con la Gambara, e che anzi le dedicò il sonetto *Sopra un armellino mandato in dono alla signora Veronica Gambara* (in *Opere volgari*, disperse n. 11). D'altra parte nei primi decenni del secolo le sue poesie circolavano ampiamente in area settentrionale, come

quale vengono infatti esaltati l'autorevolezza e il prestigio (v. 6), le qualità di condottiero («l'armi» del v. 7), ma anche le doti intellettuali («l'ingegno» del v. 10). Al significato letterale, che è quello di un tipico testo elegiaco di lontananza, nel quale la voce della donna 'abbandonata' è mediata da quella della poetessa¹¹, si aggiunge così un secondo livello di lettura, che aiuta a meglio comprendere le reali intenzioni con il quale esso fu concepito.

La stessa situazione di assenza e solitudine si ripropone, con un tono più marcato, nel secondo componimento scritto dalla Gambara in nome di Maria d'Aragona, e come il precedente rivolto al marito lontano:

Se lungi dagli amati e cari lumi
de la bella Amarilli in doglia e 'n pianto,
Signor, sempre vivete, ella altrettanto
sparge per voi dagli occhi amari fiumi,
e ciò che mira le par ombre e fumi
oscuri ed atre, e spesso dice: "Ahi! Quanto
offendi 'l nostro amor pudico e santo
e 'l viver mio col tuo dolor consumi!
Non basta ben che per mia doglie eterna
anzi tempo di vita ha il Cielo avaro
tolto il mio dopo te sommo diletto?
Però se m'ami, e se mia doglia interna
cerchi addolcir, pon freno al duolo amaro,
che da te solo ogni conforto aspetto"¹².

Il sonetto è probabilmente non molto successivo alla morte di Ferdinando Francesco d'Avalos, marchese di Pescara e marito di Vittoria Colonna, a cui sembra alludere la prima terzina; si aggiunga che la clausola del v. 12 («doglia interna») riecheggia il celebre testo colonniano *Scrivo sol per sfogar l'interna doglia*. In questo caso l'attenzione è tutta su Maria e sul suo tormento, con una maggiore insistenza sul tema del dolore (la «doglia» che si ripete tre volte, il «pianto» con gli «amari fiumi» di lacrime, il «dolor» che si replica nel «duolo amaro») e con una connotazione più tetra («ombre e fumi / oscuri ed atre» in chiasmo), anche in virtù del riferimento al lutto recente che ha colpito la donna.

suggerisce l'esame della tradizione manoscritta: cfr. C. BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del 'canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, in «Studi di filologia italiana», LV, 1997, pp. 111-26.

¹¹ Sulla tradizione elegiaca volgare cfr. *L'epigramma nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni, A. Di Ricco, Trento, Università degli Studi di Trento, 2003.

¹² GAMBARA, *Le rime*, n. 33. «Cielo avaro» (v. 10) è sintagma che torna anche nel sonetto per la donna amata da Aretino, *Ben si può dir che a voi largo e cortese*, v. 2 (GAMBARA, *Le rime*, n. 50).

Al componimento della Gambara d'Avalos rispose con un sonetto che riprende della proposta non solo le parole rima, ma interi sintagmi:

Lunge da quegli amati et cari lumi
De la bella Amarilli in doglia e in pianto
Mi vivo sempre, et poi ch'ella altrettanto
Sente dolor, più verso amari fiumi.

Et più m'escon del petto oscuri fumi
Di cocenti sospir, et dico: ahi quanto
Preme il dolor quel cor pudico et santo;
Tanto convien, ch'in pianto mi consumi.

Né sol m'afflige questa doglia eterna;
Anzi d'ogni altro ben m'è 'l cielo avaro,
Stando io lontan dal mio vero diletto.

Ma voi, mercè di vostra virtù interna,
Col leggiadro stil vostro in tanto amaro
Confortate il mio cor di dolce affetto¹³.

Sono versi piuttosto deboli, nei quali può stupire l'assenza di un pur minimo accenno alla morte dell'illustre cugino: alla terzina della Gambara corrisponde infatti solo un generico riferimento alla privazione «d'ogni altro ben» a causa della lontananza («stando io lontan») dalla donna. Risulta apparentemente un po' sfocata anche la chiusura, in cui Alfonso, anziché rivolgere il proprio pensiero all'amata, parla direttamente alla poetessa ringraziandola per il conforto recatogli con le sue rime: ma egli aveva evidentemente colto l'intenzione sottesa della Gambara, che era quella di tributargli un omaggio poetico. Quanto a quest'ultimo, è significativo che per 'raggiungere' d'Avalos la Gambara abbia preso le veci proprio di Maria: nella tradizione elegiaca, cui il testo appartiene, non si trattava affatto di una novità¹⁴, eppure in questo caso si può pensare anche ad un'altra spiegazione. Scrivendo in suo nome, la Gambara omaggiava anche la stessa Maria d'Aragona che, oltre ad essere entrata a far parte di una famiglia di provata fedeltà imperiale, era a fianco della Colonna fra le animatrici dell'importante circolo di Ischia¹⁵: anche

¹³ Il testo si legge in *Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobiliss. ingegni... Libro quinto*, p. 4 e in *Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobiliss. intelletti... Terzo libro*, p. 180. Su queste antologie cfr. T.R. TOSCANO, *Le Rime di diversi illustri signori napoletani: preliminari d'indagine su una fortunata antologia*, in ID., *Letterati corti accademie*, pp. 183-200. Sull'attività poetica del d'Avalos cfr. ID., *Due 'allievi'*, pp. 99-120.

¹⁴ Per alcuni esempi cfr. COX, *Women's Writing in Italy*, pp. 49-50.

¹⁵ Sul quale cfr. S. THÉRAULT, *Un cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia*, Firenze – Paris, Sansoni antiquariato – M. Didier, 1968 e, più recentemente, C. RANIERI, *Vittoria Colonna e il cenacolo ischitano*, in *La donna nel Rinascimento meridionale*,

a questo la poetessa intendeva probabilmente rivolgersi, presentandosi con una propria identità di scrittrice.

In un terzo sonetto una «donna gentil» è invitata a vivere ormai più serenamente, «poiché essendo probabilmente finita la guerra poteva sperare di goder vicino il suo dolce Signore»:

Donna gentil, che così largamente
de le doti del Ciel foste arricchita,
che per mostrar la forza sua infinita
fece voi così rara ed eccellente:
fuggan da vostra altera e real mente
tutti i pensier ch'a darvi oscura vita
f fosser bastanti, perché omai finita
è la guerra di lui troppo possente.
E se finor con mille oltraggi ed onte
v'ha mostrato Fortuna il fiero volto
stato è sol per provar l'alto valore
che 'n voi soggiorna; or la serena fronte
vi volge, e, del suo error pentita molto,
quanto fu il mal tanto fia il ben maggiore¹⁶.

Sull'identità della destinataria (oltre che sulla collocazione cronologica dei versi) continua a gravare l'incertezza, anche perché neppure i primi editori (Domenichi nel 1545 e poi Ruscelli nel 1553) si sono sbilanciati: e tuttavia l'accenno all'«oscura vita» del v. 6 (che rimanda ai «fumi ... oscuri» del testo precedente) e il riferimento alla «guerra» del v. 8 autorizzano a pensare ancora a Maria d'Aragona¹⁷. Se così fosse, si rafforzerebbe l'ipotesi che questi sonetti siano parte di un 'dialogo' con l'ambiente culturale napoletano, per altra via testimoniato dai contatti con Sannazaro e soprattutto con la Colonna¹⁸.

2. Di natura esclusivamente politica sono invece i sonetti dedicati a Carlo V. Pubblicati nell'antologia dell'Arrivabene del 1550¹⁹ o rimasti manoscritti,

Atti del Convegno internazionale (Roma, 11-13 novembre 2009), a cura di M. Santoro, Pisa – Roma, Serra, 2010, pp. 49-65.

¹⁶ GAMBARA, *Le rime*, n. 34. La citazione è da *Rime e lettere di Veronica Gambara*, p. 86. Si noti l'assonanza delle rime A e C.

¹⁷ Anche il riferimento all'«altera e real mente» bene si accorda con il carattere forte che le è generalmente riconosciuto.

¹⁸ Per il rapporto con Sannazaro cfr. *supra*, p. 39, nota 10; per quello con la Colonna cfr., *supra*, pp. 11-36.

¹⁹ *Delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori nuovamente raccolte*, Venezia, al segno del Pozzo, 1550.

tali componimenti, concepiti in occasione dell'impresa di Tunisi nel 1535²⁰, formano un gruppo esiguo ma compatto, all'interno del quale è possibile riconoscere un'articolazione abbastanza chiara che l'edizione moderna, organizzata secondo un criterio cronologico (che però deve fare i conti con la scarsità di informazioni sicure e precise)²¹, individua solo in parte: i primi due testi precedono e accompagnano la spedizione che naturalmente si auspica trionfante; il terzo, il quarto e il quinto sono più propriamente encomiastici; infine il sesto conclude la serie con un riferimento esplicito all'autrice, mediante l'indicazione geografica della «mia patria». Complessivamente essi formano dunque una sorta di 'corona' o, se si vuole, di 'microcanzoniere' in lode dell'imperatore, il quale già nel marzo 1530, di ritorno in Germania dopo l'incoronazione bolognese, era stato ospite a Correggio nella notte tra il 23 e il 24 marzo, come ci informano le cronache del tempo:

Et il p.^o di che si partite da Bologna, sua M.^{ta} venne ad alloggiare ad uno castello ditto Castel Francho lontano miglia cinque da Modena, et il mercoledì si partite di costì et venne ad alloggiare a Correggio, passando per transito da Modena, dove da quelli S.^{ri} di Correggio, quali gli fecero tutto quel honore che si possa dire, furono fatti tutti benissimo alloggiare, et da quelli S.^{ri} sua M.^{ta} fu honorevolmente appresentata di molte varie cose, dove sua M.^{ta} restò benissimo contenta et sodisfatta di essi S.^{ri} di Correggio²².

Il primo sonetto è una preghiera a Dio perché protegga e favorisca l'«alta impresa» di Carlo V:

Guida con la man forte al camin dritto,
Signor, le genti Tue ch'armate vanno

²⁰ Sulla quale cfr. L. VON PASTOR, *Storia dei papi*, v, nuova versione italiana di A. Mercati, Roma, Desclée & c., 1959, pp. 144-53; K. BRANDI, *Carlo V* (1937), Torino, Einaudi, 2011, pp. 355-61; A. KOHLER, *Carlos V. 1500-1558. Una biografia* (1999), Madrid – Barcelona, Marcial Pons, 2000, pp. 254-60.

²¹ Cfr. le osservazioni dell'editore Bullock in GAMBARA, *Le rime*, pp. 1-7.

²² *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia (dal 26 Luglio al 25 Aprile 1530)*, a cura di G. Romano, Milano, Hoepli, 1892, p. 236 (trascrivo intervenendo sulla punteggiatura). Priva di conferma la notizia che in occasione del suo arrivo a Correggio, il 23 marzo, la Gambara aveva fatto rappresentare il dramma *Cesare nelle Gallie*. L'informazione è riportata da T. FREGONESE, *Della vita di Veronica Gambara dedicata alla nobil donna contessa Beatrice Fenaroli nata Maffei*, Brescia, Tipografia della Minerva, 1846, pp. 18-19 (secondo il quale, inoltre, Carlo V si sarebbe fermato a Correggio per tre giorni): non ho trovato notizie su questo sconosciuto biografo della Gambara, se non che egli fu socio corrispondente dell'Ateneo trevigiano (cfr. le «Memorie scientifiche e letterarie dell'Ateneo di Treviso», II, 1819, p. XIII).

per dar a' Tuoi nemici acerbo danno
e per Tua gloria a far Cesare invitto.

Quell'ira e quel furor, che già in Egitto
mostrasti, adopra or contra quei che stanno
duri per colmar noi d'eterno affanno,
qual Faraone il Tuo Israele afflitto.

Mira con pietoso occhio e vedrai quanto,
per racquistar la già perduta gregge,
s'affligga ed usi ogni arte il Pastor santo;
fa che si vegga che 'l favor Tuo regge
quest'alta impresa, alfin cagion di tanto
utile e onor a la cristiana legge²³.

Rizzardi (seguito poi da Bullock) riteneva che il componimento risalisse al periodo delle guerre tra ottomani e asburgici dei primi anni Trenta («Fatto [...] in occasione che Solimano l'anno 1531, con poderosissimi eserciti, divastava l'Ungheria, dove fu poi costretto ad una vergognosa fuga dal gloriosissimo Imperatore»)²⁴; tuttavia il riferimento alla «perduta gregge» del v. 10 (Barbarossa aveva conquistato Tunisi nel 1534), la definizione di «alta impresa» (v. 13) con calco di un sintagma petrarchesco (da *Rvf* XXVIII, v. 42), e in generale il tono solenne del discorso suggeriscono piuttosto di riferire il componimento alla guerra contro i Turchi del 1535²⁵. Il «noi» del v. 7, d'altra parte, fa pensare a una minaccia avvertita come imminente e vicina: potrebbe alludere all'assedio di Vienna del 1532, ma si spiega forse meglio se si ricorda che proprio nel 1535 i Turchi, già responsabili di numerosi saccheggi sulle coste meridionali d'Italia, avevano conquistato Capri e devastato Ischia, e che, soprattutto, si temeva che la presa di Tunisi potesse facilitare un eventuale attacco alla Sicilia.

La ripetuta invocazione a Dio, sulla quale il sonetto è costruito («Guida... adopra... Mira... fa»), ha come presupposto la legittimazione divina dell'impresa («che 'l favor Tuo regge / quest'alta impresa», vv. 12-13), esplicitata solo nella seconda terzina ma appunto sottesa al componimento nel suo insieme. L'auspicio è che Carlo V sia «Cesare invitto», condottiero invulnera-

²³ GAMBARA, *Le rime*, n. 40.

²⁴ Cfr. *Rime e lettere di Veronica Gambara*, p. 88.

²⁵ «Alta impresa» sarà anche, nelle rime del Tansillo, un'altra vittoria africana, questa volta di García de Toledo, nel 1551 («Cantate il duro assedio e l'alta impresa / del nostro Ispano e 'l gran valor de' suoi / che fur sì pochi e vinsero e fèr tanto»: L. TANSILLO, *Rime*, intr. e testo a cura di T.R. Toscano, commento di E. Milburn e R. Pestarino, Roma, Bulzoni, 2011, I, n. 98, vv. 12-14).

bile al servizio della cristianità: attributo, questo dell'invincibilità, pressoché onnipresente nella poesia in lode dell'imperatore²⁶.

Nel secondo sonetto la poetessa si rivolge agli dei marini perché proteggano e favoriscano la missione delle truppe imperiali:

Cantin le ninfe co' soavi accenti,
e 'l tuo Proteo, Nettuno, et tuoi Tritoni
facciano a l'armonia de' dolci suoni
star l'onde, e i pesci ad ascoltar intenti.
E tu, che reggi e sol comandi a' venti,
quelli che fanno le tempeste e i tuoni
legati serba, e uscir de le prigioni
chi fa tranquillo il mar lieto contenti
accìò che senza danno e vada e torni
questo non fabuloso o finto Giove,
del secolo infelice unica speme.
Dal divino saper tal grazia piove
che sol può far felici i nostri giorni,
e salvo lui fia il mondo salvo insieme²⁷.

L'esortazione alle divinità mitologiche lascia il posto, nell'ultimo terzetto, alla definizione dell'impresa come «grazia» e di Carlo V come «salvatore»: ma già l'iperbole contenuta nella prima terzina insisteva sulla natura 'divina' e non fantastica di Carlo, un novello «Giove» realmente esistente e che anzi rappresenta l'unica speranza di un «secolo infelice».

Rispetto a questo, il testo seguente pare riflettere un momento successivo e si è ormai probabilmente nel vivo dell'azione, poiché l'imperatore e le «armate genti» sono «a disfare intenti» i nemici:

Mira 'l gran Carlo con pietoso affetto,
Padre del Cielo, e le sue armate genti
che non ad altro ch'a disfare intenti
son quelli che 'l Tuo nome hanno in dispetto.
E, se lui solo hai fra tant'altri eletto

²⁶ Ma quello dell'*imperator invictus* era un modello già ben presente al predecessore di Carlo V, il nonno Massimiliano I: cfr. R. BÉHAR, «*In medio mihi Caesar erit*»: Charles-Quint et la poésie impériale, in *Les poètes de l'empereur. La cour de Charles-Quint dans le renouveau littéraire du XVIe siècle (1516-1556)*, sous la direction de M. Blanco et R. Béhar, in «e-Spania», 13, 2012, consultabile all'indirizzo: <http://e-spania.revues.org>.

²⁷ GAMBARA, *Le rime*, n. 44. Ai vv. 10:12 la rima petrarchesca 'Giove : piove' (*Rvf*CLXVI, vv. 13:14) si innesta su una probabile eco dantesca (*Par.* III, vv. 89-90 «la grazia / del sommo ben d'un modo non vi piove»).

per dimostrar gli effetti Tuoi potenti,
 fa che, confusi li nemici e spenti,
 possa render le grazie al Tuo conspetto;
 che se con Bursa insieme al gran Romano
 desti l'Africa vinta, onde ritenne
 de l'Africano poi sempre il cognome,
 a questo, ch  nel mondo unqua non venne
 simil a lui, per gloria del Tuo nome
 dagli quanto poi dar con larga mano²⁸.

Se l'*incipit* sfrutta una movenza che   anche nel primo sonetto della serie, *Guida con la man forte al camin dritto* («Mira con pietoso occhio» v. 9; e anche l  le «genti» erano «armate»), la seconda quartina propone un concetto che sar  poi nel sonetto *Quel che di tutto il bel ricco oriente* (vv. 9-10): Carlo V   mandato da Dio come testimonianza della potenza e della gloria divina. L'apoteosi dell'imperatore in questo testo passa attraverso il confronto con Scipione l'Africano: alle figure mitologiche, riferimento d'altronde tipico nella codificazione dell'immagine imperiale, subentra un personaggio storico, la cui eccellenza Carlo   destinato a superare. I versi della Gambara si inseriscono cos  a pieno titolo in quella vasta produzione letteraria che contribu  all'identificazione di Carlo V con il «paradigma dell'*imperator*», e che nel linguaggio e nel 'codice' classico ebbe il suo strumento privilegiato²⁹. La

²⁸ GAMBARA, *Le rime*, n. 45.

²⁹ Cfr. M. FANTONI, *Carlo V e l'immagine dell'imperator*, in *Carlo V e l'Italia. Seminario di studi* (Georgetown University a Villa Le Balze, 14-15 dicembre 2000), a cura di M. Fantoni, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 101-18. Se questo fenomeno   stato ampiamente studiato sul versante figurativo e artistico (cfr. almeno F. CHECA CREMADES, *Carlo V y la imagen del h roe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987, poi ripubblicato con un corredo di illustrazioni pi  numeroso e con il titolo *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, El Viso, 1999), sono invece pi  scarsi gli studi sui rapporti tra Carlo V e il mondo letterario italiano, sulle attese e le aspettative che egli suscit , sull'immagine che poeti e scrittori ne fissarono, insomma sulla poderosa mole di scritti encomiastici che si accumul  anche in Italia durante il suo regno, gi  a partire dalla battaglia di Pavia, presto divenuta momento 'mitico' nell'elaborazione dell'immagine e dell'ideologia imperiale. Si segnalano soprattutto alcuni interventi di Tobia R. Toscano: *Carlo V nelle delizie aragonesi di Poggio Reale. Un'«accademia» poetica di nobili napoletani in un raro opuscolo a stampa del 1536* (1994), in Id., *Letterati corti accademie*, pp. 245-63; Id., *Carlo V nella letteratura e nella pubblicistica napoletane (1519-1536)*, in *Carlos V. Europe ismo y Universalidad*, 5 voll., a cura di J.L. Castellano Castellano e F. Sánchez-Montes González, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoraci n de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, I, pp. 265-81; Id., *Le Muse e i Colossi: apogeo e tramonto dell'umanesimo politico napoletano nel "trionfo" di Carlo V (1535) in una rara descrizione a stampa* (2002), in Id., *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2004, pp. 103-45; Id., «*Quomodo sedet sola civitas plena populo, facta est quasi vidua*»: Carlo V nell'editoria napoletana di primo Cinquecento tra elezione

rappresentazione del potere imperiale aveva trovato il momento di massima espressione nella serie di celebrazioni, feste, apparati, scenografie e spettacoli organizzati per l'incoronazione bolognese del 1530, in cui i numerosi riferimenti alla 'romanità' avevano rivestito un ruolo fondamentale nell'affermare la continuità dell'*imperium*³⁰: da allora in poi, Carlo V fu assimilato agli antichi imperatori, dei quali recuperava e rinnovava, addirittura superandoli, imprese, glorie e onori, e in questo processo di idealizzazione in chiave classicista la conquista di Tunisi fu un passaggio fondamentale³¹.

Un analogo processo di eroicizzazione in chiave romana è anche nel quarto sonetto, nel quale la poetessa si rivolge direttamente all'imperatore:

Quel che di tutto il bel ricco oriente

all'Impero e rivolta del 1547, in *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, a cura di E. Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti, 2013, pp. 35-61. Utili spunti anche in J.C. D'AMICO, *Écrivains et pouvoir à la Renaissance: les écrivains italiens, le pouvoir de Charles Quint et l'idéologie impériale*, in *Les mots du politiques*, «Cahiers d'études romanes», 30, 2015, pp. 15-42. Un importante contributo, in chiave comparatistica, è stato poi offerto da un convegno tenutosi a Parigi dall'8 al 10 dicembre 2011, di cui sono disponibili gli atti: *Les poètes de l'empereur* (cfr. p. 45, nota 26). Quanto ai testi, limitatamente ai componimenti in ottava rima, cfr. *Guerre in ottava rima*, iv, *Guerre contro i Turchi (1453-1570)*, a cura di M. Beer e C. Ivaldi, Modena, Panini, 1988.

³⁰ Cfr. S. LEYDI, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 75-82. La bibliografia sull'incoronazione di Bologna, e sulle sue implicazioni simboliche, è ormai molto ampia: cfr. almeno G. Sassu, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna (1529-1530)*, Bologna, Compositori, 2007. In particolare, sulla centralità dell'elemento classico e romano cfr. J.C. D'AMICO, "Ave Caesar Imperator Invictus". *Les représentations de l'empire romain dans l'entrée de Charles-Quint à Bologne en 1529*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art italien», 5, 1998-1999, pp. 13-25. Per le fonti cfr. B. MITCHELL, *Italian Civic Pageantry in the Renaissance. A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 19-25 e Id., *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1690)*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 135-49.

³¹ Cfr. M.A. VISCEGLIA, *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2001, 2, pp. 5-37. Sassu sottolinea il passaggio dall'immagine «certamente trionfale e magniloquente ma di fatto pacifica e unificante», veicolata dai riti e dalle celebrazioni dell'incoronazione bolognese, a quella del «Carolus Africanus», in cui a dominare sono le virtù belliche (G. SASSU, *Le seconda volta. Arte e artisti attorno a Carlo V e Clemente VII a Bologna nel 1532-33*, in *Les poètes de l'empereur*). La *renovatio imperii* era stata celebrata anche da Ariosto («Del sangue d'Austria e d'Aragón io veggio / nascer sul Reno alla sinistra riva / un principe, al valor del qual pareggio / nessun valor, di cui si parli o scriva. / [...] Per questi meriti la Bontà suprema / [...] ha disegnato ch'abbia diadema / ch'ebbe Augusto, Traian, Marco e Severo; / [...] e vuol che sotto a questo imperatore / solo un ovile sia, solo un pastore»: *Of XV xxv-xxvi*): su queste ottave ariostesche (in cui è evidente la traccia evangelica di *Gv* x 16), cfr. G. SANGIRARDI, *L'Ariosto et l'Empire. Réflexions sur les rédactions du Roland furieux*, in *Les poètes de l'empereur*.

e del gran Dario andò superbo e altero
 se vincer volse a più d'un rischio fero
 se stesso pose, e la sua ardita gente,
 e fu più d'una volta anco dolente
 quel che soggetto al glorioso impero
 fece 'l Rodano, il Ren, Tamesi, e Ibero,
 se ben più d'altri fu saggio e possente.

Ma voi, che 'l Cielo, invitto Carlo, ha tolto
 per vero esempio in far palese al mondo
 quanto le forze sue sono e son state
 con la presenza sola in fuga volto
 il gran nemico avete, e posto al fondo
 quante glorie fur mai degne e pregiate³².

Organizzato nelle quartine su una struttura chiastica («Quel... pose... fu... quel»)³³, il componimento celebra la vittoria di Carlo V di nuovo attraverso lo schema del confronto con i più celebri personaggi dell'antichità, in questo caso Alessandro Magno e Giulio Cesare: l'epopea africana è infatti assimilabile alle imprese degli eroi classici. Rispetto a questi, anzi, l'«invitto Carlo» (non dunque «dolente» per le sconfitte subite, come invece Cesare) ha potuto battere il «gran nemico» (clausola dantesca che suggella il canto VI dell'*Inferno* e che sospinge l'avversario nella sfera del diabolico) «con la presenza sola», senza porre il proprio esercito «a più d'un rischio fero» (v. 2): la sua gloria è dunque tanto maggiore ed egli stesso è «vero esempio» della potenza divina, strumento di Dio³⁴. Nello stesso tempo il nuovo accenno all'invincibilità risponde a quella glorificazione delle virtù militari di Carlo V che fu, come si è accennato, un tratto fondante della sua rappresentazione, secondo un registro eroico non più feudale e cavalleresco, ma antico³⁵.

³² GAMBARA, *Le rime*, n. 47 (si noti l'assonanza tra le rime C e D). Interessanti due tessere che sono anche in testi della Colonna e per le quali è difficile stabilire in che direzione vada eventualmente il prestito: al v. 1 il «bel ricco oriente» (cfr. COLONNA, *Rime* S1 133, v. 4, p. 151) e al v. 6 il «glorioso impero» (cfr. ivi, S1 139, v. 1, p. 154).

³³ Che però è asimmetrica nella distribuzione interna delle due subordinate «se vincer volse» (nella prima) e «se ben... fu» (nella seconda).

³⁴ Anche Dolce si proponeva di celebrare i «santi gesti» del «gran Carlo» (*Stanze di m. Lodovico Dolce composte nella vittoria africana nuovamente havuta dal sacratis. imperatore Carlo Quinto*, Roma, s.t., 1535; ora in *Guerre contro i Turchi [1453-1570]*, pp. 455-512). Sulle diverse nozioni di 'impero' e sulle differenti posizioni riguardo alla missione imperiale che circolavano nel Cinquecento cfr. F.A. YATES, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento* (1975), Torino, Einaudi, 1990.

³⁵ Cfr. M. FANTONI, *Il "Perfetto Capitano": storia e mitografia*, in *Il "Perfetto Capitano". Immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, a cura di M. Fantoni, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 15-66.

L'immagine quasi titanica dell'imperatore è di nuovo al centro in un sonetto che torna a sfruttare il *topos* del paragone con l'antico, e nel quale egli è celebrato anche per il suo ruolo di pacificatore:

Quella felice stella e 'n ciel fatale
 che fu compagna al nascimento altero
 del gran Cesare Augusto, onde l'impero
 del mondo tenne, e visse alto e immortale;
 quella, ma più benigna, al bel natale
 fu guida del gran Carlo, et tal ch'io spero
 maggior vederlo, per dir meglio il vero,
 e fatto un dio fra noi d'uomo mortale;
 che se per vincer gli Indi, e i Medi, e i Sciti,
 e i Cantabri, e i Britanni, e i Galli audaci
 meritò quel aver tant'alti onori
 questo, ch'omai duo mondi ha vinto, e uniti
 tanti voler discordi in tante paci,
 merita maggior lodi e onor maggiori³⁶.

Il modello retorico è identico: ad essere superato da Carlo V è ora Ottaviano Augusto³⁷, le cui imprese sono indicate ed enfatizzate mediante l'enumerazione dei vv. 9-10, come nel testo precedente (ma in questo caso si ha un elenco di popolazioni), del quale è anche ripresa la rima 'altero : impero' (vv. 2:3). Un po' iperbolicamente la Gambarara può sperare che la fama dell'imperatore (la cui nascita era stata segnata dalla stessa stella che aveva accompagnato quella di Cesare Augusto) sia maggiore di quella di Ottaviano («tal ch'io spero / maggior vederlo», vv. 6-7), e addirittura di vederlo assumere a divinità (come già era stato, appunto in età romana, per Giulio Cesare); suo merito supremo è infatti di aver riportato la pace fra «tanti voler discordi», dopo aver vinto e unito «duo mondi», cioè l'occidente (ormai soggetto al suo impero, direttamente o indirettamente) e l'oriente (grazie alla vittoria sui Turchi). Si compie così una sorta di trasfigurazione divina di Carlo V trionfatore e allo stesso tempo pacificatore, elemento quest'ultimo che fu a lungo centrale nella rappresentazione iconografica (figurativa e plastica) imperiale³⁸, nella letteratura apologetica e nelle biografie di Carlo V, e di cui

³⁶ GAMBARA, *Le rime*, n. 48.

³⁷ Come sarà in un sonetto di Tansillo: «E de le carte loro andrebbe Roma / tanto più lieta, quanto fian maggiori / di Mecenate voi, d'Ottavio Carlo» (TANSILLO, *Rime*, II, n. 315, vv. 9-11).

³⁸ Cfr. YATES, *Astrea*, pp. 3-36.

resta esemplare testimonianza, sul piano più specificamente poetico, nella lettera dedicatoria all'imperatore dell'*Italia liberata dai Goti* di Trissino³⁹.

Più esplicitamente la Gambara dichiara la propria fedeltà nell'ultimo sonetto, avviato nell'*incipit* su un tono di soffusa nostalgia per la propria «patria», descritta nei modi tradizionali del *locus amoenus* mediante il riadattamento (a distanza di diversi anni) della prima quartina di *Là dove or d'erbe adorna ambe le sponde*, già diretto ad Alfonso d'Avalos:

Là dove più con le sue lucid'onde
la picciol Mela le campagne infiora
de la mia patria, e che, girando, onora
di verdi erbe e bei fiori ambe le sponde,

al gran nome real, che copre e asconde
le glorie nove e quelle antiche ancora,
farò un tempio d'avorio, e dentro e fora
mille cose vedransi alme e gioconde.

Starà nel mezzo una gran statua d'oro,
e dirà un scritto: 'Questo è Carlo Augusto,
maggior di quanti mai ebber tal nome'.

D'intorno i vinti regi, e al par di loro
fuggir vedrassi il Turco, empio ed ingiusto,
giungendo a' suoi trionfi altere some⁴⁰.

Rispetto a quel sonetto è più scoperta la fonte, il Virgilio del terzo libro delle *Georgiche* (vv. 12-16), per una maggiore aderenza al testo latino («verdi erbe» v. 4, da «viridi in campo», v. 13), per il particolare della sinuosità del corso del fiume («girando» v. 3, che traduce «tardis ... flexibus errat / Min-cius» vv. 14-15) e soprattutto per quel «tempio d'avorio» (v. 7) che ricalca il «templum de marmore» virgiliano (v. 13):

primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas,
et viridi in campo templum de marmore ponam
propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat

³⁹ «Convenevolissima cosa poi è il dedicare e mandare le onorate memorie di Giustiniano Imperadore [...] a Quinto Carlo Massimo, [...] che sì come esso Giustiniano dentro a le leggi, come dice Dante, trasse il troppo e 'l vano, e liberò la Italia da la servitù d'e Gotthi, e tolse l'Africa a i Vandali [...]; così parimente V. Maestà si è posta a far emendare gli abusi e le sinistre interpretazioni de le leggi de la christiana religione, ha pacata la Italia e liberatala da le guerre, ha tolto l'Africa da le man de' Turchi» (G.G. TRISSINO, *La Italia liberata da Gotthi*, Roma, Dorico, 1547).

⁴⁰ GAMBARA, *Le rime*, n. 46.

Mincius et tenera praetexit harundine ripas.
In medio mihi Caesar erit templumque tenebit⁴¹.

Alla seconda quartina è assegnato il compito di spostare il discorso sul vero tema del componimento, che è di nuovo la glorificazione del «gran nome real», superiore ad ogni altro re e imperatore del passato per aver costretto alla fuga il nemico, mediante l'edificazione di un tempio, naturalmente metaforico come lo era quello che Virgilio prometteva di innalzare a Cesare. Ma è il termine «trionfi», nell'ultimo verso, a fornire un'altra, non trascurabile chiave interpretativa e a suggerire di collocare la lirica nei mesi immediatamente seguenti l'impresa di Tunisi, quando cioè Carlo V compì un vero e proprio viaggio trionfale nella penisola italiana⁴². La «gran statua d'oro» immaginata e descritta dalla Gambarà (v. 9), oltre a rimandare al modello classico con la riproposta di uno dei *clichés* iconografici dell'imperatore, quello dei 'Cesari'⁴³, ricorda infatti anche i ricchi apparati scenografici che accompagnarono l'entrata di Carlo V nelle diverse città d'Italia: a Siena, ad esempio, si realizzò una grande scultura equestre semovente che rappresentava Carlo V vestito all'antica («un cavallo movente finto di marmo [...] e sopra era una figura a cavallo armata d'armadure a l'antica»), vittorioso su «tre figure in forma di tre fiumi» (allegorie delle varie parti del mondo), e sormontata dalla scritta *omnis Caesareo nam patet orbis equo*⁴⁴. Analogamente Carlo V è rappresentato nel sonetto come trionfatore sui «vinti regi» e sul Turco in fuga, rispondendo perfettamente a quella 'mitologia eroica' che si andava consolidando in questi anni attorno alla sua figura.

La retorica della celebrazione, ricondotta alla dimensione più circoscritta della «mia patria», mira in questo caso a consolidare anche attraverso la poesia il proprio legame con l'impero. Sono infatti gli anni, dopo il 1529-

⁴¹ Su questi versi cfr. J.S. HARRISON, *Vergil and the Mausoleum Augusti: Georgics 3.12-18*, in «Acta classica», XLVIII, 2005, pp. 185-88.

⁴² Sul quale esiste ormai un'ampia bibliografia. Cfr. almeno A. CHASTEL, *Les entrées de Charles V en Italie*, in *Les fêtes de la Renaissance*, 3 voll., publié par J. Jacquot, Paris, Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, 1956-1975, II, *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, pp. 197-206; MITCHELL, *The Majesty of the State*, pp. 151-74 (con bibl. precedente); S. DESWARTE-ROSA, *L'expédition de Tunis (1535): images, interprétations, répercussions culturelles*, in *Chrétiens et musulmans à la Renaissance*, publié par B. Bennassar e R. Sauzet, Paris, Champion, 1998, pp. 75-132; VISCEGLIA, *Il viaggio cerimoniale*; G. POUMARÈDE, *Le voyage de Tunis et d'Italie de Charles Quint ou l'exploitation politique du mythe de la croisade*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXVII, 2005, pp. 247-85.

⁴³ Cfr. FANTONI, *Carlo V e l'immagine*, pp. 109-10.

⁴⁴ A. SALA, *Ordine, pompe, apparati et cerimonie della solenne entrata di Carlo V Imp. sempre Aug. nella città di Roma, Siena et Fiorenza*, s.n.t. [1536] (cit. da VISCEGLIA, *Il viaggio cerimoniale*, p. 34).

1530, in cui in Italia si assiste a una stabilizzazione dei rapporti tra gli stati padani e Carlo V, rafforzato da successi militari e diplomatici: un periodo nel quale principi e signori di stati piccoli e minimi, e in particolare di quelle «frazioni minime di sovranità che caratterizzano l'area padana», sono spinti dal «bisogno di esserci, di intervenire, ma anche di essere riconosciuti»⁴⁵ in uno «spazio politico collassato», nel quale «la situazione degli stati italiani si presentava aperta a tutte le prospettive sia per quel che concerneva la loro configurazione territoriale che quella istituzionale e dinastica»⁴⁶. In questo contesto di grande fluidità, nel quale il riconoscimento imperiale equivaleva a una legittimazione politica, anche a un 'semplice' componimento poetico poteva attribuirsi la funzione di un 'negoziò'⁴⁷.

3. A papa Paolo III sono legati almeno due sonetti. Nel primo la Gambarara esorta il pontefice all'iniziativa armata contro i Turchi che occupavano la Terra Santa:

Tu che di Pietro il glorioso manto
vesti felice e del Celeste Regno
hai le chiavi in governo, onde sei degno
di Dio ministro e Pastor saggio e santo:
 mira la greggia a te commessa e quanto
la scema il fiero lupo, e poi sostegno
sicuro l'una da tuo sacro ingegno
riceva e l'altro giusta pena e pianto!
 Scaccia animoso fuor del ricco nido
i nemici di Cristo or che i duo regi
ogni lor cura e studio hanno a te volto!
 Se ciò farai non fia men chiaro il grido
de l'opre tue leggiadre e fatti egregi
che fia di quello il cui gran nome hai tolto!⁴⁸

⁴⁵ Cfr. D. FRIGO, *Guerra e diplomazia: gli stati padani nell'età di Carlo V*, in *Carlo V e l'Italia*, pp. 17-47, a p. 37.

⁴⁶ A. SPAGNOLETTI, *Guerra, stati e signori in Italia nell'età di Carlo V*, in *Carlo V e l'Italia*, pp. 77-100, a p. 80.

⁴⁷ «Nelle trattative come nelle udienze, nei colloqui come nelle lettere degli ambasciatori e informatori, alleanze, proposte matrimoniali, richieste di titoli, ricerca di onori, informazioni sui movimenti delle truppe, invio di doni artistici, scambio di oggetti, beni, artisti, si intrecciano e si confondono, tutti definiti con un solo termine onnipresente: *negoziò*» (FRIGO, *Guerra e diplomazia*, p. 22).

⁴⁸ GAMBARA, *Le rime*, n. 59. Secondo Rizzardi (*Rime e lettere di Veronica Gambarara*, p. 126, nota 1) è il sonetto cui accenna la poetessa in una lettera a Bembo del 29 ottobre 1540, ma non c'è in realtà alcun elemento che deponga per questa identificazione, poiché si parla genericamente

La lega cristiana contro i Turchi, voluta da Paolo III nel maggio 1538, poteva tradursi in intervento armato dopo che a Nizza, nel giugno dello stesso anno, era stata raggiunta una tregua tra «i duo regi», Francesco I e Carlo V (i quali infatti hanno «ogni lor cura e studio... a te volto», v. 11), e dopo che si era posto fine, almeno temporaneamente, al conflitto franco-asburgico per il possesso di Milano, scoppiato in seguito alla morte senza eredi di Francesco II Sforza nel 1535. Ma il sonetto, che la Gambara aveva forse mandato a Bembo⁴⁹ e che «riecheggia il tono autorevole di alcune lettere di Caterina da Siena», va letto anche in relazione con le già ricordate ambizioni per il secondogenito Girolamo⁵⁰. D'altronde qualche anno più tardi, in occasione del terzo incontro tra Paolo III e Carlo V avvenuto il 21 giugno 1543 a Busseto (dove si recò lo stesso Girolamo, al seguito del papa), la poetessa avrebbe celebrato con una certa enfasi il tentativo del pontefice di riportare la pace in Italia:

Ecco che già tre volte, Italia mia,
per sanar le tua piaghe acerbe e gravi
quel ch'in governo ha le celesti chiavi
lieto con Carlo a ragionar s'invia.

Dal gran saper e da la voglia pia
spera aver pace, e i giorni tuoi soavi,
né temer più che ria fortuna aggravi
le belle piagge tue come solia.

Questo è 'l vaso secondo eletto a prova
da Cristo per salvar l'amato gregge,
non men forse del primo e forte e saggio;
questo l'antica gloria in te rinnova,
e con la luce del suo santo raggio
rischiara il mondo e gli error suoi corregge⁵¹.

di «un mio sonetto non visto da niuno, e nato non so come». «Glorioso manto» e «Pastor saggio e santo» sono sintagmi utilizzati anche dalla Colonna proprio in un sonetto indirizzato a Paolo III (*Veggio rilucere sol di armate squadre*, in COLONNA, *Rime* E 22, vv. 7 e 6, p. 214; nello stesso componimento anche la sequenza rimica 'pianto : santo : manto', qui ai vv. 1:4:8).

⁴⁹ Il poeta potrebbe alludere proprio ad esso scrivendole il 16 settembre 1538: «a cui rendo di ciò quelle maggiori grazie che io posso, avendo prima molte volte letta e riletta la vostra dolce lettera, e insieme il leggiadrissimo sonetto vostro fatto di N.S. e a me mandato» (BEMBO, *Lettere*, iv, n. 1956, p. 132). Non sappiamo quando la Gambara avesse mandato il componimento, qualunque esso fosse: la lettera spedita a Bembo il 31 agosto non vi accenna (*Rime e lettere di Veronica Gambara*, pp. 120-21).

⁵⁰ La citazione da L. FORTINI, *Veronica Gambara*, in *Liriche del Cinquecento*, pp. 25-33, a p. 28.

⁵¹ GAMBARA, *Le rime*, n. 61. Secondo Bullock (e prima di lui Rizzardi) la Gambara avrebbe inviato il sonetto a Bembo in una missiva oggi perduta, come risulterebbe da una lettera di

In occasione del nuovo colloquio, che ebbe vasta eco nell'Italia del tempo, Paolo III fu accolto a Parma (dove si fermò dal 15 al 20 giugno) da Uberto Gambara, fratello di Veronica e da tempo strettamente legato a casa Farnese; creato cardinale nel 1539, dal 23 gennaio 1542 egli era legato pontificio della Gallia Cispadana, regione direttamente coinvolta nella creazione di quel ducato di Parma e Piacenza per la quale proprio a Busseto si condussero lunghe trattative. Non è da escludere, come è stato proposto, che la Gambara abbia composto il sonetto su suggerimento del fratello, che nella creazione del ducato ebbe infatti un ruolo non del tutto secondario⁵².

Di un terzo componimento indirizzato al papa, oggi perduto, sappiamo infine da una lettera di Bembo spedita alla Gambara da Roma il 7 dicembre 1540:

Non ho risposto prima alla dolcissima lettera di V.S. avuta per lo Sig.or Girolamo suo figliuolo, insieme col sonetto a N.S., perciò che io volea prima dare il sonetto a S.Sant., e poi farvene risposta. Ora che ciò va più a lungo che io non vorrei per l'infinita occupazione sue, io vi pure risponderò [...]. Quanto al sonetto, egli m'è paruto, come io dissi a Mons.r Reverendissimo vostro fratello, molto bello e vago e grave. E perciò non vorrei che poneste fine, come dite, a questa arte, anzi, non vi pentiste di farne degli altri. Lo darò a N.S., ad ogni modo, in tempo che egli il leggerà più d'una volta⁵³.

questi in data 10 giugno 1543, nella quale tuttavia l'insistenza sul carattere «religioso» del componimento induce a qualche cautela, perché il discorso condotto in questi versi è di natura politica, già a partire dall'*incipit* di sapore petrarchesco (cfr. *Rvf* CXXVIII): «Non ho prima risposto alla dolcissima lettera di V.S., ricevuta insieme col religioso e leggiadro sonetto, sperando e aspettando questa resolution di N.S. dello abboccarsi con Cesare, estimarmi potermi venire alcun modo e commodità di poter sodisfare alla antica promessa mia, e disiderio di visitarla al suo dilicato Casino. Ma quella sorte che m'ha ciò molte altre volte negato, non pare che anco ora me 'l voglia concedere, perciòché da tre dì in qua mi sono sentito assai indisposto e debole da potermi mettere in alcun camino. [...] Quanto al sonetto, non posso lodarlo tanto quanto esso merita. È pieno di vera religione, e candido e alto, e molto bello e puro» (BEMBO, *Lettere*, iv, n. 2373, p. 448). Si può forse ipotizzare l'esistenza di un altro componimento scritto per la stessa occasione.

⁵² Cfr. S. PAGANO, *Il cardinale Uberto Gambara vescovo di Tortona (1489-1549)*, Firenze, Olschki, 1995, p. 71. Cfr. anche G. ARCHETTI, *Il cardinale Uberto Gambara. Note biografiche in margine ad un recente volume*, in «Rivista di storia della Chiesa in Italia», LII, 1998, 1, pp. 179-89.

⁵³ BEMBO, *Lettere*, iv, n. 2219, p. 332. Ma cfr. *supra*, p. 53, nota 51.

4. A destare interesse è infine un ultimo sonetto, che Bullock ritiene dedicato ad Alessandro Vitelli:

In giovenil etate il mondo vinse
 quello di cui il glorioso nome
 degno tenete, e l'onorate chiome
 d'eterna gloria alteramente cinse;
 simil desio per far lieta vi spinse
 la gran Sposa di Cristo, avendo dome
 le genti a lei nemiche e fatto come
 fece già mai chi grave incendio estinse.
 Così, nel più bel fior degli anni vostri,
 col senno e col valor mostrato avete
 che 'l secondo Alessandro al primo è uguale.
 Stanche dunque saran penne ed inchiostri
 anzi che possan dir quel che voi sete;
 pur vi faranno eterno ed immortale.⁵⁴

Rizzardi era invece rimasto incerto tra Vitelli e il cardinale Alessandro Farnese⁵⁵: in una lettera del 21 dicembre 1544 Bembo accenna infatti a una poesia dedicata al Farnese («il sonetto di V.S., fatto a M.or Reverendiss. Farnese, è delli vostri: che son belli tutti»), nella cui corte, all'incirca nel 1540, era entrato il figlio di Veronica, Girolamo⁵⁶. Tuttavia, osserva Bullock, i vv. 6-7 sembrano alludere a un'impresa militare contro i Turchi, che effettivamente Vitelli intraprese nel 1542; mentre il cardinal Farnese partecipò come legato pontificio a un'altra spedizione militare dello stesso Vitelli, ma questa volta contro i protestanti (ai quali meno si addice la qualifica di «genti a lei [la Chiesa] nemiche») e solo nel 1547, e oltretutto di esito infelice⁵⁷. Bullock conclude dunque che nella sua lettera Bembo evidentemente alludesse a un altro componimento (questo sì, dedicato al cardinal Farnese), che non ci è giunto; mentre il sonetto è «con tutta probabilità» rivolto al Vitelli⁵⁸. Il

⁵⁴ GAMBARA, *Le rime*, n. 60. Non se ne conoscono testimonianze manoscritte; fu edito per la prima volta dall'Arrivabene nel 1550 (cfr. *supra*, p. 42, nota 19), con l'attribuzione a Vittoria Colonna. Su Vitelli cfr. A. FABRETTI, *Biografie dei Capitani Venturieri dell'Umbria*, Montepulciano, Angiolo Fumi, 1842-1846 (= Bologna, Forni, 1969), iv, pp. 269-81.

⁵⁵ *Rime e lettere di Veronica Gambara*, p. 86.

⁵⁶ Cfr. FRAGNITO, *Correggio, Girolamo da*, p. 451. La lettera in BEMBO, *Lettere*, iv, n. 2464, p. 518.

⁵⁷ Cfr. S. ANDRETTA, *Farnese, Alessandro*, in *DBI*, xlv, 1995, pp. 52-65, a p. 57.

⁵⁸ Per la Mestica Chiappetti è invece «incerto in lode di qual Alessandro sia stato scritto questo sonetto» (V. GAMBARA, *Rime e lettere*, a cura di P. Mestica Chiappetti, Firenze, Barbera, 1879, pp. 366-67).

quale, nato nel 1500, per generosa licenza poetica è «nel più bel fior degli anni» (v. 9) ed è celebrato per le sue vittorie contro i Turchi come «secondo Alessandro» (v. 11), assimilato dunque al grande condottiero macedone. Può forse stupire il tono enfatico della lode, soprattutto nella seconda terzina, se si rammenta che proprio Vitelli, al servizio di Alessandro de' Medici, era stato ritenuto responsabile dell'avvelenamento del cugino di questi, Ippolito de' Medici, verso il quale la Gambara non nutrì certo sentimenti di ostilità⁵⁹. Ma dal 1538 egli era al servizio di Paolo III ed è probabilmente in tale veste che viene qui celebrato: attraverso la lode un po' sproporzionata del suo comandante, cioè, la Gambara intendeva probabilmente anche recare un nuovo omaggio al papa (al quale oltretutto i Gambara erano legati, poiché Brunoro, fratello di Veronica, nel 1529 aveva sposato Virginia Pallavicini, vedova di Ranuccio Farnese). Il sonetto si colloca così all'interno di una precisa e abile strategia di avvicinamento a casa Farnese, negli anni e nei mesi in cui si profilava la creazione di un ducato da affidare a Pierluigi nei territori di Parma e Piacenza, dunque a diretto contatto con la piccola contea di Correggio: e di questo stesso disegno doveva essere parte anche il sonetto perduto per il cardinale Alessandro, prima citato, oltre a una fitta rete di rapporti epistolari che la Gambara fu sempre attenta a creare.

Se spesso si è corso il rischio di sottovalutare la poesia encomiastica e d'occasione della Gambara, è invece opportuno restituirle quel peso e quella dignità che essa aveva ai suoi occhi e in generale a quelli dei suoi contemporanei: solo così si potrà giungere a una più esatta comprensione della sua lirica e, nello stesso tempo, a tracciare un ritratto più completo di questa figura, che seppe abilmente conciliare un complesso intreccio di istanze familiari, culturali e politiche.

5. Il sonetto seguente è assai diverso da quelli finora analizzati per il suo tono 'militante':

La bella Flora, che da voi sol spera,
famosi eroi, e libertate e pace,

⁵⁹ Cfr. ad es. il racconto di Varchi: «Ma da chi questo tristo avesse il veleno, da cui egli fosse corrotto, furono diverse l'opinioni: pure la maggior parte di questi variamente opinanti credette che il duca Alessandro lo facesse avvelenare per lo sospetto grande ch'egli aveva preso di lui, e che egli per lo mezzo del signore Alessandro Vitelli [...] corrompesse il siniscalco» (B. VARCHI, *Storia fiorentina*, 3 voll., a cura di L. Arbib, Firenze, Società editrice delle storie del Nardi e del Varchi, 1843-1844 [= Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003] III, pp. 128-29). Per l'atteggiamento della Gambara nei confronti di Ippolito de' Medici cfr. *infra*.

fra speranza e timor si strugge e sface,
 e spesso dice, or mansueta or fera:
 «O de' miei figli saggia e nobil schiera!
 Perché di non seguir l'orme vi piace
 di chi col ferro e con la mano audace
 vi fè al mio scampo aperta strada e vera?
 Perché sì tardi al mio soccorso andate?
 Già non produssi voi liberi e lieti
 perché lassaste me serva e dolente!
 Quanta sia 'n voi virtù dunque mostrate,
 e col consiglio e con la man possente
 fate libera me, voi salvi e queti!»⁶⁰.

Secondo Rizzardi esso fu composto durante l'assedio di Firenze del 1529: «introduce qui Fiorenza a parlare a' suoi valorosi cittadini, acciocchè vogliano liberarla dai danni delle armi di Clemente VII e di Carlo V, che circa il fine dell'Ottobre dell'anno 1529 vennero ad assediarla»⁶¹. Opportunamente Mestica Chiappetti respinge questa datazione, poiché «se fosse così, trovandosi fra gli assediati lo stesso Ippolito primogenito della Gambara, questa avrebbe eccitato alla resistenza i nemici del proprio figliuolo»; e propone di datarlo al 1536 (così Mestica, ma sarà l'anno seguente), quando i fuoriusciti cardinali Salviati, Gaddi e Ridolfi si recarono a Firenze subito dopo l'uccisione di Alessandro de' Medici da parte di Lorenzino (le notte tra il 5 e il 6 gennaio 1537)⁶². La supposizione della studiosa non trova conforto né nella tradizione manoscritta, né in quella a stampa, ma l'accento al «ferro» e alla «mano audace» la rendono più che plausibile, anche se risulta difficile stabilire a chi «la bella Flora» si stia riferendo, cioè chi fossero concretamente i «famosi eroi» e la «saggia e nobil schiera», certamente però fiorentini («miei figli»). Il componimento contiene in effetti un'esplicita esortazione ad agire *manu militari* (la «man possente») in «soccorso» di Firenze, e non si ha difficoltà a collocarlo nel confuso clima che seguì l'omicidio di Alessandro de'

⁶⁰ GAMBARA, *Le rime*, n. 49.

⁶¹ *Rime e lettere di Veronica Gambara*, p. 80.

⁶² GAMBARA, *Rime e lettere*, a cura di P. Mestica Chiappetti, pp. 363-64. Il carteggio superstite della Gambara testimonia di un rapporto piuttosto stretto con Ridolfi (il «Cardinale mio»), che conosceva personalmente e che ospitò a Correggio; il loro legame si alimentò di una corrispondenza sicuramente più fitta di quella che si è conservata, e l'avveduta poetessa si premurò di mantenerlo vivo e saldo anche per questioni patrimoniali e territoriali. In proposito cfr. la tesi di dottorato di L. BYATT, «Una suprema magnificenza». *Niccolò Ridolfi, a Florentine Cardinal in Sixteenth-Century Rome*, 2 voll., 1983, I, pp. 44-45, 175; II, p. 40, note 133-39 e p. 110, note 107 e 110.

Medici, in un contesto di divisioni e incertezze⁶³: l'ala più radicale degli esuli fiorentini premeva per un intervento armato, che avrebbe avuto il patrocinio del re di Francia, mentre la parte più moderata tentennava, cercando piuttosto una difficile mediazione. Come accennato, nel gennaio 1537 i tre cardinali Ridolfi, Salviati e Gaddi, pur cominciando ad arruolare truppe in vista di eventuali movimenti militari, giunsero a Firenze con la speranza di trovare una via di compromesso («in modo che lo Stato sia di sicurtà e contento a chi governa et a chi è governato, così per quelli di dentro come per quelli che al presente si truovano di fuori»)⁶⁴; ma la missione si concluse con un sostanziale fallimento e attorno a loro si andò progressivamente creando un clima di sospetti e intimidazioni, fino a quando essi furono di fatto costretti a lasciare la città per riunirsi con gli altri fuoriusciti a Bologna. Ne seguirono mesi di indecisione e tensioni nelle file degli esuli, con tentativi di colpi di mano e di sortite armate che culminarono nella disastrosa rotta di Montemurlo, nel luglio di quello stesso 1537⁶⁵. Ad ogni modo il sonetto fu composto sicuramente entro il 1543 o poco oltre, come si ricava dall'unico manoscritto che lo tramanda (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1192, c. 107v), appunto allestito fra 1541 e 1543 e «negli anni immediatamente successivi»⁶⁶; sappiamo anche che ad assemblare il codice fu Alberto del Bene, fuoriuscito dell'*entourage* di Varchi, il quale da Padova lo introdusse nello Studio bolognese nel 1541 (sarebbe poi morto nella battaglia di Marciano del 1554)⁶⁷.

⁶³ Cfr. R. VON ALBERTINI, *Firenze dalla repubblica al principato* (1955), trad. it. Torino, Einaudi, 1970, pp. 211-24 e P. SIMONCELLI, *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino 1530-1554*, I, 1530-1537, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 173-89.

⁶⁴ Lettera firmata dai cardinali Pucci, Del Monte, Salviati, Ridolfi e Gaddi al cardinale Innocenzo Cibo, datata Roma 15 gennaio 1537, in *Lettere di principi, le quali si scrivono o da principi, o a principi, o ragionano di principi. Libro terzo*, Venezia, Ziletti, 1577, pp. 160v-61r (cfr. SIMONCELLI, *Fuoriuscitismo*, p. 192).

⁶⁵ «Da un lato la stasi, la prudenza (certo anche economica) e l'attenzione alla situazione internazionale; dall'altro, nel piccolo scenario locale d'un confine a portata di mano, la fiducia solita ed estrema nella sortita, nel "trattato", nella "pratica", nel colpo di mano militare anche arrischiato e improvvisato, purché ci fosse azione» (SIMONCELLI, *Fuoriuscitismo*, p. 270).

⁶⁶ Cfr. BEMBO, *Le rime*, II, p. 599; F. PIGNATTI, *Margherita d'Angoulême, Vittoria Colonna, Francesco Della Torre*, in «Filologia e critica», XXXVIII, 2013, pp. 122-48, a pp. 132-33; e ora, soprattutto, S. ALBONICO, *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, Atti del Convegno (Roma, Centro Pio Rajna, 27-29 ottobre 2014), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno ed., 2016, pp. 173-206, a pp. 182-83 (la citazione a p. 182). Il codice contiene anche sonetti di Ippolito de' Medici.

⁶⁷ Su Alberto del Bene, detto Albertaccio, cfr. S. LO RE, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana, Vecchiarelli, 2008, *ad indicem*. Per uno scambio di sonetti tra Del Bene e Varchi cfr. B. VARCHI, *Opere*, Trieste, Lloyd, 1859-1859, II, p. 948.

L'attribuzione del sonetto alla Gambara mi sembra discutibile. Una dichiarazione così esplicita e diretta sarebbe stata inopportuna per la signora di Correggio, il cui figlio Ippolito, dopo essersi «molto distinto nel valor dell'armi, e a favore della Famiglia de' Medici» nel 1530⁶⁸, militava in questi anni al servizio di Carlo V; prendere partito così risolutamente per una soluzione armata, certamente poco gradita all'imperatore, sarebbe stata una mossa avventata, oltre che del tutto incoerente. Inoltre il sonetto è pervaso di quell'«alone di classicità» che progressivamente, dalla missione a Napoli presso Carlo V nel 1535-1536, iniziò ad ammantare i discorsi, le orazioni, le perorazioni dei fuoriusciti fiorentini⁶⁹. La retorica classica del tirannicidio informa infatti i vv. 7-8 («di chi col ferro e con la mano audace / vi fè al mio scampo aperta strada e vera»), con l'esplicito riferimento al gesto di Lorenzino, cui i «famosi eroi»⁷⁰ sono chiamati a dar seguito dalla «bella Flora» (sintagma, questo, per eccellenza varchiano e già alamanniano)⁷¹; e l'enfasi è resa più vibrante dall'eco dantesca del v. 11 (con rimando a *Purg.* vi, v. 76 «Ahi serva Italia, di dolore ostello»).

Per queste sue caratteristiche il componimento sembra piuttosto un prodotto degli ambienti del fuoriuscitismo radicale: da Varchi sappiamo che, rifugiatosi a Venezia presso Filippo Strozzi dopo aver ucciso il 'tiranno' Alessandro, Lorenzino ricevette le visite e gli elogi degli esuli, che «lo portavano con sommissime lodi di là dal cielo, non solo agguagliandolo, ma preponendolo a Bruto; onde molti, e tra questi Benedetto Varchi, molto più che nessun altro, composero, e volgarmente e latinamente, molti versi così in lode e commendazione del TIRANNICIDA, e del nuovo BRUTO TOSCANO, chè con tali nomi si chiamava in quel principio Lorenzo»⁷². Si potrebbe forse

Il codice magliabechiano tramanda anche, come unico testimone manoscritto, altri testi della Gambara: il sonetto *Molza: se ben dal vago aer sereno* e le ottave *Con quel caldo desio che nascer sole* (cfr. GAMBARA, *Le rime*, rispettivamente nn. 62 e 43), oltre alla canzone *Occhi miei ch'a mirar foste sì pronti*, attribuita alla poetessa, ma non compresa da Bullock nella sua edizione.

⁶⁸ Così B. ZAMBONI, *Vita di Veronica Gambara*, in *Rime e lettere di Veronica Gambara*, pp. XXV-LXXXIV, a p. LXX.

⁶⁹ Cfr. SIMONCELLI, *Fuoriuscitismo*, p. 138.

⁷⁰ Sintagma anche guidiccianiano (*Excelso et primo honor degli avi tuoi*, v. 4, in G. GUIDICIONI, *Rime*, ed. critica a cura di E. Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006, n. 1).

⁷¹ Per un'interpretazione allegorica, nelle rime di Alamanni, della figura di Flora, «non donna reale, ma [che] rappresenta simbolicamente l'idea repubblicana fiorentina, o, ancora più propriamente, l'adunanza delle persone che tale idea professavano», cfr. D. CHIDO, *Tra Cinzia e Flora. L'enigma del doppio amore nel canzoniere elegiaco dell'Alamanni*, in Id., *Le muse*, pp. 7-60 (la citaz. a p. 57).

⁷² Cfr. VARCHI, *Storia fiorentina*, III, p. 288. Sull'identificazione di Lorenzino come 'secondo Bruto' cfr. F. RUSSO, *Bruto a Firenze: mito, immagine e personaggio tra Umanesimo e Rinascimento*,

pensare, anche ricordando la provenienza del manoscritto, proprio a Benedetto Varchi, fuggito da Firenze con Donato Giannotti nel febbraio di quello stesso 1537⁷³, che infatti in aprile prese parte alle disastrose ‘imprese’ di Piero Strozzi, con i falliti assalti a Castrocaro e Borgo Sansepolcro⁷⁴. Come appena ricordato, egli stesso informa nella sua *Storia* di aver scritto versi violentemente antimedicei, che furono diffusi con molta circospezione («i vostri sonetti mi sarebbero stati accettissimi ma, per la cagion che dite, sopporterò il desiderio d’avergli, finché si possano veder senza sospetto, ed allora vi prego a mandarmeli», gli scriveva il Caro a Bologna il 13 gennaio)⁷⁵ e che poi prudentemente scomparvero dalla circolazione, mentre sono giunti solo alcuni epigrammi latini⁷⁶. L’entusiasmo per le iniziative militari si sarebbe spento ben presto in Varchi⁷⁷, ed egli non si sarebbe fatto scrupoli a riusare il sintagma in un contesto completamente rovesciato, in un sonetto scritto in occasione di una malattia di Cosimo de’ Medici, divenuto suo ‘padrone’: «Non pur mesta la vaga e bella Flora / Per l’altero suo duce e più ch’umano / Sospira, e prega già più giorni invano, / Ma tristo langue il terren Tosco ancora»⁷⁸. Ma, per il momento, saremmo davanti a uno di quei «molti be’ sonetti che egli aveva composti in lode et onore di Lorenzo de’ Medici che haveva ammazato il duca», di cui parlano anche Busini e Valori nelle loro biografie⁷⁹; e con un paio di suoi componimenti latini scritti nella stessa

Napoli, Editoriale Scientifica, 2008, pp. 297-300; S. DALL’AGLIO, *L’assassino del duca. Esilio e morte di Lorenzino de’ Medici*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 18-22; e da ultimo D. BRANCATO, *Una “costituzione” dei fuoriusciti: la silloge di Benedetto Varchi per Piero Strozzi e Lorenzino de’ Medici*, in *Varchi e altro Rinascimento: studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di S. Lo Re e F. Tomasi, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 23-46.

⁷³ Cfr. LO RE, *Politica e cultura*, p. 155.

⁷⁴ Cfr. SIMONCELLI, *Fuoriuscitismo*, pp. 246-76.

⁷⁵ A. CARO, *Lettere familiari*, 3 voll., ed. critica a cura di A. Greco, Firenze, Le Monnier, 1957-1961, I, n. 20, pp. 45-46. Perplesso tuttavia Greco, secondo il quale «si deve ammettere che poco tempo ebbe il Varchi per scrivere sonetti per un avvenimento accaduto il 6 e ne parlasse al Caro» (nota 4).

⁷⁶ Cfr. C. GUASTI, *Le Carte Stroziane del Regio Archivio di Stato in Firenze. Serie prima*, Firenze, Tip. Galileiana, 1884, pp. 457-59. I componimenti sono pubblicati da F. MARTINI, *Lorenzino de’ Medici e il tirannicidio nel Rinascimento*, Firenze, G.B. Giachetti, 1882, pp. 59-62. Su di essi cfr. BRANCATO, *Una “costituzione”*. Ma per ulteriori documenti sulla produzione varchiana contro Alessandro de’ Medici cfr. ora B. VARCHI, *Zeffo che ‘n mezzo di dolore e gioia (1537)*, a cura di D. Chiodo, in «Lo Stracciafoglio», 2, 2001, pp. 44-46.

⁷⁷ Come ammette egli stesso, quando scrive che dopo Montemurlo «gli erano venute a noia le guerre» (VARCHI, *Storia fiorentina*, II, p. 250). Sull’atteggiamento di Varchi nei mesi successivi all’assassinio di Alessandro cfr. S. LO RE, *Dalla scuola all’esilio* (2002), in Id., *Politica e cultura*, pp. 129-89.

⁷⁸ VARCHI, *Opere*, II, n. CCCXXXIX.

⁷⁹ Cfr. LO RE, *Politica e cultura*, p. 103. La citazione da VARCHI, *Storia fiorentina*, III, p. 262.

occasione esso mantiene qualche sottile legame testuale, precisamente nella «mano audace» del v. 7 (da confrontare con «audaci mira perculit arte manu» del carme 11) e nel binomio «consiglio»-«man» del v. 13 (per cui si veda il corrispondente «ferro consilioque» del carme 3)⁸⁰.

6. Poco dopo la morte 'sospetta' di Ippolito de' Medici nel 1535, Gabriele Cesano indirizzò alla Gambara una lettera in cui esecrava «la scelerata violenza» e la «fraude» con cui il mondo era stato «privato del più gentil cavalliero, ch'el cielo habbia prodotto già mill'anni»:

La morte di quel generoso signore mi dà infinita afflitione, non tanto per vedermi privato del commodo che del continuo ne sentiva, quanto per veder fraudato lui del corso della vita ne gli anni quasi puerili; [...] ma quel che sopra ogn'altro rispetto m'affligge e tormenta, è che egli non è morto di sua morte, ma di veleno; non per via ordinaria, ma per una scelerata violenza; non tirato da Dio, ma spento dalla fraude. Di che io spero veder presto aspra et ragionevol vendetta; la qual mitigarà in parte il dolor ch'io sento per tanta perdita. [...] Ma le sopradette ragioni mi tormentano, e mi tormentaranno mentre ch'io vivo⁸¹.

Sul giovane cardinale erano venute temporaneamente a convergere, nel 1534, le speranze dei fuoriusciti fiorentini che pure faticavano a trovare un'unità, divisi com'erano tra l'ala più radicale dei popolari e repubblicani e il gruppo degli oligarchi. A questa lettera la Gambara rispose, «benché più bisognosa [...] di conforto, che atta a confortare altri», ricordando Ippolito come «esempio veramente di tutto il bene che potea quaggiù mandare il cie-

⁸⁰ Il sonetto potrebbe essere stato composto anche subito a ridosso della disastrosa rotta di Montemurlo (31 luglio), in un clima di confusa ma convulsa passionalità. Lo stesso Ridolfi, scrivendo da Bologna al cardinal Salviati, il 21 luglio, si esprimeva in questi termini, di fronte a «quella povera città [Firenze] così afflita et in tutto abbandonata, maxime da huomini da bene»: «Né certo a me pare haver mai veduta occasione più opportuna che si vede hora [...]. Ben che la si pigli contro barbari per la recuperatione della libertà, del honore et del utile di tanti poveretti che, non havendol meritato, vanno per tal causa mendicando, et forse ancora dei nostri medesimi» (in L.A. FERRAI, *Cosimo de' Medici duca di Firenze*, Bologna, Zanichelli, 1882, pp. 255-56; cit. in SIMONCELLI, *Fuoriuscitismo*, pp. 322-23).

⁸¹ La lettera fu stampata nelle *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini, et eccellentissimi ingegni. Libro primo*, Venezia, Aldo Manuzio, 1544, pp. 49v-50r. Su Ippolito de' Medici cfr. G. REBECCHINI, «Un altro Lorenzo». *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1533)*, Venezia, Marsilio, 2010. Sulla sua morte, dopo A. LUZIO, appendice a *Un Pronostico satirico di Pietro Aretino (MDXXXIII) edito ed illustrato da Alessandro Luzio*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1900, pp. 143-49, cfr. ora R. SODANO, *La morte di Ippolito de' Medici: nuovi documenti dall'Archivio Gonzaga*, in «Lo Stracciafoglio», 1, 2000, pp. 29-35.

lo», e soprattutto suggerendo in conclusione la possibilità, già invocata dal Cesano, di una ‘vendetta’: «della maniera della morte si deve dolerne; ma chi sa che questa non sia aperta strada a far le sue vendette?»⁸².

Nella stessa occasione la poetessa scrisse anche a Molza (probabilmente conosciuto a Bologna nel 1530, quando questi era al seguito del papa), con l’invito a celebrare le gesta del defunto:

La vostra lettera, con li due sonetti nella morte di quell’infelice signore, mi ha rinnovato il pianto ed involta fra tenebre nuove, poich , come veramente dite voi, ora   spento il lume d’Europa, anzi del mondo tutto. Io piango non solamente con voi, ma con Roma e con questo secolo noioso, il quale ha perduto quanto di buono e di bello era, e pu  mai pi  essere in terra. *Ahi morte rea, come a schiantar sei presta / Il frutto di molt’anni in s  poche ore?* Ma che dir  io, il frutto di molt’anni, se nel primo fiore   morto colui ch’era degno di viver sempre? Avete ben ragione di dolervi restando, come dite, roco e muto, poich  con la morte del nuovo Mecenate le Muse hanno perduto lo spirito. Piangete adunque; ma considerando poi che contro alla morte non   alcun riparo, asciugate le lacrime, e come conosciate non solamente l’opre eroiche fatte da quel signore, ma quelle ancora ch’egli era per fare vivendo, cantatele voi col chiaro e felice stil vostro, per farle al dispetto della morte dopo mille e mille anni sempre pi  vive a quelli che verranno. [...] Questa perdita universale   stata tanto particolar mia, ch’ella mi ha fatto sentire un dolore cos  grande ch’egli trapassa certo ogni nostra immaginazione⁸³.

La Gambara sapeva bene di parlare a un uomo che era stato «appassionato seguace dell’ambizioso disegno di affermazione personale, coltivato dal giovane Medici»⁸⁴, e ci  pu  aver in parte contribuito ad enfaticizzare il tono della lettera; che tuttavia rimane un documento importante, non solo per confermare la generale stima che circond  il giovane cardinale, ma anche per far luce sul dedicatario delle celebri stanze *Quando miro la terra ornata e bella*, pubblicate

⁸² Lettera datata Correggio 12 ottobre 1535, in *Rime e lettere di Veronica Gambara*, pp. 136-37.

⁸³ Lettera non datata, ma di non molto successiva alla morte di Ippolito, in *Rime e lettere di Veronica Gambara*, pp. 137-39; la citazione   da *Ruf* CCCXVII, vv. 7-8.   difficile stabilire quali siano i due sonetti che Molza aveva inviato alla poetessa: uno potrebbe forse essere *Ombra gentile, a cui d’Italia spento* (in *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza*, corrette, illustrate, ed accresciute colla vita dell’autore scritta da P. Serassi, 3 voll., Bergamo, Lancellotti, 1747-1754, I, p. 75). Sulle poesie del Molza per Ippolito cfr. D. CHIDO, *Un petrarchismo negletto. L’arengo politico nella lirica cinquecentesca* (2006), in *Id.*, *Pi  che le stelle*, pp. 51-62.

⁸⁴ F. PIGNATTI, *Carlo V, Ippolito de’ Medici e una caduta da cavallo*, in «Filologia e critica», xxxvii, 2012, 2, pp. 269-89, a p. 279.

in appendice al *Vocabulario* del Luna⁸⁵. A lungo attribuite erroneamente alla Colonna, nonostante l'esplicita indicazione dello stesso Luna e le successive puntualizzazioni di Ruscelli⁸⁶, esse sarebbero indirizzate, secondo Bullock, a Cosimo I, al quale alluderebbero i vv. 201-202 («dico di voi... Lauro»), all'indomani dell'uccisione di Alessandro e della sua investitura a duca di Firenze (legittimata da Carlo V con privilegio del 30 settembre 1537):

Molti esempi potrei venir contando,
de' quali ne son piene tutte le carte,
che 'l Ciel prodotto ha in ogni tempo, ornando,
non sempre avaro, or questa or quella parte,
ma, quanti ne fur mai dietro lassando
e quanti oggi ne son posti da parte,
un ne dirò che tal fra gli altri luce
qual fra ogn'altro splendor del sol la luce:

dico di voi, o de l'altera pianta
felice ramo del ben nato Lauro,
in cui mirando sol si vede quanta
virtù risplende dal Mar Indo al Mauro,
e sotto l'ombra gloriosa e santa
non s'impara apprezzar le gemme o l'auro
ma le grandezze ornar con la virtute,
cosa da far tutte le lingue mute⁸⁷.

Ma a tale identificazione si oppone un dato elementare, appunto la pubblicazione in appendice al volumetto del Luna, uscito dai torchi il 27 ottobre 1536, dunque prima della morte di Alessandro e dell'insediamento di Cosimo. Se l'appartenenza del destinatario a casa Medici appare incontestabile («de l'altera pianta / felice ramo del ben nato Lauro»), l'esaltazione

⁸⁵ *Vocabulario di cinquemila Vocabuli Toschi non men oscuri che utili... novamente dichiarati e raccolti da Fabricio Luna*, Napoli, G. Sultzbach, 1536. Sugli elogi che i contemporanei tributarono a Ippolito, anche dopo la sua morte, insiste D. CHiodo, "E viva amore, e muoia soldo": il magistero molziano alla corte di Ippolito de' Medici, in ID., *Più che le stelle*, pp. 63-70.

⁸⁶ «La bened. me. del Sig. conte Fortunato Martinengo, mi disse haver' egli inteso di bocca propria della Sig. Veronica che quelle stanze erano sue. Et il S. Luca Contile in Napoli mi disse similmente haver' egli udito di bocca propria della Sig. Vittoria Colonna che quelle stanze erano della Sig. Veronica, et non sue» (*Ai lettori*, in *Rime di diversi eccellenti autori bresciani, nuovamente raccolte...*, Venezia, Pietrasanta, 1553, p. [237]).

⁸⁷ GAMBARA, *Le rime*, n. 54, vv. 193-208. L'identificazione del destinatario in Cosimo I era già in *Parnaso italiano*, XII, Venezia, Antonelli, 1851, p. 1419. Sulla successione di Cosimo cfr. VON ALBERTINI, *Firenze dalla repubblica*, pp. 201-11.

della «virtù» che «risplende dal Mar Indo al Mauro» (v. 204), pur nella sua genericità, sembra l'espressione poetica di un concetto presente anche nella lettera appena citata («ora è spento il lume d'Europa, anzi del mondo tutto»), inducendo a pensare che le stanze siano dedicate non a Cosimo, ma a Ippolito de' Medici, e debbano perciò essere retrodatate di almeno un paio d'anni (anche il ricordo del «ben nato Lauro» suggerisce un discendente in linea diretta di Lorenzo il Magnifico, piuttosto che l'esponente di un ramo cadetto)⁸⁸. A sostegno di questa ipotesi sta anche il fatto che, secondo quanto ancora informa Ruscelli, queste stanze erano nelle mani del cardinale Ridolfi, il quale gliele avrebbe poi consegnate direttamente: «et io in Viterbo l'anno MDXXXVII l'hebbi di mano stessa della fel. Memoria del Card. Ridolfi, il quale essendo io molto giovane, senza dirmi altrimenti a chi erano scritte, me le diede, dicendo queste formate parole, Togli se tu vuoi aver copia d'una bella cosa, questa stanze, che sono della sorella di Monsig. Reverendiss. di Gambara»⁸⁹. Difficilmente il cardinale fiorentino, uno dei capi de fuoriusciti antimedicei, avrebbe apprezzato una lode così esplicita di Cosimo.

⁸⁸ Anche se Cosimo discendeva da Lorenzo per parte materna (la nonna, Lucrezia de' Medici, era figlia del Magnifico).

⁸⁹ *Ai lettori*, pp. [236-237]. In realtà le stanze non erano inedite, poiché nel 1537 il *Vocabolario* del Luna era già uscito, ma Ridolfi poteva non esserne a conoscenza.

II.
PROPOSTE PER GASPARA STAMPA

II.1 Valori strutturali del «povero libretto»

La recente pubblicazione dell'edizione Pietrasanta delle *Rime* di Gaspara Stampa offre l'opportunità di rileggerle al riparo dalla manipolazione operata da Salza, che sostanzialmente le ridistribuí disegnando un percorso di pentimento¹. Purtroppo nulla sappiamo del lavoro intorno alla *princeps*, curata dalla sorella della poetessa, Cassandra, e (probabilmente) da Giorgio Benzoni subito dopo la morte dell'autrice: non è noto nessun autografo, né è sopravvissuta alcuna testimonianza che possa far luce sul ruolo effettivamente esercitato dai due curatori². In assenza di documenti, è impossibile stabilire con sicurezza se l'edizione Pietrasanta rifletta un disegno d'autore o sia invece frutto di un ordinamento postumo; ma si può almeno tentare di ricavare qualche informazione dai dati a disposizione.

Prima di tutto i tempi: Gaspara morì il 23 aprile 1554, l'edizione è degli ultimi mesi dello stesso anno³. Dunque, posta l'esiguità dell'intervallo, non sembra probabile un fitto e sistematico lavoro sull'assetto testuale (varianti,

¹ STAMPA, *The complete poems* (da cui cito, qui e di seguito, ma uniformando all'uso moderno i segni diacritici, aggiustando la punteggiatura e l'uso delle maiuscole, sciogliendo '&' in 'et' e intervenendo inoltre a sanare errori evidenti che l'edizione americana mantiene, poiché osserva criteri rigidamente – ed eccessivamente – conservativi). Nell'edizione che fino ad oggi ha costituito la vulgata della produzione stampiana, Salza cambiò l'ordinamento delle rime rispetto alla *princeps* del 1554, giustificando il proprio intervento nella *Nota*, in particolare alle pp. 372-73 (cfr. G. STAMPA, V. FRANCO, *Rime*, a cura di A. Salza, Bari, Laterza, 1913). In proposito cfr. M. ZANCAN, 'Rime' di Gaspara Stampa, in *Letteratura italiana. Le Opere*, diretta da A. Asor Rosa, II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 407-32 (poi nel suo *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, ivi, 1998, pp. 155-80), a pp. 421-22.

² Il tipografo a cui furono affidate le rime, Plinio Pietrasanta, fu attivo a Venezia; fino al 1555 gestì una stamperia di proprietà di Girolamo Ruscelli, del libraio bolognese Giacomo Giglio e di e altri soci. Dopo il 1555, ritiratosi Ruscelli dalla società e fallito Giglio, continuò a lavorare per altri editori, fra cui Francesco Marcolini. Cfr. F. ASCARELLI, M. MENATO, *La tipografia del Cinquecento in Italia*, Firenze, Olschki, 1989, p. 395; P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 252-57; *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, atti del Convegno (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), Manziana, Vecchiarelli, 2012.

³ Sulla morte della poetessa cfr. A. SALZA, *Madonna Gasparina Stampa secondo nuove indagini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXII, 1913, pp. 1-101, a p. 2. La dedica di Cassandra a Della Casa è datata Venezia 13 ottobre 1554; il privilegio di stampa è ottenuto da Giglio solo il 5 gennaio 1555 (1554 *more veneto*). Cfr. *Privilegi veneziani per la stampa concessi*

revisione linguistica). Da parte sua Cassandra, nella dedica a Della Casa, afferma di non aver pensato subito alla pubblicazione, spinta inizialmente dal desiderio di «levarmi davanti gli occhi tutte le sue [della sorella] cose, acciò che il vederle et il trattarle non rinovasse l'accerbissima memoria di lei»; ma di aver poi assecondato il desiderio di «molti gentilhuomini di chiaro spirito, che l'amarono, mentre visse, et hanno potere sopra di me», sentendosi «costretta a raccogliere insieme quelle [rime] che si sono potute trovare»: il volume si presenta dunque come frutto 'postumo', risultato di una ricerca potenzialmente aperta a nuovi ritrovamenti. Le rime 'trovate' da Cassandra dovettero essere «raccolte insieme», cioè organizzate: non dunque un progetto unitario d'autore, ma un postumo assemblamento di testi. Non ci fu il tempo per una loro revisione sistematica, o non si ritenne necessaria; ma, probabilmente rinvenute 'sparse', furono disposte seguendo, come si vedrà, precisi criteri.

Se passiamo ora alla dedica d'autore, quella di Gaspara al conte Collaltino, troviamo un indizio che orienta il discorso in senso opposto: «io mi son rissoluta di ragunarle tutte in questo libro». La struttura del «povero libretto» sarebbe dunque da attribuire alla poetessa, che forse operò anche una scelta all'interno di una produzione più ampia («qui dunque V.S. vedrà non il pe-lago delle passioni [...], ma un picciolo ruscello solo di esse»)⁴. La presenza della dedica lascia pensare che, alla morte della poetessa, la raccolta fosse definita nel suo disegno complessivo, se non addirittura pronta per la stampa.

Uno sguardo alla *princeps* aiuta probabilmente a spiegare l'apparente contraddittorietà di queste informazioni: dopo il sonetto n. 220 una pagina bianca segna un netto stacco, seguito da un sonetto al re di Francia Enrico II, da un secondo alla regina Caterina de' Medici, quindi da un gruppo di componimenti (tutti sonetti tranne la canzone n. 229) a dedicatari vari appartenenti all'ambiente letterario frequentato dalla Stampa, fino al n. 285; i nn. 286-291 sono sei capitoli di soggetto amoroso (l'*incipit* dell'ultimo è calco del capitolo di Tebaldeo *Non aspettò già mai cum tal desio*); chiude il volume una serie di madrigali di tematica amorosa (nn. 292-310). A un primo blocco, compatto per soggetto e metro (tutti sonetti, più due canzoni, due sestine e una ballata), seguono tre gruppi diversi fra loro per tema (rime di corrispondenza e amorose) e metro (sonetti, capitoli, madrigali). Ciò induce

dal 1527 al 1597, copiati da Horatio Brown, 1, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. VII 2500 (= 12077).

⁴ Cfr. G. FORNI, *Oltre il classico. Come leggere il «povero libretto» di Gaspara Stampa*, in *Il petrarchismo. Un modello*, II, pp. 251-64 (poi in Id., *Pluralità del petrarchismo*, Pisa, Pacini, 2011, pp. 179-93), a p. 256.

a pensare che la prima parte costituisca il ‘canzoniere’ per Collaltino così come l’aveva preparato la poetessa, con tanto di lettera dedicatoria; e che i componimenti successivi, non a caso separati fisicamente, rappresentino un’aggiunta della sorella Cassandra, desiderosa di non «turbar la gloria della sorella, celando le sue fatiche onorate» e mostrarne appieno l’«ingegno». L’inserimento dei sonetti di corrispondenza, oltre che testimonianza del valore ‘sociale’ della scrittura poetica e abitudine consolidata della prassi editoriale, aveva probabilmente anche lo scopo di legittimare la poesia di Gaspara, come pure, almeno in parte, la dedica a Della Casa⁵.

Del ‘canzoniere’ per Collaltino (nn. 1-220) la dedica costituisce non un elemento accessorio ed esterno, puramente occasionale e strumentale, ma una parte integrante, con valore programmatico e definitorio⁶. Essa dà infatti un’indicazione di ‘genere’, collocando il libro di rime nel filone della produzione elegiaca, un genere ancora a questa altezza fluido e sfuggente a ogni tentativo di costrizione entro regole e categorie⁷, ma di cui aveva da poco tentato una definizione il Calmeta nella sua lettera a Isabella d’Este:

⁵ Artefice della dedica fu forse Giorgio Benzoni, che l’anno successivo avrebbe dedicato al poeta il primo libro dei sonetti di Varchi, sempre per i tipi di Plinio Pietrasanta. Sul rapporto, in verità assai tenue, della poesia della Stampa con la lirica casiana cfr. G. FORNI, *«L’orecchie mi tirò ne l’ore prime»*, in *Giovanni Della Casa. Un seminario per il centenario*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 289-99, poi in *Id.*, *Pluralità*, pp. 165-77.

⁶ Di diverso parere è V. ANDREANI, *Paratesto e macrostruttura nelle Rime di Gaspara Stampa*, in *Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni*, a cura di M.P. Ellero, M. Residori, M. Rossi, A. Torre, Lucca, Pacini Fazzi, 2017, pp. 187-98, secondo la quale «non vi sono elementi in grado di comprovare che anche la missiva dell’autrice rivesta il ruolo di dedicatoria» (pp. 192-93). Presso l’Università di Basilea è attivo un progetto di ricerca sulle dediche a stampa nella tradizione italiana (www.margini.unibas.ch: il sito contiene una bibliografia costantemente aggiornata e la banca dati AIDI, *Archivio informatico della dedica italiana*). Cfr. *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, atti del Convegno (Basilea 2002), a cura di M.A. Terzoli, Roma-Padova, Antenore, 2004; 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, 2009, pp. 37-62. L’orizzonte di riferimento è naturalmente il libro di G. GENETTE, *Soglie* (1987), trad. it. Torino, Einaudi, 1989.

⁷ Sulla difficoltà «di cogliere la precisa identità dell’elegia italiana» che «stenta a riconoscere la propria identità e non sempre ha di sé consapevolezza bastante per dichiararla al suo pubblico», finendo «per trovarsi al confine con altri generi e altre convenzioni poetiche» si sofferma in particolare il contributo di P. VECCHI GALLI, *Percorsi dell’elegia quattrocentesca in volgare*, in *L’elegia nella tradizione*, pp. 37-79, a p. 78. Alla studiosa si deve una prima indagine sulla produzione elegiaca quattrocentesca, che individua alcune componenti (temi, immagini, movenze) che caratterizzano il genere elegiaco: la verifica della loro presenza e consistenza nelle rime della Stampa può contribuire a collocarle meglio all’interno di una consolidata tradizione lirica.

Hanno li moderni poi e contemporanei nostri (o sia per la sonorità de la terza rima, o vero perché il terzetto più cum la musica abia conformità) a li ternari l'ufficio de la elegia assignato. Il che non me despiace, quando li lettori in la elezione non vengano a confondersi. [...] Nel capitulo eroica altezza e grandiloquo stile se richiede, e però li prestantissimi poeti Dante e Petrarca solamente de trattarvi alte materie e divine presero consiglio, e li amorosi effetti esprimere in canzoni, dandoli non senza ragione ordinata longhezza; imperocché li capituli loro non manco de quaranta e cinque terzetti, e non più de cinquanta o circa, se ritrovano. [...] Non deve essere meno la elegia de quindici terzetti, a ciò che dal sonetto e da le madrigali quanto al numero sia distinta, e ogni cosa abia suo ordine e misura, como ancora fanno li latini [...]. Né deve li venticinque o trenta ternari al più trapassare, perché, avendo cum la musica conformità, quando li citaredi vengano a cantarla, a li ascoltanti per la prolissità non abiano fastidio a generare. La figura del dire deve essere mediocre, ma più presto candida e affettuosa che piena di fuco o calamistri. Alcune elegie tengano una certa semplicità piena di ardore e affetti, como fu quella del Tebaldeo: *Non aspettò già mai cum tal desio*. Altre più a la cultezza e ornato attendano, e in alcune più arguzia e capistrarie se ritrovano. Ma in genere suo ciascuna el suo decoro e ordine deve servare: culto fu Tibullo, ardente Properzio, ingenioso Ovidio [...]»⁸.

Fondandosi sull'osservazione della pratica poetica dei suoi contemporanei, senza dunque proporre codificazioni teoriche né proposte normative, Calmeta aveva definito la forma elegia per contenuto (amoroso, ma più specificatamente 'lacrimevole': «flebili affetti e amorose lamentazioni»), registro stilistico

⁸ La lettera, del 1504, è ora edita in V. COLLI, *Prose e lettere edite e inedite*, a cura di C. Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, pp. 51-55, a pp. 54-55 (il Calmeta fraintende il termine 'fuco' ritenendolo un errore per 'fuoco', mentre esso indica la 'materia colorante in rosso che gli antichi ricavano da una specie di alga marina'; con il vicino 'calamistri' – il ferro un tempo utilizzato dalle donne per arricciare i capelli – significa metaforicamente l'artificiosità del dettato: cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da S. Battaglia e G. Barberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2002, rispettivamente VI e II, *ad vocem*). Sul Calmeta cfr. E. LANDONI, *La critica italiana nei primi secoli: Vincenzo Calmeta*, in «Testo», I, 1980, pp. 63-78; S. KOLSKY, *The Courtier as a critic: Vincenzo Calmeta's Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano*, in «Italia», LXVII, 1990, 2, pp. 161-72. Alle pagine di Calmeta VECCHI GALLI, *Percorsi*, aggiunge un solo altro «momento di riflessione espressamente dedicato all'elegia» (p. 44), un brano del proemio del *Comento* laurenziano («le canzone mi pare abbino grande similitudine con la elegia; ma credo, o per natura dello stile nostro o per la consuetudine di chi ha scritto insino a qui canzone, lo stile della canzona non sanza qualche poco di pudore ammetterebbe molte cose non solamente leggieri e vane, ma troppo molle e lascive, le quali comunemente si trovano scritte nelle latine elegie», LORENZO DE' MEDICI, *Comento*, a cura di T. Zanato, Firenze, Olschki, 1991, pp. 150-51).

(mediocre) e forma metrica (capitolo ternario)⁹. Se all'interno del canzoniere per Collaltino la Stampa resta fedele alla forma del sonetto (la presenza dei sei capitoli nella *princeps* è probabilmente dovuta, come si è visto, a un'iniziativa della sorella), gli altri due 'ingredienti' fondamentali del genere elegiaco sono indicati come costitutivi del «libretto» proprio nella dedica:

qui dunque V.S. vedrà non il *pelago delle passioni, delle lagrime et de' tormenti miei*, perché è mar senza fondo [...]. Legga V.S. dunque, quando haverà triegua dalle sue maggiori e più care cure, le note delle cure amorose et gravi della sua *fidissima et infelicissima Anassilla*; et da questa ombra prenda argomento quali ella le debba provare et sentir nell'animo, che certo, se accaderà giamai che la mia *povera et mesta* casa sia fatta degna del ricever il suo grande hoste, che è V.S., io sono sicura che i letti, le camere, le sale et tutto racconteranno *i lamenti, i singulti, i sospiri et le lagrime* che giorno et notte ho sparse [...]. Rimettendomi dunque ad esse [le rime] farò fine, pregando V.S., per ultimo guiderdone della mia fedelissima servitù, che nel ricever questo *povero libretto* mi sia cortese sol di un sospiro, il quale refreschi così lontano la memoria della sua *dimenticata et abbandonata Anassilla*. Et tu, libretto mio, depositario delle mie *lagrime*, appresentati *nella più humil forma* che saprai dinanzi al signor nostro in compagnia della mia candida fede.

Sono parole dettate da una precisa volontà e che rivelano una decisa consapevolezza letteraria: si coglie ad esempio, nell'accenno ai «letti» e alle «camere», il ricordo della «cameretta» e del «letticciuol» di *Rvf* CCXXXIV, già «porto / a le gravi tempeste mie diurne» e ora «fonte [...] di lagrime nocturne»¹⁰. Esse dunque rimandano a una tipologia ben individuata («infelicissima», «povera et mesta», «dimenticata et abbandonata», «humil forma») e smentiscono ogni possibilità di lettura 'ingenua' e 'impressionistica' della poesia stampiana. In un raffinato e insistito gioco di richiami e contrappunti, lessico, metafore e motivi della dedica riaffiorano nel 'canzoniere', realizzando una sorta di 'effetto eco' che ne rappresenta un elemento strutturale decisivo¹¹; la dedica anticipa così gli elementi costitutivi della raccolta, dal

⁹ Cfr. VECCHI GALLI, *Percorsi*, pp. 47, 68-69.

¹⁰ Il sonetto petrarchesco, peraltro, era stato ampiamente ripreso: cfr. L. ARIOSTO, *Rime*, note di S. Bianchi, Milano, Rizzoli, 1992, son. n. 3, vv. 9-11; L. DOMENICHI, *Rime*, a cura di R. Gigliucci, Torino, Res, 2004, n. 196. Ma era *topos* già boccacciano, per cui cfr. almeno G. BOCCACCIO, *Filostrato*, a cura di V. Branca, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1967, IV LXXXVII, vv. 1-5.

¹¹ Il rimando è a L. BORSETTO, *Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni ed appunti*, in *Nel cerchio della luna*, a cura di M. Zancan, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 171-233, a pp. 228-31. Ma andrà tenuto nel debito conto che la

ritratto ambiguo dell'uomo, «nobile... chiaro... divino» ma già qui impietoso nel suo silenzio («poi che le mie pene amorose [...] non han possuto [...] farla neanco cortese di scrivermi una parola», per cui cfr. ad esempio n. 80, v. 11 e n. 82, v. 11), al ritratto della donna «dimenticata et abbandonata» ma fedele («fidissima et infelicissima Anassilla», come poi nel n. 65, v. 2), ai «lamenti», «singulti», «sospiri» e «lacrime» che fin dal sonetto proemiale rendono «meste» (v. 1) queste rime. La dedica offre un'ulteriore marca di genere presentando il libro come una sorta di lettera, configurandolo nel suo complesso come scrittura epistolare, elemento tipico della poesia elegiaca a partire dal modello ovidiano¹²: la scrittura 'mancata', non corrisposta da parte dell'amato sarà, nel progressivo stratificarsi delle rime, il segno tangibile dell'abbandono, la condanna a «esser poco amata» (n. 151, v. 9).

Un'ultima, essenziale chiave interpretativa si trova proprio nell'esordio:

poi che le mie pene amorose, che per amor di V.S. porto scritte in diverse lettere e rime, non han possuto una per una, non pur far pietosa V.S. verso di me, ma farla né anco cortese di scrivermi una parola, io mi son rissoluta di *ragunarle tutte* in questo libro, per vedere se *tutte insieme* lo potranno fare.

Presentando il suo «libretto», la poetessa ammette che solo l'insieme delle rime può avere una qualche possibilità di rendere «pietosò» l'amato, di incidere dunque sul reale: il «libro» è portatore di significato in quanto le presenta «tutte insieme», le rovescia addosso al destinatario, quasi in un atto di forza dissimulato. Anche il motivo delle carte «sparte» è destinato a ripetersi lungo la raccolta, tra speranza («leggendo in queste carte il lungo e grave / pianto, a cui Amor per voi lassa sortilla / mostrar almen di pietà una scintilla» n. 65, vv. 5-7) e delusione («o tante indarno mie fatiche sparse» n. 123, v. 1), fino al profilarsi della resa finale («e s'egli avien che 'ndarno restin sparte / dinanzi a lui le mie voci supreme, / al mio scampo non ho più

dimensione circolare, iterativa, è propria del lamento elegiaco: si pensi ad esempio a BOIARDO, *Amores* II 44, che Zanato ha definito un'«esemplare geremiade» (è veneziana l'unica stampa integrale cinquecentesca delle poesie di Boiardo: M.M. BOIARDO, *Sonetti e canzone*, Venezia, Sessa, 1501).

¹² Si deve a P. PHILLIPPY, *Gaspara Stampa's "Rime": Replication and Retraction*, in «Philological Quarterly», LXVIII, 1989, 1, pp. 1-23, l'accostamento della lirica della Stampa alla poesia ovidiana, che peraltro costituisce a quest'altezza un modello assai sfruttato: cfr. S. LONGHI, *Lettere a Ippolito e a Teseo. La voce femminile nell'elegia*, in *Veronica Gambara e la poesia*, pp. 385-98; e C. VECCE, *Vittoria Colonna. Il codice epistolare della poesia femminile*, in «Critica letteraria», XXI, 1993, 78, pp. 3-34, che rintraccia nel «carattere profondo del codice epistolare» la «cifra ineludibile» della poesia colonniana (p. 34).

schermo od arte» n. 66, vv. 12-14). Neppure «tutte insieme», infatti, le rime possono muovere l'amato a pietà, «rasserenar pur un poco quei miei fatali e eterni lumi»; resta solo l'estrema consapevolezza della loro inutilità («o carte in van vergate e da vergarse / [...] / tutte ad un tratto ve ne porta il vento», n. 123, vv. 5-9)¹³.

Addentrandosi nella lettura ci si accorge che il «libretto» non ha un filo narrativo, né una storia da raccontare: costruito per aggiunta, con uno sviluppo orizzontale e circolare, stravolge l'*itinerarium* tracciato dal modello petrarchesco. La struttura di tipo «paratattico» dice che esso non riproduce il 'modello canzoniere' e rientra piuttosto nel 'libro di rime', la cui tipologia si afferma già dal quarto decennio del Cinquecento¹⁴. Di questo procedere per blocchi, tematici e linguistici, si vorrebbe dare nelle pagine seguenti qualche esempio, avvertendo che il meccanismo presiede alla costruzione dell'intero libro, poiché i testi sono quasi sempre legati gli uni agli altri da richiami e riprese puntuali, che interessano porzioni più o meno ampie.

Il sonetto proemiale, come è già stato indicato¹⁵, ha un intento chiaramente parodico rispetto all'archetipo petrarchesco a cui pure rimanda palesemente (ai calchi più evidenti aggiungo che «a paro» è citazione di *Triumph. Cup.* iv, vv. 25-27), esibendo un distacco dalla fonte nel momento in cui è dichiarato, anziché respinto, il desiderio di gloria poetica (vv. 1, 6-7), più volte ribadito nel corso del libro («spero anche un giorno andar chiara e lodata» n. 89, v. 14)¹⁶: non c'è spazio, nella poesia della Stampa, per alcuna evoluzione, in chiave morale e spirituale, dell'io lirico.

¹³ Il motivo era già classico (cfr. i «verba caduca» della Saffo delle *Eroidi*), ma la Stampa vi insiste con particolare frequenza. Anche i «fatali... lumi» sono gli stessi di n. 137, v. 3 («col raggio sol de' lumi suoi fatali») e n. 190, v. 4 («da noi partendo i lumi miei fatali»); e cfr. anche n. 20, v. 11 «farian arder d'amor gli occhi fatali».

¹⁴ Di organizzazione «paratattica» parla R. FEDI, «Un vero paradiso non finto». Alcune considerazioni su donne, poetesse e rime nel Rinascimento, in «La nuova ricerca», xi, 2002, 11, pp. 143-53, a p. 151. Sulla 'forma canzoniere', la sua effettiva diffusione ed evoluzione cfr. ID., *Il genere letterario dei "canzonieri" ed i "libri di rime" nel Cinquecento italiano*, in *Italian Renaissance Studies in Arizona*, River Foster, Rosary College, 1989, pp. 29-41, e soprattutto ID., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno ed., 1990; oltre a G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico* (1984), in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 13-134, che parla di «esplosione della forma canzoniere» (p. 133). Tenta un primo quadro d'insieme e offre ancora un utile punto di partenza per nuove indagini *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di A. Quondam e M. Santagata, Modena – Ferrara, Panini – Istituto di studi rinascimentali, 1989.

¹⁵ Cfr., da ultimo, FORNI, *Oltre il classico*, pp. 258-59.

¹⁶ Si tratta di un'innovazione introdotta da Bembo («date a lo stil, che nacque de' miei danni, / viver quand'io sarò spento et sotterra», in BEMBO, *Le rime*, n. 1, vv. 7-8).

Il secondo sonetto, sempre sulla scorta del modello, precisa il tempo dell'innamoramento: non più Pasqua, ma Natale, con conseguente assimilazione tra la poetessa e la Madonna e tra l'amato e Cristo; non più dunque una cornice penitenziale, ma una diversa interpretazione della storia d'amore, accolta dalla donna come evento 'sacro', e tuttavia da vivere e serbare nell'intimità del proprio cuore (il «ricetto» del proprio cuore, che richiama il quadro d'interni della «casa» nella dedica: «la mia povera et mesta casa [...] i letti, le camere, le sale»)¹⁷.

Con il terzo sonetto la Stampa spiega l'origine delle proprie rime, offrendone una sorta di giustificazione¹⁸: la poesia nasce dall'eccellenza dell'amato (di cui continua la sacralizzazione in linea con il componimento precedente: «sacra... ombra»), e per questo è innalzamento morale (v. 11); sarà 'nuova', perché eccezionale è la causa che la origina. Il sonetto, interamente costruito sull'antitesi basso-alto e sulla dinamica dell'innalzamento («salse», «s'alza», «estolle», «alto», «erge» *vs* «bassa», «bassezza», «basso»), dà l'avvio a una serie di poesie, che si estende fino al n. 20, incentrate sulla celebrazione dell'amato, nella quale tuttavia si insinua il motivo della sua crudeltà ed empietà. All'interno di questa prima serie, la cui compattezza è assicurata da una fitta trama di rimandi da testo a testo¹⁹, il sonetto n. 9 introduce uno scarto improvviso, con l'irrompere di un sentimento nuovo quanto impreveduto: immaginandosi libera da «così duri lacci e crudi» (v. 10), la donna si abbandona al desiderio di vendetta:

S'avien ch'un giorno Amor a me mi renda
e mi ritolga a questo empio signore, [...]
voi chiamerete in van la mia stupenda
fede, e l'immenso e smisurato amore,
di vostra crudeltà, di vostro errore
tardi pentito; ove non è chi intenda. [...]

¹⁷ E si confronti anche l'«accolsi lieta» del v. 10 con «benedicendo però sempre... i cieli et la mia buona sorte» della dedica.

¹⁸ È interessante notare che anche la Colonna, nell'esordio del suo canzoniere, sente la stessa esigenza di dare una motivazione alla propria scrittura: «Scrivo sol per sfogar l'interna doglia» (COLONNA, *Rime*, A1 1, v. 1). È tutto da indagare il magistero della Colonna nei confronti della Stampa, come anche suggerito da M. FARNETTI, *Di un'improbabile fonte di Gaspara Stampa*, in «Schifanoia», 36-37, 2009, pp. 143-52, a p. 144 e, in via più generale, da COX, *Women's Writing in Italy*, pp. 144-46. Una prima indagine in questo senso era in RABITTI, *Vittoria Colonna as a Role Model*; e uno spunto interessante è ora in S. BIANCHI, *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Manziana, Vecchiarelli, 2013, p. 66, nota 73.

¹⁹ A titolo esemplificativo: «agghiacciar» di n. 4, v. 12 e «gelo» di n. 5, v. 5; «vago» di n. 6, v. 3 e n. 7, v. 2; «ove poggiando attendo la corona» di n. 10, v. 3 e «voi che cercando ornar d'alloro il crine / per via di stile al bel monte poggiate» di n. 15, v. 5; e ancora, la metafora arborea su cui si chiude il sonetto 10 e sulla quale è costruito il successivo.

E se giusto pregar in ciel s'ascolta,
vedrò forse anco in man di crudeltade
la vita vostra a mia vendetta involta.

La seconda quartina, che accosta un recupero dantesco («smisurato» da *Inf.* xxxi, v. 98)²⁰ a un'esplicita allusione al sonetto proemiale del canzoniere petrarchesco (cfr. *Rvf*I, v. 7 «ove è chi per prova intenda amore»), pone i due protagonisti della relazione uno di fronte all'altro, in posizioni inconciliabili, senza possibilità di comunicazione: l'una è esempio supremo di fedeltà (si noti la *climax* ascendente 'stupenda-immenso-smisurato'), l'altro di crudeltà. È soprattutto la seconda terzina a operare uno slittamento verso la 'disperata'²¹, con uno slancio lirico che drammatizza il modello petrarchesco (cfr. *Rvf* CCLVI, v. 1 «far potess'io vendetta di colei») e che viene però subito riassorbito nei componimenti successivi; si tratta dunque di un'infrazione del filo conduttore, che per ora si tiene sul delicato e instabile equilibrio di un'immagine 'doppia' dell'uomo, perfetto nelle sue virtù, ma crudele verso la donna.

Riprendendo la celebrazione dell'amato, la coppia di sonetti 30-31 è dedicata alla lode del canto di Collaltino e mostra una stretta affinità tematica e lessicale: il canto dell'amato è 'dolce' (è una «dolcissima armonia» in 30, v. 4 e può «addolcire / la terra» in 31, vv. 7-8), ha la virtù di rasserenare gli elementi (rende «queto il mar turbato pria» n. 30, v. 8 e può «arrestare / l'orgoglio, l'acque, le tempeste e i venti» n. 31, vv. 10-11) e di lenire ogni tormento («quella in noi ogni acerba cura e ria / può render dolce» in 30, vv. 5-6 e «dolce s'oblia ogni martire» in 31, v. 2). In questo caso, se lo spunto può essere stato offerto da *Rvf*XC, vv. 10-11 («[...] et le parole / sonavan altro che pur voce huma-

²⁰ Sulla presenza di Dante nelle rime della Stampa cfr. M. FARNETTI, «Donne care». *Gaspara Stampa legge la Commedia di Dante*, in *Per amicizia: scritti di filologia e letteratura in memoria di Giovanna Rabitti*, Padova, Il Poligrafo, 2011, pp. 53-80. Per 'smisurato' cfr. anche GIUSTO DE' CONTI, *Canzoniere*, a cura di L. Vitetti, Lanciano, Carabba, 1933, n. 4, v. 8 «di smisurato amore il mio core arse»; LORENZO DE' MEDICI, *Laude*, in *Id., Tutte le opere*, 2 voll., a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno ed., 1992, II, pp. 1033-62, n. 2, v. 19 «poiché 'l tuo amore è tanto smisurato».

²¹ Una definizione della 'disperata' è possibile in base al contenuto, più che per la forma metrica. In questo senso cfr. quella che ne diede Cian nella sua edizione delle rime del Cavassico: componimento formato da «una serie d'imprecazioni, d'invettive, che il poeta disperato, di solito perché tradito in amore, per conto proprio o in nome di altri, rivolge o finge di rivolgere contro le persone e le cose più care» (V. CIAN, *Disperate*, in *Le rime di Bartolomeo Cavassico... con introduzione e note di V. Cian*, 2 voll., Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1893-1894 [= Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969], I, pp. LXXXVII-XCIII, a p. LXXXVII). Cfr. anche J.-J. MARCHAND, *Le desperate di Antonio Tebaldeo*, in *Feconde venner le carte*, pp. 160-71. Rapidissimi cenni in F. BAUSI, M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 101 e 137.

na»), sembra però di scorgere sottotraccia un passo degli *Asolani*, dedicato alla descrizione delle gioie che provengono dall'ascolto della voce dell'amata:

che sì come uno medesimo obbietto, diversamente da gli occhi nostri veduto, diversi dilette ci dà, così una stessa voce, in mille guise da gli orecchi ascoltata, ci dona dolcezze in mille maniere. [...] Non v'è egli manifesto [...] con quanta soavità ci soglia li spiriti ricercare un vago canto delle nostre donne, et quello massimamente che è col suono d'alcun soave strumento accompagnato, tocco dalle loro delicate et musice mani? con quanta poi, oltre a questa, se avviene che elle cantino alcune delle nostre canzoni o per avventura delle loro? [...] Così avviene che rinforzando le nostre donne in più doppi la soavità della loro harmonia, fanno altresì la nostra dolcezza rinforzare, la quale, passando nell'anima, sì la diletta che niuna più, come quella che, dalle celestiali harmonie scesa ne' nostri corpi et di loro sempre disiderosa, di queste altre a sapor di quelle s'invaghisce, più gioia sentendone, che quasi non pare possibile, a chi ben mira, di cosa terrena doversi sentire.

Si tratta, forse, solo di una suggestione, da accostare però ai vv. 44-45 della canzone *Per che 'l piacer a ragionar m'invoglia*, recitata nel terzo libro da Lavinello («et quetar tutti i venti / al suon de' primi suoi beati accenti»), e da incrociare con la memoria di *Rvf CCCXXV*, vv. 86-87 («et acquetar i venti et le tempeste / con voci anchor non preste»). Anche il riferimento ad Orfeo che chiude il sonetto 31, funzionale ad una *amplificatio* celebrativa dell'amato, era già nel discorso di Gismondo:

ma tornando alle nostre donne, in tante maniere quante io dissi raddoppianti i concetti loro, quale animo può essere così tristo, quale cuore così doloroso, quale mente così carica di tempestosi pensieri, che udendole non si rallegrì, non si racconfortì, non si rasserenì? [...] Il che non è a dire altro, se non che le dure cure de gli huomini, che necessariamente le più volte porta seco la nostra vita, in diverse maniere i loro animi tormentanti, cessano di dar loro pena, mentre essi invaghiti quasi dalla voce d'Orpheo, così da quella delle lor donne, lasciano et obliano le triste cose²².

Un altro gruppo fortemente coeso (anche per il ricorrere delle stesse rime) è costituito dai sonetti nn. 55-58, tutti sul tema, petrarchesco, del ritratto (cfr. *Rvf LXXVII-LXXVIII*)²³. La Stampa piega il *topos* alle esigenze del pro-

²² Entrambi i passi in P. BEMBO, *Gli Asolani* [1530], II, 25 e 26 (in Id., *Gli Asolani*, ed. critica a cura di G. Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, Firenze).

²³ Sul tema cfr. ora L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.

prio 'canzoniere', all'espressione cioè del proprio tormento: così al ritratto dell'amato (n. 55) si deve accompagnare quello della donna, in una sorta di dittico, e la lode delle virtù dell'uomo finisce per diventare un pretesto per parlare di sé. La poetessa si appropria, interpretandola secondo la propria personale sensibilità e caricandola di *pathos*, di una 'reinvenzione' del modello petrarchesco già esperita nella poesia cortigiana, che aveva messo al centro del testo il ritratto sconvolto dell'amante: «non vedi come de mia effigie antica / non c'è più segno, e il color vivo spento? / e che fiumi de gli occhi esce? e che vento / del pecto, che in martyr' sol si nutrica?» (Tebaldeo) e «Unico Bernardin, l'opra è syncera, / ben che alcun dica che 'l non è el mio aspetto, / ma non curar, ch'io t'ho scusato e decto / che far non si potea quel che non era // con dir che mai tu mi vedesti in ciera, / perché dal dì ch'altrui m'aperse el pecto / perdì l'ardir, la forza e l'intellecto, / la forma, el cor, la ymagine mia vera» (Serafino Aquilano)²⁴.

All'interno della serie i nn. 55 e 56 propongono un unico discorso, senza soluzione di continuità, saldati anche sul piano sintattico (n. 56, v. 1 «ritraggete poi me da l'altra parte»). Il primo è un invito a ritrarre l'eccezionale bellezza di Collaltino, che sfrutta il tema tradizionale della vittoria dell'arte sulla natura²⁵ e si conclude, dopo un accenno alla doppiezza dell'uomo («ritraggete il mio Conte; e siavi a mente / qual è dentro ritrarlo, e qual è fore», vv. 9-10), sul motivo del furto del cuore: «fategli solamente doppio il core, / come vedete ch'egli ha veramente, / il suo, e 'l mio, che gli ha donato Amore» (vv. 12-14)²⁶. L'attenzione si sposta così, nella terza

²⁴ I testi rispettivamente in A. TEBALDEO, *Rime*, 3 voll., a cura di T. Basile e J.-J. Marchand, Ferrara – Modena, Istituto di Studi rinascimentali – Panini, 1989-1992, n. 40, vv. 5-8; e SERAFINO AQUILANO, *Sonetti e altre rime*, a cura di A. Rossi, Roma, Bulzoni, 2005, son. n. 15, vv. 1-8. Di Serafino cfr. anche il son. n. 18 'Sopra un ritratto mandato alla duchessa d'Urbino': «Mando el ritratto mio qual brami ognora, / né te admirar se par d'un altro el volto, / non m'ha el pictor del natural già tolto / perché el mio natural teco dimora. // [...] Poi el longo pianto, ohimè, ch'io spargo invano / per gli occhi, dove un mar di e nocte alloggia, / facto ha che 'l mio non par più volto umano; // come tal ora advien ch'una gran pioggia / muta i sentier, le vie, li monti e el piano, / tal ch'ogne cosa par d'un'altra foggia».

²⁵ Di rinnovata attualità nella lirica rinascimentale: cfr. ad es. M. BUONARROTI, *Rime e lettere*, a cura di A. Corsaro e G. Masi, Milano, Bompiani, 2016, *Rime liriche e amorose* n. 43, vv. 9-10 «a la bell'arte che, se dal ciel seco / ciascun la porta, vince la natura».

²⁶ Il motivo era già topico nella poesia duecentesca e in Petrarca (cfr. *Rvf* XXIII, vv. 72-74 «questa che col mirar gli animi fura, / m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano, / dicendo a me: Di ciò non far parola»; CXXIX, vv. 71-72 «ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'involà; / qui veder pòl l'immagine mia sola»), e proliferò nella lirica volgare: cfr. POLIZIANO, *Poesie*, a cura di F. Bausi, Torino, Utet, 2006, *Deh. udite un poco, amanti*, v. 5 «una donna el cor m'ha tolto»; LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere*, in *Id.*, *Tutte le opere*, I, pp. 3-322, n. 30, vv. 9-10 «quando i belli occhi prima la via fèro, / entrò la bianca mano e 'l cor ti tolse»; BEMBO, *Le rime*, n. 9, v.

finale, sulla donna, in una sorta di 'ponte' al sonetto successivo, che infatti si apre con un nuovo invito agli artisti («ritraggete», come nel n. 55, v. 9), che questa volta dovrebbero però rappresentare appunto lei, «da l'altra parte», come in una doppia tavola. È la poetessa, condannata a un continuo alternarsi di gioia e tormento, descritto mediante immagini comuni del repertorio lirico (il paradosso di essere «viva senz'alma, e senza cor nel petto», v. 4; la metafora della nave «senza sarte, / senza timon, senza vele e trinchetto», vv. 5-6²⁷), a dettare il 'programma' pittorico: un «sembiante» diviso, una sorta di *monstruum* per metà «afflitto e mesto», per metà «allegro e trionfante». Il timore dell'abbandono e del tradimento chiude il sonetto, riprendendo gli accenni alla propria gelosia sparsi nei testi precedenti (cfr. 40, vv. 1-2 «onde, che questo mar turbate spesso, / come turba anco me la gelosia»).

La serie del ritratto continua con il n. 57, che presenta una bipartizione tematica abbastanza netta tra quartine e terzine. L'attacco è sul tema dell'amato scolpito o dipinto nel cuore, *topos* lirico per eccellenza, naturalmente anche petrarchesco (*Rvf*XCVI, vv. 5-6 «ma 'l bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto, et veggio ove ch'io miri» e CXXV, vv. 33-35 «ch'aver dentro lui parme / un che madonna sempre / depinge et de lei parla»)²⁸; in questo modo il testo stabilisce un ulteriore legame con i componimenti nn. 49, nel quale l'accento era rimasto privo di sviluppo («l'imagin, che nel cor m'è sempre impressa» v. 7), e 50, dove invece lo spunto («v'ho scolpito nel fronte e nel pensiero» v. 3) era funzionale al discorso sulla doppiezza dell'uomo, sulla differenza tra immagine esteriore e immagine percepita dalla donna («qual mi sete», v. 10). È la stessa dicotomia introdotta nelle terzine del sonetto n. 57:

14 «in tanto il cor mi fu legato et tolto». Fu poi ampiamente sfruttato anche da FICINO (cfr. *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987, VI x, 34 «o misero, tu cerchi te fuor di te, e accostiti a colui che ti ruba per ricomperare te qualche volta, che se' prigionel») e dalla trattatistica cinquecentesca sull'amore.

²⁷ Cfr. *Rvf*CCXXXV, vv. 13-14 «[...] già da l'onde vinta, / disarmata di vele et di governo». «Trinchetto» è invece un'inserzione 'tecnica', con scarse attestazioni nel panorama lirico, che conferma la «ricerca colta di una sprezzatura prosaica» di cui ha parlato FORNI, «*L'orecchie mi tirò ne l'ore prime*», p. 292.

²⁸ Ma cfr. anche la canzone dantesca *La dispietata mente che pur mira*, vv. 20-22 «e certo la sua doglia più m'incende / quand'io mi penso ben, donna, che voi / per man d'Amor là entro pinta sète» (DANTE, *Rime*, III). Anche la tradizione filosofica e letteraria sull'amore sfrutta ampiamente la metafora: «l'amante scolpisce la figura dello amato nel suo animo. Doventa dunque l'animo dell'amante uno certo specchio nel qual riluce la immagine dell'amato, il perché l'amato quando riconosce sé nello amante, è constrecto ad lui amare» (FICINO, *El libro dell'amore*, II VIII, 38).

ma forse voi volete esser ritratto
 in sembiante leale e gratioso,
 qual sete a tutti in ogn'opra, in ogn'atto.
 Dove, lassa, ch'a pena dirvel'oso,
 vi porto impresso, qual vi provo in fatto,
 un pochetto incostante e disdegnoso²⁹.

Il ritratto che la donna serba nel proprio cuore non combacia con quello, «gratioso», offerto «a tutti». I sonetti propongono così, come in un gioco di specchi, il tema del 'doppio' e del contrasto tra visibile e invisibile che l'arte, sia essa poetica o figurativa, è chiamata a rivelare.

L'ultimo sonetto della serie, il n. 58, è un lamento per la propria incapacità di ritrarre l'amato; è dunque una variazione sul tema, combinato con il *Leitmotiv*, dominante nella poesia stampiana, della propria inadeguatezza (v. 5) rispetto alla perfezione dell'uomo:

Deh, perché non ho io l'ingegno e l'arte
 di Lisippo e d'Apelle, onde potessi
 il viso, che per Sole al mondo elessi,
 dipinger e scolpir in qualche parte?

Poi che non posso ben ritrarr'in carte,
 com'havrian con lo stile ritratto essi,
 le mie due stelle, la cui luce impressi
 pria sì nel cor, che d'indi non si parte (vv. 1-8).

Citazioni petrarchesche («l'ingegno e l'arte» da *Rvf* CCCVIII, v. 14; «ritrarr'in carte» da *Rvf* LXXVII, v. 7)³⁰, *clichés* (l'assimilazione dell'amato al sole, la metafora degli occhi come stelle) e autocitazioni («in carte» come nel n. 57, v. 2³¹; «indi non si parte», come «d'indi unqua non parte» di n. 57,

²⁹ Il verso finale richiama il n. 50 anche nella ripresa grammaticale del diminutivo («pochetto», là al v. 10 «alteretto»), autorizzato da Petrarca (*Rvf* CLXXXIII, v. 2 e CCLIII, v. 1), e anche – largamente – dal Bembo degli *Gli Asolani* [1530] (cfr. ad es. I, 23 «chi in luogo di somma felicità porrebbe due tronche parolette o un brieve toccar di mano o un'altra favola cotale, se non l'amante, il quale è di queste stesse novelluzze vago et disievole fuor di ragione?» e II, 15 «ella dura et gravetta mi fosse alquanto nell'animo a sopportare»). Ma l'archetipo è, per entrambi, Dante (le «parolette brevi» di Beatrice in *Par.* I, v. 95). Per altri esempi tra fine Quattrocento e secolo successivo cfr. almeno il «vago fioreto» e il «deboleto core» di BOIARDO, *Amores* I 50, v. 36 e 51, v. 12, e l'uso frequente da parte del Sannazaro.

³⁰ L'accostamento di 'ingegno' e 'arte' era però già in Dante: cfr. *Purg.* IX, vv. 124-125 «più cara è l'una; ma l'altra vuol troppa / d'arte e d'ingegno avanti che diserri» e XXVII, v. 130 «tratto t'ho qui con ingegno e con arte»; *Par.* XIV, v. 117 «la gente con ingegno e arte acquista».

³¹ E come in quel sonetto in rima con 'arte' e 'parte', quest'ultima per di più equivoca sia nel n. 57, sia nel n. 58.

v. 7) si combinano a dichiarare il fallimento della parola e delle 'arti sorelle', già unite nel n. 57, v. 2 («per ritrarvi e scolpirvi in marmi o in carte»): muta solo il 'canone' di riferimento, contemporaneo (Michelangelo e Tiziano) nel n. 57, classico e petrarchesco (Lisippo e Apelle: cfr. *Rvf* 232, 3-4) in questo sonetto.

Fanno coppia i sonetti 'di lontananza' nn. 134-135, entrambi costruiti su una doppia antitesi, temporale e geografica. All'opposizione tra un passato di beatitudine («amai sì caldamente», n. 134, v. 1; «di dolce ch'esser suole» n. 135, v. 2) e un presente di dolore («hora» n. 134, v. 10; «hor» n. 135, v. 8) corrisponde infatti quella tra Venezia, indirettamente richiamata mediante il riferimento alle «rive» e al «mare», già teatro della propria storia d'amore e dove ora la donna si trova sola, e il «Colle»³², i possedimenti di famiglia dove ora soggiorna il conte. La partenza dell'uomo, vissuta come separazione («il vostro da noi allontanare», n. 135, v. 3), significa per la Stampa anche un mutamento dei propri sentimenti nei confronti della città, dapprima dolcemente amata, ora diventata luogo inospitale e ostile: alle rive «sì fattamente fuor del cor andate» di n. 134, v. 6 corrisponde il mare «fatto hora aspro e selvaggio» di n. 135, v. 1. Nel passaggio dal primo al secondo componimento si registra un incremento di *pathos*, che dal desiderio di essere vicino all'amato («quivi per acquetar la desianza / spenderei tutta seco volentieri / questa vita penosa che m'avanza», n. 134, v. 12)³³ conduce la poetessa a un passo dalla maledizione dei luoghi che «godono hor del vostro vivo raggio» (n. 135, v. 8). I «disiri e i ... pensieri» di n. 134, v. 9 si trasformano nell'«invidia» di n. 135, v. 5, per poi ripiegare sull'invocazione all'uomo perché faccia ritorno: «per questo io resto e prego voi, o fido / del mio cor specchio, ove mi tergo e forbo»³⁴, / a tornar tosto e serbar le promesse». Con questa differenza di 'temperatura', i due testi costituiscono un ennesimo esempio di *variatio* sullo stesso tema: una sorta di monologo interiore il primo, una preghiera il secondo.

Ai due sonetti si salda strettamente il n. 140, che costituisce anzi una risposta all'esortazione con cui si chiude il n. 135: «e di tornar non fa

³² *Senhal*, di immediata decifrazione, dell'amato (cfr. V. ANDREANI, *Tra pseudonimo e senhal. L'onomastica dell'amore nelle Rime di Gaspara Stampa*, in «Il nome nel testo», XII, 2010, pp. 279-88).

³³ Evidente, nell'*explicit*, il calco petrarchesco da *Rvf* CLXVIII, v. 14 «ben temo il viver breve che n'avanza» e CCXCIV, v. 11 «ch'altro che sospirar nulla m'avanza».

³⁴ Verbo dantesco (cfr. *Inf.* xv, v. 69 «dai lor costumi fa che tu ti forbi» e xxxiii, v. 2 «qual peccator, forbendola a' capelli») e petrarchesco (cfr. *Triumph. Pud.* v. 108 «che vergogna con man dagli occhi forba», in PETRARCA, *Trionfi, Rime extavaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996).

pensier ancora / nonostante, crudel, che ben conoschi, / che se stai molto converrà ch'io mora»³⁵. La metamorfosi dell'amato in «empio tiranno» (n. 142, v. 2) è compiuta: la donna è abbandonata e tradita («me ha lasciato a sì gran torto», v. 8). La lirica riprende l'antitesi passato-presente («già» vv. 1 e 5, «adhor adhor» v. 6), gioia-dolore («gioia e conforto» del v. 5 *vs* «nemiche» del v. 6), di cui è ancora responsabile la partenza dell'uomo («ha lasciato», v. 8, «partendo lasciò» v. 11); la prima terzina («io cangerei con voi campagne, e boschi, / e colli, e fiumi, là dove dimora / chi partendo lasciò gli occhi miei foschi») rimodula la seconda di n. 134, richiamando però nei «boschi» del v. 9 il «pino» e il «faggio» di n. 135, v. 5 (per i quali il rimando è naturalmente a *Rvf*X, v. 6 «ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino»). Una fitta rete di allusioni lessicali e metaforiche, di cui è spia evidente nell'*incipit* il riferimento geografico alle «rive» (le stesse di n. 134, v. 1, variate nel «mare» di n. 135, v. 2), garantisce così un solido legame con il dittico dei nn. 134-135.

Il motivo della 'sottrazione' informa il blocco di sonetti nn. 168-171, nei quali la gelosia, tema introdotto nel 'canzoniere' dal n. 40 e di qui in poi *Leitmotiv* di molte liriche, si definisce come timore che l'amato sia «fatto d'altra donna in breve spatio» (n. 169, v. 14)³⁶; l'espressione, che è anche nel n. 170, v. 11 e n. 171, v. 3, costituisce un *trait d'union* fra i componimenti, saldati fra loro anche dal ricorrere del verbo chiave 'togliere' («ritogliendomi il ben che m'hai donato» n. 168, v. 14; «mi torrà le sue luci alme e serene» n. 169, v. 14; «mi toglia» n. 170, v. 1; «tormi» n. 171, v. 1) e del sostantivo 'tema' (nel n. 169, v. 12 e n. 170, v. 12).

La serie si apre con un invito ad Amore a liberare la donna dalla passione per Collaltino, che tuttavia è inutile perché amore, volubile e mutevole, inferisce sulla «infiammata giovenetta», privandola del bene che le aveva concesso: il motivo tradizionale della volubilità³⁷ si combina con i *topoi* della volontaria, seppur paradossale, prigionia amorosa («se per te così tosto si discioglie / da la catena che l'haveva stretta; la qual le piace sì, sì le diletta, / ch' a penar dolcemente par l'invoglie», vv. 5-8) e della crudeltà di amore («ma

³⁵ «Ch'io mora» è clausola petrarchesca (cfr. *Rvf*XXXVII, v. 106).

³⁶ Il tema si era però insinuato nell'*explicit* del n. 14 «da tanti e ta' nemici restai presa, / né mi duol pur che l'alma mia beltate / hor, che m'ha vinta, non faccia altra impresa». Cfr. ora A.R. JONES, Voi e tu, *Love and Law: Gaspara Stanpa's Post-Petrarchan Jealousy*, in *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*, edited by U. Falkeid, A.A. Feng, London – New York, Routledge, 2015, pp. 93-116.

³⁷ Per cui cfr. ad es. G. DELLA CASA, *Rime*, 2 voll., a cura di R. Fedi, Roma, Salerno ed., 1978, n. 7, v. 11 «repente ad altri Amor dona e dispensa» e soprattutto n. 30, vv. 7-8 «deh come il signor mio soffra e consente / del suo lacciul più forte altri il disarmi?».

tu pur segui il tuo costume usato», v. 12), anticipati al v. 3 dal ricordo della fedeltà della donna («sì fida e sì soggetta»). Il sonetto seguente, n. 169, sviluppa l'accento alla crudeltà, orientando il discorso sul tormento provocato e sull'empietà dell'amato:

a che più saettarmi arcier spietato?
se tu lo fai per mostrar la tua forza,
io ho già tutto dentro e ne la scorza
questo misero corpo arso e 'mpiagato.
Se tu lo fai per farmi un dì placato
chi la mia libertà mi lega e smorza,
tu sperì in van, perché tua poggia e orza
nulla rileva il suo legno ostinato³⁸.

In un crescendo di *pathos* la prima terzina recupera il tema del compiacimento per la sofferenza della donna, motivo che da Dante (*Rime*, *E' m'incresce di me sì duramente* 46-48 «e non le pesa del mal ch'ella vede / anzi vie più bella ora / che mai e vie più lieta par che rida») e Petrarca (cfr. *Rvf*CLXXII, vv. 9-11 «né però che con atti acerbi et rei / del mio ben pianga, et del mio pianger rida, / poria cangiar sol un de' pensier' mei») era divenuto canonico nella tradizione lirica volgare³⁹:

egli si pasce del mio crudo stratio
quanto è maggior, e de l'aspre mie pene
non pur, che mai ne sia pentito e satio.

La chiusura sul timore che l'uomo rivolga il proprio amore ad «altra donna» è così la naturale conseguenza di un comportamento «ostinato» (n. 164, v. 13): «ed in una gran tema mi mantiene / che, fatto d'altra donna, in breve spatìo / mi torrà le sue luci alme e serene». In un procedimento che ricorda

³⁸ Di rilievo nel sonetto l'uso del verbo 'impiagare', non petrarchesco ma di qualche occorrenza nella lirica quattrocentesca (cfr. TEBALDEO, *Rime*, n. 285, v. 257 «Fortuna, Invidia e Amor, che ognhor me impiaga»), e poi rilanciato da BEMBO (cfr. *Le rime*, n. 3, v. 14 «me 'mpiagâr, donna, tutto 'l lato manco»). Anche l'immagine del v. 7 è di origine dantesca (cfr. *Purg.* xxxii, vv. 116-117 «ond'el piegò come nave in fortuna, / vinta da l'onda, or da poggia, or da orza»); utilizzata da Petrarca (cfr. *Rvf*CLXXX, vv. 5-8 «lo qual senz'alternar poggia con orza / [...] l'acqua e 'l vento e la vela e i remi sforza»), è poi ampiamente sfruttata nella lirica cinquecentesca (cfr. BEMBO, *Le rime*, n. 34, vv. 1-3 «sì come quando il ciel nube non have / et l'aura in poppa con soave forza / spira, senza alternar di poggia et d'orza»).

³⁹ Cfr. ad es. TEBALDEO, *Rime*, n. 274, v. 40 «a te il mio male, a me il tuo gaudio piace»; LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere*, n. 50, v. 13 «ma del mio mal lieta era ne' sembianti»; DELLA CASA, *Rime*, n. 44, v. 1 «quella, che lieta del mortal mio duolo».

quello delle *coblas capfinidas* l'attacco del sonetto n. 170 («fammi pur certa Amor, che non mi *toggia*») si riallaccia al n. 169 mediante la ripresa del verbo finale («mi *torrà* le sue luci alme e serene»), dando avvio a un'accorata preghiera ad amore (si veda la triplice ripetizione di «tommi» ai vv. 7-8) perché risparmi il dolore dell'abbandono e del tradimento. L'appartenenza alla serie è assicurata, nel secondo terzetto, dalla «tema» (la stessa di n. 169, v. 12) che tiene sospeso il cuore della donna fra sentimenti opposti: «questa fa ch'a' miei danni non consenta / e fa la speme ritrosa al desio» (vv. 13-14).

Apostrofe diretta all'amato, il sonetto n. 171 è infine una risposta alla minaccia dell'abbandono, alla quale la poetessa oppone una fedeltà totale: privata dell'amore dell'uomo, vivrà unicamente nella dimensione del ricordo che, solo rimedio, potrà lenire i «gravi martiri». La crudeltà («quel cor d'indurato diamante») non può nulla contro la forza incoercibile di amore, cui ancora una volta la donna si sottomette consapevolmente («questi mi fien ne' miei gravi martiri / dolce sostegno», vv. 12-13), nel segno di una fedeltà totale; «non potete ritormi», reiterato ai vv. 5 e 9, esprime la fermezza della donna, quasi un grido opposto al «voi potete signor ben tormi voi» dell'esordio. Nel complesso questa breve 'corona' di sonetti illustra bene la dinamica del 'macrotesto', la tensione fra la tentazione dell'annullamento di sé e l'orgogliosa rivendicazione di una propria autonomia, che percorre tutto il canzoniere stampiano e ne impronta la scrittura a un'intensa drammaticità; e nello stesso tempo ne conferma, nella disposizione a ripetersi continuamente, la struttura aperta e potenzialmente 'infinita'.

II.2 *Il rapporto con il modello petrarchesco*

1. Il lettore delle rime di Gaspara Stampa è colpito dall'insistenza sul *topos* dell'inesprimibile, sull'impossibilità di descrivere e lodare le virtù (bellezza, valore militare, onore) dell'amato, il conte Collaltino di Collalto. Il tema, di antica origine nella nostra lirica volgare, prende le mosse dallo Stil novo (cfr. Cavalcanti, *Rime*, n. 4, vv. 5-6 «O Deo, che sembra quando li occhi gira! / dical' Amor, ch'i' nol savria contare»; Dante, *Vita nova*, *Negli occhi porta la mia donna Amore* v. 13 «non si può dicer né tenere a mente» e xxvi, 3 «che quelli che la miravano comprendeano in loro una dolcezza onesta e soave tanto, che ridire no·llo sapeano»), è rilanciato da Petrarca (cfr. *RvfCXC VIII*, v. 12 «i' nol posso ridir, ché nol comprendo», e *CCXXI*, v. 13 «ch'i' nol so ripensar, nonché ridire») e gode, nella poesia quattro e cinquecentesca, di una tradizione consolidata (se ne veda l'interpretazione di Bembo, ad esempio nel sonetto n. 76 e nel madrigale n. 85 delle *Rime*)¹. Nella produzione della Stampa, tuttavia, esso si ripete con una particolare frequenza; così, scorrendo le rime, ci si imbatte quasi subito nel timore di non avere strumenti adeguati per cantare le lodi dell'uomo amato:

Chi darà penne d'aquila o colomba
al mio stil basso, sì ch'ei prenda il volo
da l'Indo al Mauro e d'uno in altro polo,
ove arrivar non può saetta o fromba?

E, quasi chiara e risonante tromba,
la bellezza, il valor al mondo solo
di quel bel viso, ch'io sospiro e colo,
descriva sì, che l'opra non soccomba? (n. 13, vv. 1-8)².

¹ Cfr. E.R. CURTIUS, *'Topoi' dell'inesprimibile*, in ID., *Letteratura europea e medioevo latino* (1948), trad. it. Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 180-82. Per i testi citati si vedano le seguenti edizioni di riferimento: G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Jacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986; DANTE, *Vita nova*, a cura di D. De Robertis, in ID., *Opere minori*, t/1, a cura di D. De Robertis e G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, pp. 3-247; PETRARCA, *Canzoniere*; BEMBO, *Le rime*.

² Cito da STAMPA, *The complete Poems* (d'ora in avanti le indicazioni compariranno direttamente a testo), ma con minimi interventi per i quali cfr. *supra*, p. 67, nota 1). Rispetto alla *princeps* del 1554 il precedente editore, Salza (STAMPA, FRANCO, *Rime*), aveva compiuto spostamenti arbitrari di componimenti, che hanno a lungo compromesso la lettura del 'canzoniere' stampiano,

Dopo l'attacco che esibisce un prestito petrarchesco (cfr. *Rvf*LXXXI, v. 13 «mi darà penne in guisa di colomba»), lo «stil basso» (v. 2) ha una prima accezione 'tecnica', indicando, se letto alla luce della dedica («et tu, libretto mio, depositario delle mie lagrime, appresentati nella più *humil* forma che saprai dinanzi al signor nostro») e in opposizione alla «chiara e risonante tromba» del v. 5, il genere elegiaco; e una seconda accezione di carattere 'tematico', in opposizione al «volo», ovvero all'altezza inattingibile dell'amato³. La domanda con cui si conclude la seconda quartina nasce dunque dalla certezza della propria insufficienza a descrivere e lodare («[...] io poggiare / per me stessa non posso ove conviene» vv. 9-10), variamente ripetuta nel corso del libro (n. 15, v. 14 «ma de le lode sue non giungo al segno»; n. 19, v. 14 «perché la lingua a l'opra non è pare»; 37, vv. 5-7 «i' vorrei dir, ma non so far parole / di tanti e tanti pregi, onde sei carico; / perché lo stil a l'alta impresa è parco»), fino all'autocensura:

Mille volte Signor movo la penna,
per mostrar fuor qual chiudo entro il pensiero
il valor vostro, e 'l bel sembiante altero,
ove Amor, e la gloria l'ale impenna.
Ma, perché chi cantò Sorgia e Gebenna,
e seco il gran Virgilio, e 'l grande Homero
non basteriano a raccontarne il vero,
ragion ch'io taccia a la memoria accenna (n. 114, vv. 1-8)⁴.

La resa è inevitabile, poiché non esiste poesia (né lirica: v. 5, né epica: v. 6) in grado di compiere tanta impresa⁵. La superiorità dell'amato è dunque fatale e la poetessa è condannata all'afasia:

disponendoli secondo un percorso di pentimento che risulta però estraneo all'organizzazione originaria.

³ Cfr. lo «stil frale» di *Rvf*CLXXXVII, v. 7. Aggiungo che la «chiara e risonante tromba», che certamente si rifà ancora a *Rvf*CLXXXVII, v. 3 «o fortunato, che sì chiara tromba (: colomba)», riprende forse anche l'altra tromba» del sonetto proemiale del canzoniere di Vittoria Colonna, dove il motivo dell'inadeguatezza del proprio stile è fondante (cfr. COLONNA, *Rime* A2 31, vv. 5-6 «poscia le glorie sue l'umil e piano / mio stil non giunge al casto amico ardore»; S1 4, v. 4 «[...] la mia rozza incolta rima»). Per il magistero della Colonna nei confronti della Stampa, cfr. *supra*, p. 74, nota 18 Aggiungo a margine una tessera, anche se esorbita dal 'canzoniere' per Collaltino: il v. 14 del sonetto 240 *Io vorrei ben, Molin, ma non ho l'ale*, «ma forse scemo sue lode cantando», sembra un'eco di «ch'io scemi la sua gloria assai mi dole», ancora del sonetto proemiale della Colonna.

⁴ Evidente la suggestione di *Triumph. Et.* vv. 139-141 «a riva un fiume che nasce in Gebenna / Amor mi die' per lei sì lunga guerra / che la memoria anchora il cor accenna». Per il testo dei *Trionfi* cfr. PETRARCA, *Trionfi, Rime extravaganti, Codice degli abbozzi*.

⁵ Il modello di riferimento è *Rvf*CLXXXVI, riformulato mediante iperbole. Si confronti poi la chiusa del sonetto con *Rvf*XXXVII, v. 9 «perciò mi taccio».

Quando innanti a i begli occhi almi e lucenti
 per mia rara ventura al mondo i' vegno,
 lo stil, la lingua, l'ardire e l'ingegno,
 i pensieri, i concetti e i sentimenti,
 o restan tutti oppressi o tutti spenti,
 e quasi muta e stupida divegno,
 o sia la riverenza in che li tegno,
 o sia che sono in quel bel lume intenti.

Basta ch'io non so mai formar parola
 sì quel fatale e mio divino aspetto
 la forza insieme e l'anima m'invola.

O mirabil d'Amore e raro effetto,
 ch'una sol cosa, una bellezza sola
 mi dia la vita, e tolga l'intelletto (n. 28).

Il sonetto è composto sulla falsariga di *Rvf*CLXX (di cui riprende le clausole «formar parola» e «invola»), ma con un diverso sviluppo: mentre in Petrarca il motivo è quello dell'impossibilità per il poeta di rivelare i propri sentimenti all'amata («ond'io non potè' mai formar parola / ch'altro che da me stesso fosse intesa»), nella Stampa la contemplazione dell'amato impedisce l'atto stesso della parola⁶. La Stampa riprende qui un tema di repertorio fin dallo Stil novo, quello dell'ineffabilità della bellezza dell'amata, ma vi insiste con particolare forza, descrivendo, mediante l'*ad accumulatio* dei vv. 3-4⁷, un processo di completo annullamento della propria persona, che colpisce soprattutto la possibilità di «formar parola» (anticipata al v. 3 da «lo stil, la lingua» e, al v. 6, da «quasi muta... divegno»). L'*explicit* suggella il definitivo smarrimento di fronte allo splendore dell'amato, con variazione di uno dei luoghi più diffusi nella lirica petrarchista, il paradosso di Amore che nello stesso tempo dà e toglie la vita (cfr. Della Casa, *Rime*, n. 15, vv. 7-8 «né vòl ch'i' pèra, e perché già mi tocchi / Morte col braccio, ancor non mi difende»; Michelangelo, *Sillogi* n. 1, vv. 4-6, «Amore e Crudeltà m'han posto il campo: / l'un s'arma di pietà, l'altro di

⁶ Una conclusione simile a quella di *Rvf*CLXX è piuttosto nel sonetto n. 187 («e sol con meco e con Amor ne parlo»). Al v. 9 «formar parola» ha forse qualche legame anche con «et lo stil non po' formarle» di BEMBO, *Le rime*, n. 19, v. 11. Di rilievo, al v. 6, l'aggettivo dantesco «stupida» (cfr. *Purg.* iv, vv. 58-59 «ben s'avvide il poeta ch'io stava / stupido tutto al carro de la luce» e xxvi, vv. 67-68 «non altrimenti stupido si turba / lo montanaro, e rimirando ammuta»).

⁷ Che ha alle spalle *Rvf*CCCLXVI, vv. 126-128 «Vergine, i' sacro et purgo / al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile, / la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri»; ma 'stile' e 'lingua' erano uniti già in *Rvf*CCCVII, vv. 10-11 «mai non poria volar penna d'ingegno, / nonché stil grave o lingua [...]».

morte; / questa n'ancide, e l'altra tien in vita»⁸. Analogo smarrimento coglie la donna quando cerca invano le parole per celebrare la beatitudine della notte d'amore: «pur così bene io non potrò mai tanto / dir di te notte candida, ch'ancora / da la materia non sia vinto il canto» (n. 104, vv. 13-14).

L'inadeguatezza dei propri versi riguarda direttamente anche la poetessa, perché la parola è insufficiente a esprimere l'intensità del suo amore (n. 45, vv. 9-11 «così, s'io prendo a scriver il mio foco / e tanto e tal, da ch'egli da voi nasce, / che, s'io ne dico assai, ne dico poco») e il tormento che ne deriva (n. 184, vv. 1-4 «io non trovo più rime, onde più possa / lodar vostra beltà, vostro valore; / e contare i tormenti del mio core, / sì cresce a quelli, e a me manca la possa»); e soprattutto non è in grado di persuadere l'amato rendendolo pietoso (n. 123, vv. 1-5 e 9 «o tante indarno mie fatiche sparse, / o tanti indarno miei sparsi sospiri; / o vivo foco, o fe', che se ben miri, / di tal null'altra mai non alse, e arse. / O carte in van vergate, e da vergarse / [...] tutte ad un tratto ve ne porta il vento»⁹). Essa non ha dunque il potere di modificare la realtà:

né perché le vestigia del mio Sole
io segua sempre, come fece anch'ella¹⁰,
e risponda a l'estreme sue parole,
posso indur la mia fiera, e dura stella
ad oprar sì, ch'ei crudo, come suole,
s'arresti al suon di mia stanca favella (n. 152, vv. 9-14)¹¹.

⁸ Cfr. rispettivamente DELLA CASA, *Rime* e BUONARROTI, *Rime e lettere* (cfr. anche M. BUONARROTI, *Canzoniere*, a cura di M.C. Tarsi, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo - Guanda, 2015, n. 1). Naturalmente il modello è Petrarca: cfr. ad es. *Rvf* CV, v. 89 «chi mi fa morto e vivo» e CXXXIV, vv. 7-8 «et non m'ancide Amore, et non mi sfera, / né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio». Anche la Stampa fece un uso esteso di questo paradosso: cfr. almeno n. 105, vv. 3-4 «son pur queste le gratie e le vaghezze, / che luce e vita a la mia morte danno» e n. 133, vv. 3-4 «così fra viva e morta Amor mi tiene, / e vita e morte ad un tempo mi vieta». Un'utile esemplificazione dell'utilizzo del paradosso e dell'ossimoro nella lirica italiana, non solo cinquecentesca, è in R. GIGLIUCCI, *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento: per un repertorio*, Roma, Bulzoni, 2004.

⁹ Anche questo è un motivo classico (cfr. i «verba caduca» della Saffo delle *Her.* xv, v. 208), su cui però la Stampa insiste con particolare frequenza. Ma qui il rimando più diretto è naturalmente a *Rvf* CCLXVII, 14 «ma 'l vento ne portava le parole».

¹⁰ Eco, il cui mito era stato evocato nei versi precedenti.

¹¹ E prima: «e duolmi sol che sì come s'intende / qui 'l suon da noi de' vostri honor, c'homai / per tutta Italia sì chiaro si stende, / non s'oda in Francia il suono de' miei lai, / che così spesso il ciel pietoso rende, / e voi pietoso non ha fatto mai» (n. 69, vv. 9-14). Ai vv. 10 e 14 correggo «nostri» e «ho» rispettivamente in «vostri» e «ha», come d'altra parte già l'edizione settecentesca (*Rime di madonna Gaspara Stampa*, Venezia, Piacentini, 1738).

Al di là dunque degli evidenti debiti nei confronti della tradizione¹², nelle rime della Stampa affiora una riflessione sulla parola poetica che, alla prova dei fatti, si rivela impotente: negatale ogni possibilità di incidere sul reale, conosce la frustrazione del fallimento. Di «lexicon of failure» parlava già Fiora Bassanese, leggendolo però come spia di un atteggiamento autodenigratorio nel contesto di una supremazia maschile in campo sociale e culturale, e interpretandolo secondo una categoria sociologica e come una strategia di rivendicazione della propria identità artistica («in this poetic universe, sex is equated with artistic failure or success. Just as men are good artists and women are not, feminine frailty is equal to intellectual inferiority [...] in her male-directed poetic universe, she openly confesses her inferiority as a woman and a writer, which then allows her a degree of freedom to subvert traditional order»)¹³. Ma, come cercherò di mostrare, questo atteggiamento va interpretato più opportunamente in una prospettiva strettamente letteraria e culturale, come dispositivo funzionale a una messa in discussione del modello linguistico e della cristallizzazione che ne era stata procurata dal bembismo ormai imperante.

2. In queste rime si avverte una seconda spinta, altrettanto forte, ma di natura opposta: l'orgogliosa, a tratti quasi titanica, consapevolezza di sé e dei propri mezzi espressivi, che emerge dall'asserzione continua, quasi ossessivamente esibita, della novità del proprio stile:

Se così come sono abietta e vile
 donna, posso portar sì alto foco,
 perché non debbo haver almeno un poco
 di ritraggerlo al mondo e vena e stile?
 S'Amor con novo, insolito focile,
 ov'io non potea gir, m'alzò a tal loco,

¹² Si confronti ad es. il v. 12 con *Rvf* CLXXIV, vv. 1-2 «fera stella (se 'l cielo à forza in noi / quant'alcun crede) fu sotto ch'io nacqui».

¹³ F. BASSANESE, *Gaspara Stampa's Poetics of Negativity*, in «Italica», LXI, 1984, 94, pp. 335-46, a pp. 338-39, 342. Anche l'articolo di PHILLIPPY, *Gaspara Stampa's "Rime"*, che pure ha opportunamente indicato il modello ovidiano, si inserisce in questa prospettiva («in the voices of Ovid's heroines, Stampa finds a method to replace a linear narrative of conversion with the gender-oriented, feminine narrative of replicated experience», p. 3). Sull'identificazione tra petrarchismo e «patriarchy in its oppressive mode» puntualizza efficacemente Braden: «Stampa's case indeed seems to me to show how comparatively ungendered, in potential if not in practice, the expressive resources of petrarchism were, how readily useful they were for female self-fashioning» (G. BRADEN, *Gaspara Stampa and the Gender of Petrarchism*, in «Texas Studies in Literature and Language», xxxviii, 2, 1996, pp. 115-39, a p. 129).

perché non può con non¹⁴ usato gioco
far la pena e la penna in me simile?

E se non può per forza di natura,
puollo almen per miracolo, che spesso
vince, trapassa e rompe ogni misura.

Come ciò sia non posso dir espresso;
io provo ben, che per mia gran ventura
mi sento il cor di novo stile impresso (n. 8)¹⁵.

La dichiarazione iniziale («sono abietta e vile») è subito smentita dalla domanda retorica che chiude la prima quartina; anche se solo per «miracolo», e non per dote naturale, la poetessa avrà comunque la possibilità di uguagliare con i propri versi la bellezza sublime dell'amato. La rima 'vile : stile', fortemente rilevata dall'*enjambement* dei vv. 1-2, propone un diverso strumento di autoaffermazione per la donna, altrimenti «abietta»¹⁶: si tratta di una strategia accorta, che dietro la retorica della *diminutio*, e inserendosi nella più illustre tradizione (lo schema metrico – ABBA ABBA CDC DCD – è fra i prediletti di Petrarca)¹⁷, lascia intravedere una diversa rivendicazione delle proprie capacità (si noti la perentorietà di «puollo almen» al v. 10 e di «io provo ben» al v. 13)¹⁸.

La scrittura ha la sua origine e la sua ragion d'essere, la sua giustificazione, nel sentimento amoroso («la gran sete amorosa che m'afflige / [...] sovra ogni forza mia move e addige / la vena mia, per sé muta e restiva» n. 74, vv. 1 e 5-6) e nelle virtù dell'amato, e ogni lode va dunque respinta:

A che pur dir, o mio dolce signore,
ch'esca frutto da me di lode degno?
a che alzarmi a sì gradito segno?

¹⁴ Correggo il «non con» della *princeps*.

¹⁵ Anche in questo caso siamo di fronte a un *topos*, che però nelle liriche stampiane ha un significato ben diverso dalla semplice *captatio benevolentiae*.

¹⁶ Che è aggettivo non petrarchesco, ma attestato nella tradizione lirica (cfr. TEBALDEO, *Rime*, n. 75, v. 8 «tu vai disperso et io sto solo et abietto»).

¹⁷ È infatti adottato in oltre il 30% dei sonetti petrarcheschi: cfr. M. ZENARI, *Repertorio metrico dei «Rerum vulgarium fragmenta» di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1999, p. 10.

¹⁸ Su questo aspetto cfr. J. VITIello, *The Ambiguities of Martyrdom*, in «Modern Language Notes», xc, 1975, 1, pp. 58-71; e ora V. ANDREANI, «Con tanta donna a paro». *Emulazione, gloria poetica e immagini del sé nelle Rime di Vittoria Colonna e Gaspara Stampa*, in *Ripartendo da Vittoria Colonna (e dintorni). Il contributo femminile alla storia della lirica cinquecentesca*, Atti del Seminario internazionale di Studi (Milano, Università Cattolica, 1-2 dicembre 2016), a cura di M.T. Girardi, V. Copello, M.C. Tarsi, c.s.

a che, scrivendo, procacciarmi honore?¹⁹

Se da quel dì ch'entrar mi fece Amore
con l'arme de' vostr'occhi entro 'l suo regno,
voi movete lo stil, l'arte, l'ingegno,
sensi, spirti, pensier, voglie, alma e core?

Se da me dunque nasce cosa buona,
è vostra, non è mia; voi mi guidate,
a voi si deve il pregio e la corona.

Voi, non me, da qui in dietro homai lodate
di quanto per me s'opra e si ragiona,
ché l'ingegno e lo stil, signor, mi date (n. 157).

Ma anche in questo caso una lettura 'ingenua' del testo sarebbe fuorviante. Lo schermirsi della donna è troppo marcato («a che» ripetuto in anafora tre volte, «vostra... non mia», «voi», «a voi», «voi, non me») per non insinuare il dubbio che si debba procedere a una interpretazione 'rovesciata', secondo cui si afferma ciò che viene negato: qualunque ne sia l'origine, vale l'esibizione di un «frutto... di lode degno», di una «cosa buona», e l'allusione alla «corona»²⁰. La poetessa è allora in grado di uguagliare Amore nella sua azione, rendendolo «chiaro» e «immortale», lodandolo con le proprie rime e quindi dandogli «gloria»:

Vieni Amor a veder la gloria mia,
e poi la tua [...].

Chiara fe' me, perché non fui restia
ad accettar i tuoi colpi mortali. [...]

Chiaro fe' te, perché a lodarti vegno
quanto più posso in rime e in parole
con quella, che m'hai dato, vena e ingegno (n. 51, vv. 1-2, 5-6 e 9-11)²¹.

Il desiderio di gloria poetica è d'altra parte dichiarato fin dal sonetto di apertura («gloria, non che perdon, de' miei lamenti / spero trovar fra le ben

¹⁹ Si riferisce all'attività poetica dello stesso Collaltino, documentata da una serie di sonetti riportati da Salza nella sua edizione del 1913. Allo stesso motivo sono dedicati i sonetti nn. 115-119, che dunque costituiscono una piccola serie chiaramente individuabile.

²⁰ Si accosti a questi versi la prima terzina del sonetto n. 12: «e sarei forse di sì chiaro grido, / che, mercè de lo stil, ch'indi m'è dato, / risoneria fors'Adria oggi e 'l suo lido».

²¹ Analogamente, rivolgendosi al fiume Anasso (antico nome del Piave, che bagnava i possedimenti dei conti di Collalto): «tu mi dai nome, e io vedrò se 'n carte / posso con le virtù che la mi rende / al secol che verrà famoso farte» (n. 138, vv. 9-11).

nate genti» n. 1, vv. 6-7), nel solco di un'innovazione introdotta da Bembo²², e poi ripreso nel corso del libro («spero anche un giorno andar chiara e lodata» n. 89, v. 14), anche nei momenti di maggiore sconforto:

Alto Colle gradito e gratioso,
 novo Parnaso mio, novo Elicona,
 ove poggiando attendo la corona,
 de le fatiche mie dolce riposo,
 quanto sei qui tra noi chiaro e famoso,
 e quanto sei a Rodano e a Garona,
 a dir in rime alto disio mi sprona,
 ma l'opra è tal, che cominciar non oso.

Anzi quanto averrà che mai ne canti
 fia pura ombra del ver, perciò che 'l vero
 va di lungo il mio stil, et l'altrui, innanti (n. 10, vv. 1-11).

Di nuovo, in questo sonetto la celebrazione dell'amato è l'oggetto e insieme il fondamento della poesia (v. 2): come la Laura petrarchesca, Col-laltino (il cui nome si cela dietro un *senhal* di immediata decifrazione) è assimilato alla poesia, ne costituisce l'essenza prima e inattingibile («alto»). Nel momento in cui si registra lo scacco della parola (vv. 10-11), si riafferma però la speranza della «corona», che si spiega subito dopo come 'ricompensa', 'gradito riposo', ma che allusivamente indica anche la corona d'alloro, il riconoscimento del proprio valore poetico; le «fatiche mie» sono allora le pene d'amore, ma anche la fatica dello scrivere²³.

Frustrazione per il continuo fallimento della parola e rivendicazione del suo valore agiscono nella poesia della Stampa come forze opposte in perpetua tensione, e innervano una scrittura percorsa da intensa drammaticità. Tale tensione genera costanti lessicali e metaforiche che ne sono il segnale e allo stesso tempo il veicolo: prima fra tutte il *topos* della fatica, che si impone già sulla soglia del «libretto», sul finire della dedica («beate tutte le nostre fatiche»), e poi riaffiora diffusamente («de le fatiche mie dolce riposo» n. 10, v.

²² «Date a lo stil, che nacque de' miei danni, / viver quand'io sarò spento et sotterra» (BEMBO, *Le rime*, n. 1, vv. 7-8). Cfr. F. ERSPAMER, *Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale*, in «Schifanoia», 4, 1987, pp. 109-14, a p. 112. Come nel sonetto di Bembo, manca anche un pur minimo accenno al pentimento: non c'è spazio nella poesia della Stampa per alcuna evoluzione, in chiave morale e spirituale, dell'io lirico.

²³ «Given so many claims of mediocrity and insufficiency, it would appear reasonable that such a quandary be resolved through silence. [...] But silence is not the poet's desired solution and she does not remain mute. [...] The writer's intent is to persevere, for the desire to create is constant» (BASSANESE, *Gaspara Stampa's Poetics*, p. 342).

4; «l'amorosa mia fatica» n. 74, v. 13; «o de le mie fatiche alto ritegno» n. 77, v. 1). Il tema, di derivazione biblica e classica (si pensi al mito di Sisifo, già in Omero, *Od.* XI, vv. 593-600), era petrarchesco (*Rvf* CCXXIII, vv. 5-6 «poi, lasso, a tal che non m'ascolta narro / tutte le mie fatiche»; CCCXVI, vv. 12-13 «con che honesti sospiri l'avrei detto / le mie lunghe fatiche»; CCCXX, v. 11 «riposo alcun de le fatiche tante») e ancora a questa altezza cronologica era riproposto frequentemente come metafora dei tormenti subiti a causa di amore²⁴. Nella Stampa la 'fatica' è però, oltre che la sofferenza emotiva, soprattutto lo sforzo della scrittura, il tentativo disperato di trovare parole adeguate: «né perch'io m'affatichi giungo ancora / di tanti pregi vostri al minor segno» (n. 45, vv. 5-6); «a che, Signor, affaticar in vano, / per ritrarvi e scolpirvi in marmi o in carte» (n. 57, vv. 1-2); «o tante indarno mie fatiche sparse» (n. 122, v. 14)²⁵. La parola è allora «stanca» (n. 152, v. 14), la voce flebile.

Eppure l'aspirazione alla parola, la volontà di pronunciare non si esaurisce, anzi si acuisce fino alle grida: «io griderò, Signor, tanto, e sì forte, / che, se non li vorrete ascoltar voi, / udranno i gridi miei Amore o Morte» (n. 129, vv. 9-11); «griderò sola in qualche speco o fossa / la mia innocentia, e più l'altrui peccato» (n. 131, vv. 7-8)²⁶. Un movimento già petrarchesco (cfr. *Rvf* XXIII, v. 99 «ond'io gridai con carta et con incostro» e n. 71, v. 6 «la doglia mia la qual tacendo i' grido») viene risemantizzato in chiave drammatica, come espressione massima della tensione che fa vibrare queste rime. I «gridi» della donna acquistano infatti un'intensità ben più marcata se fatti reagire con il silenzio che le viene imposto e che non è disposta ad accettare: «vuol ch'io tenga lo stil, la bocca chiusa / come muto, o fanciul picciolo in cuna» (n. 130, vv. 7-8) e, più esplicitamente, «l'innocentia, Signor, troppo in sé fida, / troppo è veloce a metter ale e penne, / e quanto più la chiude altri, più

²⁴ A titolo meramente esemplificativo: «ed a darmi fatica / Amore e lei n'accordorno a una» (LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere*, n. 23, vv. 23-24); «non vedi, oimè, crudel, con che fatica / questa scorza mortale arsa sustento?» (TEBALDEO, *Rime*, n. 40, vv. 1-2); «or c'ho le mie fatiche tante e gli anni / spesi in gradir Madonna [...]» (BEMBO, *Le rime*, n. 47, vv. 1-2); «quanto toglie un desir rende un pensiero / di dolce frutto a l'alta mia fatica» (COLONNA, *Rime* A1 38, vv. 1-2).

²⁵ «Dalla pratica passiva di un modello letterario alla faticosa ricerca di una parola poetica [...] in grado di contrastare la negazione di sé come figura (d'amore e di scrittura)», ZANCAN, *Rime di Gaspara Stampa*, p. 425. Già Borsetto commentava: «la richiesta formalizzata in questi versi non è tanto quella di un'ars amandi da apprendere per sé e per l'amato; piuttosto dell'ars loquendi, dello stile, dell'oratoria in grado di renderla linguaggio. [...] Il topos della fatica [...] pertiene alla semantica dell'enunciazione relativa a tale storia» (BORSETTO, *Narciso ed Eco*, p. 227).

²⁶ E nel n. 195, vv. 12-14 «ma al mio gridare e al mio pregar sì forte / di risponder nè questo, nè quel degna, / e la sua aita ogn'un di lor mi vieta». Cfr. anche FORNI, *Oltre il classico*, p. 253.

grida» (n. 131, vv. 12-14). Neppure le grida però bastano, destinate anch'esse allo scacco, a cadere nel vuoto: n. 71, v. 14 «il mio gridar non giunge».

3. Un risvolto della tensione tra coscienza del fallimento e aspirazione a 'dire' è l'insistita autocitazione, il replicarsi ossessivo, l'«effetto eco» che coinvolge il materiale linguistico e metaforico, e che finisce per assorbire in sé ed esaurire il discorso poetico: la figura di Eco diventa emblema e sostanza della poesia, mentre la voce lirica si affievolisce riducendosi a flebile lamento²⁷. La poesia della Stampa è costruita per aggiunta, ha uno sviluppo 'orizzontale' e circolare, si regge sul meccanismo della ripetizione, che conosce diversi gradi, dal semplice riecheggiamento alla ripresa *tout court*, e si dispone su più livelli, all'interno del singolo testo, fra poesie contigue, a distanza. Il campionario che segue è di necessità breve, ma sufficiente a mostrare la presenza dilagante di questo procedimento²⁸:

Riecheggiamento:

- «e spero ancor che debba *dir qualch'una*» (n. 1, v. 9); «e *dica alcuna*, ove d'Amor si conte» (n. 119, v. 12)

- «alto *Colle*, gradito e gratoso, / novo Parnaso mio, novo Elicona, / *ove poggiando* attendo la corona» (n. 10, vv. 1-3); «voi, che cercando ornar d'alloro il crine / per via di stile, *al bel monte poggiate*» (n. 15, vv. 1-2)

- «per chi *arsi*, e *ardo* ancor, *canto*, e *cantai*» (n. 25, v. 4); «*arsi*, *piansi*, *cantai*, *piango*, *ardo* e *canto*» (n. 26, v. 1); «e l'udisse ei per cui *piansi* e *cantai*» (n. 68, v. 55); «ond'io *piansi* e *cantai* con più d'un verso» (n. 139, v. 10); «il vivo foco ond'io *arsi* e *cantai*» (n. 218, v. 12)

- «*v'ho scolpito nel fronte* e nel pensiero» (n. 50, v. 3); «se *scolpito* qual sete aperto e piano / *v'ho* nel petto e *nel fronte* a parte a parte» (n. 57, vv. 5-6)

- «sì che o *morta non vegga* tanto danno» (n. 167, v. 9); «*morendo* sua, pur che *non vegga* io» (n. 170, v. 10); «se non cruda *morte*, / la qual prego, Signor, che venga presto, / sì ch'io *non vegga* con le luci scorte» (n. 179, vv. 10-12)

²⁷ Cfr. BORSETTO, *Narciso ed Eco*, pp. 228-31. Di «costrizione a ripetere» parla anche ZANCAN, *'Rime' di Gaspara Stampa*, p. 428. Ma l'assimilazione di sé alla figura di Eco ha forse una matrice anche letteraria, da rintracciare nella sestina doppia di Bembo *I più soavi e riposati giorni*: «Echo sola m'ascolta et, col mio pianto / agguagliando 'l suo duro antico stato, / meco si duol di sì penose notti; / [...] / et la mia nuda voce fia 'l mio stile» (vv. 55-60, in BEMBO, *Le rime*, n. 110).

²⁸ Diversi esempi, che si aggiungono a quelli citati, sono in BORSETTO, *Narciso ed Eco*, p. 228, e in ZANCAN, *'Rime' di Gaspara Stampa*, p. 428, nota 2.

Ripresa:

- «*alto Colle*, gradito e gratioſo» (n. 10, v. 1); «*alto Colle*, almo fiume, ove ſoggiorno» (n. 46, v. 1)

- «*chi darà* penne d'aquila o colomba» (n. 13, v. 1); «*chi* mi *darà* ſoccorſo a l'ora extrema» (n. 61, v. 1); «*chi* mi *darà* di lagrime un gran fonte» (n. 136, v. 1)²⁹; «*chi darà* lena a la tua ſtanca vita» (n. 195, v. 1)

- «crederà ben che *tigri*, orſi e *ſerpenti* / arreſtaſſe anche Orfeo col ſuo cantare» (n. 31, vv. 13-14); «o cor di fere *tigri* e di *ſerpenti*» (n. 59, v. 7)³⁰

- «*dal dī che* per mio Sole gli occhi eſſei, / ch'a *prima* viſta a morte mi ferirò» (n. 38, v. 3); «e 'l foco mio *dal dī che* 'l primo ſtrale» (n. 39, v. 3)

- «che *l'humor*, che *per gli occhi verſo fore*» (n. 40, v. 10); «*per queſti occhi dolenti verſo fuore*» (n. 44, v. 8); «*l'humor, che verſo per gli occhi* ſi ſpeſſo» (n. 54, v. 2)

- «vieni, Amor, a veder la *gloria mia*» (n. 51, v. 1)³¹; «ch'io vidi dipartir la *gloria mia*» (n. 70, v. 2)

- «non laſſi oſcure queſte *luci*, e ſole» (n. 51, v. 14); «beate *luci*, hor ſe mi fate guerra» (n. 52, v. 1)

- «almen veniſſe acerba *Morte* ancora, / mentr'io dolente mi lamento e ſdegno, / da le man di tant'hoſte a *trarmi fora*» (n. 60, vv. 11-14); «che verrà *Morte a trarmi fuor* di vita» (n. 61, v. 2)

- «chi porterà le *mie giuſte querele*» (n. 67, v. 1); «e chi move le *giuſte mie querele*» (n. 68, v. 29)

- «e ſon *reſa a me ſteſſa*, e non me 'n pento» (n. 87, v. 10); «voler col mio voler *reſa a me ſteſſa*» (n. 88, v. 10)

- «*di toſto toſto* ſenza lui vederme» (n. 106, v. 11); «*di toſto toſto* rimaner ſenz'eſſo» (n. 109, v. 6)

- «che col voſtr'alto *procacciarmi honore*» (n. 118, v. 9); «cerca ſcrivendo *procacciarmi honore*» (n. 119, v. 4); «a che ſcrivendo *procacciarmi honore?*» (n. 157, v. 4)³²

²⁹ Cfr. *RvfCXXXV*, v. 53 «che ſon fonte di lagrime et ſoggiorno»; ma nella Stampa «fonte» è eſplicitamente maſchile, dunque un latinismo.

³⁰ Per queſto verſo il rimando è naturalmente a *RvfCLII*, v. 1 «queſta humil fera, un cor di tigre o d'orſa».

³¹ Inſieme a *O hora, o ſtella diſpietata e cruda* (n. 70) e *Fa' ch'io rivegga, Amor, anzi ch'io moia* (n. 75), è uno dei tre ſonetti pubblicati quando la Stampa era ancora in vita, nel *Sesto libro delle rime di diverſi autori* (Venezia, al ſegno del Pozzo, 1553). «Gloria mia» è ſintagma da *RvfCXCII*, v. 1.

³² Che diventa, nel n. 97, v. 7, «procacciarvi honore».

- «per consumarmi le midolle e l'ossa» (n. 131, v. 3)³³; «e mi consuma le midolle e l'ossa» (n. 184, v. 8)

Nel singolo testo:

- «move più dolci le *querele* e 'l canto / [...] / affino, lassa, le *querele* e 'l pianto» (n. 48, vv. 4 e 8)

- «dov'hor *piango* l'acerba pena mia; / e *piango*, ch'atta a *pianger* non mi sento» (n. 58, vv. 12-13)

- «quante *fiamme* hor vome Etna, arser già Troia / in quell'*incendio* dispietato e diro, / a petto a le mie *fiamme*, al mio martiro / sono poco o nulla, anzi son pace e gioia. // E, se 'l sol de le luci mie divine, / chi'l crederia?, tornando non lo smorza, / sento che 'l mio *incendio* è senza fine. // O mirabil d'Amor e nova forza; / ché dove avien ch'un *foco* l'altro affine, / qui solo un *foco* l'altro vince e sforza» (n. 75, vv. 5-14)

- «se qualche tema talhor non *turbasse* / [...] / *turbarmi* Amor o sorte non poria. / [...] / non *turbasse* o rompesse la mia pace» (n. 120, vv. 1, 11, 14)

Un caso estremo, ma non isolato, è rappresentato dal sonetto n. 91, che ripropone il contrasto fra iperbolica autoaffermazione ed estremo annullamento di sé nel dolore, e che si spinge al virtuosismo dopo l'attacco di stampo petrarchesco (cfr. «l'alto e novo miracol» di *Rvf*CCCIX, v. 1):

Novo e raro miracol di Natura,
ma non *novo* né *raro* a quel *Signore*,
che 'l mondo **tutto** va chiamando *Amore*,
che 'l **tutto** adopra fuor d'ogni misura.

Il *valor*, che de gli altri il pregio fura 5
del mio *Signor*, che **vince** ogni *valor*,
è **vinto**, lassa, sol dal mio *dolore*,
dolor, a petto a cui null'altro dura.

Quant'ei tutt'altri Cavalieri eccede 10
in esser bello, nobile et ardito,
tanto è **vinto** da me, da la mia fede.

Miracol fuor d'*Amor* mai non udito,

³³ L'immagine delle 'midolla', già biblica, era anche negli *Asolani* (III, 1 «è rimasto nelle menti d'infiniti huomini una tacita et comune doglianza incontro la natura, che ci tenga la pura midolla delle cose così riposta et di mille menzogne, quasi di mille buccie, coperta et fasciata»); il sintagma «le midolla e l'ossa», inoltre, è anche in Bandello (M. BANDELLO, *Rime*, a cura di M. Danzi, Modena, Panini, 1989, n. 157, v. 36 «sì dolce m'ardon le midolle e l'ossa») e in Trissino (G.G. TRISSINO, *Rime*, a cura di A. Quondam, Vicenza, Neri Pozza, 1981, n. 79, v. 26 «ah, che 'l m'infiamma le midolle e gli ossi»).

dolor, che chi nol prova non lo crede;
lassa, ch'io sola *vinco* l'infinito³⁴.

Vere e proprie catene semantiche percorrono l'intero arco del libro, replicando per accumulazione i temi chiave della lontananza/assenza («lontana», «dilungato», «assentia», «discosto», «lunge», «non torna», «assente», «lontananza»); della partenza/privazione («ne tolle», «mi fugge», «dipartita», «partirassi», «senza», «tolti», «dipartendo», «diviso», «allontanarse», «si parte», «tolse»); del dolore («sventure», «pene», «martir», «danni», «tormento», «penosa», «guai», «stratio», «pianto», «pelaghi d'humore», «dolenti», «affliggon», «dogliosa», «travagli»); del lamento («querele», «lamenti», «omei», «lai»); del disfacimento («scempio», «mi doglio e sfaccio»; «e 'l cor mi sface»; «mi sfaccio», «mi consumi», «consumarmi», «mi snervo e spolpo», «mi struggo»)³⁵.

Proprio perché così pervasiva, la figura retorica della ripetizione assume un valore che trascende il puro meccanismo compositivo e si sostanzia di significato. In prospettiva macrotestuale, in riferimento cioè all'intero libro di rime, queste autocitazioni finiscono non per 'puntellarlo', assicurandone la coerenza e la compattezza, ma al contrario per vanificarlo e dissolverlo, contraddicendo l'intento dichiarato nella dedica: «poi che le mie pene amorose, che per amor di V.S. porto scritte in diverse lettere et rime, non han possuto una per una, non pur far pietosa V.S. verso di me, ma farla né anco cortese di scrivermi una parola, io mi son rissoluta di *ragunarle tutte* in questo libro, per vedere se *tutte insieme* lo potranno fare». Solo nel loro insieme le rime (o almeno la scelta di un nucleo compatto e quantitativamente maggiore) possono ambire a rendere «pietoso» l'amato³⁶: il «libro» ha un significato perché presenta quelle poesie «tutte insieme», le «rovescia addosso» al destinatario; e la parola può ambire ad avere valore solo se è amplificata (ripetuta). Eppure, proprio nella dedica, dove viene fornita al lettore questa importante chiave di lettura, si insinua il dubbio: «ma che fo io? Perché senza bisogno tengo V.S. troppo lungamente a noia, ingiuriando anco le mie Rime, *quasi che esse non sappian dir le lor ragioni*, et habbian bisogno dell'altrui aita?». In effetti lungo

³⁴ Il sonetto riusa parole e sintagmi già ampiamente presenti nelle poesie precedenti, e che si ritrovano lungo tutto il libro; si veda ad esempio, per il v. 13, l'analogo (anche se in chiave positiva) nel n. 101, v. 14 «chi l'ha provato se lo può pensare». Per entrambi il modello è naturalmente *Ruf*I, v. 7 «ove sia chi per prova intenda amore».

³⁵ M. ZANZI, *Tra mimesi e mascheratura: trasfigurazione dell'immagine e metaforizzazione della fonesi nelle "Rime d'amore" di Gaspara Stampa*, in «Sincronie», iv, 2000, 8, pp. 89-106.

³⁶ Giustamente Forni nota come nelle metafore del «pelago delle passioni» e del «picciolo ruscello solo di esse» «emerge anche un'istanza tipica della forma canzoniere, quella di una scelta esemplare di materiali preesistenti» (*Oltre il classico*, p. 256).

il libro, come in una sorta di 'diffrazione', il motivo delle carte «sparte», e perciò inutili, è destinato a ripetersi, tra speranza («leggendo in queste carte il lungo e grave / pianto, a cui Amor per voi lassa sortilla / mostrar almen di pietà una scintilla» n. 65, vv. 5-7) e delusione («o tante indarno mie fatiche sparse» n. 123, v. 1), fino al profilarsi della resa finale («e s'egli avien che 'ndarno restin sparte / dinanzi a lui le mie voci supreme, / al mio scampo non ho più schermo od arte» n. 66, vv. 12-14). Come già dichiarato nella dedica, neppure «tutte insieme» le rime possono muovere l'amato a pietà, e falliscono nel loro obiettivo di «rasserrenar pur un poco quei miei fatali e eterni lumi».

L'insufficienza della parola si osserva dunque anche a livello macrotestuale: il 'libro' non è in grado di 'narrare' una storia, ma ripropone la condizione di partenza giustapponendo blocchi di poesie accomunate da temi, motivi, metafore e unità testuali che si ripetono uguali a se stessi, in una sorta di infinita variazione sul vero soggetto di queste rime, il tormento d'amore di una donna abbandonata³⁷. L'ipotesi di partenza sulla quale il «libretto» è costruito è quindi smentita dai singoli componimenti e dal loro insieme complessivo, che si legge come un unico, protratto lamento.

4. Ormai deposte le interpretazioni crociane, che facevano della poesia stampiana «effusioni epistolari e note di diario», e superate le definizioni di 'ingenuità' e di 'impressionismo sentimentale', che pure hanno segnato a lungo la ricezione di questa produzione lirica³⁸, è opportuno ricondurre le rime della Stampa al contesto nel quale sono maturate, la Venezia di metà secolo, in cui l'ortodossia petrarchesca e bembesca lascia comunque spazio

³⁷ Di «percorso interiore in cui il motivo degli *amores* [...] enuclea come oggetto primo di scrittura il soggetto d'amore, l'amante fedele, colei che scrivendo dà spessore e valore alla propria figura» parla ZANCAN, *Rime' di Gaspara Stampa*, p. 420. Sul motivo dell'abbandono cfr. ora V. ANDREANI, *Gaspara Stampa as Salamander and Phoenix: Reshaping the Tradition of the Abandoned Woman*, in *Rethinking Gaspara Stampa*, pp. 171-84.

³⁸ B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento* (1929), Napoli, Bibliopolis, 1991 (Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce), p. 325. Per una lettura ancora limitativa, fondata su un giudizio di 'semplicità', si veda quanto scrive Baldacci: «Si è parlato, anche ai tempi nostri, di diario: definizione che trova conferma in un intervento di troppo immediata biografia in quello che dovrebbe essere il dominio più sacro della poesia. Questo, si sa, fu il suo limite, ma anche la ragione della sua positiva eccentricità [...] le era ignoto il calcolo e la tecnica del dettare [...] e il suo petrarchismo si ridusse a una trascrizione meccanica priva di intima necessità» (L. BALDACCIO, *Gaspara Stampa*, in *Lirici del Cinquecento*, Firenze, Salani, 1957, p. 104).

per iniziative che, pur confusamente, si orientano alla ricerca di una nuova autonomia³⁹.

Le osservazioni che seguono si basano su una premessa: il riconoscimento dell'alto grado di consapevolezza letteraria della Stampa, che attraverso l'atto concreto della scrittura svolge una serrata riflessione sulle potenzialità della parola poetica⁴⁰. Ora, la *langue*, secondo l'efficace indicazione della Borsetto, che ha a disposizione la Stampa è quella petrarchesca e petrarchista: è infatti innegabile l'appartenenza a pieno titolo della poetessa al petrarchismo cinquecentesco, ed è evidente anche al lettore più sprovveduto il massiccio utilizzo di tessere petrarchesche, che spesso si spinge al calco e al prestito diretto⁴¹. La parola di cui si mette in dubbio la validità è dunque quella fondativa della scrittura poetica: la riflessione sull'insufficienza della parola coinvolge anche il modello, il fallimento di una scrittura è allo stesso tempo constatazione dell'esaurimento di un sistema.

Alcune deviazioni di questo 'canzoniere' dal modello petrarchesco sono già state messe in luce: mancanza di bipartizione delle rime in vita e in morte, infrazioni all'assioma dell'amore unico, passaggio dalla lode alla *deprecatio* dell'amato. Ma l'archetipo petrarchesco viene posto in discussione in modo ben più radicale, seppure non eversivo, mediante una progressiva erosione, una lenta consunzione, uno svuotamento di significato. È una evisione operata dall'interno di una tradizione, rispetto alla quale la Stampa non si sente estranea: la drammaticità della sua poesia nasce anzi proprio dalla consa-

³⁹ Cfr. F. TOMASI, *Le ragioni del 'moderno' nella lirica del XVI secolo tra teoria e prassi*, in ID., *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova, Antenore, 2012, pp. 3-24. E già Fedi aveva indicato come fossero «anni [quelli subito a ridosso del 1530] in ogni senso cruciali. [...] Diversamente da quanto più comunemente si crede, è un periodo da porsi sotto il doppio segno dell'*imitatio* e della personale sperimentazione [...]». La poesia è, largamente e profondamente forse per la prima volta dopo il Petrarca, ricerca» (FEDI, *La memoria*, p. 12).

⁴⁰ Ciò è vero a partire dalla dedica a Collaltino, che ha valore programmatico e definitorio, e che colloca il libro di rime nel genere dell'elegia, presentandolo nel suo complesso come scrittura epistolare («et tu, libretto [...], appresentati»), caratterizzata da registro basso («humil forma») e argomento lacrimevole («io son sicura che i letti, le camere, le sale et tutto racconteranno i lamenti, i singulti, i sospiri et le lagrime»): tutti elementi fondanti del 'canone' elegiaco. Sono note le numerose affinità con la boccacciana *Elegia di Madonna Fiammetta*, in particolare con il cap. IX (M.P. MUSSINI SACCHI, *L'eredità di Fiammetta. Per una lettura delle rime di Gaspara Stampa*, in «Studi italiani», XIX, 1998, pp. 35-51).

⁴¹ Cfr. F. BASSANESE, *Gaspara Stampa*, Boston, Twayne Publishers, 1982, pp. 57-72, e BORSETTO, *Narciso ed Eco*, pp. 227-28. Giustamente Braden sottolinea «Stampa's commitment to Petrarchan convention, of which I think she avails herself more effectively than any other woman poet of the age», e definisce la poetessa «poetically conservative» (BRADEN, *Gaspara Stampa*, pp. 119 e 125). Da indagare il rapporto con la poesia di Bembo, di cui qualche traccia ho cercato di individuare sparsamente in queste pagine.

pevolezza che la tradizione a cui vuole e sa di appartenere non offre più un adeguato mezzo di espressione⁴². La sua voce si riduce a debole eco perché la parola ha perso ormai il suo spessore e la sua carica comunicativa («sì come provo ogn'hor novi dilette / ne l'amor mio, e gioie non usate, / [...] / così vorrei aver concetti e detti / e parole a tant'opra appropriate, / sì che fosser da me scritte e cantate, / e fatte conte a mille alti intelletti», n. 16, vv. 1-8), nonostante l'impostazione dialogica di molte poesie (con abbondanza di apostrofi, invocazioni, discorsi diretti) e i ripetuti appelli a un pubblico che, come da tradizione, è prevalentemente femminile.

A dispetto di una fruizione totalizzante del modello, che arriva ai limiti del centone, queste rime subiscono infatti un evidente impoverimento semantico. La parola di Petrarca, proprio perché onnipresente, finisce per non 'dire' più niente, se non ripetere un esasperato lamento: lo dichiara già il sonetto di apertura, con il duplicarsi in clausola del sintagma «miei lamenti» (vv. 3 e 6)⁴³, in accordo con il tono di mestizia («meste rime» v. 1; «mesti accenti» v. 2). La poesia può solo «sfogar tanta pena ria» (n. 127, v. 6)⁴⁴, nella fissità dei «lai» sempre identici, portando alle estreme conseguenze e di fatto annullando la fonte, che prevedeva il sollievo procurato dal narrare e narrarsi

⁴² È noto come la critica femminista americana abbia interpretato la scrittura femminile del Cinquecento in chiave oppositiva rispetto al petrarchismo inteso quale strumento linguistico di un sistema sociale fondato sull'autorità maschile, a partire dagli studi di Nancy Vickers, in particolare *Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhymes* (1981), in *Feminism and Renaissance Studies*, edited by L. Hutson, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 233-48. Per quanto riguarda in particolare la Stampa, cfr. BASSANESE, *Gaspara Stampa* (che giunge però a conclusioni opposte: «it is not a spontaneous outburst, but a planned, considered, and conscious attempt to obtain poetic self-expression. [...] Stampa explains her failure to obtain the sought-after *stile* as a correlative to her being a woman, rather than a man [...]. Her sex is made responsible for her inability», pp. 38-39); e A.R. JONES, *New Songs for the Swallow: Ovid's Philomela in Tullia d'Aragona and Gaspara Stampa*, in *Refiguring Woman: Perspective on Gender and the Italian Renaissance*, edited by M. Migiel and J. Schiesari, Ithaca, N.Y. Cornell University Press, 1991, pp. 263-77. Anche se non parla direttamente della Stampa, importanti precisazioni in merito e l'avvio di una lettura più attenta al contesto storico sono in V. Cox, *Sixteenth-Century Women Petrarchists and the Legacy of Laura*, in «The Journal of Medieval and Early Modern Studies», xxxv, 2005, 3, pp. 583-606.

⁴³ Che Forni legge piuttosto come «garbato contrassegno di stile, una negligenza stilizzata e attraente», segno di «una sorta di maniera contrastiva o [...] graziosamente contestatrice, affettuosamente ironica» (*Oltre il classico*, pp. 258-59).

⁴⁴ Come nel sonetto d'esordio di Vittoria Colonna, *Scrivo sol per sfogar l'interna doglia* (cfr. *Rime* A1 1), costruito sul lessico del dolore («interna doglia», «lamentar», «mi dole», «pena», «grave pianto», «amaro lacrimar», «foschi sospiri», «duol») e dove è anche il *topos* della propria incapacità («per altra tromba e più sagge parole / convien ch'a morte il gran nome si togli», vv. 7-8).

(*Rvf*CCLXXVI, v. 4 «cerco parlando d'allentar mia pena»)⁴⁵: nella Stampa la possibilità di una narrazione è sempre negata. In un contesto di totale auto-referenzialità, la poesia non è dunque più portatrice di significato e perde la capacità di esprimere un contenuto o una storia:

Se gran temenza non tenesse a freno
la mia lingua bramosa e 'l mio disio,
sì ch'io potessi dire al signor mio,
come amando e temendo io vengo meno,
io spererei, che quel di gratie pieno
viso leggiadro, onde tutt'altro oblio,
quant'è 'l mio stato travagliato e rio,
tanto lo fesse un dì chiaro e sereno. [...]
Ma per troppo timor non oso farlo;
così dentro al mio cor mi struggo e rodo,
e sol con meco e con Amor ne parlo (n. 187).

Qui il tema tradizionale della mancanza di coraggio di fronte all'amato⁴⁶ viene interpretato, dopo il calco petrarchesco dell'esordio (cfr. *Rvf*CXLVII, v. 11 «ché gran temenza gran desire affrena»), in chiave drammatica («mi struggo e rodo» v. 11), e sfocia nella finale presa d'atto di un silenzio obbligato (già presagito nel n. 181, vv. 13-14 «e la temenza vuol ch'io mi disfaccia, / dir più non oso, e sallo chi n'ha cura»), che reinterpreta la fonte (cfr. *Rvf*CCCXXI, v. 26 «sassel' Amor con cui spesso ne parlo»)⁴⁷.

Nella sestina n. 95, interamente ripiegata sulla riaffermazione del tormento d'amore per la lontananza dell'uomo e priva di un pur minimo sviluppo, l'*explicit* ripete l'*incipit* («menami Amor, homai, lassa, il mio Sole», «et adduci a quest'occhi il mio bel Sole»), a suggellare la circolarità e la fissità di una scrittura che cresce su se stessa replicandosi invariata: «far chiaro il giorno» v. 2, «chiara anco la notte» v. 2, «il chiaro giorno» v. 30; «le tenebre

⁴⁵ Motivo, questo, ampiamente ripreso dalla tradizione, non solo elegiaca: cfr. «parrami pur che nel parlar un poco / se alenti il dolor mio» (BOIARDO, *Amores* II 22, vv. 25-26).

⁴⁶ Ma forse la Stampa ha in mente in particolare la rimodulazione del tema da parte di Bembo nel sonetto *Poi ch'ogni ardir mi circoscrisse Amore* (cfr. BEMBO, *Le rime*, n. 7), a cui sembrano rimandare lo «spererei» del v. 5 (in Bembo al v. 9) e l'accento al «viso» dell'amato (in Bembo il «volto» v. 10).

⁴⁷ Recuperi petrarcheschi sono anche il «viso leggiadro» del v. 6 (cfr. ad es. *Rvf*XCVI, vv. 5-6 «ma 'l bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto» e CLIX, vv. 3-4 «quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse / mostrar qua giù quanto lassù potea») e il già citato «mi struggo e rodo» (variazione di «me ne struggo et scarno» di *Rvf*CCCVIII, v. 4, forse con incrocio di «rode sé dentro» di *Rvf*CIII, v. 7; ma «rode» è già dantesco, cfr. *Inf.* xxxiii, v. 8 «che frutti infamia al traditor ch'i' rodo»).

e la nebbia» v. 6, «tenebre oscure» v. 34; «menami Amor, homai lassa» v. 1, «né vada, lassa» v. 29. Il riuso della materia linguistica petrarchesca (anche le parole rima sono quelle delle sestine: «Sole», «giorno» e «alba» da *Rvf* XXII; «notte» da *Rvf* XXII e CCCXXXII; «nebbia» da *Rvf* XXII e LXVI) avviene dunque per svuotamento delle sue potenzialità espressive⁴⁸. Non parlerei pertanto di «spostamento semantico», «gioco sorprendente dei riadattamenti» e «reinvenzione orizzontale e aperta del *Canzoniere*»⁴⁹, quanto piuttosto di un progressivo indebolimento della vitalità della lingua poetica.

In questo senso è significativo il trattamento riservato a molti passi dei *Fragmenta*, che la Stampa riprende negli attacchi dei propri sonetti, ma che poi sono abbandonati e 'traditi' nello sviluppo del testo. Il celebre sonetto petrarchesco *Zephhiro torna, e 'l bel tempo rimena* (*Rvf* CCCX) offre lo spunto per *Hor, che torna la dolce primavera* (62), dove è forse da vedere anche un'eco de «la disiata dolce primavera» di Ariosto (*Of* XLV xxxix, 1-2 «Deh torna a me, mio sol, torna, e rimena / la desiata dolce primavera!»): alla struttura bipartita del modello, cui corrispondeva la descrizione rispettivamente dell'arrivo della primavera e del rinnovarsi della natura e, in contrasto, l'acuirsi del dolore del poeta, la Stampa sostituisce un unico discorso lirico incentrato sul lamento della donna, sull'espressione del suo tormento per la separazione dall'amato. La primavera, appena accennata nell'attacco, scompare; non si dà alcuna descrizione, come in Petrarca, seppure finalizzata all'espressione dell'infelice condizione del poeta; non c'è spazio per la realtà esterna, anche solo come *oppositum* dell'esperienza sentimentale. I primi due versi ripropongono il tema del sonetto petrarchesco, ma dal v. 3 l'attenzione è rivolta unicamente al cuore della donna, alla sua esistenza «penosa», fino alla finale *deprecatio* di Amore «troppo iniquo» e «troppo ingiusto», e alla conclusione sul termine chiave «lontano», peraltro già anticipato al v. 3 (ma anche prima, al v. 2, «si parte»). D'altra parte anche nello schema metrico la Stampa si distanzia dal modello, sostituendo nelle quartine la rima incrociata con quella alternata.

Un analogo dissolvimento della parola petrarchesca è nella canzone n. 68, *Chiaro e famoso mare*, in cui è evidente la ripresa (anche nello schema metrico)

⁴⁸ Non condivido dunque ZANCAN, *'Rime' di Gaspara Stampa*, p. 429: «consente a lei, l'amante fedele, di nominarsi in rime rendendo attiva, nell'alternanza della lode e dell'accusa, una tendenza a narrare, sia pure per frammenti [...]: i frammenti di voce poetica che nel *corpus* del canzoniere spesso si ripetono [...] aprono la struttura chiusa del sonetto verso una forma tendenzialmente narrativa a cui implicitamente allude la stessa scelta di comporre le rime in canzoniere». Sull'uso petrarchesco del termine 'nebbia' cfr. C. ZAMPESE, *Nebbia nei 'Rerum vulgarium fragment'.* *Appunti di un'indagine semantica*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di M. Gioseffi, Milano, Led, 2010, pp. 121-50.

⁴⁹ FORNI, *Oltre il classico*, pp. 258, 262.

di *Chiare, fresche et dolci acque*: le «dolenti mie parole extreme» diventano «gli acerbi miei lamenti» che danno il tono all'intero componimento («canzon, come sei mesta» v. 67), chiudendo la seconda stanza («perch'io mi sfaccia e mi lamenti sempre» v. 26) e traducendosi nelle «giuste mie querele» (v. 29) e nei «miei lai» (v. 46). Anche in questo caso la natura della canzone petrarchesca, seppure «sacralizzata dalla presenza di Laura»⁵⁰ e quindi filtrata alla luce di quella presenza, sparisce nel testo della Stampa: «mare», «rive», «lido» e «colle», chiamati ad ascoltare lo sfogo della donna, non hanno un'esistenza né una consistenza propria. Fitte le riprese letterali: il v. 3 «si posò 'l mio Signor» richiama «ove le belle membra / pose colei che sola a me par donna» (v. 3); il v. 5 «(con sospir dir lo posso)» riprende «(con sospir' mi rimembra)» (v. 5); il v. 12 «udite tutti intenti» è calco di «date udiēzia insieme» (v. 12); il v. 53 «s'egli è pur la mia stella» varia «s'egli è pur mio destino» (v. 14); l'«oblio» del v. 44 deriva dall'analogo petrarchesco del v. 56. Ma ancora una volta l'ipotesi narrativa di Petrarca è vanificata: a prevalere è il lessico del dolore («martiri», «dogliosa», «duol», «tormento») e della mestizia («sospir», «molle» [per il pianto], «lamenti», «pianto», «querele», «m'affliggerei», «lai») per la lontananza dall'amato («dipartita», «tolti mi fur», «discosto», «non... mai tornato», «lontano», «lunge», «non torna»). La memoria è appiattita su un'eterna condizione di dolore: non è possibile rievocare ciò che è stato («dolce ne la memoria», v. 41), esiste solo una frattura tra il passato sereno e il presente tormentato («perché fai sì dogliosa / la vita mia, che fu già sì gioiosa?» vv. 38-39). Anche la previsione della propria morte, che in Petrarca lasciava trapelare la speranza di giungere a un «riposato porto» (v. 24), si risolve nella rivendicazione della propria fedeltà («s'avrà mercede / de la sua viva fede, / fede d'esser cantata in mille carte», vv. 61-63) e nella frustrazione per l'abbandono («ma lassa, a che non torna, / chi le tenebre mie con gli occhi adorna?» vv. 64-65). La poesia sembra dire solo se stessa e le ragioni del proprio 'esserci', condannata a un continuo replicarsi; le parole subiscono un processo di progressiva estenuazione, la stessa che trasforma la «disiata vostra forma vera» di *RvfXVI*, v. 14, immagine 'sacra' della donna venerata dal poeta, in «un'immagine d'Eco e di Chimera» (n. 124, v. 14), voce fragile e impercettibile⁵¹.

Il turbamento provocato dal perseverare delle passioni di *RvfCCLXXII* («la vita fugge, et non s'arresta una hora, / et la morte vien dietro a gran

⁵⁰ Così Santagata nel suo commento in PETRARCA, *Canzoniere*, p. 585.

⁵¹ Si noti che «vera» rima con «Chimera», mentre in Petrarca rimava significativamente con «spera». La metafora della Chimera è ripresa nel sonetto n. 174, una sorta di *ennui* che elenca le cause del tormento cui è sottoposta la poetessa, fino alla conclusione «m'han fatto divenir una Chimera, / uno abisso confuso, un mar ch'avanza, / d'onde e tempeste una marina vera».

giornate, et le cose presenti et le passate / mi danno guerra, et le future anchora» vv. 1-4) si scioglie nell'abbandono, ancora una volta, ai «sospir» e agli «omei»; e la riflessione sul peccato si stempera nell'espressione, identica a se stessa, del lamento: «la vita fugge, e io pur sospirando / trapasso, lassa, il più de gli anni miei, / né di passarli ardendo mi dorrei, / a la cagion de' miei sospir mirando» (n. 182, vv. 1-4). Dopo l'attacco petrarchesco, la Stampa abbandona la via maestra del modello per chiudersi nel proprio tormento: la tramatura lessicale del sonetto appartiene esclusivamente all'area semantica del dolore («sospirando», «lassa», «mi dorrei», «sospir», «omei», «pene», «misera», «doglia») e della separazione («partenza», «cangiar volere»), in una fittissima rete di richiami testuali interni al libro⁵².

Anche l'accorata preghiera del sonetto di anniversario *Padre del ciel, dopo i perduti giorni* (RvfLXII) diventa l'occasione, nel sonetto n. 159, per riaffermare la condizione di insopportabile sofferenza: il tormento d'amore è aggravato da una malattia («altra febre, altro mal», v. 8), e l'invocazione a Dio, seppure in termini petrarcheschi, non prevede alcun superamento del «fero desio» (RvfLXII, v. 3), né la consapevolezza di aver dissipato il proprio tempo («dopo i perduti giorni, / dopo le notti vaneggiando spese», vv. 1-2). Invece del desiderio di tornare sulla retta via («reduci i pensier' vaghi a miglior luogo», RvfLXII, v. 13) c'è spazio solo per la richiesta della liberazione dal tormento, indifferentemente fisico o sentimentale. La citazione diretta del modello introduce in realtà a un discorso diverso:

Padre del ciel tu vedi in quante pene
questo misero spirto, e questa scorza
a tormentare Amor e febre viene.
Di queste febbri, o l'una, o l'altra smorza,
che due tanti nemici non sostiene,
donna sì frale, e di sì poca forza (n. 159, vv. 9-14).

Il *topos* della fragilità su cui si chiude il sonetto, uno dei più produttivi nella poesia stampiana⁵³, giustifica l'invocazione a Dio, cui non è dunque sottesa una riflessione di tipo morale o spirituale, né un percorso di progressiva, anche se travagliata, liberazione dal peccato; solo l'insopportabilità del dolore, la sua eccedenza rispetto alle forze della donna, spinge a invocare

⁵² Un breve commento del sonetto in BASSANESE, *Gaspara Stampa*, pp. 60-61.

⁵³ Cfr., a mero titolo esemplificativo: «con questa forza stanca, e così frale» (n. 39, v. 7); «non ch'io debile e fral possa osservarle» (n. 41, v. 11); «la vita mia, questa mia frale possa» (n. 92, v. 5); «e del mancar de la mia frale spoglia» (n. 167, v. 4); «acconciatevi, spirti stanchi e frali» (n. 190, v. 1; da confrontare con «lo stile stanco et frale» di RvfCCCLIV, v. 2).

l'intervento divino, in una prospettiva che rimane tutta terrena. Mediante l'uso di un lessico ad altissimo tasso petrarchesco, il sonetto ripropone la situazione già anticipata nella dedica («io son sicura che i letti, le camere, le sale et tutto racconteranno i lamenti, i singulti, i sospiri et le lagrime che giorno e notte ho sparse») e poi replicata in moltissimi dei testi che compongono il «povero libretto». Così «le chiome a l'aura sparse» (*Rvf* CXLIII, v. 9) diventano nella Stampa «o sospir, o querele al vento sparte» (n. 137, v. 4), da probabile incrocio con *Rvf* XLII, v. 14 «per cui lagrime molte son già sparte» e CCCLXVI, v. 79 «Vergine, quante lagrime ò già sparte» (e anche con *Rvf* CCLXX, v. 59 «spargi co le tue man' le chiome al vento» e *Triumph. Cup.* III, v. 136 «le chiome accolte in oro, o sparse al vento»)⁵⁴; l'invito a guardare per l'ultima volta la donna amata di *Rvf* XIV, vv. 1-3 «occhi mie lassi, mentre ch'io vi giro / nel bel viso di quella che v'à morti, / pregovi siate accorti», si trasforma in un'esortazione al pianto nel n. 164, v. 1 «occhi miei lassi non lasciate il pianto»; il prestito diretto di *Triumph. Et.* v. 9 «e doler mi vorrei, né so di cui» nel n. 42, vv. 12-14 è piegato all'espressione del tormento della donna «tradita» e non conserva traccia del turbamento spirituale del testo petrarchesco.

Alla parola non resta che una sola possibilità, quella dell'espressione, fissa e immobile e perciò stesso vana, del proprio dolore: «la lunga istoria de gli homei, / de' sospir, de' martir, de' dolor miei» (n. 197, vv. 6-7).

⁵⁴ Il motivo è destinato a moltiplicarsi: cfr. infatti anche n. 81, v. 13 «e i miei lamenti a l'aure son commessi». Per il testo dei *Trionfi* cfr. PETRARCA, *Trionfi, Rime extravaganti, Codice degli abbozzi*.

II.3 Il culto del genere elegiaco

L'ascrizione della poesia della Stampa al genere elegiaco si deve agli studi di Maria Pia Mussini Sacchi, che ha rintracciato numerose affinità con la boccacciana *Elegia di Madonna Fiammetta* (in particolare con il cap. ix)¹, e di Patricia Phillippy, che ha avuto il merito di accostarla alle *Heroides* ovidiane². In particolare la Phillippy ha suggerito una lettura diretta del modello latino: si tratta però di un testo che a metà Cinquecento, dopo i volgarizzamenti trecenteschi (che peraltro godettero di buona fortuna editoriale tra fine Quattrocento e secolo successivo)³, era stato più volte tradotto ed era dunque largamente accessibile; per rimanere in territorio veneto, si può ricordare la traduzione della quindicesima *Eroide* (l'epistola di Saffo a Faone) che il veronese Giorgio Sommariva aveva forse inviato, sul finire del Quattrocento, alla poetessa Girolama Corsi e poi compreso nelle sue *Poesie volgari e latine* a

¹ Cfr. MUSSINI SACCHI, *L'eredità di Fiammetta*. Sulla diffusione della *Fiammetta* cfr. l'introduzione a G. BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno, Milano, Mondadori, 1994, pp. 17-21 e ora gli studi di E. CURTI, *Prime ricerche sugli incunaboli dell'«Elegia di Madonna Fiammetta»*, in «Studi sul Boccaccio», 35, 2007, pp. 69-83; EAD., «Per certo donna Fiammetta veggio voi non havere letto gli Asolani del Bembo». *Lettere di dedica e postille nelle edizioni del primo Cinquecento dell'«Elegia di Madonna Fiammetta»*, ivi, 36, 2008, pp. 39-61; EAD., *L'Elegia di Madonna Fiammetta nella seconda metà del Cinquecento: storia di un monopolio*, ivi, 37, 2009, pp. 127-54. A Venezia la Stampa aveva a disposizione, editi da Giolito, sia la *Fiammetta* (1542), sia l'*Ameto* (1545), quest'ultimo curato da Francesco Sansovino e a lei dedicato (cfr. S. BONGI, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari*, 2 voll., Roma, presso i principali librai, 1890-1897 [= Mansfield, Martino Publishing, 2006], I, pp. 37-40 e 90-91). La *Fiammetta* ebbe altre edizioni nel 1545 (cfr. ivi, I, p. 91) e nel 1551 (cfr. ivi, I, p. 323).

² Cfr. PHILLIPPY, *Gaspara Stampa's "Rime"*; EAD., *'Altera Dido': The Model of Ovid's "Heroides" in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco*, in «Italica», LXIX, 1992, I, pp. 1-18.

³ Il volgarizzamento in prosa di Filippo Ceffi (ora disponibile in edizione critica: OVIDIO, *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, 2 voll., a cura di M. Zaggia, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2009-2014) fu stampato quattro volte fra il 1475 e il 1490. Ebbe edizioni cinquecentesche la versione di Carlo Figiovanni, in prosa: *Epistole d'Ovidio, tradotte di latino in lingua toscana. Per lo eccellentissimo dottore messer Carlo Figiovanni, cittadino fiorentino*, Venezia, per maestro Bernardino de Vitali, 1532 (ristampato nello stesso 1532 e poi nel 1547 da Nicolini da Sabio: cfr. *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, Grafo, 2002, con gli annali tipografici dal 1521 al 1551, a cura di L. Carpanè, alle pp. 121-233).

stampa nel 1496⁴; mentre nel 1555, dunque appena oltre i limiti cronologici che si impongono a questo studio, fu pubblicato il volgarizzamento in versi sciolti a opera di Remigio Nannini⁵. È dunque possibile che la Stampa, accanto al testo latino, abbia avuto sott'occhio anche una di queste traduzioni, benché Francesco Sansovino, dedicando alla poetessa nel 1545 l'edizione dell'*Ameto* da lui curata, accenni alla sua conoscenza di Ovidio⁶. Con l'auspicio che si ponga presto rimedio alla mancanza di un commento che individui i legami della poesia stampiana con il contesto culturale e letterario, le pagine seguenti vorrebbero ampliare lo spettro dell'indagine e verificare se, al di là degli indubbi legami con i due modelli 'classici', essa possa essere collocata all'interno di un più ampio reticolo di corrispondenze e analogie con testi riconducibili alla tradizione dell'elegia volgare (accessibili alla Stampa, nel vivace mercato editoriale della Venezia di metà secolo), naturalmente con la complicità del modello petrarchesco⁷. Ciò significa, necessariamente, tornare a interrogarsi sulle letture e quindi sul livello di educazione della Stampa, dopo che sono state definitivamente accantonate le definizioni di 'ingenuità' e di 'impressionismo sentimentale' che pure hanno segnato a lungo l'interpretazione della sua poesia.

Il punto di partenza per questa indagine è la dedica a Collaltino di Collalto⁸, l'uomo amato e celebrato nelle poesie, che la Stampa premise alla rac-

⁴ La notizia è in V. Rossi, *Di una rimatrice e di un rimatore del secolo 15: Girolama Corsi Ramos e Jacopo Corsi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», xv, 1890, pp. 183-219, alle pp. 185-86. L'edizione del Sommariva (di cui però non ho trovato alcun esemplare) è *Poesie volgari e latine*, Venezia, [s.n.], 1496 (ne danno notizia D. THIENE, *Sulla storia de' mali venerei*, Venezia, G. Missiaglia, 1823, p. 237: il volume del Sommariva conterrebbe infatti anche un lungo capitolo sul mal francese; e poi G.C. GIULIARI, *La letteratura veronese al cadere del secolo XV e le sue opere a stampa*, in «Il Propugnatore», vi, 1873, 4-5, pp. 184-248). Sul Sommariva, volgarizzatore delle satire di Giovenale e autore anche di sonetti in dialetto veronese, cfr. V. MISTRUZZI, *Giorgio Sommariva: rimatore veronese del secolo XV*, Venezia, R. Deputazione, 1925.

⁵ *Epistole d'Ovidio di Remigio Fiorentino divise in due libri*, Venezia, Giolito, 1555 (cfr. BONGI, *Annali di Gabriel Giolito*, I, pp. 461-62), anch'esso disponibile in edizione moderna (R. NANNINI, *Epistole d'Ovidio*, a cura di D. Chiodo, Torino, Res, 1992).

⁶ «Il quale cred'io che in breve voi medesima potrete intender senza fatica» (*Ameto comedia delle nimfe fiorentine di messer Giovanni Boccaccio da Certaldo. Con la dichiarazione de i luoghi difficili di Francesco Sansovino*, Venezia, Giolito, 1545).

⁷ Sulla natura elegiaca del canzoniere petrarchesco cfr. G. TANTURLI, *Dai 'Fragmenta' al Libro: il testo d'inizio nelle rime del Casa e nella tradizione petrarchesca*, in *Per Giovanni Della Casa*, Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 3-5 ottobre 1996), a cura di G. Barbarisi, C. Berra, Milano, Cisalpino, 1997, pp. 61-89; N. TONELLI, *I Rerum vulgarium fragmenta e il codice elegiaco*, in *L'elegia nella tradizione*, pp. 17-35. Per la produzione libraria a Venezia, in particolare di poesia, nel Cinquecento cfr. *BIBLIA. Libri di poesia*, a cura di I. Pantani, Milano, Bibliografica, 1996, pp. 470-87.

⁸ Sul quale cfr. N. LONGO, *Collalto, Collaltino*, in *DBI*, xxvi, 1982, pp. 780-82.

colta e che costituisce parte integrante del canzoniere⁹: essa infatti, come si vedrà tra breve, fornisce una precisa chiave interpretativa, collocando il libro di rime nel filone della produzione elegiaca, genere assai produttivo alla metà del Cinquecento ma che si presentava ancora articolato e non codificato, privo anzi di un preciso riferimento teorico. È noto infatti che Dante ne aveva dato una definizione in base allo stile («stilum miserorum», *De Vulg. El.* II iv, 5-6), anche se «ci sfugge proprio del tutto cosa Dante potesse concretamente pensare come elegia volgare»¹⁰; e che, svincolato da preoccupazioni metriche, era stato definito genericamente per contenuto, preferibilmente circoscritto all'ambito amoroso: le pene d'amore. Quanto a Bembo, non si era posto il problema perché l'elegia rimaneva sostanzialmente fuori dal suo orizzonte; ma se l'era posto il Calmeta, in una ben nota lettera del 1504 a Isabella d'Este «in la quale se contengono alcuni precetti e osservazioni pertinenti al comporre versi vulgari». Senza l'ambizione di proporre ipotesi normative, egli aveva preso atto dell'esistente, indicando per i componimenti elegiaci la forma metrica (capitolo ternario)¹¹, il contenuto (amoroso e 'lacrimevole') e il registro stilistico (mediocre): «La figura del dire deve essere mediocre, ma più presto candida e affettuosa che piena di fuco o calamistri. Alcune elegie tengano una certa semplicità piena di ardore e affetti [...]. Altre più a la cul-tezza e ornato attendano, e in alcune più arguzia e capistrarie se ritrovano»¹².

⁹ Con Forni, penso che il canzoniere per Collaltino si limitasse ai componimenti nn. 1-220 della *princes*, e che quelli successivi siano un'aggiunta di Cassandra, desiderosa di non «turbar la gloria della sorella, celando le sue fatiche honorate» e mostrarne così appieno l'«ingegno» (cfr. FORNI, *Oltre il classico*). Una lettura diversa è in ANDREANI, *Paratesto e macrostruttura*. Cito i testi da STAMPA, *The complete Poems*, che ripropone la *princes* del 1554; ma con minimi interventi per i quali cfr. *supra*, p. 67, nota 1. Nell'edizione moderna procurata da Salza, che fino ad oggi ha costituito la vulgata (cfr. STAMPA, FRANCO, *Rime*), l'editore è invece intervenuto cambiando l'ordinamento delle rime e ridistribuendole in un ideale percorso di 'pentimento' (cfr. la *Nota*, in particolare le pp. 372-73).

¹⁰ Cfr. P.V. MENGALDO, *L'elegia "umile" (De vulgari eloquentia, II, iv, 5-6)* (1966), in Id., *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, pp. 200-22, a p. 202.

¹¹ Forma metrica, come noto, di enorme fortuna nel Quattrocento e caratterizzata da una ricca varietà tematica. Sul ternario cortigiano di fine Quattrocento cfr. P. FLORIANI, *Problematica "morale" e satira prima dell'Ariosto*, in *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 29-61, a pp. 37-46 (che definisce il capitolo un «genere-contenitore ancora indifferenziato nel primo Cinquecento», p. 39). Più in generale, sull'uso della terza rima nel XV secolo cfr. C. PEIRONE, *Storia e tradizione della terza rima. Poesia e cultura nella Firenze del Quattrocento*, Genova, Tirrenia Stampatori, 1990.

¹² Per il testo della lettera, del 1504, cfr. COLLI, *Prose e lettere*, pp. 54-55. Purtroppo il componimento che il Calmeta inviò a Isabella come esemplificazione di ciò che egli intendesse per elegia è andato perduto. Sul Calmeta cfr. LANDONI, *La critica italiana*; KOLSKY, *The Courtier*. Sulla sua produzione poetica, che ancora non è stata raccolta in edizione moderna e rimane affidata a numerosi manoscritti, oltre che a stampe dell'epoca, cfr. F. AGENO, *Alcuni*

Prediligendo il sonetto, e pur concedendosi qualche incursione nel capitolo ternario (cfr. i capitoli nn. 286-291, di soggetto amoroso, di cui l'ultimo prende in prestito l'*incipit* dall'allora diffusissimo capitolo di Tebaldeo *Non aspettò già mai cum tal desio*)¹³, la Stampa introduce gli elementi costitutivi del genere elegiaco fin dalla dedica del «libretto», con l'insistenza sul «pe-lago delle passioni, delle lagrime et de' tormenti miei», ritraendosi come la «fidissima et infelicissima Anassilla [...], infelicissima [...], povera et mesta [...], dimenticata et abbandonata» e accennando ai «letti» e alle «camere» di petrarchesca memoria (cfr. *RvfCCXXXIV*)¹⁴. Si affaccia anche il ritratto ambiguo dell'uomo, «nobile... chiaro... divino», ma già qui impietoso nel suo silenzio («poi che le mie pene amorose [...] non han possuto [...] farla neanco cortese di scrivermi una parola», per cui cfr. ad esempio n. 80, v. 11 e n. 82, v. 11).

La dedica offre poi un'ulteriore indicazione, perché parla del libro come di una 'lettera' e lo configura nel suo complesso quale scrittura epistolare, modalità emblematica della poesia elegiaca fin da Ovidio e prevista dallo stesso Calmeta, che nelle «missive epistole» individuava una sorta di sottogenere dell'elegia¹⁵. L'epistola in versi godeva ormai, nei decenni centrali del secolo, di una solida fortuna, iniziata con le *Pistole* di Luca Pulci, a stampa nel 1482 per i torchi fiorentini di Miscomini, che avevano autorizzato il rovesciamento della voce femminile (come nell'archetipo ovidiano) in maschile¹⁶. Da allora si erano moltiplicate le epistole amorose, generalmente in forma di capitolo ternario, in cui a 'scrivere' potevano essere personaggi sia maschili sia femminili¹⁷: ben 12 ne compose Giovanni Filoteo Achillini¹⁸, diverse ne scrissero Serafino

componimenti del Calmeta e un codice cinquecentesco poco noto, in «Lettere italiane», XIII, 1961, pp. 286-315, e L. MAZZELLA, *Per un'edizione delle rime di V. Calmeta*, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 1981.

¹³ Nella raccolta si contano poi due canzoni (nn. 68 e 229), due sestine (nn. 95 e 108), un'ode (n. 220) e un gruppo di madrigali (nn. 292-310) che chiude il volume. Il capitolo del Tebaldeo era stato pubblicato più volte da solo ed era anzi diventato un *best seller* nel primo Cinquecento: cfr. LONGHI, *Lettere a Ippolito*, p. 390. È ora disponibile nell'edizione TEBALDEO, *Rime*.

¹⁴ Su questo aspetto cfr. *supra*, pp. 69-73. Anassilla è il nome pastorale che si diede la poetessa, derivandolo da Anasso, l'antico nome del Piave, che scorreva nei possedimenti dei conti di Collalto.

¹⁵ V. COLLI, *Vita di Serafino Aquilano*, in *Id.*, *Prose e lettere*, pp. 60-77, a p. 54.

¹⁶ Sulle *Pistole* (sprovviste di un'edizione moderna) cfr. S. CARRAI, *Imitazione e reminiscenze ovidiane nelle 'Pistole' di Luca Pulci*, in *Id.*, *Le Muse dei Pulci*, Napoli, Guida, 1985, pp. 25-33.

¹⁷ Esempi di elegie scritte in nome di donne 'reali' e non di personaggi letterari in Cox, *Women's Writing in Italy*, pp. 49-50.

¹⁸ Su Achillini cfr. A. COMBONI, *Le elegie di Giovanni Filoteo Achillini*, in *L'elegia nella tradizione*, pp. 147-75.

Aquilano, Niccolò da Correggio e Tebaldeo (quest'ultimo, importante mediatore del modello ovidiano)¹⁹, mentre del sonetto III 50 degli *Amores* boiardi è evidente fin dall'esordio («Sapi, unico mio ben, che ancora io vivo») il modulo epistolare; una *Pistola*, anch'essa in terzine, e poi 'rifiutata', figura nella produzione giovanile della Colonna, ed è dunque con lei che «cadono i veli della finzione 'al femminile'»²⁰; e il codice epistolare è adottato anche da Ariosto (cap. n. 21) e dalla Gambara, nel sonetto *Non t'ammirar s'a te, non visto mai*²¹. Lo stesso Calmeta, d'altra parte, si era cimentato nelle «missive epistole», come testimonia il capitolo in terzine *A palesarte un dolce amor constretta*, in cui lo scrivente (un re o un principe: «la regal destra man la pena ha presa, / deposta del dominio la bachetta», vv. 2-3) si serve della lettera per offrire il proprio amore alla donna, pur sentendo il bisogno di giustificarlo («perché tanto è laudabil più il disio, / quanto più verso il cielo stende l'ale / per specular cosa conforme a Dio», vv. 55-57), e nello stesso tempo pretendendo dall'amata riconoscenza e fedeltà («te esorto adonque a star costante e forte, / perché qua sotto il cerchio de la luna / non fu d'amante più felice sorte, / [...] / per me ciascun farate eterno onore, / per me andranno altieri i tuoi congiunti, / per me sarà cantato il nostro amore», vv. 76-84)²². Probabilmente non estraneo al fiorire di questo 'sottogenere' è, seppure in un ambito ben diverso quale quello dei libri di lettere, anche il successo man mano crescente del 'sottogenere' delle lettere amorose, che spesso, in una continua interferenza con il codice lirico, si dilungano a descrivere le «amare lagrime», i «sospiri e pianti», i «crudi martiri»

¹⁹ Le *Eroidi* sono presenti almeno 35 volte nella ricca produzione tebaldeana (cfr. TEBALDEO, *Rime*, II/2, p. 405).

²⁰ Cfr. VECCE, *Vittoria Colonna*, p. 33. La *Pistola de la Illustrissima Signora Marchesa di Pescara ne la rotta di Ravenna*, pubblicata nel 1536 contro il volere della poetessa in appendice al *Vocabulario* di Fabrizio Luna (per il quale cfr. *supra*, p. 63, nota 85), è ora disponibile in edizione moderna: COLONNA, *Rime*, A2 1.

²¹ Cfr. GAMBARA, *Le rime*. Sugli sviluppi dell'epistola amorosa di stampo ovidiano e sul ruolo dei volgarizzamenti cinquecenteschi delle *Eroidi*, in particolare di quello del Nannini (per il quale cfr. *supra*, p. 108, nota 5), cfr. G. STELLA GALBIATI, *Primi sondaggi sulla traduzione delle ovidiane Heroides di Remigio Nannini*, in *La traduzione del moderno nel Cinquecento europeo*, Atti del Convegno di studi (Università di Groningen, 21-22 ottobre 2010), Manziana, Vecchiarelli, 2011, pp. 41-61. Per un quadro generale cfr. ora S. PUGGIONI, *Lettere di eroi e di eroine. Il codice ovidiano da Boccaccio all'Ottocento*, Roma, «L'Erma» di Breitschneider, 2017.

²² L'epistola, tramandata dal codice Ambrosini 147 della Cassa di Risparmio di Bologna, è trascritta da AGENO, *Alcuni componimenti*, pp. 299-302. Interessante il calco dell'anafora dantesca dei vv. 82-84 (cfr. *Inf.* III, vv. 1-3), mentre il «cerchio della luna» è sintagma petrarchesco (cfr. *Rvf* CCXXXVII, v. 2).

in cui l'amante vive «sospirando» (e sarà allora forse più di un caso se proprio alla Stampa il Parabosco dedica una delle sue *Lettere amorose*)²³.

Anche nella raccolta della Stampa non mancano componimenti di esplicita forma epistolare, come il capitolo n. 288 *Dettata dal dolor cieco ed insano*, in cui al tema della donna abbandonata si sovrappone quello della mancata risposta da parte dell'amato («voi promettete ben di scriver presto / [...] / e, poi che non lo fate, temo ch'esca / da la memoria vostra la mia fede, / e che del mio dolor poco v'incresca», vv. 34-39), quest'ultimo *topos* di lunga tradizione, che muove dalla sesta *Eroide* (Ipsipile a Giasone), vv. 3-8 e 15-16 («hoc tamen ipsum / debueram scripto certior esse tuo. / [...] Haec ego si possem timide credentibus "ista / ipse mihi scripsit" dicere, quanta forem!»,) e che è ripreso ad esempio da Tebaldeo nel capitolo n. 280 («non sei tornato e, quel che è peggio, scritto / anchor non m'hai [...]» vv. 13-14). L'*incipit* connota immediatamente la vicenda amorosa di Gaspara con un segno negativo («dolor cieco ed insano») e la condizione della donna appare più straziante se messa a confronto con quella 'lieta' dell'uomo («mentre ivi il mio signor gradito intende / a l'onorate giostre, a' pregi, a' ludi, / di cui sì chiara a noi fama s'estende, / io, misera, [...] / conven che disiando agghiacci e sudi» vv. 16-21): confronto sul quale le poesie della Stampa insistono spesso (cfr. ad es. 41, v. 8 «voi vivete contento ed io mi sfaccio»; 47, vv. 12-14 «così col pianto, ond'ho gli occhi miei molli, / fo pietose quest'onde e questo mare; / ed ei si vive lieto ne' suoi colli») e *cliché* assai sfruttato²⁴.

La struttura epistolare è sottesa anche ad altre liriche del canzoniere: il sonetto n. 66, ad esempio, si apre con un'allocuzione ai venti («di Francia beate e felici ore», v. 3) perché rivolgano all'amato l'invito a tornare, o almeno a scrivere. Anche qui, dunque, l'assenza è non solo fisica, ma 'affettiva', significa cioè, da parte dell'uomo, il rifiuto di amare la donna: «o tornando

²³ G. PARABOSCO, *Lettere amorose*, Venezia, Giolito, 1545. La lettera è riprodotta da SALZA, *Madonna Gasparina Stampa*, pp. 15-16. Sui libri di lettere 'amorose', «testo letterario autonomo, alla ricerca della propria autonoma identità rispetto agli altri generi», cfr. A. QUONDAM, *Le carte 'messaggiere'. Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 96-120 (la citaz. a p. 96; in part. sul Parabosco le pp. 97-101).

²⁴ Cfr. ad es. TEBALDEO, *Rime*, n. 280, v. 19 «tu godi ne la patria, io qui me acoro»; COLONNA, *Pistola*, vv. 106-112: «tu vivi lieto, e non hai doglia alcuna. / [...]; / ma io, con volto disdegnoso e tristo, / serbo il tuo letto abbandonato e solo, / tenendo con la speme il dolor misto, / e col vostro gioir temp' il mio duolo»; ARIOSTO, *Rime*, cap. n. 21, v. 10 «tu festeggi in piacere, ed io tormento». Per quanto riguarda la Stampa, è significativa anche la contrapposizione «(voi) in Francia» – «io qui» su cui è costruito il sonetto n. 69, ma presente anche nel n. 81, vv. 12-14 («ma i' son qui» – «egli in Francia») e poi, con variazioni, nel n. 82, vv. 1-8 («qui, dove avien che 'l nostro mar ristagne» – «voi, dove avien che l'Oceano bagne»).

o scrivendo», la scrittura è essa stessa atto d'amore, destinato però a non realizzarsi. La scrittura non corrisposta da parte dell'amato diventa così il segno tangibile dell'abbandono e del tradimento («- Io ti scriverò subito – mi dite – / [...] / e poi la vostra fede a me tradite», n. 136, vv. 12-14), la condanna a «esser poco amata» (n. 151, v. 9), perché egli «non ha degnato mai scrivere un verso» (n. 80, v. 11)²⁵. I «tristi e mesti accenti» (v. 5), che nella dittologia amplificano il senso di afflizione variando un sintagma di largo impiego in testi elegiaci²⁶, esprimono il dolore per un'«assenza» (v. 10) che l'atto della scrittura vorrebbe colmare. In coppia con questo, il sonetto successivo, n. 67, qualifica esplicitamente le «aure» (questa volta però sono i sospiri della donna, secondo il modello petrarchesco: cfr. *Rvf* CCLXXXVI, v. 1 e CCCLIX, v. 16) come «fido messo» (v. 7) cui consegnare le «giuste querele» (v. 1): espressioni che direttamente rimandano all'ambito elegiaco, se il sintagma «fido messo» compare, di lì a poco, nella traduzione delle *Eroidi* di Remigio Nannini (*I. Penelope a Ulisse*, vv. 132-133), e se le «giuste querele», espressione di petrarchesca memoria giusta *Rvf* CCCLX, v. 23 (ma cfr. anche la «giusta querela» di *Rvf* CCXVII, v. 1), è formula collaudata, insieme ai «giusti lamenti», del genere²⁷; e aggiungo che anche il sonetto n. 24, v. 1 di Ariosto affidava ai sospiri il ruolo di messaggeri («o messaggi del cor sospiri ardenti», dove «messaggi» è termine dantesco – cfr. *Purg.* v, v. 28 e xxii, v. 78 – sostituito dalla Stampa con il petrarchesco «messo», da *Rvf* CCCXXV, v. 20)²⁸. Le

²⁵ Motivo frequente in queste rime: cfr. n. 82, v. 11 «che pur non le scrivete una parola»; n. 97, vv. 5-6 «almen m'aveste le promesse attese / di temprar con due versi il mio dolore»; n. 142, vv. 5-7 «son passati otto giorni, a me un anno, / ch'io non ho vostre lettere od imbasciate, / contro le fé che voi m'avete date».

²⁶ Cfr. i «versi mei tristi, lacrimosi e mesti» di TEBALDEO, *Rime*, n. 269, v. 2; mentre gli «accenti» sono «dolci», «soavi» e «gravi» in Petrarca, rispettivamente in *Rvf* V, v. 4; CCLXXXIII, v. 6 e CCCXVIII, v. 13.

²⁷ Per «giuste querele» (sintagma che si ripete nel componimento immediatamente successivo, n. 68, v. 19 e poi nel n. 289, v. 49) cfr. NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime*, in *Id.*, *Opere*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969, n. 401, v. 8 «ché le querele e i mie' iusti lamenti»; BOIARDO, *Amores* II 36, v. 11 «al iusto lamentar me rassicura»; ARIOSTO, *Rime*, son. n. 24, v. 4 «o del mio ingiusto mal giusti lamenti». D'altra parte «queror, querelae e querellae sono parole tematiche del codice elegiaco» già ovidiano (cfr. F. FERRETTI, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando furioso*, in «Italianistica», xxxvii, 2008, 3, pp. 63-75, a p. 71).

²⁸ Cfr. G. DILEMMI, *Una scheda per i "sospiri" dell'Ariosto*, in *Fra satire e rime ariostesche*, Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 14-16 ottobre 1999), a cura di C. Berra, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 479-98, a p. 488. Forse questa somiglianza può assumere un peso maggiore se la si accosta all'imitazione stampiana *O notte, a me più chiara e più beata* del capitolo ariostesco *O più che 'l giorno a me lucida e chiara*, testo d'altra parte ben presto «di successo» e dunque variamente imitato; la notte «beata» dell'*incipit* potrebbe nascondere anche un ricordo di PROPERZIO, *El.* II

«aure» saranno poi esse stesse le depositarie, in una sorta di mediazione tra la poetessa abbandonata e l'uomo ormai partito, dei «lamenti» (n. 81, v. 13: «e i miei lamenti a l'aure son commessi»); e se nel sonetto n. 65 la poetessa poteva immaginare che l'amato ricevesse le sue 'lettere' («leggendo in queste carte il lungo e grave / pianto, a cui Amor per voi, lassa, sortilla» vv. 5-6), nel n. 137 invece di una lettera può mandare direttamente all'amato i suoi «sospir» e le sue «querele» (v. 4), affidando loro il compito di convincerlo, con «eloquenzia» e «arte» (n. 137, v. 5), a tornare.

Sollecitati dunque dalla dedica, si può ora rileggere l'intera raccolta per verificare la presenza degli elementi fondamentali del 'canone elegiaco', sulla scorta dell'indagine svolta da Paola Vecchi Galli che, pur tenendo sempre a mente la difficoltà «di cogliere la precisa identità dell'elegia italiana» e la perdurante scarsa «consapevolezza teorica», anche dopo il primo tentativo di riflessione critica del Calmeta, ne ha comunque individuato alcune componenti ricorrenti (temi, immagini, movenze) e caratterizzanti²⁹.

Fin dal sonetto proemiale è evidente l'insistenza sull'area semantica del lamento e della mestizia, oltre che del dolore, e la presenza di sintagmi come «meste rime», «mesti... accenti», «amorosi ... lamenti», disseminati lungo tutto il canzoniere, ha il senso di una 'marcatura' di genere³⁰: i «lamenti» sono, già nel secondo sonetto, significativamente «sparsi» (v. 6: sulla falsariga di *Triumph. Mor.* I, vv. 118-19 «quanti lamenti lagrimosi sparsi / fur ivi [...]»), e inscrivono così l'intero libro, nella sostituzione delle petrarchesche «rime sparse» di *RvfI*, v. 1, nel segno dell'afflizione³¹. Allo stesso modo nel sonetto 48 la similitudine tra il cigno e la donna («Come l'angel, ch'a Febo è

15, vv. 1-2 «O me felicem! O nox mihi candida! et o tu / lectule deliciis facte beate meis!», anche se il sintagma 'beata notte' era assai diffuso (cfr. almeno TEBALDEO, *Rime*, n. 171, vv. 9-10). Sull'argomento cfr. M. MALINVERNI, *Per una notte luminosa: fortuna di un «topos» da Properzio ad Ariosto*, in *Fra satire e rime*, pp. 499-513.

²⁹ VECCHI GALLI, *Percorsi*, pp. 78, 71.

³⁰ Sul testo d'inizio, «sede deputata di consapevolezza», cfr. TANTURLI, *Dai 'Fragmenta'* (la citaz. a p. 67); e, prima, ERSPAMER, *Il canzoniere rinascimentale*; G. GORNI, *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine*, in *Il libro di poesia*, pp. 35-41. Sul sonetto stampiano in particolare, cfr. 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 Stampatori, 1996, pp. 85-118, a pp. 97-101.

³¹ Significativa la somiglianza con un passo della traduzione ovidiana di Nannini: «e dopo a' miei lamenti al vento sparsi» (7. *Didone a Enea*, v. 49). Nel sonetto n. 122 saranno le «fatiche d'amore» ad essere «sparse» («O tante indarno mie fatiche sparse!» v. 14), secondo una qualifica della vicenda amorosa tipica dell'elegia (cfr. BOIARDO, *Amores* II 63, v. 9 «questo riposo fia de mia fatica»); nel sonetto n. 123 (il cui *incipit* riprende esattamente il verso finale del testo che lo precede, secondo un procedimento non raro nella poesia stampiana) saranno invece «sparsi» i «sospiri» (v. 2), come d'abitudine (cfr. BOIARDO, *Amores* III 35, v. 8 «sparsi ho tanti sospiri e

grato tanto, / [...] / quando s'accosta il suo ultimo giorno, / move più dolci le querele e 'l canto, // tal io, lontana dal bel viso santo, / [...] / affino, lassa, le querele e 'l pianto», vv. 1-8) si regge sull'identità del lamento di entrambi (le «querele») e sull'assimilazione del «canto» del primo al «pianto» della seconda: immagine ovidiana (*Her.* VII, vv. 1-2 «abiectus in herbis / ad vada Meandri concinit albus olor»), ma ampiamente attestata nell'elegia volgare³². Dolore e lamento sono destinati a persistere «giorno e notte» (68, v. 49), coppia di ascendenza petrarchesca (*Rvf*XXX, vv. 29-30, «che sospirando vo di riva in riva / la notte e 'l giorno, al caldo ed a la neve», e n. 277, v. 6, «mia vita [...] notte et giorno piange») e ricorrente fin dalla dedica («i lamenti, i singulti, i sospiri et le lagrime che giorno et notte ho sparse»); sapientemente variata («notte e dì chiamo i miei due lumi adorni», n. 146, v. 14; «ch'io vi vo richiamando notte e giorno» n. 287, v. 94) e dilatata («Quando più tardi il sole a noi aggiorna, / e quando avien che poi più tardi anotte, / quand'ei mostra il crin d'or, quando la notte / mostra la luna l'argentate corna, // il mio cor lasso a' suoi sospir ritorna» n. 71, vv. 1-5), essa esprime la continuità del tormento amoroso, secondo una modalità peculiare dell'elegia (cfr. almeno Boiardo, *Amores* II 41, vv. 7-8 «e solo al sole e solo a l'alte stelle / vo lamentando de la pena mia» e III 48, vv. 16-17 «sempre in sospiri e lamentando in pena / mi sto la notte e il giorno»).

Nel confronto serrato con l'archetipo petrarchesco su cui si regge la raccolta spicca la canzone n. 68, *Chiaro e famoso mare*, esplicitamente ispirata a *Chiare, fresche e dolci acque*, che bene illustra l'atteggiamento della poetessa rispetto al modello: se in Petrarca l'evocazione del paesaggio era funzionale alla celebrazione di Laura, in un quadro mosso tra il ricordo della sua bellezza e il presentimento della propria morte imminente, fino all'immaginato pianto della donna sulla tomba del poeta³³, nella Stampa l'amato non trova di fatto un proprio posto, e rimane una figura sbiadita ed evanescente, definita unicamente mediante la sua assenza. Di lui si dice solo, con insistenza, che è 'lontano' («fece dipartita», «fosse men lontano», «m'è lunge», «sì lontano», «non torna»), mentre è la donna a rimanere al centro: i «lamenti», le «querele», i «lai» danno il tono alla canzone, che infatti nel congedo è detta

tante voce»); nel sonetto n. 137, con ennesima variazione, le «querele al vento sparte» (v. 4, con perfetta sovrapposizione alle «chiome» di Laura, *Rvf*CXLIII, v. 9).

³² Cfr. ad es. BOIARDO, *Amores* II 55, vv. 1-10 «sì come canta sopra a le chiare onde / il bianco cegno, gionto da la morte, / [...] / così ancor io, davanti che il mio fine / me induca a trapassar le infernal' onde, / [...] / voglio cantar inanzi a la mia morte»; TEBALDEO, *Rime*, n. 521, v. 10 «del bianco cigno che cantando more»; GUIDICIONI, *Rime*, n. 105, vv. 1-3 «il bianco et dolce cigno / cantando more et io / piangendo giungo al fin del viver mio».

³³ Situazione peraltro ereditata dall'elegia classica (cfr. ad es. PROPERZIO, *El.* III 16, vv. 23-24).

«mesta», con ripresa di un aggettivo, come si è visto, presente fin dal primo testo e che qui ha il compito di sostituire alla consueta dichiarazione di modestia (la bassezza stilistica: «se tu avessi ornamenti quant'ài voglia», v. 66) un distintivo di genere. È insomma, ancora una volta, l'adesione allo *stilum miserorum* proprio dell'elegia, parallelo ai «miseri versi e doloroso stile» boiardeschi (*Amores* II 1, v. 2), in ossequio al quale anche il proprio ritratto non potrà che essere, in un sonetto che precede di poco questa canzone, «afflitto e mesto» (n. 56, v. 10; e «mesta e dogliosa» è la poetessa nel n. 141, v. 11, come «doglioso e mesto» è l'amante del cap. n. 21 di Ariosto). Anche l'invocazione alla morte dei vv. 53-63, che riprende la seconda strofa della canzone di Petrarca³⁴, perde qualsiasi connotazione positiva (la petrarchesca «spene» di un «riposato porto» e di una «tranquilla fossa» vv. 20-26), piegandosi bruscamente al lamento per il mancato ritorno dell'amato («ma, lassa, a che non torna», v. 64), *topos* 'istituzionale' di molte epistole elegiache (cfr. Tebaldeo, *Rime*, n. 280, vv. 1-3 «quella che a te se rese al primo sguardo / te manda questa epistola, Hanniballe, / perché hormai al tornar sei troppo tardo»).

Le lacrime accompagnano spesso il lamento, come da statuto, se nella *Mirtia* albertiana i ternari sono detti «piangiosi» (v. 12)³⁵; e infatti il tema del pianto conosce un ampio sviluppo nella lirica della Stampa, con continue variazioni che tracciano fitte relazioni con il ricco panorama dell'elegia volgare. Versi come «ed io mi resto, al sole ed a la luna, / piangendo sempre la sventura mia» (n. 21, vv. 13-14), ad esempio, mostrano una stretta affinità con Boiardo, *Amores* II 8, vv. 5-6 «così da il bianco giorno a notte nera / sfogo piagnendo l'alto mio dolore» e con III 24, v. 2 «a piagner notte e giorno, a sospirare»; mentre le coppie «piango e mi lamento» (n. 69, v. 5; con ripresa diretta di *Rvf*X, v. 11 «tutte le notti si lamenta et piagne») e «le querele e 'l

³⁴ Con rimandi puntuali: «S'egli è pur la mia stella» (cfr. *Rvf*CCIII, v. 7 «se non fusse mia stella»), «da suo albergo uscita» (cfr. *Rvf*CCLI, v. 13 «uscita è pur dal bel'albergo fora»), «fede d'esser cantata in mille carte» (cfr. *Rvf*XLIII, vv. 10-11 «laudato / sarà, s'io vivo, in più di mille carte»). Prestiti da Petrarca sono sparsi lungo tutto il testo: cfr. al v. 6 «petto [...] molle» (da *Rvf*CXXIX, v. 30); al v. 33 «assenzio e fele» (da *Rvf*CCXXVI, v. 6 «assentio e toscio», con ricaduta sul v. 37 «o duro toscio»); al v. 37 «delibo» (da *Rvf*CXCIII, v. 8); ai vv. 38-39 «perché fai sì dogliosa / la vita mia» (da *Rvf*LVI, v. 10 «che per far più dogliosa la mia vita»); al v. 45 «piansi e cantai» (da *Rvf*CCCXLIV, v. 12; la coppia si ripete nel sonetto n. 139, v. 10); al v. 65 «tenebre mie» (da *Rvf*XXXVII, v. 45).

³⁵ Cfr. L.B. ALBERTI, *Rime e versioni poetiche*, ed. critica a cura di G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975. In questo componimento albertiano è stato riconosciuto l'«atto di fondazione» dell'elegia volgare (cfr. G. GORNI, *Atto di nascita d'un genere letterario: l'autografo dell'elegia 'Mirtia'*, in «Studi di filologia italiana», xxx, 1972, pp. 251-73), ma già nel *Prologo* della *Fiammetta* boccacciana lo stile era detto «lacrimevole» («e quindi a' casi infelici, ond'io con ragione piango, con lagrimevole stilo seguirò com'io posso»).

pianto» (n. 48, v. 8) hanno numerosi ‘gemelli’, da «mi lamento e sdegno» del n. 60, v. 13 a «si lamenta ed agne» del n. 82, v. 4 (passando per «chiamo e sospiro» del n. 75, v. 2). L’apporto della Stampa consiste allora nell’amplificazione del motivo fino a sfiorare l’iperbole, con l’identificazione *tout court* tra la propria vita e il pianto: «la mia vita è un mar: l’acqua è il mio pianto, / i venti sono l’aure de’ sospiri, / la speranza è la nave, i miei disiri / la vela e i remi, che la caccian tanto» (n. 72, vv. 1-4). Dell’archetipo petrarchesco (*Rvf* CLXXXIX) sono recuperati in questi versi tutti gli elementi costitutivi della collaudatissima metafora della *navigatio* (la nave, il remo, la vela, il mare, il vento, gli occhi dell’amato), che però sono resi funzionali allo sviluppo di un discorso molto diverso: l’esplicita svolta in senso morale che il testo petrarchesco assumeva, nelle terzine, è ignorata dalla Stampa, che preferisce tornare sul motivo dell’assenza dell’amato, così che le «tempeste» (quelle reali del viaggio in mare e quelle metaforiche dello smarrimento interiore) diventano semplicemente i turbamenti indotti dalla gelosia («le perigliose e subite tempeste / son le teme e le fredde gelosie», vv. 9-10; dove forse la coppia di aggettivi vuole ‘tradurre’ quella petrarchesca del «penser pronto e rio» v. 5)³⁶. Che l’amplificazione sia una figura retorica molto amata dalla Stampa è evidente ad una prima campionatura circoscritta proprio al tema del pianto: «che del mio pianto l’infinito mare» (n. 108, v. 26), «pianger di pianto tal, / che se n’aveggia / omai quest’onda e cresca questo mare» (n. 149, vv. 3-4), «sì che di me omai non resta dramma, / che non sia tutta pelaghi e faville» (n. 150, vv. 3-4), «e del mio trar fuor di quest’occhi un lago» (n. 204, v. 4)³⁷, «cada nel mar del pianto, ov’era pria» (n. 214, v. 13: il sonetto è però dedicato al secondo amore della Stampa, Bartolomeo Zen)³⁸. Ciò, peraltro,

³⁶ Una rivisitazione, in chiave ancora diversa, dello stesso sonetto di Petrarca è nelle prime due stanze della sestina n. 108, in cui il ritorno dell’amato è assimilato all’approdo al porto sicuro, rovesciando così la situazione del modello; e nel sonetto n. 203, in cui invece il «porto omai queto e sicuro» è Dio.

³⁷ Calco di *Rvf* CCXLII, v. 4 «or vorria trar de li occhi nostri un lago», da cui peraltro era già derivata una lunga filiazione: cfr. almeno BOIARDO, *Amores* III 41, v. 4. ‘Dramma’ è termine dantesco (cfr. *Pg* XXI, 99 «senz’essa non fermai peso di dramma» e XXX, 46-47 «Men che dramma / di sangue m’è rimaso che non tremi») e poi petrarchesco (cfr. *Rvf* CXXV, 12 «et non lascia in me dramma / che non sia foco et fiamma»)..

³⁸ Sulla predilezione della poetessa per l’iperbole, fino alla metamorfosi mostruosa della propria persona in «una Chimera» (n. 174, v. 12), insisteva già L. MALAGOLI, *La nuova sensibilità e il nuovo stile: Gaspara Stampa*, in Id., *Le contraddizioni del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 105-23. D’altra parte anche l’uso di questa figura retorica è frequente nei testi elegiaci: cfr., seppure su altre immagini, BOIARDO, *Amores* II 49, vv. 1-3 «come esser può che in cener non sia tutto / il corpo mio, che un tal ardor consuma / che avrebbe il mar d’ogni liquor asciutto?»; *OfI* XL, vv. 7-8 «sospirando piangea, tal ch’un ruscello / parean le guancie, e ’l petto

non impedisce alla poetessa di recuperare, altrove, il paradossale *cliché* del dolore che tiene in vita (cfr. n. 54, v. 9 «dunque, s'io vivo, è mercè del mio pianto» e «perché col pianto, mio cibo vitale, tu non mi puoi far male» 301, vv. 13-14), che ancora una volta fa capo a Petrarca (cfr. *Rvf* CXXX, v. 6 «e di lagrime vivo a pianger nato»). Le lacrime 'presiedono' d'altra parte all'atto stesso della scrittura: il motivo dello scrivere piangendo, già in Petrarca (cfr. *Rvf* CCCXLVII, v. 8 «per ch'io tante versai lagrime e 'nchiostro») e di derivazione classica, era però già stato recuperato da Boiardo, *Amores* II 17, v. 13 («piagnendo penso ciò, piagnendo il scrivo»). Analogamente il consumarsi in lacrime, topico da Ovidio, *Met.* IX, v. 663 «lacrimis consumpta suis» a *Rvf* CCXVI, v. 5 «in tristo humor vo li occhi consumando», è già in Boiardo, *Pastorali*, n. 3, v. 33 «poiché il Cel vol che in pianto io me consume»³⁹, e soprattutto *Amores* II 5, v. 13 «ma giorno e notte me consumo in pianti» e II 23, v. 8 «convien che io me consumi in tristo pianto». L'immagine arriva dunque ben collaudata alla Stampa di «e l'udisse ei per cui piansi e cantai» (n. 68, v. 55) e «ond'io piansi e cantai con più d'un verso» (n. 139, v. 10; la fonte diretta è ancora una volta Petrarca, *Rvf* CCCXLIV, v. 12 «piansi et cantai: non so più mutar verso»).

Sulla donna che scrive incombe la morte: situazione paradigmatica della poesia elegiaca anche volgare, che naturalmente ha come modello le *Eroidi* ovidiane (in particolare nn. 2, 7 e 14)⁴⁰, e che autorizza l'inclusione, soprattutto nelle 'epistole' e di nuovo rifacendosi agli elegiaci latini, di epitaffi scritti per la propria tomba: la Stampa poteva trovarne in Boiardo (*Amores* II 11, vv. 118-123 e III 59, vv. 55-56), in Tebaldeo (*Rime*, n. 281, vv. 73-76; n. 288, vv. 148-151: ma in questo caso l'epitaffio è scritto dopo la morte 'effettiva' dell'innamorato; n. 392, vv. 9-14), in Serafino Aquilano (ep. n. 6, vv. 106-109)⁴¹. Così nel sonetto n. 86 *Piangete, donne, e poi che la mia morte*, che palesemente recupera l'avvio da Petrarca (*Rvf* XCII, v. 1 «Piangete, don-

un Mongibello» (è il lamento di Sacripante, da confrontare, per la similitudine orografica, con il sonetto stampiano n. 149, vv. 1-2 «Sì come tu m'insegni a sospirare, / arder di fiamma tal, che Etna pareggia»: entrambi su probabile base petrarchesca, cfr. *Triump. Cup.* IV, vv. 25-27 «non fan sì grande e sì terribil sono / Ethna, qualor da Enchelado è più scossa, / Scila e Caribdi, quando irate sono» e 154-55 «non bolli mai Vulcan, Lipari od Ischia, / Strongoli o Mongibello in tanta rabbia»); ARIOSTO, *Rime*, cap. n. 1, vv. 55-57 «creschino i fiumi al lacrimar mortale, / crollino i boschi al suspirar frequente, / e sia il dolor per tutto il mondo eguale».

³⁹ Cfr. M.M. BOIARDO, *Pastorali*, intr. di S. Carrai, note al testo di M. Riccucci, Milano – Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, 2005.

⁴⁰ Cfr. LONGHI, *Lettere a Ippolito*, pp. 391-92.

⁴¹ Cfr. SERAFINO AQUILANO, *Sonetti e altre rime*. Epitaffi si trovano anche nelle poesie di Niccolò da Correggio (*Rime*, n. 357, vv. 91-94; n. 358, vv. 97-100; n. 364, v. 121), che però non ebbero stampe cinquecentesche (cfr. NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Opere*, pp. 533-42). Un'altra

ne, et con voi pianga Amore»), l'autoepitaffio della seconda terzina si concentra sulla fedeltà della donna, «fidissima» (v. 13) e «raro esempio di fede alta amorosa» (v. 14); saranno in questo caso le donne ad essere «meste»⁴². Nel sonetto n. 151 è di nuovo *Rvf*XCII a offrire lo spunto, in una sorta di pedagogia amorosa, per l'ennesima rivendicazione della propria fedeltà rispetto alla crudeltà dell'amato. Dopo l'*incipit* che preleva di peso quello del modello, nella prima terzina si accentua la nota drammatica («Per amar molto ed esser poco amata / visse e morì infelice, ed or qui giace»⁴³ / la più fidel amante che sia stata): il chiasmo «amar molto... poco amata» del v. 9 e il superlativo «la più fidel amante che sia stata» al v. 11 (contigua alla «fidissima» dell'epitaffio nel n. 86, v. 13) giustificano il carattere di esemplarità attribuito alla propria vicenda nel distico conclusivo, dove l'ipotetico «viator» è invitato a non cedere alle insidie di Amore («ed impara da lei, sì mal trattata, / a non seguir un cor crudo e fugace»).

È, quest'ultimo, un altro elemento chiave del canone elegiaco: le «alme felice» erano invitate da Boiardo a «prendere exemplo de la mia sagura» (*Amores* II 2, v. 10; e con più forza III 55, vv. 12-14: «a me credeti, miseri mortali, / credete a me, che ne ho verace prova, / che ogni vostro diletto è fumo al vento»); e Tebaldeo aveva esortato gli increduli a specchiarsi nella propria vicenda (*Rime*, n. 269, v. 66 «chi no 'l crede, se specchi in mia fortuna»; e ancora n. 278, vv. 35-36 «facto spechio et exemplo a ogni mortale / che non repona sue speranze al vento»); da parte sua Bembo, nell'unico capitolo ammesso nel suo canzoniere già dal 1530 (n. 38), si rivolgeva esplicitamente alle donne per metterle in guardia dalla natura perniciosa di Amore («Amor, è, donne care, un vano et fello / cercando nel suo danno util

occorrenza, a conferma della diffusione, è nella *Centuria* del Valenziano (cfr. VALENZIANO, *Opere volgari*, n. 29, vv. 71-72).

⁴² Da Petrarca deriva anche l'«acerba sorte», che rimodula l'«acerbo dolore», entrambi in clausola al v. 5. L'uso di tessere petrarchesche in sede incipitaria, spesso con rovesciamento di senso, è procedimento proprio della Stampa: a titolo esemplificativo, dopo l'eclatante calco del primo sonetto (*Voi, ch'ascoltate in queste meste rime*), cfr. nn. 7 «Chi vuol conoscer, donne, il mio signore» (da *Rvf*CCXLVIII, v. 1 «Chi vuol vedere quantunque po' Natura»); 31 «Chi non sa come dolce il cor si fura» (da *Rvf*CLIX, v. 13 «chi non sa come dolce ella sospira»); 103 «Io benedico, Amor, tutti gli affanni» (da *Rvf*XIII, v. 3 «I benedico il loco e 'l tempo et l'ora»); 111 «Pommi ove 'l mar irato geme e frange» (da *Rvf*CXLV, v. 1 «Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba»); 128 «S'io 'l dissi mai, signor, che mi sia tolto» (da *Rvf*CCVI, v. 1 «S'io 'l dissi mai, ch'io vegna in odio a quella»); 164 «Occhi miei lassi, non lasciate il pianto» (da *Rvf*XIV, v. 1 «Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro»). Altri esempi in ZANCAN, *Rime di Gaspara Stampa*, p. 428, nota 2.

⁴³ Formula abituale, oltre che delle iscrizioni tombali, anche della lirica in morte (cfr. TEBALDEO, *Rime*, n. 288, v. 148).

soggiorno, / altrui fedele, a sé farsi rubello» vv. 1-3)⁴⁴. Anche per la Stampa la propria storia riveste un valore esemplare: le sue rime, doloroso bilancio di un'esperienza amorosa, hanno un valore didattico, d'altronde implicito ma già presente in Petrarca. È alle donne che si rivolge nel sonetto n. 64, di nuovo ammiccando a un *incipit* petrarchesco (*Rvf*I, per la seconda volta, dopo il calco del sonetto d'apertura), per offrire il proprio consiglio: «Voi che novellamente, donne, entrate / in questo pien di tema e pien d'errore / largo e profondo pelago d'Amore, / [...] / siate accorte [...]. / Sia dal mio esempio il vostro legno scorto / [...] Sovra tutto vi do questo consiglio» (vv. 1-12)⁴⁵; ed è ancora a loro, nella chiusa del sonetto n. 143, che rivolge un perentorio ammonimento («donne mie, siate a l'invescarvi accorte»), autorizzata dalla propria esperienza di dolore («tal è, misera, il fin, tal è la sorte / di chi troppo altamente s'innamora», vv. 12-13)⁴⁶.

La ricerca di un uditorio solidale è funzionale alla rivendicazione della propria fedeltà e, di conseguenza, al lamento per la mancata ricompensa: un tratto tipico, quasi ossessivo, della poesia stampiana, che fin dall'inizio si rivolge infatti a «chi valor apprezzi e stime» (n. 1, v. 5). «Albergo di fé salda e costante» (n. 7, v. 12)⁴⁷ e «raro esempio di fede alta amorosa» (n. 86, v. 14), la donna può protestare la propria fedeltà contro la durezza dell'amato («Certo fate gran torto a la mia fede, / conte, sovra ogni fé candida e pura» n. 180, vv. 1-2). Anche Tebaldeo aveva rivendicato la propria costanza (la «mia fe' costante e pura» di *Rime*, n. 278, v. 96), e l'Aquilano si era indignato per l'ingratitude della donna (ep. n. 5, v. 4 «non merta l'amor mio simil mercede»). Negli *Amores* di Boiardo il motivo aveva poi assunto un ruolo fondamentale, nel primo libro (I 56, vv. 5-7 «merita tal risposta la mia fede? / Convenne a cortesia / scacciar da sé colui che mercé chiede?») e soprattutto, ovviamente, nel secondo (II 4, vv. 7-8 «e servo un cor sì rigido e feroce / che

⁴⁴ Cfr. BEMBO, *Le rime*. Ma è esemplare anche la vicenda di Olimpia in *Of*X v, vv. 1-4 «E poi che nota l'impietà vi fia, / che di tanta bontà fu a lei mercede, / donne, alcuna di voi mai più non sia, / ch'a parole d'amante abbia a dar fede» (dove è anche il contrasto tra la fedeltà della donna e il tradimento dell'uomo). Sul lamento di Olimpia cfr. M. MINUTELLI, *Il lamento dell'eroina abbandonata nell'«Orlando furioso»* (X, xx-xxxiv), in «Rivista di letteratura italiana», ix, 1991, 3, pp. 401-64 (che insiste soprattutto sulla sua matrice ovidiana); M.A. BALDUCCI, *Il destino di Olimpia e il motivo della «donna abbandonata»*, in «Italica», lx, 1993, 3, pp. 303-28.

⁴⁵ L'immagine del «pelago d'Amore» è anche nel già menzionato capitolo n. 13 di Ariosto, v. 6.

⁴⁶ Cfr. anche n. 83, v. 12 «prendano esempio l'altre che verranno».

⁴⁷ Per questo verso la Farnetti (M. FARNETTI, «E piango ch'atta a pinger non mi sento». *Il ritratto dell'amato nel canzoniere di Gaspara Stampa*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2011, I, pp. 291-304, a p. 303, nota 38) indica un precedente in Vittoria Colonna (*Rime* A1 89, v. 33 «[...] di fede albergo vero»). Manca ancora uno studio sull'influenza esercitata dalla Colonna sulla Stampa: cfr. *supra*, p. 74, nota 18.

me tormenta in guidardon de amore»), dove nel risentimento per la cattiva ricompensa ricevuta si insinuava la gelosia (II 33, vv. 9-14 «hai donato ad altrui quel guardo fiso / [...] / che per star sieco son da me diviso? / Hai tu donato, perfida, ad altrui / le mie parole, e mei cinni, il mio riso?»). È d'altronde uno stereotipo molto sfruttato, anche dall'Ariosto del poema (con le parole di Olimpia: «qual c'ho fatto per te, non ti vorrei, / ingrato, rimproverar [...] / or ecco il guiderdon che me ne dai» *Of* XXXII, vv. 5-8) e delle *Rime*, in cui un intero capitolo, il n. 13, è costruito come il lamento di una donna che rivendica la propria costanza: «io son di vera fede immobil cote, / che 'l vento indarno, indarno il flusso alterno / del pelago d'amor sempre percuote» (v. 4-6; ma si veda anche il cap. n. 15, vv. 16-18 «promesso in dubbio non mi fu, ma certo / dicesti darmi quel ch'oltra l'avermi / promesso voi, mi si devea per merto»).

Il lamento, e la scrittura che lo esprime, possono avere un carattere consolatorio perché permettono uno sfogo, fin da Petrarca (cfr. *Rvf* XXIII, v. 4 «perché cantando il duol si disacerba»; L, v. 57 «et perché un poco nel parlar mi sfogo»; CCLXXVI, v. 4 «cerco parlando d'allentar mia pena»); è quella che Zanato ha chiamato, per Boiardo, la 'poetica del rissor', che trova efficaci formulazioni soprattutto nel secondo libro degli *Amores* (II 8, vv. 3-4 «altro rissor non trova il tristo core / che il lamentarsi da matino a sera»), oltre che in altri testi elegiaci (cfr. Tebaldeo, *Rime*, n. 5, vv. 12-13 «pur sfogo il dolor mio la nocte alquanto / e quel che dir non oso in carte scrivo»). Dunque anche la possibilità di un lenimento del dolore attraverso la scrittura, prevista e allo stesso tempo implicitamente negata nelle rime della Stampa (n. 44, v. 11 «che per sfogar talor descrivo e canto»⁴⁸; n. 127, vv. 5-6 «[...] verghinsi carmi, / sì che si sfoghi tanta pena ria»), si inquadra in un ampio contesto di possibili riferimenti e di tangenze tematiche e lessicali.

Al repertorio elegiaco appartengono di diritto altri temi che si intrecciano nelle poesie della Stampa: quello della lontananza dell'amato, innanzitutto, che è in realtà un abbandono, un'assenza che lascia la donna «dolente» (n. 60, v. 13)⁴⁹. Così nei sonetti nn. 59-63, che formano un gruppo compatto, la partenza è causa di «quelle lagrime calde e quei sospiri» perché è «ostinata», «senza ritegno», cioè appunto volontaria; altrove

⁴⁸ Qui agisce forse anche il modello della Colonna, *Rime* A1 1, v. 1 «Scrivo sol per sfogar l'interna doglia».

⁴⁹ Questo verso («mentr'io dolente mi lamento e sdegno») è da confrontare con BOIARDO, *Amores* II 56, v. 5 «et io dolente a lamentar ritorno», giusta la comune matrice petrarchesca del sintagma 'io dolente' (*Rvf* CXXXV, v. 39). Per la Stampa, ancora, nel capitolo n. 289, v. 46: «ch'or non m'andrei dolente lamentando».

il motivo si incrocia con quello dell'invidia per i luoghi in cui ora dimora l'amato (n. 135, vv. 5-8 «tanta ho invidia al bel colle, al pino, al faggio, / che gli fanno ombra, al fiume, che bagnare / gli suole il piede ed a me nome dare, / che godono or del vostro vivo raggio»)⁵⁰. Poiché l'uomo trama «or questa, or quella dipartita» (n. 176, v. 7), la donna è costretta a vivere in un «sospetto» (n. 109, v. 5), che presto si trasforma in un'«oscura tema» (n. 188, v. 13). La sua è dunque la condanna a una duplice attesa: quella della temuta partenza («sol mi struggo e mi doglio, quando penso / che da me tosto debba allontanarse» n. 122, vv. 9-10) e quella dell'invocato ritorno («deh non state oggimai da me più lunge!» n. 144, v. 9). È la stessa condizione sospesa della Fiammetta boccacciana⁵¹ e della Bradamante ariostesca (*OfXXXII*), il cui lamento, come quello stampiano, è improntato ad una dominante «valenza stilistica petrarchesca»⁵²; e anche la stessa della protagonista del capitolo n. 274 del Tebaldeo, dove si ritrovano temi ossessivamente ripetuti nella Stampa, come il tradimento delle promesse (fatte, si noti, attraverso la scrittura: «ahimè, crudel, chi te sforzava alhora, / quando scrivesti a me: "Soporta, expetta!"», vv. 7-8), l'inganno, la rivendicazione del proprio amore fedele, la protesta per una sorte non meritata («non meritavo già simil mercede» v. 13). «Io pur aspetto, e non veggo che giunga / il mio signor o 'l suo fidato messo / al termin che da lui mi fu promesso» (n. 99, vv. 1-3), proprio come Bradamante, che «poi che quattro o cinque giorni appresso / il termine a finir, piena di spene / stava aspettando d'ora in ora il messo / che le apportasse: – Ecco Ruggier che viene. –» (*OfXXXII* XIV, vv. 1-4).

⁵⁰ Versi nei quali si può forse cogliere sottotraccia, pur se in ben diverso contesto, la memoria di *Rvf* CCC, vv. 1-4 «Quanta invidia io ti porto, avara terra, / ch'abbracci quella cui veder m'è tolto, / et mi contendi l'aria del bel volto, / dove pace trovai d'ogni mia guerra!» (e, per l'immagine del faggio che fa ombra, di *Triumph. Mor.* I, vv. 17-18 «s'assise, e seder femmi in una riva / la qual ombrava un bel lauro ed un faggio»).

⁵¹ Cfr. E. CURTI, *L'elogio di Madonna Fiammetta e gli Asolani di Pietro Bembo*, in «Studi sul Boccaccio», 30, 2002, pp. 247-97, a p. 251.

⁵² Cfr. G. RABITTI, *Forme del petrarchismo ariostesco*, in *Fra satire e rime*, pp. 429-56, a p. 454. La studiosa commenta, rilevando la fedeltà al modello petrarchesco: «nel *Canzoniere* il messo è quello della morte, Bradamante attende invece un messaggero d'amore: ma in entrambi i soggetti si sta verificando una sorta di morte interiore». Parole applicabili senz'altro anche alla poesia di Gaspara Stampa. Un'analisi dei lamenti di Bradamante è in M.C. CABANI, *Fra omaggio e parodia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 211-25; sulla «funzione elegiaca» che investe questo personaggio cfr. anche FERRETTI, *Bradamante elegiaca*. Sui lamenti amorosi presenti nei romanzi cavallereschi cfr. E. CURTI, «Le lacrime e i sospiri degli amanti»: lacrime di eroine e cavalieri tra «*Innamoramento de Orlando*» e «*Orlando furioso*», in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del Convegno (Scandiano – Reggio Emilia – Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di A. Canova, P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 433-51.

Nell'attesa si insinua il dubbio del tradimento: la partenza è di per se stessa un venir meno alle promesse (n. 191, v. 8 «sì veloce a cangiar pensier e loco»)⁵³ e la donna rimane prigioniera di un «eterno timor di lontananza» (n. 174, v. 9). È infatti l'assenza dell'amato a privarla di ogni possibilità di vita: così il sonetto n. 70, il cui materiale lessicale rimanda all'area semantica della privazione («lasciando», «ignuda», «senza», «assenza»), innesca una catena di componimenti sul tema, legati da fitti richiami testuali (nn. 71-72, 74-76). È un'altra situazione «tipicamente elegiaca»⁵⁴, ed era infatti canonica già nel Boiardo di *Amores* III 16-22 (dove peraltro si avverte quel sentimento di privazione che è così radicato nella Stampa) e soprattutto nella serie 'romana' di III 40-54⁵⁵. Gaspara-Anassilla diventa così l'emblema della donna abbandonata (una rivisitazione in chiave lirico-elegiaca dell'archetipo della Didone virgiliana, ma spogliata della sua intensa drammaticità)⁵⁶, mentre Collaltino è il corrispettivo maschile dell'Antonia di Boiardo («quella crudel che a torto m'ha tradito» e «che a la promessa fede ha dato volta» *Amores* II 42, v. 3 e 44, v. 73): entrambi protagonisti di una *fabula* che non rispecchia quella petrarchesca, ma che pertiene al genere elegiaco⁵⁷. L'amante traditore è «perfido» (n. 202, v. 6), come già nell'elegia properziana (cfr. ad es. I 16, v. 43 «ante tuos quotiens verti me, perfida postis») e ovviamente in Ovidio (cfr. ad es. *Her.* IV, v. 59 «perfidus Aegides»), e come poi in una lunga trafia di testi volgari, da Giusto de' Conti (*Canzoniere*, n. 81, v. 1 «A che mi fuggi, o perfida, tutte ore»)⁵⁸ a Boiardo (*Amores* II 33, v. 6 «questa perfida, falsa traditrice»), da Niccolò da Correggio (*Rime*, n. 397, v. 26 «me stesso accuso, e te, perfida, ancora») a Tebaldeo (*Rime*, n. 108, v. 2 «perfida, che da me

⁵³ Il sonetto esibisce un calco dantesco al v. 11 «poi che, dove si può, così si vuole» (cfr. *Inf.* III, vv. 95-96 «vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole»). L'indicazione di qualche altra tessera in BIANCHI, *La scrittura poetica*, p. 62, nota 64, che parla di un «uso tutt'altro che sporadico di espressioni dantesche». Sull'argomento cfr. anche FARNETTI, «*Donne care*».

⁵⁴ A. TISSONI BENVENUTI, *Boiardo elegiaco e Tito Vespasiano Strozzi*, in *L'elegia nella tradizione*, pp. 81-102, a p. 86.

⁵⁵ Ad *Amores* III 16, v. 2 («tu te ne vai, e teco vene Amore») conduce peraltro direttamente l'*incipit* del sonetto n. 196 «Voi vi partite, conte, ed io, qual soglio».

⁵⁶ Proprio in questi decenni l'opera virgiliana viene «riscritta» in volgare e conosce un'ampia diffusione (cfr. L. BORSETTO, *L'Eneida tradotta. Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Milano, Unicopli, 1989). La Stampa poteva avere a disposizione, ad esempio, la traduzione del quarto libro a opera del Liburnio (*Lo quarto libro dell'Eneida Vergiliana con verso heroico in lingua thosca tradotto per m. Nicolo Liburnio vinitiano*, Venezia, Nicolini da Sabio, 1534, poi ristampata nel 1538: cfr. *Il mestier de le stamperie*, pp. 173, 198).

⁵⁷ Per la metamorfosi dell'amato da «signor» «tra noi solo perfetto» (n. 4, v. 4) a traditore cfr. almeno i sonetti nn. 81, 82, 83, 186. Sul *topos* della donna abbandonata cfr. ora ANDREANI, *Gaspara Stampa as Salamander*.

⁵⁸ Cfr. GIUSTO DE' CONTI, *Canzoniere*.

movesti il core»), da Alamanni (*Versi*, el. I 4, vv. 43-45 «o contra ogni ragion perfida et fera; / perfida, et benché a me perfida; sola / che 'l mio cor brama, cerca, honora, et spera») al Bireno traditore di Olimpia in *OfX* xxvii, v. 5⁵⁹. Il tradimento è tanto più malvagio se messo a confronto con la fedeltà della donna, come nel sonetto n. 77 («perché senza mia colpa e mio difetto, / se non d'esser più ch'altra fida stata, / m'avete tratta fuor del vostro petto?» vv. 9-11), dove è soprattutto il serrato procedere interrogativo della seconda terzina ad esasperare, concentrandola in soli tre versi (uniti dall'anafora «questa è-è questo-questa è»), la carica patetica. Se la paura del tradimento incombe sulla donna («ed in una gran tema mi mantiene / che, fatto d'altra donna, in breve spazio / mi torrà le sue luci alme e serene» n. 169, vv. 12-14), la gelosia avvelena «il mio felice stato» (n. 189, v. 8) come un «venenoso aspe» che si annida fra i fiori (n. 189, v. 6): con uso di una metafora, poi ripresa a poca distanza nel sonetto n. 198, v. 11 («venenosi serpi»)⁶⁰, di matrice già dantesca (cfr. *Inf.* vii, v. 84 «che è occulto come in erba l'angue» e *Purg.* viii, v. 100 «tra l'erba e ' fior venia la mala striscia») e petrarchesca (cfr. *Triumph. Cup.* iii, v. 57 «so come sta tra' fiori ascoso l'angue» e *Ruf* xcix, v. 6 «che 'l serpente tra' fiori et l'erba giace»).

Il tema della gelosia entra in realtà subito nel canzoniere stampiano, nel sonetto n. 5, costruito come una sorta di *plazer* in cui la bellezza di Collaltino è assimilata agli elementi naturali («Io assimiglio il mio signor al cielo / meco sovente. Il suo bel viso è 'l sole; / gli occhi, le stelle, e 'l suon de le parole / è l'armonia, che fa 'l signor di Delo» vv. 1-4), e in questo vicino a Boiardo, *Amores* I, 15 e 22 («ciò che odo e vedo suave et ornato / a lo amoroso viso rassumiglio» vv. 9-10); ma la terzina conclusiva, anziché sigillare la celebrazione dell'amata, introduce il timore dell'abbandono e del tradimento («l'orrido verno è poi, quando cangiato / minaccia di mutar pensieri e stanza, / spogliata me de' miei più ricchi onori»). Da qui il motivo dilaga nella raccolta, variamente intrecciandosi con gli altri temi portanti⁶¹: nel sonetto 40 esso si sovrappone al *cliché* del pianto, declinato nell'iperbole finale «voi mi darete voi del vostro umore / quanto mi basti a disfogar il pianto, / che si conviene

⁵⁹ Cfr. L. ALAMANNI, *Versi e prose*, 2 voll., a cura di P. Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859. Come suggerisce il sonetto n. 223, la Stampa fu probabilmente in rapporto con Alamanni.

⁶⁰ Per questo sintagma cfr. SERAFINO AQUILANO, *Strambotti*, a cura di A. Rossi, Milano – Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, 2004, n. 421, vv. 1-2 «spesso nascosti stan tra vaghi fiori / aspidi crudi et venenosi serpi»; e ARIOSTO, *Rime*, canz. n. 5, vv. 68-72 «ma velenosi serpi / per le verde, vermiglie e bianche e azzurre / campagne, per condurre / a crudel morte con insidiosi / morsi, tra' fiori e l'erba stanno ascosi».

⁶¹ Oltre a quelli citati, si devono ricordare almeno i sonetti nn. 14, 56, 72, 78, 79, 83, 109, 110, 125, 126, 153, 155, 169, 170, 181, 182. Cfr. JONES, Voi e tu, *Love and Law*.

a l'alto mio dolore» (vv. 12-14), che a sua volta riprende amplificandola la metafora convenzionale del fiume di lacrime; il sonetto n. 93 ripropone l'immagine virgiliana della cerva ferita di *Aen.* iv, v. 69 incrociata però con *Rvf* CCXII, v. 7 «et una cerva errante et fugitiva» (significativamente nella Stampa la cerva è non solo «fuggitiva», ma anche «miserella»)⁶²; infine il sonetto n. 106 sfrutta una rappresentazione vulgata («e tuttavia nel cor mi rode un verme / di fredda gelosia» vv. 9-10)⁶³. Per difendersi dal «sospetto interno» che tiene «il cor fra vivo e morto» (n. 192, vv. 13-14) nel sonetto n. 127 la donna arriva a invocare un altro amore; ma subito si corregge nel testo immediatamente successivo, secondo uno schema di enunciazione-ritrattazione che è anche in Alamanni, *Versi*, el. I 4, vv. 56-57 («o vaga Cynthia mia di quel ch'io dico / perdon, mercè divotamente grido») e, prima, in Boiardo, *Amores* II 35 e 36⁶⁴. La crudeltà dell'uomo amato e la gelosia sospingono talvolta le rime verso la cosiddetta 'disperata', componimento formato da «una serie d'imprecazioni, d'invettive, che il poeta disperato, di solito perché tradito in amore, per conto proprio o in nome di altri, rivolge o finge di rivolgere contro le persone e le cose più care»⁶⁵, molto amato dai poeti cortigiani: ne scrissero infatti Panfilo Sasso, Tebaldeo (ad esempio i nn. 270 e 279 della vulgata)⁶⁶, non, invece, il Correggio, a parte qualche breve cenno sparso in alcuni capitoli. Se ne era lasciato tentare anche Bembo, nel capitolo n. 192 *Fiume, che del mio pianto habondi et cresci* (sicuramente anteriore al 1510-1511); da parte sua Boiardo aveva espresso il suo «disdegno» con «rime inaudite e disusati versi» (*Amores* II 34, v. 2) per inveire contro il «fanciul protervo, perfido e malegno» (II 34, v. 41) e le «crudele istelle e cieli a me perversi» (I 34, v. 45), e per maledire la crudeltà della donna e il proprio dolore

⁶² L'immagine della cerva (che si ripete nel n. 142, vv. 1-4 «Rimandatemi il cor, empio tiranno, / ch' a sì gran torto avete ed istraziate, / e di lui e di me quel proprio fate, / che le tigri e i leon di cerva fanno») era presente anche in Tebaldeo, *Rime*, n. 51, vv. 5-6; n. 289, vv. 94-95; n. 673, v. 75; n. 674, vv. 1-4. Un'altra immagine di derivazione virgiliana è quella della quercia scossa dai venti (n. 92, vv. 1-2, da *Aen.* iv, vv. 441-46).

⁶³ Per cui cfr. almeno DELLA CASA, *Rime*, n. 18, v. 10.

⁶⁴ In proposito Zanato ricorda l'antecedente nel Dante dei sonetti *Parole mie che per lo mondo siete* e *O dolci rime che parlando andate*, ripreso poi dal Petrarca di *Rvf* CCCXLIV e CCCXLV. Per il sonetto n. 128 della Stampa (*S'io 'l dissi mai, signor, che mi sia tolto*) mi sembra difficile pensare, come suggerito da BIANCHI, *La scrittura poetica*, p. 70, nota 82, ad un influsso di Domenico Venier e dei suoi studi provenzali: il modello trobadorico dell'*escondit*, che Bianchi chiama in causa, è fruito dalla Stampa mediante il filtro petrarchesco.

⁶⁵ È la definizione fornita, in base al contenuto più che per la disposizione metrica, da CIAN, *Disperate*, p. LXXXVII. Nel Quattro e Cinquecento la 'disperata' prese spesso le forme del capitolo ternario (cfr. BAUSI, MARTELLI, *La metrica italiana*, p. 137).

⁶⁶ Cfr. MARCHAND, *Le desperate di Antonio Tebaldeo*.

(II 44, vv. 145-149 «che maledetta sia quella durezza / che te è nel cor gelata [...]. / Maledetto esca in pianti quello umore / de li occhi miei»). In questo breve catalogo (al quale si aggiunge l'Alamanni di *Versi*, I 8) rientra anche la Bradamante ariostesca, il cui lamento si tinge di un timbro minaccioso quando immagina una punizione per il (supposto) tradimento di Ruggiero in *OfXXXII* XLI, vv. 7-8 «guarda ch'aspro flagello in te non scenda, / che mi se' ingrato e non vuoi farne emenda» (e infatti poco prima, all'ottava xxxvii, v. 2 il cavaliere era stato definito «perfido e crudele»). A questa tradizione, più che al ricordo della «furens» Didone virgiliana (*Aen.* iv, vv. 381-387 e 607-629) e dell'Arianna catulliana (LXIV, vv. 188-201), è debitrice la Stampa, che nel sonetto n. 9 drammatizza il modello petrarchesco di *RufCCLVI*, v. 1 «far potess'io vendetta di colei» («E se giusto pregar in ciel s'ascolta, / vedrò forse anco in man di crudeltade / la vita vostra a mia vendetta involta» vv. 12-14); e che nel sonetto n. 160 si rivolge direttamente alle «care stelle» perché facciano vendetta della sua fedeltà tradita e siano testimoni della sua sofferenza («poi che vedete ch'ei, che nulla teme, / contra voi, contra me alza la fronte» vv. 5-6). Pur mancando l'invettiva vera e propria, all'ambito della 'disperata' rimanda infine anche il tono 'gridato' del sonetto n. 129 («Io griderò, signor, tanto, e sì forte, / che, se non li vorrete ascoltar voi, / udranno i gridi miei Amore o Morte» vv. 9-11)⁶⁷. Si tratta tuttavia di brevi momenti, subito riassorbiti nel tessuto di una raccolta che privilegia la nota patetica e *larmoyante* più che quella tragica: punte di esasperazione che, insieme a zone di più disteso e pacato lirismo (di segno dunque contrario), contribuiscono a incresparsi la tonalità dominante di queste liriche.

Lontananza, assenza, amore, tradimento, gelosia concorrono ad annientare le forze vitali: è il tema, anche questo espressamente elegiaco, del consumarsi, spesso in lacrime (come in Boiardo, la cui anima è «consumata» fin da *Amores* I 1, v. 10 «l'alma mia consumata, non che lassa»; e si pensi anche a II 5, v. 13 «ma giorno e notte me consumo in pianti»). Una lunga catena

⁶⁷ E si veda anche n. 131, vv. 5-8 «fin che spirto avrò in corpo ed alma e fiato, / fin che questa mi lingua averà possa, / griderò sola in qualche speco o fossa / la mia innocenza e più l'altrui peccato». Quest'ultimo sonetto, *Poiché da voi, signor, m'è pur vietato*, rientra nel *corpus* poetico di Francesco Berni (cfr. S. LONGHI in *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, p. 808; e, prima, F. BERNI, *Rime*, a cura di D. Romei, Milano, Mursia, 1985, n. 19). Secondo Forni non «si tratta di un problema di attribuzione, né di togliere alla Stampa un testo iscritto appieno nella sua raccolta lirica [...]. Anzi, si direbbe che la Stampa abbia deliberatamente ripreso un testo altrui collocandolo senza variazioni in un nuovo ambito che ne modifica valore e significato»; insomma un esempio «grado zero» della sua arte «raffinatissima e pungente del rifacimento» (FORNI, *Oltre il classico*, p. 253). Sulla tendenza della Stampa a riprendere e variare testi altrui cfr. BORSETTO, *Narciso ed Eco*.

semantica del disfacimento («scempio», «mi doglio e sfaccio», «e 'l cor mi sface», «mi sfaccio»⁶⁸, «mi consumi», «consumarmi», «mi snervo e spolpo», «mi struggo») percorre le rime della Stampa, con innumerevoli variazioni che ottengono l'effetto di esasperare la sensazione di annichilimento («un liquefarsi come neve in falda» n. 165, v. 7⁶⁹; «per consumarmi le midolle e l'ossa» n. 131, v. 3 ripetuto in «mi consuma le midolle e l'ossa» n. 184, v. 8⁷⁰).

Si osserva spesso, nei componimenti elegiaci, una sorta di contaminazione con il codice bucolico: Boiardo, già autore delle *Pastorali*, aveva intrecciato i due generi inserendo, nel II degli *Amores*, una corona di dieci sonetti 'bucolici' (nn. 39-48)⁷¹. Ma l'intreccio fra genere elegiaco e bucolico, d'altronde autorizzata dal Petrarca di *Solo et pensoso* (*Rvf* XXXV) e sfruttata in ambito cortigiano (ad esempio dal Correggio nella lettera di Fauno a Florida, *Rime*, n. 364), si inquadra nel più ampio contesto della lirica del medio Cinquecento, in cui si assiste al dilagare di «un petrarchismo bucolicamente integrato, di quel petrarchismo *classicista* che incontriamo in Brocardo, Bernardo Tasso, nel Varchi, nonché in un Alamanni, in un Molza, in un Caro, in un Raineri ecc.»⁷². L'invocazione alla natura del sonetto n. 35 della Stampa, «accogliete benigni, o colle, o fiume, / albergo de le Grazie alme e d'Amore / quella ch'arde del vostro alto signore» (vv.

⁶⁸ 'Sfarsi' aveva alle spalle una lunga tradizione, a partire da Dante (cfr. *Rime*, *E m'incresce di me sì duramente*, v. 9 «per condurermi al tempo che mi sface») e Petrarca (cfr. *Rvf* CLXIV, vv. 5-6 «veggio, penso, ardo, piango; et chi mi sface / sempre m'è inanzi per mia dolce pena»), ma l'uso che ne fa la Stampa accentua l'impressione di una progressiva e drammatica consunzione. Per occorrenze in ambito elegiaco cfr. ALAMANNI, *Versi*, el. I 2, v. 49 «come lasso mi sfaccio a poco a poco».

⁶⁹ Con richiamo del petrarchesco «che mi struggon così come 'l sol neve» di *Rvf* XXX, v. 21, da incrociare con la memoria di «o fiamma, o rose sparse in dolce falda / di viva neve [...]» di *Rvf* CLXVI, vv. 5-6 (ma 'falda' è già dantesco: cfr. *Inf.* XIV, vv. 29-30 «piovean di foco dilatate falde, / come di neve in alpe senza vento»).

⁷⁰ Il sintagma «le midolle e l'ossa» è poi variato nel n. 88, vv. 12-14 «quando fia mai che la sembianza impressa / dentro a le mie midolle e dentro l'ossa / mi smaghi Amor, e' miei martir con essa?» (con un prestito dantesco da *Purg.* X, v. 106 «non vo' però, lettore, che tu ti smaghi»).

⁷¹ Carrai ha messo in luce come sia stata la diffusione delle *Pistole* pulciane in ambito estense a favorire interazioni e scambi con il genere pastorale: S. CARRAI, *Boiardo dai 'Pastorali' alle 'Pastorali'* (1998), in Id., *I precetti di Parnaso: metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 129-40. In particolare sulla lettera di Polifemo a Galatea, costruita sulla sovrapposizione dei due codici, cfr. F. BATTERA, *Sulla 'Pistola' di Polifemo a Galatea: primi appunti*, in «Comparaison», I, 1993, pp. 35-64.

⁷² R. GIGLIUCCI, *Scheda preparatoria per l'edizione e il commento delle Rime (1544) di Lodovico Domenichi*, in *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici: due seminari romani*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 437-45, a p. 438 (alla stessa pagina un cenno alle «situazioni leggiadramente pastorali» nelle rime del Domenichi).

1-3)⁷³, si colloca così all'interno di un'ampia costellazione di testi, che in ambito volgare parte almeno dal Giusto del capitolo n. 147 *Odite, monti alpestri, gli miei versi* e passa per Boiardo (*Amores* I 8, vv. 1-5 «Cantati meco, innamorati augelli, / [...] / e voi, bei rivi e snelli, / [...] / teneti a le mie rime el tuon suave»), Sannazaro (n. 34, vv. 1-4 «Ecco che un'altra volta, o piagge priche, / udrete il pianto e i gravi miei lamenti; / [...] / e 'l tristo suon de le querele antiche»)⁷⁴ e Ariosto (*Rime*, cap. n. 12, vv. 1-21 «O lieta piaggia, o solitaria valle, / [...] testimoni / mi siate ancora alla mestizia nuova»). In ambito bucolico conducono anche i sonetti nn. 138-139, accomunati dall'invocazione al fiume Piave, «sacro» e «beato» (n. 138, v. 1) perché sulle sue sponde nacque l'amato Collaltino; il n. 140, nel quale l'allocuzione alle rive venete («o rive, o lidi, che già foste porto / de le dolci amoroze mie fatiche» vv. 1-2) introduce l'insanabile divario tra la felicità di un tempo, quando l'amato non era ancora lontano, e la condizione attuale di assoluto dolore («quanta mi deste già gioia e conforto, / tanto mi sete ad or ad or nemiche» vv. 5-6), proponendo così una frattura fra passato e presente che è anche in Boiardo, *Amores* II 52, v. 9 «quanto a quel tempo questo se disdice!»; e ancora il sonetto n. 156, che chiama i «lidi» e le «rive» (v. 3) a testimoni del dolore della donna; e infine il n. 158, con l'invito rivolto all'amato a ritirarsi in campagna e lì vivere in pace il loro amore, altro luogo comune della poesia elegiaca («deh lasciate, signor, le maggior cure / [...] / e in questi colli, in queste alme e sicure / valli e campagne, dove Amor n'invita, / viviamo insieme vita alma e gradita» vv. 1-7). Nel sonetto n. 145 il riferimento al genere bucolico diventa esplicito, poiché alle «vezzose ninfe, Pan, fauni e sileni» del v. 8 la donna chiede di farsi mediatori tra se stessa e l'amato, recandogli notizia del suo strazio: «fategli almen conta / la mia pena e l'acerbo aspro dolore» (vv. 10-11; con richiamo di Boiardo, *Amores* II 40, vv. 7-8 «fati voi noto a quella mia nemica, / nanti al mio fin, che io vuò per le morire»)⁷⁵. Spesso, inoltre, l'elemento naturale è chiamato in causa perché ascolti i lamenti («udite, benigne aure, amici venti, / e voi, occhi del cielo, ardenti stelle, / mentre qui sovra questo altero mare, / [...] / lodo di lui gli strazi e le tempeste» n. 108, vv. 7-12)⁷⁶, e con-

⁷³ Immediatamente decifrabile il *senhal* del primo verso, più volte utilizzato nel canzoniere, ad esempio nel sonetto n. 10, v. 1.

⁷⁴ SANNAZARO, *Sonetti e canzoni*.

⁷⁵ Si aggiunga, al v. 8, l'invocazione ai «vagli augei», spia linguistica del codice elegiaco, su base petrarchesca: *Ruf* CCCLIII, v. 1 «Vago augelletto che cantando vai» (cfr. VECCHI GALLI, *Percorsi*, pp. 66-67).

⁷⁶ Non convenzionale l'utilizzo di una parola-rima, «tempeste», trisillabica, che costituisce un'infrakzione rispetto al modello petrarchesco, in cui «il lessico in rima è costituito esclusivamente

divida il dolore, magari attraverso un recupero mitologico («cantate meco, Progne e Filomena, / anzi piangete il mio grave martire» n. 173, vv. 1-2)⁷⁷, proprio come l'«ocellin / [...] / piagne cantando» lo strazio di Boiardo (*Amores* II 46, vv. 1-4), in una completa assimilazione tra canto (scrittura) e pianto. L'intersezione tra i due codici è quindi compiutamente realizzata nell'identificazione della poetessa con una «pastorella» (v. 2) e nella fusione tra elemento umano e naturale nell'«afflitta e misera Anassilla» (v. 9) del sonetto n. 202 (ma era stata anticipata nella dedica: «fidissima et infelicissima Anassilla [...] dimenticata et abbandonata Anassilla»; e anche nel già citato n. 65, v. 2). Di pertinenza bucolica è infine l'immagine della «solinga tortorella in secca rama» di n. 200, v. 6, di ascendenza virgiliana (*Buc.* I, v. 58 «nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo»), ma della quale è agevole rintracciare gli antecedenti più immediati nel Boiardo delle *Pastorali* (n. 3, vv. 58-59 «la tortorella che si sta soletta, / cantando, anzi piangendo il suo consorte»), in Correggio (*Rime*, n. 192, v. 2 la «vidua tortorella») e n. 359, v. 31 «la vedua tortorella»), in Tebaldeo (*Rime*, n. 173, v. 3 la «vedotta tortorella»), poi «trista e sconsolata» nel n. 545, v. 1), nell'Ariosto del poema (*Of* XLV xxxix, vv. 7-8 «o qual si lagna / turture c'ha perduto la compagna») e delle *Rime* (egl. n. 1, vv. 229-31 «come tortora in ramo senza foglie, / che, poi ch'è priva del fido consorte, / sempre più cerca inasperar le doglie»), tutti accomunati da un'evidente dominante elegiaca⁷⁸.

Alla luce di queste analogie e corrispondenze, si può forse tentare ora una prima, assai provvisoria conclusione, per ribadire l'alto grado di consapevolezza letteraria della Stampa, la cui poesia può essere pienamente intesa solo restituendole la sua 'storicità': i fitti legami con la tradizione letteraria che tramano i suoi versi lasciano pensare ad ampie e varie letture, a un'educazione che si estende ben oltre il canonico modello petrarchesco. I suoi versi ci appaiono allora non più la restituzione immediata di una mortificante esperienza biografica, ma la sua sublimazione attraverso il crogiuolo della tradizione, a cui la Stampa sceglie consapevolmente di appartenere: filtrare e rileggere la verità biografica alla luce di un codice culturale, questo il senso ultimo della sua operazione letteraria.

da bisillabi piani»: cfr. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, p. 60.

⁷⁷ Sul sonetto n. 173 cfr. F. BONDI, «Cantate meco, Progne e Filomena». *Riscritture cinquecentesche di un mito ovidiano*, in «Parole rubate», II, 2011, 3, pp. 27-62, a pp. 39-42.

⁷⁸ Per altri sviluppi dell'immagine cfr. SANNAZARO, *Arcadia* XII, vv. 226-28 «la tortorella, che al tuo grembo crebbesi, / poi mi si mostra, o Filli, sopra un alvano / secco, ché in verde già non poserebbesi»); e, prima, L. PULCI, *Morgante*, a cura di F. Ageno, Milano – Napoli, Ricciardi, 1955, XIV L, vv. 5-8 «Quivi è la tortoletta a primavera, / e par che 'n verdi rami non s'annidi, / più non s'allegri e più non s'accompagni, / e sol nell'acqua torbida si bagni».

III.
OLTRE IL CANONE

III.1 Nella Milano di primo Cinquecento: Camilla Scarampi

1. Scarse e spesso confuse sono le notizie intorno alla figura di Camilla Scarampi, poetessa milanese vissuta tra Quattro e Cinquecento. Oltre a Bandello, che la nomina più volte nelle sue novelle celebrandola come «altra Saffo»¹, di lei si occuparono, per lo più riservandole solo brevi cenni, Argelati, Quadrio e Tiraboschi²; nel 1726 Luisa Bergalli pubblicò quattro sue poesie nella raccolta dedicata alle «più illustri rimatrici»³. Dopo l'articolo di Gennaro Maria Monti del 1924, che ebbe il merito di portare alla luce un manipolo di liriche inedite⁴, è stato Ugo Rozzo a rimettere ordine tra le informazioni e a riproporre all'attenzione questa figura, senza dubbio minore, ma a suo modo interessante, se non altro perché vissuta nella Milano degli Sforza, tra l'età del Moro e il declino definitivo della casata, in anni difficili per la poesia volgare e in un contesto che ancora aspetta di essere ulteriormente analizzato⁵.

¹ M. BANDELLO, *Le novelle*, 4 voll., a cura di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992-1996, dedica di I 44, I, p. 406. Si tratta in realtà di una formula già a questa altezza stereotipata (cfr. COX, *Women's Writing in Italy*, pp. 23-25).

² Cfr. F. ARGELATI, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium*, Milano, Società Palatina, 1745, II/1, coll. 1301-2; F.S. QUADRIO, *Storia e ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1741-1749, II, p. 382 e VII, p. 74; G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1824, VII/3, pp. 1740-42.

³ *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo, raccolti da Luisa Bergalli, parte prima, che contiene le Rimatrici Antiche fino all'Anno 1775*, Venezia, Mora, 1726, pp. 34-36 (=Mirano, Eidos, 2006, con nota critica e biobibliografica di A. Chemello).

⁴ G.M. MONTI, *Il canzoniere di un'eroina bandelliana*, in ID., *Studi letterari*, Città di Castello, Il solco, 1924, pp. 250-67.

⁵ Cfr. U. ROZZO, *Un personaggio bandelliano: la poetessa Camilla Scarampi*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*, Atti del Convegno internazionale di Studi (7-9 novembre 1980), Tortona, Litocoop, 1982, pp. 419-37. Brevi cenni alla Scarampi anche in F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, I, *La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1929², pp. 456, 470, e in J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), Firenze, Sansoni, 1961, p. 281. Per un inquadramento generale dell'ambiente e della cultura milanese tra XV e XVI secolo cfr. G.M. ANSELMi, L. AVELLINI, E. RAIMONDI, *Milano, Mantova e la Padania nel secolo XVI*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II/1, *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 598-611. Importanti contributi sono stati quelli di R. CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, in «Schifanoia» 5, 1988, pp. 101-85 e S. ALBONICO, *Il ruginoso stile*, Milano, Franco

Pochi i dati a nostra disposizione dei quali si possa garantire, se non proprio la certezza, almeno un buon margine di probabilità. La poetessa nacque intorno al 1470 (Rozzo propone approssimativamente la data del 1475), nella nobile famiglia astigiana degli Scarampi⁶; probabilmente ad Asti, come vogliono Valenziano e Bandello, piuttosto che a Milano, come riferiscono invece Argelati e Tiraboschi⁷. Suo padre era Scarampo Scarampi (figlio naturale di Giorgino, signore di Camino), senatore di Milano nel 1476 e consigliere segreto nel 1479⁸, in questo stesso anno podestà di Genova, quindi ambasciatore sforzesco a Venezia nel 1484, dove morì l'anno successivo. Chiamata a far parte della 'corte' di Beatrice d'Este, Camilla si sposò entro il 1500 (il matrimonio fu favorito da Ludovico il Moro) con Ambrogio Guidobono, di illustre famiglia tortonese⁹. Questi, figlio di Cavalchino II (morto nel 1494), fu pretore a Genova e poi questore ducale, quindi Maestro delle entrate a Milano e questore del Magistrato ordinario dal 1503 al

Angeli, 1990; ma cfr. anche P. BONGRANI, *La poesia lirica alla corte di Ludovico il Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Atti del Convegno internazionale (28 febbraio-4 marzo 1983), Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 1983, II, pp. 215-29; ID., *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca. Una raccolta di studi*, Parma, Univ. degli Studi – Ist. di Filologia moderna, 1986; F. SOMAINI, *L'uso politico della cultura alla corte di Ludovico il Moro: artisti, umanisti, storiografi*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 24 marzo – 21 maggio 2006), a cura di P.C. Marani e G.M. Piazza, Milano, Electa, 2006, pp. 31-49. Soccorre ora anche il volume *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a cura di E. Bellini, A. Rovetta, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2013.

⁶ Sulla quale cfr. A. SISTO, *L'Archivio Scarampi-Tizzoni*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», XVIII, 1958, pp. 392-408.

⁷ Cfr. dedica di I 13, in BANDELLO, *Le novelle*, I, p. 116 («la vostra patria d'Asti»), dove è anche la menzione di un fratello di Camilla, Luigi; ARGELATI, *Bibliotheca*, II/I, col. 1301; TIRABOSCHI, *Storia*, p. 1741. Giustamente Rozzo osserva che il riferimento ad Asti potrebbe essere «una 'localizzazione di famiglia', che di per sé non esclude una nascita milanese» (cfr. ROZZO, *Un personaggio*, p. 423). Ritengo però dirimente l'informazione fornita dal Valenziano nel *Camilleo* I, vv. 148-59: «siede una terra in su l'extrema parte / del pian lombardo [...], / Asti è [...] / Ivi pregnante allor giacea sopita / alla fresca ombra de copiosa oliva / l'alma, candida e chiara Margarita», cioè appunto la madre della poetessa (L. VALENZIANO, *Camilleo*, in ID., *Opere volgari*). Sul *Camilleo* cfr. *infra*, p. 143.

⁸ C. SANTORO, *Gli uffici del dominio sforzesco (1450-1500)*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1948, p. 16 registra la nomina di Scarampo degli Scarampi il 2 ottobre 1479, «ad beneplacitum, cum provisione Luce Grimaldi». Il Consiglio segreto era il principale organo dell'amministrazione centrale, con funzioni politiche, giudiziarie e amministrative.

⁹ Sulla famiglia Guidobono Cavalchini cfr. A. BERRUTI, *Tortona insigne*, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1978, pp. 310-31.

1507¹⁰; morì certamente prima del 25 novembre 1517, poiché in quella data Sabba da Castiglione inviò alla donna una lettera *Consolatoria*¹¹. Camilla e Ambrogio ebbero due figlie (Antonia¹² e Virginia) e due figli (Nicolò Cesare, nato nel 1505 e poi capitano al servizio di Genova, e Fabrizio). Non è noto l'anno in cui la poetessa morì: era sicuramente viva nel marzo 1523, quando è ricordata in una lettera dell'ambasciatore estense Alberto Bendidio¹³; ed era probabilmente ancora in vita nella seconda metà degli anni Trenta, quando Bandello la celebra, insieme ad altre sei poetesse, nel IV dei suoi *Canti XI* («e Camilla Scarampa Italia onora, / sì dotta si scoperse e sì sottile» xxiv, vv. 3-4)¹⁴. Nel volume XII della collezione «Parnaso italiano» si trova la seguente notizia: «sebben la Bergalli assegni il fiorire di questa celebre rimatrice intorno al 1520, noi qui la poniamo, avendo veduto in un manoscritto della Marciana, una volta appartenente ad Apostolo Zeno, esser ella passata in quest'anno [1540] a miglior vita»¹⁵. Dunque in un manoscritto di Apostolo Zeno si troverebbe la data della morte della donna: tuttavia non mi è riuscito di rintracciare il codice, né altra fonte riporta questa notizia¹⁶. Un termine

¹⁰ Cfr. G. CARNEVALE, *Notizie per servire alla biografia degli uomini illustri tortonesi*, Vigevano, coi tipi di P. Vitali, 1838 (= Bologna, Forni, 1975); BERRUTI, *Tortona insigne*, p. 319. Rozzo cita anche G.A. PERANDA, *Genealogia della Casa Guidobona Cavalchina*, Tortona, [s.n.], 1603, definendola opera «rarissima», di cui infatti non sono riuscita a trovare traccia (ma già Berruti la diceva «irreperibile»).

¹¹ Sulla quale cfr. *infra*, p. 146-147. Tuttavia BERRUTI, *Tortona insigne*, p. 319, afferma che Ambrogio morì nel 1554: una data che sembra oltre tutto troppo 'bassa', per un uomo che già ai primi del Cinquecento era ben inserito nell'apparato amministrativo di Milano.

¹² Che Bandello dice poi essersi «in Genova fatta monaca» (dedica di I 1, in BANDELLO, *Le novelle*, I, p. 50) e per la morte della quale avrebbe scritto il sonetto *Piangi, viator, ch'ogni uom che passa, piange* (la notizia è del Flora nella sua edizione di M. BANDELLO, *Tutte le opere*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1966, II, p. 1320; il sonetto, compreso fra le rime extravaganti, si legge anche in BANDELLO, *Rime*, n. 226).

¹³ La lettera è segnalata da G. BERTONI, *Il Cieco da Ferrara e altri improvvisatori alla corte d'Este*, in «Giornale storico della letteratura italiana», xciv, 1929, 282, p. 278, nota 1.

¹⁴ Cfr. BANDELLO, *Tutte le opere*, II, p. 908. La composizione dei *Canti XI*, pubblicati ad Agen nel 1545, risale agli anni 1536-1538.

¹⁵ *Lirici del secolo quarto, quinto, sesto e settimo cioè dal 1501 al 1835*, Venezia, G. Antonelli, 1851 (Parnaso italiano, 12). La scheda è firmata F.Z. (Francesco Zanotto) e si trova alle colonne 548-49. La notizia prosegue: «Camilla Scarampa fu nipote di un Vescovo Mantovano, secondo la citata Bergalli; e secondo il Quadrio Mantovana essa pure; ma l'Argelati afferma essere ella stata milanese e figliuola di Scarampo Scarampi senatori in Milano; e milanese ancora la dice il Sannazzaro in un epigramma composto in onore di essa [...]; ed è probabile perciò ch'ella fosse orionda da Asti, ma nata in Milano». Prosegue informando che la Scarampi è ricordata da Bandello. Per il riferimento alla Bergalli cfr. *supra*, p. 133, nota 3.

¹⁶ Nessun aiuto ricavo da E. MOTTA, *Morti in Milano dal 1452 al 1552*, in «Archivio Storico Lombardo», xviii, 1891, pp. 241-90.

ante quem, il 1548, è comunque fornito da Bandello, che nella novella II 40 accenna alla poetessa («quella che mentre visse fu mia tramontana stella») come già morta da qualche tempo¹⁷.

La Scarampi ebbe una buona formazione e doveva conoscere bene il latino, anche se non si hanno tracce di suoi scritti in questa lingua¹⁸; secondo Tonso Pernigotti la Scarampi avrebbe avuto come maestro l'umanista Giuliano Montano, ma l'informazione si basa su alcuni versi del Valenziano che, in realtà, non sono del tutto espliciti, ed è da accogliere con cautela¹⁹. La sua figura di donna 'educata', ma non propriamente 'erudita', si inserisce dunque nel contesto della crescente presenza femminile sulla scena letteraria, sempre più ricco e articolato proprio nel passaggio dal XV al XVI secolo²⁰.

2. Alle notizie fissate da Rozzo si possono aggiungere pochi elementi nuovi, che tuttavia contribuiscono in qualche misura a mettere a fuoco il con-

¹⁷ Cfr. BANDELLO, *Le novelle*, II, p. 360. Nella dedica della novella lo scrittore dice di essere da sei anni in Francia.

¹⁸ VALENZIANO, *Camilleo*: «sorse poi de Minerva alta clemenza / quando, de tanto ingegno inamorata, / de' secreti gli aperse ogni sentenza. / [...] / Ma non contenta ancor, quella alma inquieta / voltò i libri de Mantua e de Sulmona» (II, vv. 31-33, 124-26). Il poeta allude anche alla competenza della poetessa in campo astronomico (II, vv. 34-36) e musicale (II, vv. 142-47). D'altra parte la musica era ormai elemento integrante dell'educazione della donna di corte, come anche avrebbe prescritto Castiglione nel *Cortegiano* («voglio che questa donna habbia notitia di lettere, di musica, di pittura, e sappia danzar e festeggiare, accompagnando con quella discreta modestia e col dar bona opinion di sé anchora le altre advertenze che son state insegnate al cortegiano», in B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2016, I, *La prima edizione*, III, p. 283). Sull'importanza della musica a Milano sullo scorcio del secolo cfr. F. DEGRADA, *Musica e musicisti nell'età di Ludovico il Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, II, pp. 409-15.

¹⁹ Cfr. *Lettera di d. Alessandro Tonso Pernigotti patrizio tortonese al signor Giambattista Signorio segretario della città di Tortona contenente notizie di Luca Valenziano*, Tortona, [s.n.], 1817, p. 17. I versi del Valenziano sono tratti dal primo degli *Atti pastorali* e sono pronunciati da Licano (probabile resa 'classica' di Luciano, a sua volta variante di Luca, e quindi forse personaggio che rappresenta il poeta stesso): «ma per quel che mi par, gli è Galatea, / che tal mi la depinse ragionando / Montan, che del suo amor sì forte ardea. / [...] / La gloriosa, prima alta novella / qual mi venne da te dal gran Montano / ti fe' più chiara ch'una vaga stella» (vv. 28-30, 49-51). Giuliano Montano fu comunque in relazione con Renato Trivulzio, come si ricava da una lettera di questi a G. Caccia del 1536 (cfr. ALBONICO, *Il ruginoso stile*, p. 157). QUADRIO, *Storia*, II, p. 63, informa di un sonetto «assai sanguinoso» di Pietro Leone, «Vercellese [...] primario Professor di Gramatica», contro Montano.

²⁰ Contesto che è ancora da studiare nel suo complesso: «the critical coverage of early modern women's writing remains patchy, especially once we venture beyond the relatively well-mapped terrain of single-authored published books into the less negotiable but important hinterlands of "minor" and local authors» (cfr. COX, *Women's Writing in Italy*, p. xxiii).

testo in cui visse la Scarampi. Innanzitutto la notizia dei funerali del padre Scarampo Scarampi, svoltisi a Venezia il 9 luglio 1485:

1485, Luglio 9. Cerimoniale (in volgare) ordinato dalla Signoria pei funerali di Scarampo Scarampi, oratore del duca di Milano, morto in Venezia. Portata la bara nella chiesa di S. Moisè parata a lutto, ed ivi posta su catafalco, fu il dì seguente (10) trasportata per la piazza di S. Marco alla riva con accompagnamento di clero e membri del Senato, e dalla riva a S. Domenico di Castello ove lo Scarampi fu tumulato in un sepolcro eretogli a spese del governo. Riportata poi la bara a S. Moisè, vi si tenne con pompa e riti fino al 13. Le esequie si celebrarono solennissime, coll'intervento di tutte le confraternite laiche (*scuole*) e del clero regolare, e secolare; la bara era portata da confratelli della scuola di S. Marco e circondata da 30 figlioli di membri del Senato nonché da 20 ufficiali di nave secondari con torcie. La seguivano: 13 cappe piangenti, gli uscieri di palazzo, la corte del doge, i notai della cancelleria, i segretari e cappellani ducali, il cancellier grande, il doge, il cancelliere e il segretario del defunto, il patriarca di Venezia, due ambasciatori dell'imperatore, Guerriero Trotti parente del defunto, tre oratori del duca di Ferrara, Alberto Ferufini familiare del defunto, il duca dell'Arcipelago, Filippo da Fondi familiare del defunto, Giovanni Tuz barone ungherese, il segretario di Roberto di Sanseverino, gli oratori di Carintia, i vescovi di Retimo e Milopotamo, i consiglieri del doge, i procuratori di S. Marco, i capi della Quarantia, gli avogadori del comune ed altre alte magistrature di Venezia. Con tale accompagnamento la bara fu portata in chiesa de' SS. Giovanni e Paolo ove celebraronsi i riti funebri (che si descrivono) e recitato l'elogio del defunto da Girolamo Donato dottore. Si omettono altre circostanze secondarie²¹.

Scarampo fu dunque sepolto nella chiesa di San Domenico in Castello, poi demolita agli inizi dell'Ottocento²². Nella difficoltà di reperire informazioni sui vari personaggi intervenuti²³, sarà comunque da sottolineare la pre-

²¹ *I libri commemoriali della Repubblica di Venezia. Regesti*, v, Venezia, Deputazione Veneta di Storia Patria, 1901, p. 299. La notizia della morte di Scarampo è riportata anche da Marin Sanudo: cfr. *I Diarii di Marino Sanuto*, Venezia, Visentini, 1879-1903 (= Bologna, Forni, 1969-1979), I, p. 782.

²² E. PAOLETTI, *Il fiore di Venezia, ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi*, Venezia, Tommaso Fontana Tipografo Edit., 1839, II, pp. 175-77, a p. 176 «nel chiostro vicino alla chiesa stessa vari illustri personaggi erano o sepolti o ricordati con distinte iscrizioni» (fra gli altri vi era sepolta Cassandra Fedele). Nessuna notizia in E.A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, 6 voll., Venezia, presso Giuseppe Picotti, 1824-1853.

²³ Alberto Ferufini, figlio di Filippo, cancelliere sotto gli Sforza, sarebbe poi stato esiliato e i suoi beni confiscati dopo l'arrivo dei Francesi (cfr. F. GASPAROLO, *Memorie storiche di Sezzè*

senza del segretario di Roberto Sanseverino (1418-1487), al quale Scarampo doveva essere legato, se il Corio afferma che la nomina di Scarampo a senatore era stata favorita dalla sua intercessione²⁴.

Uno «Scalampa»²⁵ è menzionato in un sonetto di Pietro Barignano scritto poco dopo la morte di Alessandro Bentivoglio, avvenuta nel 1532, che si legge nella raccolta curata da Atanagi nel 1565²⁶:

Barzo, che fa la bella schiera, amica
ai chiari studi de la lingua nostra?
Pregio honorato de la terra vostra
in quest'etade, e ceda pur l'antica.
Il buon Trivultio come s'affatica
in far opre conformi a bella mostra?
Lo Schiafenato come pur si mostra
vago che 'l mondo di lui sempre dica?
ove spende hora il tempo lo Scalampa,
il cui fiorito ingegno ammirar soglio?
Il Castellan che fa? che fa 'l mio Stampa?
Ma voi che fate senza 'l Bentivoglio,
di valor, di bontà sì chiara lampa?
Di tanto danno, ohimè, quanto mi doglio.

Non è facile identificare con precisione l'identità dello «Scalampa»; difficile pensare, con Maria Pia Mussini Sacchi (se non altro per quell'espressione «ove spende hora il tempo» che parrebbe 'stonata'), a un errore di tradizione del testo, a un «passaggio dall'articolo femminile *la* al maschile *lo*» che, corretto, rivelerebbe la presenza proprio della nostra poetessa²⁷. Tuttavia, l'allu-

Alessandrino, Alessandria, Stab. Tipo-Litografico Succ. Gazzotti & Co., 1912, I, p. 331 e II, pp. 155, 327; S. MESCHINI, *La Francia nel Ducato di Milano*, 2 voll., Milano, Franco Angeli, 2006, I, pp. 160, 170).

²⁴ B. CORIO, *Storia di Milano*, a cura di A. Morisi Guerra, Torino, Utet, 1978, II, p. 1415: «pervenuto adunque Sanseverino finalmente in Asta, vi stette alchuni giorni inscieme con Scarampo di Scarampi, già a Milano per intercessione di Roberto facto dil numero senatorio».

²⁵ La forma corretta del cognome è 'Scarampi' (cfr. ROZZO, *Un personaggio*, p. 422), ma nei codici e presso gli autori che parlano o accennano alla poetessa si trovano spesso anche le forme 'Scarampa' e 'Scalampa' (quest'ultima usata anche da Bandello).

²⁶ Il sonetto è segnalato da S. ALBONICO, *Ippolita Clara*, in *Veronica Gamba e la poesia*, p. 346, nota 97, e ID., *Il ruginoso stile*, p. 96; nel 1565 fu incluso dall'Atanagi nella raccolta *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, p. 171r (che di Barignano ospita un'ampia silloge, con 66 componimenti). Su Barignano, dedicatario della novella 12 di Bandello, cfr. M. BIANCO, *La tradizione delle rime di Pietro Barignano*, in «Schifanoia», 17-18, 1997, pp. 67-124.

²⁷ M.P. MUSSINI SACCHI, *Giovanni Battista Schiaffenato, un amico milanese del Bandello*, in *Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello*, Atti del II Convegno internazionale di

sione alla recente morte del Bentivoglio fa pensare a un ambiente assai vicino alla nostra poetessa, alla cui famiglia apparteneva probabilmente anche lo «Scalampa» del sonetto.

Si ha qualche notizia intorno al cognato di Camilla, Gerolamo Guidobono Cavalchini, amico di Renato Trivulzio, «poeta e autore di poemi latini e volgari», sposato con Ippolita Guasco²⁸. Inoltre, il 18 febbraio 1513, un Alessandro Guidobono fu nominato vicario generale e sindacatore ducale in luogo del defunto Ilario Gentile, per i meriti del padre Agostino (già *advocatus camere* di Tortona dal 23 febbraio 1484²⁹, consigliere di giustizia, prefetto *rei pecuniariae*, senatore di giustizia e vicario di provvisione di Milano³⁰, che ancora compare nel Ruolo dei salariati per il 1499 con uno stipendio di L. 400³¹); mentre un altro Agostino Guidobono era consigliere ducale nel 1514³². Non è noto il grado di parentela di Alessandro con il marito della poetessa, Ambrogio, e tuttavia queste informazioni confermano, nel Quattrocento, la presenza di esponenti della famiglia Guidobono nell'amministrazione centrale e periferica dello Stato di Milano³³.

Studi (8-11 novembre 1984), a cura di U. Rozzo, Tortona, [s.n.], 1985, pp. 61-70, a p. 63. Aggiungo che G. PERBONO, *Oviliarum opus luculentissimum et elegantissimum*, Milano, [s.n.], 1533, I, c. LXIII, loda fra i collaboratori del duca e i principali cortigiani, insieme ad Alessandro Bentivoglio, Massimiliano ed Hermes Stampa, un Nicolò e un Ludovico Scarampi («et ornamentis virtutum plurimus potentes Nicolaus et Ludovicus Scalampi»). Quanto allo Stampa del sonetto, la studiosa propone in via ipotetica un non meglio identificato Baldassarre, certo da non confondersi con il fratello della poetessa Gaspara, nato negli anni Venti e morto precocemente nel 1544, del quale sono giunte oltre una trentina di poesie in varie raccolte cinquecentesche (poi raccolte in appendice all'edizione settecentesca *Rime di madonna Gaspara Stampa*, quindi in STAMPA, FRANCO, *Rime*, pp. 197-214). Ma si tratta forse più probabilmente dell'Hermes Stampa nominato dal Perbono, il cui nome si incontra talvolta nei manoscritti miscelanei cinquecenteschi.

²⁸ Cfr. BERRUTI, *Tortona insigne*, p. 319; ALBONICO, *Il ruginoso stile*, p. 171.

²⁹ SANTORO, *Gli uffici del dominio sforzesco*, p. 519. La notizia della nomina di Agostino a senatore è riportata anche da BERRUTI, *Tortona insigne*, p. 317, che la data al 1494 e che colloca al 1439 la nascita di Agostino.

³⁰ Cfr. C. SANTORO, *Gli uffici del Comune di Milano e del dominio Visconteo Sforzesco (1216-1515)*, Milano, Giuffrè, 1968, p. 405.

³¹ Cfr. C. SANTORO, *Contributi alla storia dell'amministrazione sforzesca*, in «Archivio storico lombardo», LXVI, 1939, 1-2, pp. 27-114, a p. 77; ma la notizia è anche in EAD., *Gli uffici del dominio sforzesco*, p. 108, nota 2.

³² Cfr. *Annali della fabbrica del Duomo di Milano*, 9 voll., Milano, Brigola e Comp. editori, 1877-1885, III, p. 167. Il 21 dicembre dello stesso anno Agostino assumeva l'incarico di vicario di provvisione. V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, 12 voll., Milano, Tipografia Bortolotti, 1889-1893, segnala un'iscrizione in cui un Agostino Guidobono, «ducalis senator», piangeva la morte del figlio, anch'egli Alessandro, avvenuta nel 1503 (III, p. 49, n. 61).

³³ Cfr. SANTORO, *Gli uffici del dominio sforzesco*, *passim*.

Più importante è la notizia dell'amicizia della Scarampi con Panfilo Sasso, di cui informa Sabba da Castiglione, anch'egli legato al poeta modenese da «amicizia assai intrinseca». Dedicando la *Consolatoria* per la poetessa a Giacomo Guicciardini, Sabba dice infatti di averla fatta leggere al Sasso, «ricordandomi de la amicizia la quale già ebbe con essa madonna Camilla in Milano, allora quando quella patria ebbe più liete e più benigne stelle», ottenendone il consiglio di pubblicarla³⁴.

3. Alcune testimonianze letterarie (quasi tutte già a suo tempo segnalate da Rozzo) contribuiscono a delineare, seppure per tratti sommari, la rete delle relazioni della Scarampi. È Bandello l'autore che, con maggiore frequenza, ricorda la poetessa, accennando al suo salotto (dediche di I 5; III 21; IV 14), lodandone le rime (dediche di III 17 e IV 19) e addirittura citando la prima quartina del sonetto n. 14, *Amore e Gelosia nacqueno insieme*, all'inizio della novella III 23³⁵. Dedicataria della novella I 13 (in cui si narra la vicenda di un'altra Camilla Scarampi, appartenente alla stessa famiglia della poetessa) e ricordata anche come abile narratrice («cominciò essa signora Camilla e narrò una novelletta assai dilettevole»)³⁶, sul modello delle figure femminili del *Decameron*, la Scarampi è ben introdotta nei salotti delle famiglie milanesi più in vista: frequenta abitualmente gli Atellani, Alessandro Bentivoglio e sua moglie Ippolita Sforza³⁷.

Nel complesso dunque la Scarampi appare legata all'ambiente descritto da Bandello nelle sue novelle: la Milano degli ambienti filosforzeschi, delle «nuove piccole corti nelle quali si tentava di ritrovare, come nei frammenti di uno specchio infranto, l'immagine della vita e della cultura della corte

³⁴ Il passo è riportato in C. SCARPATI, *Ricerche su Sabba Castiglione*, in ID., *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1982, pp. 27-125, a p. 102.

³⁵ BANDELLO, *Le novelle*, III, p. 121. Segnalo un possibile riuso da parte dello scrittore di un testo della poetessa: nella novella II 55 (ID., *Le novelle*, II, p. 507) Antioco pronuncia le parole «Ecco colei che m'arde, ecco la vita e la morte mia», che singolarmente richiamano l'*incipit* del madrigale n. 9.

³⁶ Dedicà di I 44, in BANDELLO, *Le novelle*, I, p. 406.

³⁷ Alessandro Bentivoglio (1474-1532), figlio di Giovanni II, signore di Bologna, fu cacciato dalla città nel 1506; rifugiatosi a Milano, fu al servizio degli Sforza, che lo fecero senatore e, dopo il ritorno di Francesco II, governatore della città. Ippolita Sforza (1481-1520) fu la seconda moglie di Alessandro (il matrimonio venne celebrato nel 1492) e con lui fu generosa protettrice di artisti e letterati; Bandello la elogia spesso nelle sue novelle. Cfr. A. FULGENZI, *Note milanesi su Matteo Bandello*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*, pp. 403-9; D. TRENTO, *Alessandro e Ippolita Bentivoglio in San Maurizio*, in *Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano*, Milano, Skira, 2000, pp. 37-44.

scomparsa»³⁸; di quei salotti e cenacoli che, nella turbolenta alternanza di periodi di dominazione francese e di effimere restaurazioni (Massimiliano Sforza dal 1512 al 1515 e poi, dal 1521, Francesco II), animano la vita sociale e culturale della città, in una sostanziale continuità³⁹. Sul piano strettamente letterario, sono gli anni in cui, nella sempre più sensibile frattura fra il modello toscano e fiorentino proposto dalla corte e quello municipale saldamente radicato in 'città', vive forse il suo massimo splendore il gruppo di poeti volgari (Gerolamo Cittadini, Niccolò Amanio, Tommaso Castellani, Luca Valenziano, Giovan Battista Schiafenato) che si riuniva nei palazzi della nobiltà cittadina (in parte diverso il caso del 'solitario' Antonio Fregoso)⁴⁰ e che, politicamente 'sconfitto' dopo il 1515, si sarebbe progressivamente esaurito fino a giungere, nel 1521, ad un vero e proprio spartiacque per la cultura milanese⁴¹.

Ma Bandello ci porta già nei primi decenni del Cinquecento; la Scarampi, di almeno dieci anni più anziana dello scrittore (nato nel 1485), era già nota tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, come si vedrà

³⁸ A. TISSONI BENVENUTI, *Milano sforzesca nei ricordi del Bandello: la corte e la città*, in *Gli uomini le città*, pp. 123-37, a p. 134.

³⁹ Cfr. S. ALBONICO, *Appunti sulla cultura letteraria a Milano dalla prima dominazione francese al 1560*, in *Prima di Carlo Borromeo*, pp. 45-59.

⁴⁰ Cittadini era al servizio di Ippolita Sforza Bentivoglio, come ricorda anche Bandello (dedica della novella I 1, in BANDELLO, *Le novelle*, I, p. 4) e come informa M. DANZI, *Girolamo Cittadini poeta milanese di primo Cinquecento*, in *Veronica Gambara e la poesia*, pp. 293-322, a p. 300. Cittadini fu in contatto con la corte di Mantova fin dal 1514, ma vi si trasferì solo dopo il 1520. Per Amanio cfr. *Le rime di messer Nicolò Amanio del Σ III 50 (ora MA 449) dell'Angelo Mai di Bergamo*, a cura di F.F. Minetti, Pisa, Ets, 2006. La produzione lirica del Castellani è ora disponibile in T. CASTELLANI, *Rime*, a cura di M.G. Giglio, in «Matteo Bandello», III, 2010, pp. 11-174. Per Valenziano cfr. *supra*, p. 134, nota 7 (aggiungo che Valenziano compare come narratore nella dedica della novella II 40 di Bandello: cfr. BANDELLO, *Le novelle*, II, p. 357). Per lo Schiafenato cfr. la breve sezione a lui dedicata in *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, pp. 444-48, oltre a MUSSINI SACCHI, *Giovanni Battista Schiaffenato*. Infine, delle opere di Antonio Fregoso è disponibile l'edizione moderna: A.F. FREGOSO, *Opere*, a cura di G. Dilemmi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1976 (cfr. anche D. MAESTRI, *Intorno ad Antonio Fregoso Fileremo*, in «Levia Gravia», IX, 2007, pp. 27-48).

⁴¹ Cfr. C. DIONISOTTI, *Girolamo Claricio* (1964), in *Id.*, *Scritti di storia della letteratura italiana*, II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 141-71, a p. 143. ALBONICO, *Il ruginoso stile*, pp. 37-38, propende per una sostanziale estraneità a questo ambiente di Renato Trivulzio e della cerchia di amici che attorno a lui si andò progressivamente raccogliendo, fra i quali il cognato di Camilla; ma forse tale divisione non fu così netta, se lo stesso Bandello cita Trivulzio (dedica di III 24, in BANDELLO, *Le novelle*, III, p. 126) e se lo stesso Trivulzio è nominato nel sonetto di Barignano insieme allo Schiafenato, cui peraltro era assai legato (cfr. in proposito MUSSINI SACCHI, *Giovanni Battista Schiaffenato*, pp. 62-63).

dalle testimonianze del Valenziano e di Sannazaro⁴². Aveva cioè vissuto nella Milano sforzesca degli ultimi anni del Quattrocento, di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este, un'esperienza effimera, un «lieto paradiso» destinato a dissolversi con la morte di Beatrice e l'imprigionamento del Moro, del quale ha lasciato un intenso spaccato il Calmeta nella *Vita di Serafino Aquilano*⁴³. Molto probabilmente la Scarampi conobbe e frequentò i poeti che a quella corte erano stati chiamati, in quei pochi anni in cui si creò nella città «un ambiente letterario paragonabile agli altri padani»⁴⁴, con la presenza di artisti (primi fra tutti Bramante e Leonardo, ma anche Gian Antonio Amadeo, Butinone, Zenale, Gian Cristoforo Romano, Ambrogio Bergognone) e letterati (oltre a Lancino Curti e Piattino Piatti, il toscano Bellincioni, l'alessandrino Taccone, e poi Gasparo Visconti, Niccolò da Correggio, Antonio Fregoso, Serafino Aquilano, Calmeta, Panfilo Sasso)⁴⁵; un ambiente in cui, grazie alla presenza e al mecenatismo di Beatrice d'Este, comincia a trovare un proprio spazio, come testimonia il Calmeta, anche la lirica femminile: «in modo che la vulgare poesia e arte oratoria, dal Petrarca e Boccaccio in qua quasi adulterata, prima da Lorenzo Medice e suoi coetanei, poi mediante la emulazione di questa [Beatrice] e altre singularissime donne di nostra etade, su la pristina dignitate essere ritornata

⁴² Generica la cronologia che si ricava dalla tradizione delle sue rime: il manoscritto 91 del Seminario Vescovile di Padova, che tramanda un gruppo di componimenti della Scarampi (cfr. *infra*, p. 158), fu «messo insieme, con l'alternato lavoro di diversi copisti, nel decennio 1520-1530» (A. BALDUINO, *Petrarchismo veneto e tradizione manoscritta*, in ID., *Periferie del petrarchismo*, Roma – Padova, Antenore, 2008, pp. 3-30, a p. 24). Su di esso cfr. V. MARCHESI, *Pietro Bembo, la crisi italiana e la genesi delle «Historie venete» (1527-1530). Con appunti sulla tradizione delle rime di Niccolò Tiepolo*, in «Aevum», LXXXVI, 2012, 3, pp. 921-47, a pp. 943-45.

⁴³ La *Vita* (pubblicata nelle *Collettanee grece-latine et vulgari per diversi auctori moderni nella morte dell'ardente Seraphino Aquilano*, Bologna, per Caligula Bazaliero, 1504; ora disponibili in ed. moderna a cura di A. Bologna, Lucca, Libreria musicale italiana, 2009) si legge in COLLI, *Prose e lettere*, pp. 60-77. Il Calmeta era stato segretario di Beatrice d'Este. Sulla *Vita* cfr. KOLSKY, *The Courtier*. Sul progetto culturale di Ludovico il Moro cfr. A. TISSONI BENVENUTI, *I modelli fiorentini e la letteratura a Milano all'epoca degli Sforza*, in *Florence and Milan: Comparisons and Relations*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, I, pp. 41-55; e S. ALBONICO, *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere*, in *Ludovicus dux*, a cura di L. Giordano, Vigevano, Diakronia – Società Storica Vigevanese, 1995, pp. 66-91.

⁴⁴ Cfr. TISSONI BENVENUTI, *Milano sforzesca*, p. 125.

⁴⁵ Per i rapporti con Panfilo Sasso, cfr. *supra*, p. 140; secondo Cox, *Womens' Writing in Italy*, p. 47, il sonetto *Benigna grazia novamente piove* di Visconti (ora in G. VISCONTI, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a cura di P. Bongrani, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 1979, n. 201) potrebbe riferirsi proprio alla Scarampi, ma non ci sono altri dati che possano confermare l'ipotesi.

se comprende»⁴⁶. Come ricorda il Corio, con qualche probabile esagerazione, «quivi nel greco era la dottrina, quivi versi e la latina prosa risplendevano, quivi nel rimitare eran le muse, quivi nel sculpire erano i maestri, quivi nel depingere li primi da longinque regione erano concorsi, quivi de canti e soni da ogni generatione erano tante suave e dolcissime armonie che dal cielo pareano fussen mandate alla excelsa corte»⁴⁷. A quegli ultimi anni del Quattrocento riporta la testimonianza di Luca Valenziano, che alla Scarampi dedicò *Il Camilleo*⁴⁸, componimento in terzine che celebra, oltre la bellezza della donna (direttamente richiamata nel titolo), anche le doti della poetessa, suggerendo, al di là degli encomi stereotipati, l'esistenza di una produzione poetica nota almeno all'interno dell'ambito locale e comunque 'riconoscibile' («non sciai ben ch'ella de sua man lo scrisse, / sperando contra morte farsi eterna?», II, vv. 157-158). Ugo Rozzo ritiene la composizione del *Camilleo* anteriore al 1505⁴⁹; dai vv. II, 4-6 sembra d'altra parte potersi intendere che qualche tempo è trascorso dall'anno 1500 quando Valenziano scrive: con qualche approssimazione, si può dunque pensare che nei primissimi anni del secolo la Scarampi fosse nota, almeno in ambiente 'milanese', anche per le sue liriche.

Riporta ai primi anni del Cinquecento anche l'epigramma che Sannazaro mandò a Iacopo d'Atri perché a sua volta lo inviase, insieme ad alcuni sonetti, a Isabella d'Este⁵⁰. È infatti lo stesso Iacopo a scrivere alla marchesa, il 3 febbraio 1503:

Poi il Re gli fece dire dui sonetti, in specialità uno che porta per impresa Mons. De Ligni per amore de la contessa de Scaldasole, del quali mi ha promesso copia per mandarlo alla Ex. V., et uno epigramma facto per Camilla Scarampa, li quali como più presto potrò havere li mandarò ad quella.

⁴⁶ COLLI, *Vita di Serafino Aquilano*, p. 72. Cfr. anche BONGRANI, *La poesia lirica*: «la pratica della poesia, del "far versi", intesa come galante gioco di società, si era estesa anche alla componente femminile di quella società, una componente essenziale, che influi allora sulla ripresa e sulle scelte del gusto poetico contemporaneo come mai prima era accaduto» (p. 226).

⁴⁷ CORIO, *Storia di Milano*, II, pp. 1479-80.

⁴⁸ Cfr. *supra*, p. 134, nota 7.

⁴⁹ Mentre infatti nel poemetto si parla delle due figlie di Camilla, Antonia e Virginia, non vi si fa invece cenno al primo figlio maschio, Nicolò Cesare, che BERRUTI, *Tortona insigne*, pp. 318-19, dice nato nel 1505.

⁵⁰ Iacopo d'Atri fu segretario di Francesco Gonzaga e dal 1503 al 1507 fu in Francia come ambasciatore dei Gonzaga. Su di lui cfr. A. LUZIO, R. RENIER, *La cultura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga (1899-1903)*, a cura di S. Albonico, Milano, S. Bonnard, 2006, pp. 243-71, a pp. 243-55.

Dopo di che l'invio è quasi immediato, il 6 febbraio 1503⁵¹. Sannazaro poté forse conoscere la Scarampi a Milano nell'estate del 1502, quando vi giunse al seguito di Luigi XII insieme a Federico d'Aragona, o, più probabilmente, a Pavia, in quella stessa estate, come lascia pensare il riferimento al Ticino⁵²:

Fumantem ambustis olim Phaëtona quadrigis
 exceptit rapidis fluctibus Eridanus;
 ecce recens, Ticine, tibi de Sole trophaeum
 erigit auratis culta Camilla comis:
 nam Deus ille tuis ausus concurrere ripis,
 majoris Numen sensit adesse deae.
 O fatum fluviorum! ergo nova fabula vestris
 semper erunt Nymphis aut Pater, aut Phaëton⁵³.

Poiché l'invio di poesie era certo un omaggio a Isabella, la presenza fra altre liriche dell'epigramma sulla Scarampi lascia pensare che la poetessa fosse una figura gradita alla duchessa, che probabilmente l'aveva conosciuta in uno dei suoi frequenti soggiorni milanesi⁵⁴; e si può almeno ipotizzare qualche legame con la corte mantovana (come, con ogni probabilità, per il Valenziano)⁵⁵.

Un documento interessante, per gli indizi che se ne possono trarre, è una canzone di Enea Irpino da Parma, composta sicuramente dopo il 1508 (per l'accenno alla vedovanza di Elisabetta Gonzaga) e prima del 1519 (per il mancato riferimento alla vedovanza di Isabella d'Este), dunque dopo la sua partenza dalla città natale⁵⁶. Concepita come celebrazione di donne «leggia-

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 306.

⁵² Cfr. G. BENZONI, *Federico d'Aragona*, in *DBI*, XLV, 1995, pp. 668-82; ad un incontro pavese, nell'estate dello stesso anno, pensa C. VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova, Antenore, 1988, p. 51, nota 29. Ma il riferimento al Ticino potrebbe avere un valore più generico, alludendo alla terra lombarda in generale.

⁵³ L'epigramma *De Camilla Scalampa Mediolanensi* si legge in *Jacobi Sannazarii Opera omnia, latine scripta*, Venetiis, in aedibus haeredum Aldi Manutii et Andreae Asulani soceri, mense Septembri 1535.

⁵⁴ Cfr. A. LUZIO, R. RENIER, *Delle relazioni d'Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, in «Archivio storico lombardo», XVII, 1890, pp. 74-119, 346-99, 619-74.

⁵⁵ Cfr. U. ROZZO, *Introduzione a VALENZIANO, Opere volgari*, p. XIII.

⁵⁶ Su Enea Irpino cfr. B. BASILE, *Petrarchismo e manierismo nei lirici parmensi del Cinquecento*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)*, 2 voll., a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1978, II, pp. 87-99, che lo definisce «il maggior lirico petrarchista pre-farnesiano» (p. 87). Il suo canzoniere, tuttora inedito e conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma (ms. HH.V.31.700), fu segnalato da B. CROCE, *Un canzoniere d'amore per Costanza*

dre e chiare» del tempo, essa è dedicata, nel congedo, alla «casta e nobile» Scarampi e alla «pudica» Brenzoni Schioppo:

Appresso hoggi Apennino, oltre la Trebia,
d'amor cantando carmi alti e diversi,
la bella, casta e nobile Scarampa
sotto la phebea lampà;
la Birinzona, honor di questi tempi,
sovra Attice scande hor pudichi versi,
lieti, amorosi e tersi.
Ti mando a lor, canzon, per che t'adempì
di lor' alteri et honorati exempì.

Sulla scorta di questi versi (peraltro non del tutto perspicui) si può ipotizzare che intorno agli anni Dieci fosse nota l'attività della poetessa anche presso il circolo di Costanza d'Avalos a Ischia, proprio per il tramite di Enea Irpino, che con quell'ambiente era in contatto (mentre la menzione della Brenzoni è da collegare al suo carme per Roberto Sanseverino)⁵⁷.

In area bandelliana riporta il poemetto latino *Heroinae ad Matthaeum Bandellum* di Giulio Cesare Scaligero, a stampa nel 1546 nei *Poematia* dedicati a Costanza Rangone Fregoso, protettrice di Bandello e amica dello Scaligero in Francia⁵⁸. L'amicizia fra lo Scaligero e Bandello è nota⁵⁹, ed è probabilmente per mezzo di questi che Giulio Cesare conobbe la Scarampi,

d'Avalos duchessa di Francavilla, in ID., *Curiosità storiche*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 22-29 (ripropone, con qualche taglio, l'articolo già pubblicato in «Atti dell'Accademia Pontaniana», xxxiii, 1903, 6, pp. 1-30); cfr. anche M. TURCHI, *Una via al petrarchismo: il "Canzoniere" di E. Irpino*, in «Aurea Parma», lvi, 1972, pp. 17-48. La canzone è conservata alle cc. 37r-40r del manoscritto parmense, ed era stata già segnalata da MONTI, *Il canzoniere*, p. 256, e da ROZZO, *Un personaggio*, p. 421.

⁵⁷ Sul circolo ischitano cfr. THÉRAULT, *Un cénacle humaniste* (qualche pagina dedicata all'Irpino: pp. 49-56). Sulla Brenzoni cfr. A. BENZONI, *Un carme inedito di Laura Brenzoni in lode di Roberto da Sanseverino*, in «Archivio veneto», lxi, 1939, 47-48, pp. 187-229.

⁵⁸ Cfr. G.C. SCALIGERO, *Poematia ad illustriss. Constantiam Rangoniam*, Lugduni, apud Godefridum et Marcellum Beringos fratres, 1546, pp. 349-350. Sullo Scaligero cfr. V. HALL, *Life of Julius Caesar Scaliger (1484-1558)*, in «Transactions of the American Philosophical Society», xl, 1950, pp. 85-170; M. BILLANOVICH, *Benedetto Bordone e Giulio Cesare Scaligero*, in «Italia medioevale e umanistica», xi, 1968, pp. 187-256, a pp. 218-48; *Giulio Cesare Scaligero e Niccolò d'Arco: la cultura umanistica nelle terre del Sommolago tra XV e XVI secolo*, a cura di F. Bruzzo, F. Fanizza, [Trento-Riva del Garda], [s.n.], 1999.

⁵⁹ Cfr. A. CH. FIORATO, *Matteo Bandello et Jules César Scaliger. Une amitié entre deux lettrés italiens émigrés en Aquitaine au XVI siècle*, in «Revue des études italiennes», xiii, 1967, pp. 239-66, 371-93. Bandello ricorda l'amico veronese nei sonetti nn. 198 e 199 della sua raccolta.

celebrata quale nuova Camilla, superiore per bellezza a Venere e musa della poesia amorosa:

Mira Deum variis iungens spectacula caussis,
 uno eodemque tulit magna Camilla sinu.
 Bella ferox, quae Volsca olim Regina ciebat,
 perficeret: docuit continuisse pudor
 Et status et robur mortali semine maius.
 Os, cuius fugiat lumine victa Venus,
 Diviniis labiis Hymettia mella liquantur
 Scribentisque Erato mulcet amica manum.
 Omnia cum posset dicto factoque tamen se
 totam non potuit dicere, tanta fuit.

Aggiungo che il ricordo della poetessa affiora anche altrove nell'opera dello Scaligero, se nell'edizione del 1574 dei suoi *Poematia*, nella sezione *Nymphae indigenae*, la Scarampi appare in veste di driade nel componimento *Diva Violantilla Bonromaea ab Ethruria, pro cuius persona canit Ias, et Auge pro diva Camilla Scalampa*⁶⁰.

A questi documenti si può ora affiancare, ad arricchire la trama delle relazioni della Scarampi, la già citata *Epistola consolatoria* che Sabba da Castiglione inviò alla poetessa poco dopo la morte del marito, nel 1517⁶¹. L'amicizia tra la poetessa e Sabba da Castiglione risaliva probabilmente alla comune frequentazione dell'«ambiente di nobiltà cavalleresca che s'era costituito a Milano tra i due secoli»⁶²; come è noto, del resto, anche Sabba era legato a Isabella d'Este. Nella dedicatoria a Giacomo Guicciardini, oltre a definire

⁶⁰ Iulii Caesaris Scaligeri... *Poematia in duas partes diuisa. Pleraque omnia in publicum iam primum prodeunt: reliqua vero quam ante emendatius edita sunt. Sophoclis Ajax Lorarius stylo tragico a Iosepho Scaligero Iulii F. translatus. Eiusdem Epigrammata quaedam, tum Graeca tum Latina, cum quibusdam e Graeco versis*, [Genève, Jacques Stoer], 1574, pp. 273-75 (cfr. C. GODI, *Narratori e dedicatari della prima parte delle novelle*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 101). Violante Borromeo, cui è dedicata la novella 18, è ricordata da Bandello nei *Canti XI VI*, LXIV-LXVI (cfr. BANDELLO, *Tutte le opere*, II, p. 958).

⁶¹ SABBA DI CASTIGLIONE, *Epistola consolatoria a Camilla Scarampa nella morte del marito*, Bologna, Giovanni Maria de' Simonetti, 1529. L'*Epistola* si legge in SCARPATI, *Ricerche*, pp. 103-12. Su Sabba da Castiglione, oltre al saggio di Scarpati, e ad A. LUZIO, *Lettere inedite di fra Sabba da Castiglione*, in «Archivio storico lombardo», XIII, 1886, pp. 91-112, cfr. *Sabba da Castiglione 1480-1554: dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, Atti del Convegno di studi (Faenza, 19-20 maggio 2000), a cura di A.R. Gentilini, Firenze, Olschki, 2004. I *Ricordi* sono ora editi: FRA SABBA DA CASTIGLIONE, *Ricordi ovvero Ammaestramenti*, a cura di S. Cortesi, Faenza, Stefano Casanova Editore, 1999.

⁶² Cfr. SCARPATI, *Ricerche*, p. 37.

la poetessa «donna veramente a li nostri secoli rara», Sabba informa di un rapporto improntato a «servitù [...] amicizia e [...] affinità», legame d'altra parte ribadito nelle prime righe della *Consolatoria*, insieme alle lodi per la «grandezza del vostro animo invitto», la «experimentata virtù ne le cose adverse» e «la vostra discreta prundenzia [*sic*], assai maggiore che di femminile sesso»⁶³; e di nuovo confermato in chiusura, dove sembra vibrare un sentimento di sincera affezione: «la quale [*Consolatoria*], quando di consolare non faccia altro effetto, [...] mi contenterò che purghe e diffenda la mia servitù, la mia amicizia e affinità d'ogni macula di negligenzia, di ingratitudine o di obliuione che calunniosamente a lloio fossero apposte; le quali, sì come sono durate in sino ad ora, così senza punto minuirsi per cambiare cielo e variare luoco duraranno in sino a le mie sepolte ceneri». Nulla di più possiamo ricavare però dalla *Consolatoria*, se non un generico cenno alla cultura della poetessa, «de le antiche istorie studiosissima».

4. Come si è accennato, sono sopravvissuti solo pochi testi di una produzione che fu probabilmente più copiosa e che è oltretutto difficile datare con precisione, dovendo ripiegare su una generica indicazione agli ultimi anni del Quattrocento e ai primi due/tre decenni del secolo successivo; ed è dunque con questa avvertenza che se ne può tentare una prima lettura. Il ventaglio tematico di queste liriche appare, nel complesso, piuttosto ristretto: rifiuto di Amore, privazione (lontananza) dell'amato, passione amorosa come ardore che consuma, protesta della propria fedeltà. È dunque un repertorio che per la scelta dei temi richiama più la poesia petrarchista ortodossa che non quella cortigiana (alla quale semmai riconduce un certo gusto per la personificazione e i componimenti 'dialogati'⁶⁴, la predilezione per i toni esclamativi e l'uso di sentenze nella chiusa di qualche sonetto⁶⁵), ed al quale rimangono estranei temi specificamente 'lombardi' (si pensi, ad esempio, al

⁶³ In che cosa poi consista tale 'prudenza' Sabba lo specifica subito dopo: la capacità di accettare gli «inexorabili fati», poiché nulla può mutare il destino; la forza di non abbandonarsi al dolore, che rischia di trasformarsi in un «misero diletto di animo infelice».

⁶⁴ Tipico in particolare della poesia settentrionale, da Boiardo a Panfilo Sasso (cfr. M. MALINVERNI, *La lirica volgare padana tra Boiardo e Ariosto: appunti su una tradizione rimossa*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del Convegno internazionale di Studi [13-17 settembre 1994], a cura di G. Anceschi, T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998, II, pp. 695-721, a p. 704), a Valenziano, e che era comunque autorizzato da Petrarca (cfr. almeno *RufLXXXIV*).

⁶⁵ Che connota ad esempio la poesia di Serafino Aquilano (cfr. A. Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1978, p. 56), di Tebaldeo e poi di Bandello, ma anche la tradizione letteraria della Firenze quattrocentesca, e in particolare dell'ambiente laurenziano (si pensi a certe chiuse di Lorenzo o ai *Rispetti* di Poliziano).

motivo del ciclo stagionale, presente in Bandello, Valenziano, Schiafenato): mancano testi d'occasione, così come i motivi, i temi e le immagini più comuni dell'esperienza cortigiana (con qualche eccezione: il motivo delle due forze contrarie, nel madrigale n. 11)⁶⁶; e non si avvertono né il gusto dell'arguzia, dell'iperbole e del 'concetto' tipico del Tebaldeo, né le sfumature parodistiche della poesia di Serafino, né infine la predilezione per il dato reale minimo caratteristico ad esempio del Visconti.

Poco eclettica e parzialmente incline alla sperimentazione (anche dal punto di vista metrico: i sonetti ripetono tutti lo schema ABBA ABBA CDC DCD, amato da Petrarca)⁶⁷, la poesia della Scarampi costituisce piuttosto un esempio di imitazione del modello non ancora rigorosa ed esclusiva, ma certamente massiccia, seppur praticata, forse anche per ragioni cronologiche, al di fuori delle 'regole' bembesche⁶⁸; pur conservando una discreta disponibilità a esempi diversi, essa guarda soprattutto a Petrarca, anche nella scelta delle forme (sonetti e madrigali, nessuno strambotto)⁶⁹. Se l'assenza di «combinazioni inquiete e sperimentali tra poesia umanistica e verso volgare», tipiche invece dell'area lombarda⁷⁰, andrà spiegata probabilmente con l'educazione della Scarampi, che non dovette avere un impianto rigorosamente umani-

⁶⁶ Ampiamente presente nella lirica cortigiana, per il quale si può forse rintracciare un antecedente anche nel Perottino più legato alla maniera tardo quattrocentesca (BEMBO, *Gli Asolani* [1505], I, 14). Ma cfr. anche, nel sonetto n. 49 del Valenziano, «varii sono i pensier che l'alma accoglie, / l'un m'assicura, e l'altro mi confonde, / chi speranza mi dà, chi me la toglie» (vv. 9-11, in VALENZIANO, *Opere volgari*).

⁶⁷ Cfr. *supra*, p. 90, nota 17.

⁶⁸ Si veda, su un piano più specificatamente linguistico, il nesso arcaizzante «in la man» del sonetto n. 1, v. 9, che si ritrova in alcuni testi di Bandello (cfr. ad es. *Rime*, n. 76, v. 3 «in l'alta stirpe») e che nelle *Prose* Bembo condanna (P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, III, 58, in ID., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1960). Diversamente la Tissoni Benvenuti: «la poesia amorosa che nasce a Milano – finalmente, potremmo dire – nel primo Cinquecento e dalla quale, su indicazione dello stesso Bandello, e insieme con lui, riconosciamo rappresentanti Nicolò Amanio, Camilla Scarampa, Luca Valenziano, Girolamo Cittadino, Tommaso Castellani, mantiene più a lungo che altrove il caratteristico eclettismo proprio della poesia cortigiana settentrionale, con forti compromissioni con la letteratura umanistica [...]. E come questi rimatori sono restii ad una imitazione precoce del Petrarca che altrove era già praticata, così sono più restii che in altri centri ad accogliere il nuovo verbo bembesco. In questo fatto, come del resto nella non presenza del Bembo come 'personaggio' (tranne che nella famosa novella della beffa, II 10) dobbiamo certo vedere non un'ignoranza ma un preciso polemico rifiuto» (TISSONI BENVENUTI, *Milano sforzesca*, p. 131).

⁶⁹ Sulla presenza del madrigale nella lirica primo cinquecentesca, cfr. A. ROSSI, *Lirica volgare del primo Cinquecento*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1989, pp. 123-57.

⁷⁰ G.M. ANSELMi, K. ELAM, G. FORNI, D. MONDA, *Introduzione*, in *Lirici europei del Cinquecento*, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 5-46, a p. 19.

stico, la scarsa propensione a «bizzarrie e avventure» e l'adesione al modello petrarchesco sembrano piuttosto frutto di una scelta precisa, non scontata nell'ambiente milanese a questa altezza cronologica⁷¹. Ne risulta una lirica che si mantiene su un tono medio, estraneo alla *gravitas* di lì a poco raccomandata da Bembo e anzi minato a tratti da una certa corrività (soprattutto in alcune movenze che ricordano il parlato: «giudichi pur ciascun, dica chi vole» e «che sai s'altro che tu» di n. 14, vv. 3 e 13)⁷²; una lirica in cui la lezione petrarchesca non sempre si innesta felicemente su una scrittura che mantiene un fondo 'aspro' e a tratti spigoloso, ma che tuttavia è espressione di una personalità dotata di una propria fisionomia. Semmai, alla poesia quattrocentesca e cortigiana la avvicina, sul piano formale, la costruzione prevalentemente paratattica dei sonetti, in cui quartine e terzine costituiscono blocchi chiusi, e le quartine a loro volta sono spesso suddivise in distici: un'intelaiatura sintattica semplice e lineare, perfettamente sovrapponibile alla partitura metrica.

I sonetti nn. 1-3 e 5, incentrati sul tema della resistenza ad Amore, sembrano i componimenti più antichi, se collegati alla biografia della poetessa e a ciò che ne dice il Valenziano nel *Camilleo*⁷³. Alcune movenze e scelte lessicali richiamano infatti una costellazione in parte extra petrarchesca, che può incoraggiare una datazione 'alta': la quasi invettiva dell'attacco del sonetto n. 1; il «turbato mar» del sonetto n. 2, v. 5, che appartiene al Correggio (cfr. ad esempio *Rime*, n. 29, v. 14) e che ricorda l'analogo «tempestoso mar» di Serafino Aquilano (cfr. *Le rime*, ep. n. 6, v. 23), e che nel Boiardo appariva nella variante «mar turbato» (*Amores* II 55, v. 28)⁷⁴; il subito successivo «scoglio», termine del Dante infernale (15 occorrenze nella prima cantica, da *Inf.* XVI, v. 135 in poi), tuttavia senz'altro memore anche del «bello scoglio»

⁷¹ La citazione è da DIONISOTTI, *Girolamo Claricio*, p. 158. È opportuno ricordare che la prima edizione milanese di Petrarca è del 1473, per i tipi di Antonio Zarotto: cfr. A. GANDA, *I primordi della tipografia milanese: Antonio Zarotto da Parma (1471-1507)*, presentazione di L. Balsamo, Firenze, Olschki, 1984, p. 130, n. 18).

⁷² Ma l'uso del registro colloquiale non era estraneo, ad esempio, a Boiardo (cfr. BOIARDO, *Amores* III 41, v. 7 «non dir così [...]»). E per la prima movenza cfr. TEBALDEO, *Rime*, n. 3, v. 12 «però cerchi chi vòl di lauro honore».

⁷³ «- Libera son, non mi toccar, profano! - / scrisse alla fronte de onestade amica / contra el nostro sperar caduco e vano. / E al nome marital sempre nemica, / della teda sponsale odiava el lume, / seguendo l'orme di Latona antica» (VALENZIANO, *Camilleo*, III, vv. 34-39).

⁷⁴ Cfr. NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime*; SERAFINO AQUILANO, *Sonetti*, in ID., *Sonetti e altre rime*. Come informa Zanato nel suo commento a Boiardo, il sintagma è di origine latina (cfr. ad es. OVIDIO, *Met.* VII, v. 154), ma alla Scarampi sarà arrivato attraverso la più probabile mediazione della tradizione volgare. L'immagine verrà ripresa dalla Colonna come emblema della sua resistenza alla fortuna (cfr. COLONNA, *Rime* S1 82, vv. 1-2).

petrarchesco (Laura) che ha un «duro orgoglio» (cfr. *Rvf*CXXXV)⁷⁵; lo spunto del sonetto 3, v. 5 («fugga pur gioventù, venga vecchiezza»), che sembra parodiare la laurenziana *Canzona di Bacco*⁷⁶. Ma numerose sono le tessere lessicali direttamente prelevate da Petrarca, preferibilmente in rima, secondo un procedimento tipico del petrarchismo cinquecentesco⁷⁷: «cor di smalto» (cfr. *Rvf*LXX, v. 23; e però la serie *alto* : *assalto* : *smalto* è dantesca, cfr. *Inf.* IX, vv. 50:52:54 e *Purg.* VIII, vv. 110:112:114), «suo» (cfr. *Rvf*XLI, v. 3), «grave assalto» (cfr. *Triumph. Pud.* v. 29), «sdegnoso e altiero» (cfr. *Rvf*CV, v. 9), «mente accesa» (cfr. *Rvf*CCXLI, v. 3); e mentre n. 1, v. 13 («ch'armata come quel che guerra aspetta») chiama in causa *Rvf*CX, v. 2 («ristretto in guisa d'uom ch'aspetta guerra»), e n. 3, v. 3 («il qual mi scorge per il buon sentero») è modellato su *Rvf*XIII, v. 13 («ch'al ciel ti scorge per destro sentero»), l'*incipit* del sonetto n. 5 preleva direttamente da *Triumph. Fam.* II, v. 48. D'altronde questi componimenti si appropriano di un tema tradizionale, quello della donna 'pietra' (esplicitamente nel n. 3, v. 1 «biasimi pur chi vòl la mia durezza»), rovesciandone il segno nella tensione a un'«alta ... impresa» (n. 3, v. 12) da compiere seguendo «l casto ... pensiero» (n. 3, v. 2), e innestandovi così il tema, di origine già classica e altrettanto diffuso, del disprezzo del «cieco vulgo» (n. 3, v. 8)⁷⁸.

Di ascendenza dantesca, ma mediato dalla tradizione lirica quattrocentesca, l'attacco del sonetto n. 4, con l'opposizione tra aspetto esteriore e dolore che rimane «chiuso in petto», da confrontare con *Vita nova* VII, son. *O voi che per la via d'Amor passate*, vv. 10-20 «di fuor mostro allegrezza, / e dentro da lo core strugge e ploro». È poi tipico il tema della condizione contraddittoria e paradossale a cui è costretto chi ama, irresistibilmente attratto da ciò che è male («quel ch'a me noce mi convien seguire») e la cui unica via di salvezza non può

⁷⁵ Ma l'assimilazione della donna allo scoglio è anche in BOIARDO, *Amores* III 20, vv. 9-10 «questo altro scoglio mio tanto è più duro / quanto è più bello [...]» (e, al v. 12, «si sta sicuro»).

⁷⁶ Pur in una costellazione lessicale tutta petrarchesca, registro poi la vicinanza di n. 1, v. 14 «farò 'l cor di diamante e ghiaccio un smalto» con alcuni versi di Bandello: «i' che di ghiaccio al cor un duro smalto / tenea per non sentir d'Amor il fuoco» (*Rime*, n. 3, vv. 9-10; secondo l'editore il sonetto risalirebbe «al primo quindicennio del secolo», p. 11).

⁷⁷ «Si petrarcheggia in rima [...], o nella parola rima, magari estesa a compiuto sintagma o perfino all'intero secondo emistichio; e poi si è poeti in proprio, a ritroso, nelle restanti sillabe»: G. GORNI, *Per una storia del petrarchismo metrico* (1987), in *Id.*, *Metrica e analisi*, pp. 183-92, a p. 185.

⁷⁸ Per la diffusione del tema della resistenza ad Amore si pensi alla sua 'traduzione' pittorica all'interno del programma iconografico dello Studiolo di Isabella d'Este, in particolare alla *Battaglia di Amore e Castità* del Perugino (cfr. S. CAMPBELL, *The Cabinet of Eros. Renaissance mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven – London, Yale University Press, 2004, pp. 169-90).

che essere la morte (si veda l'*explicit* tutto petrarchesco, da *Rvf* CLII, v. 14, e già quasi proverbiale)⁷⁹: tema già classico e paolino (cfr. *Rm* 7, 9), poi petrarchesco (cfr. *Rvf* CCLXIV, vv. 134-36 «ché co la morte a lato / cerco del viver mio novo consiglio, / et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio»), ampiamente ripreso dalla lirica quattrocentesca (cfr. Lorenzo, *Canzoniere*, n. 17, vv. 5-6⁸⁰; Boiardo, *Amores* II 18, v. 8) e poi sfruttato anche nel Cinquecento (cfr. Bembo, *Le rime*, n. 43, v. 4; Della Casa, *Rime*, n. 15, v. 10)⁸¹, che si salda a un altro *topos* del repertorio lirico volgare, quello della sorte crudele e ingiusta, di ascendenza petrarchesca (cfr. almeno *Rvf* CCXVII, v. 11 «tal fu mia stella, et tal mia cruda sorte»). Di pertinenza petrarchesca il v. 13, che ricalca *Rvf* CCVI, vv. 35-36 «finché si svela / da me l'alma [...]», ma con alle spalle il Dante di *Inf.* XII, v. 74 «saettando qual anima si svelle».

Un'immagine petrarchesca (cfr. *Rvf* CXXXIII, v. 2 «come al sol neve, come cera al foco») introduce, nel sonetto n. 6, il tema di amore come ardore che consuma e distrugge («chi m'incende e sface» v. 10)⁸², cui è impossibile sottrarsi («fuggir vorrei» v. 1, con esibizione marcata, perché in sede incipitaria, di una tessera petrarchesca da *Rvf* CVII, v. 5, in cui tuttavia il verbo era usato in senso assoluto): un *cliché* già nel Quattrocento, e poi ripreso in infinite variazioni dalla lirica petrarchista cinquecentesca, ma che qui inclina verso l'elegia («'l dolor mi stanca» v. 7; «miei caldi lamenti» v. 11, quest'ultimo da confrontare magari con Tebaldeo, *Rime*, n. 269, v. 1 «se mai nel lamentarvi fusti caldi»), traducendo in chiave femminile il *topos* della donna 'crudele', compiaciuta della sofferenza che provoca in chi ama («e ride ogn'hor di miei caldi lamenti» v. 11). Era, quest'ultimo, un motivo che da Dante (*Rime*, *E' m'incresce di me sì duramente*, vv. 46-48 «e non le pesa del mal ch'ella vede, / anzi vie più bella ora / che mai e vie più lieta par che rida») e Petrarca (cfr. *Rvf* CLXXII, v. 10 «del mio ben pianga, et del mio pianger rida») era divenuto canonico (cfr. ancora Tebaldeo, *Rime*, n. 274, v. 40 «a te il mio male, a me il tuo gaudio piace»; Boiardo, *Amores* I 59, v. 5 «ben poi del mio languir prender diletto»; Bandello, *Rime*, n. 24, vv. 9-10 «tu il vedi e sai che 'l mio bruciar a gioco / piglia madonna [...]»), ma che qui sembra ricordare più precisamente un verso di Giusto (cfr. *Canzoniere*, n. 92, v. 13 «misero mi, del lamentar mio rida»)⁸³.

⁷⁹ Se ne sarebbe ricordato anche Tasso (cfr. T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009 [d'ora in poi semplicemente *Gl*], XX cxxxI, v. 8).

⁸⁰ Cfr. LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere*, I.

⁸¹ Cfr. BEMBO, *Le rime*; DELLA CASA, *Rime*.

⁸² Cfr. *Rvf* CLXIV, vv. 5-6 «et chi mi sface / sempre m'è inanzi».

⁸³ Cfr. GIUSTO DE' CONTI, *Canzoniere*.

Il componimento successivo, n. 7, è un testo di lontananza, costruito su immagini largamente collaudate (gli occhi «dolenti», i fiumi di lacrime, il «chiaro lume», il «buon sentier», le «piume»), nel quale la *facies* petrarchesca non è scalfita da inserti allotri, come il dantesco «tristo pianto» del v. 13 (cfr. *Inf.* XXIII, v. 69)⁸⁴.

Svolge il tema della gelosia, non petrarchesco ma assai prolifico, il sonetto n. 13, che pur recuperando immagini (il ghiaccio sciolto dal sole) e sintagmi del modello trecentesco («si lamenta e duole» da confrontare con «si lamenta et piagne» di *Rvf* XIX, v. 11; la clausola «privilegi de gli amanti» che ricalca *Rvf* XV, v. 13), indulge al patetico («o che miserie extreme» v. 8) e mantiene un tono risentito, soprattutto nella prosopopea della seconda parte («che sai» v. 13); interessante, e forse non casuale, la coincidenza della clausola del v. 5 («dubbiosa speme») con un sonetto del Valenziano («non so che far con sì dubbiosa speme» n. 33, v. 1), mentre l'intero verso («un dolor certo, una dubbiosa speme») è molto vicino all'*explicit* del sonetto di Pietro Barignano *Breve riposo aver de lunghi affanni* («la speranza dubbiosa e 'l dolor certo»)⁸⁵.

Il motivo della fedeltà e quello della potenza di Amore sono al centro, rispettivamente, dei sonetti nn. 14-15, il primo dei quali esibisce subito, in *incipit*, un calco da Petrarca («fiera voglia», per cui cfr. *Rvf* XXIII, v. 3); nel secondo è da annotare, al v. 13, l'aggettivo «simplicetto», già dantesco (cfr. *Purg.* XVI, 88 «l'anima semplicetta che sa nulla»)⁸⁶. A quest'ultimo risale il materiale lessicale: «fiera voglia», «nido», «fura» (ma qui il ricordo di *Rvf* XXIII, v. 72 «questa che col mirar gli animi fura» si sovrappone forse a quello di *Purg.* XXX, vv. 104-5 «sì che notte né sonno a voi non fura / passo [...]»), «invescare».

Il sonetto n. 16 sviluppa il motivo del saluto, che bene si inquadra nella «tradizione neostilnovistica» in area padana a suo tempo rilevata da Mengaldo per Boiardo⁸⁷, intrecciandolo però con quello dell'ineffabilità dell'espe-

⁸⁴ In via del tutto ipotetica aggiungo, nel «far risuonar i sassi», un possibile richiamo al primo *Orlando furioso*, nel quale Orlando impazzito «risonar facea / li cavi sassi» (ARIOSTO, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, XXII IV, vv. 5-6; nel 1532 i versi passeranno a XXIV IV).

⁸⁵ Ma si veda anche TEBALDEO, *Rime*, n. 280, v. 120 «che fa dubbia la speranza mia» e, per la costruzione del verso, BEMBO, *Le rime*, n. 38, v. 32 «la vittoria dubbiosa, il perder certo» (la poesia è anteriore al 1508). Per Valenziano cfr. le sue *Opere volgari*. Il sonetto di Barignano fu pubblicato nel 1545 nelle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, p. 23. Alle spalle comunque sono i *Trionfi* petrarcheschi (cfr. «dubbia speme davanti e breve gioia» di *Triumph. Cup.* IV, v. 118, da incrociare con IV, v. 153 «di certe doglie e d'allegrezze incerte»).

⁸⁶ Cfr. anche *supra*, p. 79, nota 29.

⁸⁷ Cfr. P.V. MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, pp. 306-16, a p. 308.

rienza amorosa (prima quartina) e soprattutto dell'ardore, che circolarmente apre e chiude il testo («brusciarmi», «fiamma»). Alcuni segmenti sembrano rimandare a letture 'padane' («fuor di me stessa» del v. 5, che ha precedenti, oltre che in Tebaldeo, *Rime*, n. 512, v. 52, anche nel Boiardo degli *Amores* – I 13, v. 9 – e del poema – I, XVII iv, v. 3; la «bella impresa» dell'*explicit* che ancora una volta richiama Tebaldeo, *Rime*, n. 495, v. 44), che si incrociano con ricordi di Petrarca (la «dolce pena» del v. 2, da *Rvf*CLXIV, v. 6; la «dolce fiamma» da *Triumph. Cup.* II, v. 40).

Dei sei madrigali (nn. 8-12 e 17) il primo e il terzo (nn. 8 e 10) presentano identità di schema (abCabCcdeeDff), riproposto, con qualche variante (eliminazione della rima c al settimo verso e sostituzione, nel distico finale, della rima e a quella f) anche nel secondo (n. 9: abCabCDeeDee). Essi seguono l'inclinazione, che è ad esempio anche nel Bembo degli *Asolani*, ad assimilarsi alla stanza di canzone⁸⁸: ed effettivamente lo schema dei nn. 8 e 10 è identico a quello della strofa di *Rvf*CXXXVI⁸⁹. Non sono riconducibili a un tipo unico gli altri tre (nn. 11, 12 e 17: ma rilevo la lunghezza dell'ultimo, 17 versi, e la chiusura a 'ripresa' con il distico BB), nei quali però è notevole (e petrarchesco) l'uso massiccio dell'endecasillabo (qualche caso anche in Bandello)⁹⁰. Forse può risultare utile, pur considerando il numero ristretto di testi che compongono il *corpus* lirico della Scarampi (per quanto almeno

⁸⁸ Per cui cfr. ROSSI, *Lirica volgare*, pp. 133-34. Così anche in BOIARDO (*Amores* I 8 e II 4). D'altra parte ancora in questi anni non è netta la distinzione fra le due forme, cosicché il Bembo degli *Asolani* può chiamare i due madrigali *Amor, la tua virtute* e *Né le dolci aure estive* rispettivamente «canzonetta» e «canzona» (BEMBO, *Gli Asolani* [1530] I, 3 e II, 6) e l'Equicola può distinguere il madrigale dalla canzone solo in base alla «brevità» (*Istituzioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare*, in Milano, [s.n.], 1541, p. 40). Ancora all'altezza delle *Prose* Bembo potrà sancire una sostanziale assenza di norme: «libere poi sono quell'altre, che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi o nella maniera del rimargli, ma ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate» (BEMBO, *Prose*, II, 9). Sul madrigale cinquecentesco, e sulla sua metamorfosi rispetto al modello trecentesco di Petrarca, oltre a G. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in «Metrica», III, 1982, pp. 159-252, a pp. 175-80 e 185-89, cfr. M. ARIANI, *Introduzione*, in G.B. STROZZI IL VECCHIO, *Madrigali inediti*, Urbino, Argalia, 1975, pp. VII-CXLVIII; e A. DANIELE, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento (con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli)*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 16-18 settembre 1985), a cura di F. Degradà, Firenze, Olschki, 1987, pp. 75-169.

⁸⁹ Cfr. ZENARI, *Repertorio metrico*, p. 109.

⁹⁰ Di seguito gli schemi: AaBCBCDdEeFF (n. 11); ABCBadCD (n. 12; dove si noti la rima equivoca obbligata dei vv. 6:8); aBBCdCdDeEFgFgGBB (n. 17). Per altre attestazioni di chiusura a 'ripresa' cfr. A. BALDUINO, *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento*, in *Id.*, *Periferie*, pp. 31-90, a pp. 70-71, che rimanda a ulteriore bibliografia sul 'sottogenere' della ballata-madrigale, cui il n. 17 sembra assimilabile.

è dato oggi conoscere) e pur nell'impossibilità di una puntuale datazione, riflettere sul loro numero: essi costituiscono infatti un gruppo proporzionalmente cospicuo (6 su 18), interessante se confrontato con quello relativo ad altri autori, minori e maggiori, di area milanese e padana (solo 2 i madrigali nel canzoniere di Boiardo, di cui il secondo è però 'contaminato' con la canzone; fra le rime di Valenziano se ne contano solo 9 e quasi tutti, significativamente, al di fuori della *Centuria*, fra le rime sparse; si registrano solo 2 madrigali sui 22 testi rintracciati di Cittadini⁹¹; fra le 123 poesie di Tommaso Castellani se ne trovano 4 e solo 8 fra le 318 liriche di Ippolita Clara⁹²; Banello ne conta 13 su 234 componimenti, di cui però 3 fra le extravaganti, cui aggiungere una dubbia; la Gambara 6; 12 Ariosto⁹³; nessun madrigale è invece presente fra le rime del Visconti, dello Schiafenato e del Fregoso, né fra quelle di Paride Ceresara⁹⁴; mentre due eccezioni costituiscono i 6 madrigali del Muzzarelli⁹⁵ e soprattutto la massiccia, ma un po' più tarda, produzione madrigalistica del Cassola⁹⁶); interessante soprattutto perché essi, in un rapporto numerico quasi alla pari con i sonetti, rappresentano una percentuale

Negli altri madrigali (ad eccezione del n. 12) è comunque presente un distico a rima baciata, come spesso nel madrigale cinquecentesco (cfr. BAUSI, MARTELLI, *La metrica italiana*, p. 164).

⁹¹ Cfr. DANZI, *Girolamo Cittadini*.

⁹² Cfr. rispettivamente CASTELLANI, *Rime* e ALBONICO, *Ippolita Clara*.

⁹³ Cfr. ARIOSTO, *Rime*. Ma è doveroso ricordare che il testo stabilito da Fatini, sul quale si basano, in assenza di una nuova edizione critica, tutte le edizioni moderne, nella sezione dei madrigali comprende anche le ballate (cfr. L. ARIOSTO, *Lirica*, a cura di G. Fatini, Bari, Laterza, 1924). Inoltre nel ms. Vat. Ross. 639, che tramanda 48 rime ariostesche secondo un ordinamento d'autore e che si configura quindi come un vero e proprio 'canzoniere', è compreso un solo madrigale (sul manoscritto, e sulle implicazioni di ordine testuale e interpretativo che ne conseguono, cfr. C. BOZZETTI, *Notizie sulle rime dell'Ariosto*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno ed., 1985, I, pp. 83-118). Sull'influenza che la lirica cortigiana di fine Quattrocento esercitò sull'Ariosto lirico cfr. R. FEDI, *Preistoria di un canzoniere: le 'Rime' di Ludovico Ariosto*, in ID., *La memoria della poesia*, pp. 83-115.

⁹⁴ Cfr. rispettivamente VISCONTI, *I canzonieri*; MUSSINI SACCHI, *Giovanni Battista Schiaffenato*; FREGOSO, *Opere*; e P. CERESARA, *Rime*, ed. critica e commento a cura di A. Comboni, Firenze, Olschki, 2004. Un'eccezione è rappresentata dall'Amanio: il manoscritto della Biblioteca Civica Angelo Maj di Bergamo, che tramanda una ricca serie di suoi testi, presenta solo 78 sonetti e 2 capitoli (cfr. *Le rime di messer Nicolò Amanio*); tuttavia madrigali e ballate restano sparse nelle stampe dell'epoca e in numerosi manoscritti e mostrano una notevole libertà metrica (cfr. la sezione a lui dedicata in *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, pp. 367-71).

⁹⁵ Su un totale di 51 poesie: cfr. G. MUZZARELLI, *Rime*, ed. critica a cura di G. Hannuss Palazzini, Mantova, Arcari, 1983 (ma su questa edizione cfr. E. SCARPA, *Per l'edizione di un poeta cinquecentesco: sulle «Rime» di Giovanni Muzzarelli*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno [Lecce, 22-26 ottobre 1984], Roma, Salerno ed., 1985, pp. 531-60).

⁹⁶ *Madrigali del magnifico signor cav. Luigi Cassola piacentino*, Venezia, Giolito, 1543.

molto superiore a quella che mediamente si ricava da un censimento su scala 'nazionale' (che registra una scarsa fortuna di questa forma metrica tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento) e sono dunque una palese infrazione al petrarchismo della Scarampi (com'è noto, sono solo 4 i madrigali nei *Rufe* di nessuno di essi viene riproposto lo schema metrico), in anticipo sulla fluviale produzione madrigalistica cui si assiste dagli anni Trenta in poi⁹⁷.

Quanto ai temi, il madrigale n. 10 individua nei sensi della vista («vidi le bellezze sole» v. 3) e dell'udito («dir ver me parole» v. 6) l'origine di amore, come prescriveva la trattatistica del tempo e come era ormai *cliché* della lirica, e registra, ai vv. 6-7, una precisa tangenza con una canzone di Pietro Barignano, *Mille fate, Amor, volgo il pensiero*, che ai vv. 15-16 utilizza la stessa iperbole («mercè de le dolcissime parole, / ch'udite avrian fatto fermar il sole»)⁹⁸; il n. 12 è costruito sull'opposizione tra il desiderio di comunicare il proprio sentimento e la necessità di tenerlo nascosto (motivo, quest'ultimo, che è anche nel Correggio, *Rime*, extr. n. 22, vv. 4-6 e nn. 25-27, e in Ariosto, *Rime*, cap. n. 7, vv. 40-44)⁹⁹; il madrigale 13 sviluppa invece lo spunto della ballata conclusiva dell'ottava giornata del *Decameron* («io non so col mio canto dimostrare, / né disegnar col dito, / Amore, il ben ch'io sento; / e s'io sapessi, mel convien celare; / ché, s'el fosse sentito, / torneria in tormento» vv. 13-18), che però era stato ripreso anche da Boiardo I, 27 («perché io stesso vorrei / cantar mia zoggia, e non essere odito. / [...] / Io son del mio diletto sì invagito / che a ragionarmi altrui prendo terrore» vv. 11-18) e I, v. 33 («pur che altri non cognosca il mio furore» v. 22). Anche nei madrigali il tessuto lessicale è sostanzialmente petrarchesco: 'porre in oblio' (n. 17, vv. 3 e 17: cfr. *Ruf* XXXIV, v. 4), «agghiaccio» (n. 12, v. 4: verbo per eccellenza petrarchesco).

Il sonetto 'politico', n. 18, è fitto di suggestioni petrarchesche (dal verbo «s'agghiaccia» alle «adverse voglie» che ricordano le «voglie [...] piene / già

⁹⁷ Si potrebbe forse pensare a una destinazione musicale dei madrigali della Scarampi. Sulla cultura musicale della Milano di questi decenni cfr. F. DEGRADA, *Musica e musicisti nell'età di Ludovico il Moro, Milano nell'età di Ludovico il Moro*, II, pp. 409-15.

⁹⁸ Alle spalle è, per entrambi, una situazione petrarchesca, seppure di segno rovesciato (cfr. *Ruf* CCCXLI, vv. 12-14 «- Fedel mio caro, assai di te mi dole, / ma pur per nostro ben dura ti fui, - / dice, et cos'altre d'arrestare il sole»). Ma si confronti anche VALENZIANO, *Rime*, in ID., *Opere volgari*, n. 5, vv. 31-32 «qual mille volte al suon de le parole / quietati ha i venti e ritardato el sole». La canzone di Barignano apparve a stampa nel *Sesto libro de le rime di diversi eccellenti autori*, pp. 204r-6v.

⁹⁹ I testi del Correggio e di Ariosto sono accostati da A. COMBONI, *Il Canzoniere ariostesco e la poesia delle corti padane*, in *Fra satire e rime*, pp. 291-310, a p. 304. Sul *topos* del silenzio in Ariosto cfr. R. RINALDI, *Maghe e silenzi fra i capitoli e il Furioso*, ivi, pp. 311-54, a pp. 330-39.

de l'usanza pessima et antica» di *Rvf* CXXVIII, vv. 116-17; mentre il v. 3 richiama il *tricolon* «vecchia otiosa et lenta» riferito all'Italia in *Rvf* LIII, v. 12), che non escludono tuttavia l'ingresso di una tessera dantesca («barbari», sostantivo, da *Par.* xxxi, v. 31), già comunque sfruttata in ambito cortigiano (cfr. Tebaldeo, *Rime*, n. 396, v. 9 e 397, v. 4)¹⁰⁰. Il riferimento ai «rabidi can» del v. 10 ha un precedente nella «tedesca rabbia» di *Rvf* CXXVIII, v. 35, ma forse riecheggia anche, del Tebaldeo, i vv. 67-68 del capitolo 'politico' n. 272 «dal lito orïental se è mosso un cane, / più che Cerbero pien de rabia e sdegno» (dove tuttavia il termine 'cane' indicava gli infedeli)¹⁰¹. Mi sembra probabile che il sonetto sia stato scritto subito a ridosso del Sacco di Roma, perché l'allocuzione all'Italia («misera», come la «misera et dolente / Italia» del sonetto 130 di Bembo)¹⁰² suggerisce una prospettiva 'ampia', che supera gli orizzonti milanesi, e al di là del modello letterario vibra un autentico sentimento di sdegno¹⁰³.

Qui di seguito si fornisce l'edizione del *corpus* poetico di Camilla Scarampi, che si arricchisce di un ulteriore componimento (n. 17); esso è preceduto dall'elenco dei testimoni e seguito dall'incipitario. Viene inoltre discusso il caso del sonetto *Se più stanno a pparir quei duo bei lumi*, conteso tra Veronica

¹⁰⁰ Il termine era già in una 'sparsa' di Giusto de' Conti, il sonetto *Se mai per la tua lingua il sacro fonte*, v. 14. Quanto a Tebaldeo, esso ricorre anche al singolare (n. 220, v. 3 e n. 639, v. 13).

¹⁰¹ Ritrovo il sintagma in un sonetto adespoto tramandato dal manoscritto Ambrosini 147 della Cassa di Risparmio di Bologna, c. 51v, descritto per prima da Franca Ageno; il codice ospita testi di ambiente settentrionale e, per qualche parte, urbinate, circoscrivibili ai primi anni del Cinquecento (cfr. AGENO, *Alcuni componimenti*, p. 293). E si veda anche VALENZIANO, *Rime*, n. 16, vv. 1-2 «visto ho già un fido e castigato cane / che, perdendo el signor, rabido geme». Segnalo la presenza del sintagma 'gemello' «rabbiosi can» in G. BOCCACCIO, *Rime*, ed. critica a cura di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013, n. 46, vv. 4-5 «rabbiosi can', tempeste discendenti / folgori, tuoni e perigliosi venti», e poi in un capitolo di dubbia attribuzione a Tebaldeo (TEBALDEO, *Rime*, dubbie n. 73, v. 44). 'Rabbioso' è d'altra parte, prima che aggettivo petrarchesco (cfr. i «rabbiosi venti» di *Rvf* LXVI, v. 2), termine dantesco (cfr. *Inf.* xxx, v. 46 «e poi che i due rabbiosi fuor passati»).

¹⁰² La lirica bembiana è composta tra il 1526 e il 1527, ma prima del Sacco di Roma. Solo casuale l'identità dell'avvio con il sonetto n. 45 di Pico della Mirandola, «Misera Italia e tutta Europa intorno» (cfr. PICO DELLA MIRANDOLA, *Sonetti*, a cura di G. Dilemmi, Torino, Einaudi, 1994), poiché si tratta di un modulo ormai stereotipato.

¹⁰³ Sulla produzione in versi sul Sacco di Roma, dopo l'inquadramento storico e il primo censimento di A. CHASTEL, *Il Sacco di Roma. 1527*, Torino, Einaudi, 1983, cfr. V. DE CAPRIO, *Testi poetici sul Sacco di Roma del 1527*, in «Rivista di studi italiani», iv, 1986, 1, pp. 35-53; G. CORABI, «Pegio che Babilonia è fatta Roma». *Gli scrittori del Gran Sacco*, in «Studi (e testi) italiani», 15, 2005, pp. 81-96.

Gambara, cui è assegnato nell'edizione procurata da Bullock nel 1995, e la Scarampi, e che si propone con cautela di attribuire invece a quest'ultima.

Testimoni manoscritti

BO = Bologna, Conservatorio, Q21.

Contiene, adespoti, i vv. 1-10 di *Vita de la mia vita* (c. 71). Secondo Gallico il codice fu compilato nel 1526, ma Cummings propone una datazione di poco più alta, al 1521-1525.

Bibl.: C. GALLICO, *Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento (Bologna, Conservatorio di musica "G. B. Martini" ms. Q21)*, Firenze, Olschki, 1961; A.M. CUMMINGS, *MS Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX 164-167*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2006, p. 36, nota 73.

FI1 = Firenze, Biblioteca Nazionale, Palatino 221.

Cart., sec. XVI. Tit.: *Rime di vari autori*. Contiene, a cc. 21v-23r, otto sonetti, di cui uno conteso alla Gambara (*Se più stanno a pparir quei duo bei lumi*), ma qui attribuito alla Scarampi: *Quel falso, cieco e di pietate ignudo* (c. 21v), *Amor, tu vien ver' me sì pien d'orgoglio* (c. 21v), *Biasimi pur chi vòl la mia durezza* (c. 22r), *Benchè lieta mi mostro ne l'aspetto* (c. 22r), *Se poco val contra fortuna scudo* (c. 22v), *Fuggir vorrei l'antico e reo pensiero* (c. 22v), *Hor su, presto, occhi miei dolenti e lassi* (c. 23r), *Se più stanno a pparir quei duo bei lumi* (c. 23r).

Bibl.: MUZZARELLI, *Rime*, p. 24; BIANCO, *La tradizione*, p. 24; BEMBO, *Le rime*, II, pp. 603-604.

FI2 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX.111.

Contiene, adespoti, i vv. 1-10 di *Vita de la mia vita*.

Bibl.: F. LUISI, *Il manoscritto Magl. Cl. XIX, 111. Un codicetto fiorentino di provenienza mediceo-palatina*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987.

NA = Napoli, Biblioteca Governativa dei Gerolamini, XXVIII 1-8 (cart. 189).

Cart., sec. XVI. Tit.: *Cose volgari del Preclarissimo Sannazaro*. Miscellanea di rime di diversi autori, in dieci sezioni. Contiene, a cc. 186-192: *Amor non lascia dramma* (c. 186); *Ecco colei chi m'arde* (cc. 186-187); *Io sento un dolce foco* (cc. 187-188); *Voler e non voler in me combatte* (c. 188); *A voi solo vorrei mostrar aperto* (c. 189); *Amore e Gelosia nacqueno insieme* (cc. 189-190); *Chiaro conosco vostra fera voglia* (cc. 190-191); *Questa legge d'Amor, ben che sia dura* (c. 191); *Amor, volendo in tutto pur bruciarmi* (c. 192).

Bibl.: BEMBO, *Le rime*, II, p. 613.

NH = New Haven (Connecticut), Yale University, Music Library, Misc. 179¹⁰⁴.

Contiene *Vita de la mia vita*. Il manoscritto fu allestito, probabilmente a Firenze, fra il 1520 e il 1525 e mostra molte affinità con BO.

Bibl.: J. HAAR, *A Source for the Early Madrigal*, in «Journal of the American Musicological Society», xxxiii, 1980, pp. 164-80; *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 voll., Neuhausen – Stuttgart, American Institute of Musicology – Hänssler Verlag, 1979-1988, II, p. 250 e IV, p. 451.

PD = Padova, Biblioteca del Seminario Arcivescovile, 91.

Cart., sec. XVI *in*. Contiene, alle cc. 56r-57v, sette degli otto componimenti traditi da F11, nello stesso ordine: *Quel falso, cieco e di pietate ignudo* (c. 56r), *Amor, tu vien ver' me sì pien d'orgoglio* (c. 56r), *Biasimi pur chi vòl la mia durezza* (c. 56v), *Benché lieta mi mostro ne l'aspetto* (c. 56v), *Se poco val contra fortuna scudo* (c. 57r), *Fuggir vorrei l'antico e reo pensiero* (c. 57r), *Hor su, presto, occhi miei dolenti e lassi* (c. 57v). A c. 55r, fra altri testi della Gambara, è il sonetto *Se più stanno a pparir quei duo bei lumi*, qui attribuito alla poetessa di Correggio¹⁰⁵ (per cui si veda *infra*, pp. 174-177). Bibl.: TEBALDEO, *Rime*, I, p. 68; BEMBO, *Le rime*, II, pp. 617-618; BALDUINO, *Petrarchismo veneto*, pp. 23-27; MARCHESI, *Pietro Bembo*, pp. 943-45.

VI = Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Patetta 378¹⁰⁶.

Cart., sec. XVI. Tramanda i versi del milanese Mario Pizzo, frate dell'ordine degli Umiliati, autografi¹⁰⁷. Nell'ultima carta autografa di Pizzo (numerata come 13) si trova il sonetto *Misera Italia, il Ciel pur te minaccia*, attribuito alla Scarampi.

Bibl.: ALBONICO, *Ippolita Clara*, p. 348, nota 100; F. CARBONI, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XV-XX*, VI, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1990, p. 517.

VE1 = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 202 (2 tomi, 6755 e 6756).

¹⁰⁴ Segnalo questo manoscritto, anche se non ho potuto consultarlo direttamente.

¹⁰⁵ A c. 57v l'ultimo verso della Scarampi è seguito da un capitolo in terzine adespoto (*Già riscaldava il sol ciascun corno*, cc. 57v-61v); subito dopo sono i sonetti attribuiti a Girolama Corsi. Dunque le rime di Veronica Gambara, Camilla Scarampi e Girolama Corsi formano un gruppo compatto, con l'eccezione del capitolo adespoto, che è comunque scritto da soggetto maschile (o che si finge tale).

¹⁰⁶ Il manoscritto è fra quelli digitalizzati e disponibili sul sito della Biblioteca Apostolica Vaticana, all'indirizzo <https://digi.vatlib.it>.

¹⁰⁷ Sul Pizzo cfr. S. SCHENONE, *Fratre Mario Pizzi e la decadenza degli Umiliati*, in *Sulle tracce degli Umiliati*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 67-100, che però non mostra di conoscere il codice vaticano.

Cart., sec. XVI. Prov. A. Zeno, 295. Tit.: *Rime di diversi*. Contiene, nel primo tomo, gli stessi sonetti di FI1, nello stesso ordine: *Quel falso, cieco e di pietate ignudo* (c. 129v), *Amor, tu vien ver' me sì pien d'orgoglio* (c. 129v), *Biasimi pur chi vòl la mia durezza* (c. 130r), *Benché lieta mi mostro ne l'aspetto* (c. 130r), *Se poco val contra fortuna scudo* (c. 130v), *Fuggir vorrei l'antico e reo pensiero* (c. 130v), *Hor su, presto, occhi miei dolenti e lassi* (c. 131r), *Se più stanno a pparir quei duo bei lumi* (c. 131r, attribuito dunque alla Scarampi).¹⁰⁸ La compilazione del codice va collocata tra il 1529 e il 1538 (cfr. BIANCO, *La tradizione*, p. 82).

Bibl.: P.O. KRISTELLER, *Iter italicum*, London – Leiden, The Warburg Institute – E.J. Brill, 1965-1992, I, p. 273; COLONNA, *Rime*, p. 254; GAMBARA, *Le rime*, p. 24; BIANCO, *La tradizione*, p. 82; M. CASTOLDI, *Per il testo critico delle rime di Girolamo Verità*, Verona, Biblioteca Civica, 2000, pp. 89-90; BEMBO, *Le rime*, I, pp. 639-40.

VE2 = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 203 (6757).

Cart., sec. XVI in. Prov. A. Zeno, 298. Tit.: *Rime di diversi*. Contiene, a cc. 103r-104v: *Quel falso, cieco e di pietate ignudo* (c. 103r), *Amor, tu vien ver' me sì pien d'orgoglio* (cc. 103rv), *Biasimi pur chi vòl la mia durezza* (cc. 103v-104r), *Benché lieta mi mostro ne l'aspetto* (c. 104r), *Se poco val contra fortuna scudo* (cc. 104rv), *Fuggir vorrei l'antico e reo pensiero* (c. 104v), cioè i primi sei dello stesso gruppo di FI1, nello stesso ordine¹⁰⁹.

Bibl.: KRISTELLER, *Iter italicum*, I, p. 273; COLONNA, *Rime*, p. 255; TEBALDEO, *Rime*, I, p. 87; BIANCO, *La tradizione*, pp. 82-83; CASTOLDI, *Per il testo critico*, pp. 90-91; DANTE, *Rime*, I/2, pp. 798-800; BEMBO, *Le rime*, II, pp. 640-42.

VE3 = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI 66 (6730).

Cart., sec. XVI (ante 1532). Prov. A. Zeno, 140. Tit.: *Prose e poesie dei secoli XIV, XV, XVI*. Contiene, a c. 310, *Vita de la mia vita*, adespoto. I vv. 1-10 sono preceduti dall'indicazione «Donna», i vv. 11-17 invece da quella «Homo», a instaurare una sorta di dialogo.

Bibl.: M. CRISTOFARI, *Il codice Marciano It.XI.66*, Padova, Cedam, 1937 (con tavola); KRISTELLER, *Iter italicum*, II, pp. 275-76; TEBALDEO, *Rime*,

¹⁰⁸ La presenza, subito dopo le rime della Scarampi, della canzone di Giovanni Muzzarelli *Sopra el pianto de la S.M. Camilla in la morte del vescovo di Mantoa suo Barba* generò l'equivoco dell'origine mantovana della poetessa, sostenuta dal Quadrio (si tratta invece di Camilla Gonzaga, figlia di Antonia Del Balzo e nipote del vescovo Ludovico Gonzaga: cfr. ROZZO, *Un personaggio*, p. 422) e poi ancora da G.M. DE ROLANDIS, *Notizie sugli scrittori astigiani*, Asti, dalla tipografia di Alessandro Garbiglia, 1839, p. 37.

¹⁰⁹ Anche in questo codice le rime della Scarampi sono subito prima di quelle di Muzzarelli; e anche qui la prima delle rime del Muzzarelli è la canzone *Sopra el pianto de la S.M. Camilla in la morte del vescovo di Mantoa suo Barba*.

I, p. 88; BIANCO, *La tradizione*, p. 84; DANTE, *Rime*, I/2, pp. 816-17; BEMBO, *Le rime*, II, pp. 648-49.

VE4 = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XIV 165 (4254). Cart. e membr., secc. XIV-XVI. Prov. A. Zeno, 61. Contiene, a c. 263v, un «madrigale di madonna Camilla», attribuito alla Scarampi nella «tavola delle scritture qui contenute» posta ad apertura del volume. Si tratta del n. 17, *Vita de la mia vita*. L'incipit del madrigale coincide infatti con quello citato da Zeno in una lettera a Luigi Giusti datata 28 aprile 1743 (cfr. *infra*, p. 163).

Bibl.: KRISTELLER, *Iter italicum*, I, p. 247; CASTOLDI, *Per il testo critico*, p. 96; BEMBO, *Le rime*, II, pp. 650-51.

Testimoni a stampa

Verdelot = *Il primo libro de Madrigali di Verdelot*, Venezia, Scotto, 1533. Contiene, a pp. 16-17, i vv. 1-10 di *Vita de la mia vita*. Il madrigale fu poi compreso anche nelle successive raccolte madrigalistiche di Verdelot (1536, 1537, 1540, 1541, 1544), per le quali si rimanda a *Bibliografia della musica italiana*.

Castro¹¹⁰ = *Il primo libro di madrigali, canzoni et moteti a tre voci*, Antwerpen, Hans de Laet, 1569.

Contiene *Vita de la mia vita*. Il madrigale fu poi compreso nelle successive raccolte di Jean de Castro (1570 e 1582), per le quali si rimanda a *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, nuova ed., Pomezia, Staderini-Minkof, 1977, I, p. 332.

Testimoni a stampa. Tradizione indiretta

Bandello = M. Bandello, *Novelle*, Lucca, Busdrago, 1554.

Nella novella III 23 cita la prima quartina del sonetto n. 13, *Amore e Gelosia nacqueno insieme*.

¹¹⁰ Nonostante le ricerche effettuate, non mi è stato possibile consultare direttamente alcun esemplare di questa edizione.

Edizioni parziali

Bergalli = *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici ...* a cura di Luisa Bergalli, I, Venezia, Mora, 1726, pp. 34-36.

Contiene i sonetti nn. 1, 3, 4 e 7. I componimenti (ma con l'esclusione del n. 1) furono poi ripubblicati in *Poeti italiani contemporanei... seguiti da un saggio di rime di poetesse italiane antiche e moderne scelte da A. Ronna*, Paris, Baudry, 1843, pp. 997-98; e nei *Lirici del quarto, quinto, sesto e settimo cioè dal 1501 al 1835*, Venezia, G. Antonelli, 1851, coll. 549-50.

Argelati = F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium*, Milano, Società Palatina, 1745, II/1, coll. 1301-2.

Pubblica il sonetto n. 18 (col. 1301), traendolo da V1, che descrive sommarariamente (II/1, col. 1079).

Trucchi = F. Trucchi, *Poesie italiane inedite di dugento autori*, Prato, Ranieri Guasti, 1843, III, p. 299.

Contiene i vv. 1-10 del madrigale n. 17, attribuito però a F. Ciprio sulla base del ms. Magl. 371 (cfr. *infra*, p. 162).

Monti = G.M. Monti, *Il canzoniere di un'eroina bandelliana*, in Id., *Studi letterari*, Città di Castello, Il solco, 1924, pp. 250-67.

Pubblica i nn. 1, 3, 4, 7, 8-16 e 18, traendoli da FI1, NA e V1¹¹¹.

Rozzo = U. Rozzo, *Un personaggio bandelliano: la poetessa Camilla Scarampa*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*, Atti del Convegno internazionale di Studi (7-9 novembre 1980), Tortona, Litocoop, 1982, pp. 419-37.

Pubblica i nn. 2, 5, 6 e il sonetto conteso con Veronica Gambara, traendoli da FI1, VE1 e VE2.

È possibile individuare diversi rami di questa pur esile tradizione. I componimenti nn. 1-7 sono tramandati, nella stessa sequenza (che però non sembra obbedire ad un riconoscibile criterio di ordinamento), da quattro manoscritti: FI1, VE1, VE2 (solo i primi 6) e PD. Tuttavia FI1, VE1 e VE2 si distinguono da PD per la diversa attribuzione (qui a Veronica Gambara)

¹¹¹ Fra i testi di NA, tuttavia, Monti attribuisce solo 7 poesie alla Scarampi (4 sonetti, 2 madrigali e 1 canzone), perché considera un organismo unitario (una canzone, appunto), i tre madrigali *Amor non lascia dramma*, *Ecco colui chi m'arde* e *Io sento un dolce foco*. Brognoligo, che aveva utilizzato lo stesso codice per le rime del Verità e che ne pubblica la tavola (G. BROGNOLIGO, *Rime inedite di Girolamo Verità*, in «Studi di letteratura italiana», VII, 1907, pp. 98-129, a pp. 99-100, nota 5, una breve descrizione del manoscritto), vi aveva invece correttamente riconosciuto 9 componimenti (4 sonetti e 5 madrigali).

del sonetto *Se più stanno a pparir quei duo bei lumi*. Anche la lacuna al v. 4 del sonetto n. 6 (*Fuggir vorrei l'antico e reo pensiero*), presente nei tre manoscritti, fa pensare a una discendenza da un codice comune, con una porzione di testo illeggibile o poco chiara (ma il copista di FI1 riesce a restituire una piccola parte)¹¹². Il sonetto n. 7 (*Hor su, presto, occhi miei dolenti e lassi*) offre una conferma: mentre PD riporta la lezione corretta, FI1 e VE1 copiano da un codice con lezione erronea, che il copista di FI1 trascrive supinamente, quello di VE1 invece corregge, pur trascrivendo a margine la lezione da rifiutare.

I componimenti 8-16 sono tramandati solo da NA¹¹³; il sonetto n. 18 è tramandato solo da V1.

Interessante il caso del madrigale n. 17, la cui tradizione, sia manoscritta sia a stampa, testimonia del suo utilizzo in campo musicale da parte di Philippe Verdelot e Jean de Castro e di una diffusione che varca, nella seconda metà del secolo, i confini nazionali. L'attribuzione alla Scarampi, che qui si accoglie sulla base di VE4, è contraddetta da F. Trucchi che, nella sua antologia del 1843, assegna il madrigale a un altrimenti ignoto F. Ciprio, basandosi sulla testimonianza del «testo di P.F. Giambullari, codice 371 Magliabechiano» (l'odierno Magl.VII.371, autografo del Giambullari, del quale tramanda la produzione poetica): tuttavia, come anche aveva visto Gallico, nel suddetto manoscritto la c. 18, a cui rinvia la tavola, è oggi mancante¹¹⁴. La confusione si spiega probabilmente con l'alta frequenza del verso iniziale nella lirica cinquecentesca: ad esempio il ms. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. 205, contiene, a c. 111 e adespoto, un componimento che ha un inizio molto simile, *Vita di la mia vita alma di l'alma*; lo stesso Trucchi, nella sua antologia, pubblicava un secondo madrigale con lo stesso *incipit*, attribuendolo a L. Fessen¹¹⁵; e, per restringere il campo a nomi noti,

¹¹² Sia in VE1 sia in VE2 è infatti lasciato uno spazio bianco: evidentemente la fonte da cui i copisti trascrivevano era illeggibile.

¹¹³ Anche in questo caso, come per i testi nn. 1-7, non sembra possibile individuare una precisa *ratio* nell'ordinamento delle liriche. Quanto al codice, come nota Castoldi, esso è «poco affidabile nelle attribuzioni», poiché assegna al Verità due testi di Ariosto, i capitoli *O lieta spiaggia, o solitaria valle* e *O più che l'giorno a me lucida e chiara* (cfr. CASTOLDI, *Per il testo critico*, p. 58). E tuttavia, nel caso dei testi della Scarampi, non ci sono elementi che smentiscano l'assegnazione.

¹¹⁴ Cfr. TRUCCHI, *Poesie italiane*, p. 299; GALLICO, *Un canzoniere*, p. 103, che però accoglie l'attribuzione a Ciprio, evidentemente non conoscendo VE4. Sul manoscritto cfr. BEMBO, *Le rime*, I, pp. 592-93.

¹¹⁵ Cfr. F. CARBONI, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XV-XX*, v, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1988, p. 225; e TRUCCHI, *Poesie italiane*, p. 397. Rimane per

anche Bandello sfruttò il modulo, seppure non in sede incipitaria (cfr. *Rime*, n. 52, v. 11).

La produzione poetica della Scarampi fu sicuramente più ampia di quella che è stato possibile ricostruire: oltre a citare direttamente alcuni versi, nella dedica alla novella I 1 Bandello ricorda infatti la lettura di un suo sonetto (insieme a uno di Cecilia Bergamini), che avrebbe provocato il commento di Ippolita Sforza sull'ufficio dei poeti e che non sembra identificabile con alcuno dei testi a noi giunti. È d'altra parte verosimile che Bandello possedesse sue rime, probabilmente distrutte quando la casa milanese del poeta fu saccheggiata nel 1525 (la «diruba degli Spagnuoli», come scrive nella dedicatoria delle sue rime a Margherita di Francia)¹¹⁶.

Forse poesie della Scarampi si trovano anche in altri codici appartenuti ad Apostolo Zeno. Questi, infatti, in una lettera a Luigi Giusti, datata 28 aprile 1743, dice di avere fra le proprie «raccolte» parecchie rime della poetessa; e accenna a un sonetto, a lui sconosciuto, mandatogli dallo stesso Giusti per mezzo di Carl'Antonio Tanzi:

I miei codici di rime antiche son molti, e fra esse ne son
parecchie di Cammilla Scarampa oltre a quelle che la Sig.
Bergalli, ora Contessa Gozzi, ne ha pubblicate. Eccole i
cominciamenti, di quelle che io credo inedite:

Vita della mia vita. Madrig.

Amor tu vien ver me sì pien d'orgoglio. Son.

Se poco val contra fortuna scudo. Son.

*Fuggir vorrei l'antico mio pensiero. Son.*¹¹⁷

Il sonetto di quella rimatrice mandatomi da Lei, e
favoritomi dal Sig. Carlantonio Tanzi, non si legge nelle mie
vecchie raccolte.¹¹⁸

ora non identificato L. Fessen: potrebbe forse trattarsi di un musicista, del quale però non ho trovato notizie.

¹¹⁶ Nella dedica alla Scarampi della novella I 13, lo scrittore lamenta infatti di non ricevere più versi da lei: «parendomi un'età che io non ho da voi né lettere né rime; e pur vi dovrebbe talora sovvenire di me che tanto vi son servidore». E nella dedica alla novella III 17 la definisce «dotta, copiosa e leggiadra» (BANDELLO, *Le novelle*, III, p. 84). Per i versi citati da Bandello cfr. *supra*, p. ..., nota 35. Cfr. anche G. BROGNOLIGO, *I libri e gli autori del Bandello*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», XVIII, 1913, pp. 1-49, a p. 1, nota 1.

¹¹⁷ Si tratta di un probabile *lapsus* di Zeno, poiché l'*incipit* di questo sonetto legge «fuggir vorrei l'antico e reo pensiero» sia in VE1 sia in VE2, entrambi appartenuti allo scrittore. Rozzo pensa invece a un ulteriore manoscritto in suo possesso (cfr. ROZZO, *Un personaggio*, p. 429).

¹¹⁸ A. ZENO, *Lettere*, Venezia, Francesco Sansoni, 1785², VI, n. 1183, p. 206. La lettera prosegue con alcune notizie biografiche sulla Scarampi. Anche il *Commentarium* del prefetto G. Valentinelli segnala d'altra parte, in un elenco alfabetico di poeti minori, poesie della Scarampi fra

Non sono in grado di stabilire se i codici appartenuti allo Zeno che ho elencato (VE1, VE2, VE3, VE4) fossero gli unici a tramandare liriche della nostra poetessa (come lascia pensare l'indicazione degli «inediti», tutti rintracciati), o se ve ne siano altri (il sonetto mandato da Giusti?)¹¹⁹.

*Le rime*¹²⁰

1. *Quel falso, cieco e di pietate ignudo* (sonetto)

mss.: FI1, 21v; VE1, 129v; VE2, 103r; PD, 56r [= testo base]

stampe: Bergalli, p. 34 (datato al 1520); Monti, pp. 265-66

Quel falso, cieco e di pietate ignudo,
 ch'ogni mortal incende ed ammolessa,
 m'assalì per ferir con tal tempesta
 ch'a ricordarlo ancor pavento e sudo,
 scoccando un colpo sì veloce e crudo
 da far ogni forte alma afflitta e mesta;
 ma a la difesa fui ardita e presta,
 ch'io feci di mia mano al petto scudo.
 Però in la man restò l'empia saetta
 ed ei pien d'ira ne volò su in alto,

i codici dello Zeno (cfr. *Bibliotheca ms. Apostoli Zeni et domus Dei Gesuati a. 1822*, in *Bibliotheca manuscripta ad S. Marci Venetiarum. Codice mss. latini*, I, Venetiis, ex Typographia Commercii, 1868, xxiii, pp. 145-57; l'elenco alle pp. 152-55). Finora non rintracciata la lettera di Giusti a Zeno (nessun cenno in C. VIOLA, *Epistolari italiani del Settecento: repertorio bibliografico*, Verona, Fiorini, 2004 e in ID., *Epistolari italiani del Settecento: repertorio bibliografico. Primo supplemento*, ivi, 2008). Anche Tanzi, segretario dell'Accademia dei Trasformati rinata proprio nel 1743, era in possesso dunque di versi della Scarnpi; purtroppo, però, la sua libreria fu smembrata e venduta subito dopo la sua morte. Su di lui cfr. G. PANIZZA, *Erudizione lombarda: Carl'Antonio Tanzi e Giambattista Mazzuchelli*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 199-210, e, per riferimenti ai manoscritti conservati nel suo archivio, R. MARTINONI, *Un foglio erudito lombardo del Settecento. La «Raccolta milanese» (1756-1757)*, in «Archivio storico lombardo», cxvii, 1991, pp. 203-57, a p. 208, nota 22.

¹¹⁹ Rozzo, basandosi sul diverso ordine di pubblicazione dei sonetti nella raccolta della Bergalli rispetto ai codici FI1, VE1 e VE2, ipotizza che la studiosa abbia utilizzato un altro codice (cfr. Rozzo, *Un personaggio*, p. 428): ma si tratta in questo caso di un'ipotesi assai debole.

¹²⁰ Nella trascrizione dei testi ho seguito i seguenti criteri: divisione delle parole, normalizzazione degli accenti e delle maiuscole, scioglimento delle abbreviazioni, inserimento secondo l'uso moderno della punteggiatura. Inoltre ho normalizzato l'uso di 'h' nelle voci del verbo 'avere', dell'affricata palatale 'g' (di 'gente'), della velare sorda ('ca' e 'co'), del gruppo palatale 'sc', e ho ridotto l'oscillazione tra 'et' e 'e' uniformando 'e' (davanti a vocale) ed 'e' (davanti a consonante).

dicendo: – Ancor di te farò vendetta.

Ma hor non temo più suo grave assalto,
ch'armata come quel che guerra aspetta
farò 'l cor di diamante e ghiaccio un smalto.

7. ma a la difesa fui] ma fui alla difesa Bergalli

8. ch'io feci] e feci Bergalli, *Lirici del quarto*

14. un] il VE2

2. *Amor, tu vien ver' me sì pien d'orgoglio* (sonetto)

mss.: FI1, 21v; VE1, 129v; VE2, 103rv; PD, 56r [= testo base]

stampe: Rozzo, p. 430

Amor, tu vien ver' me sì pien d'orgoglio,
volando con inganni hor basso hor alto,
credendo forse darne un grave assalto;
non ti conven, ch'io son qual esser soglio
com'al turbato mar un saldo scoglio:
sarà contra di te mio cor di smalto,
e di ciò lieta me ne glorio ed exalto,
e però teco contrastar io voglio.

Sì che, a tua posta le tue ali spiega,
vien pur come tu vòl armato in campo,
che tua forza alla mia convien si piega.

Della vittoria già tutta m'avampo,
e si l'advien ch'io pur ti prenda e lega
non sperar da mie man trovar più scampo.

10. vien... come] vieni pur come FI1, VE1 vieni come VE2, PD¹²¹

11. si piega] che piega FI1, VE1, VE2

14. da] di VE1

¹²¹ La lezione di FI1 e VE1 è ipermetra; rispetto ad essa VE2 e PD intervengono per ristabilire la misura. Si può ipotizzare la trafilà: vien pur come > vieni pur come > vieni come. Il successivo «che piega» di FI1, VE1 e VE2 fa pensare a trivializzazione.

3. *Biasimi pur chi vòl la mia durezza* (sonetto)

mss.: FI1, 22r; VE1, 130r; VE2, 103v-104r; PD, 56v [= testo base]

stampe: Bergalli, p. 34; Monti, p. 264

Biasimi pur chi vòl la mia durezza,
ché seguir voglio 'l casto mio pensiero,
il qual mi scorge per il buon sentero
che fa gli spirti miei vaghi d'altezza.

Fuga pur gioventù, venga vecchiezza,
ché sol nella virtù mi fido e spiero,
e per lei 'l mio cor, sdegnoso ed altiero,
disprezza quanto 'l cieco vulgo apprezza;

né d'altra che di questa più mi cale,
ed ho di lei sì la mia mente accesa
ch'ogn'altra mi par opra vana e frale.

E però vo' seguir l'alta mia impresa:
poi che beltà senza virtù non vale,
non sia che facci al mio voler contesa.

9. d'altra] d'altro Bergalli

13. vale] cale VE1

14. sia] fia Bergalli che] chi FI1, VE2, Bergalli

4. *Benché lieta mi mostro ne l'aspetto* (sonetto)

mss.: FI1, 22r; VE1, 130r; VE2, 104r; PD, 56v [= testo base]

stampe: Bergalli, p. 35; Monti, pp. 263-64

Benché lieta mi mostro ne l'aspetto
e par che sempre viva in dolce pace,
pur un secreto duol è che mi sface
qual sempre meco porto chiuso in petto.

Questo mi tien il cor sì avvolto e stretto
che per soverchia doglia l'alma tace;
se 'l viver già mi piacque, hor sì mi spiace
che sol per mio rimedio morte aspetto.

O rea ventura, o sorte iniqua e fella!
Quel ch'a me noce mi convien seguire:

a tal m'ha giunta la mia cruda stella!

Ma per voler di tanta angustia uscire
 converrà che da me l'alma si svella,
 ché ben può nulla chi non può morire.

2. pur] par FI1, VE1, VE2

3. chi] che FI1, VE1, VE2

5. avvolto et] involto et VE2

7. om. sì VE1

13. da] di Bergalli

5. *Se poco val contra fortuna scudo* (sonetto)

mss.: FI1, 22v; VE1, 130v; VE2, 104rv; PD, 57r [= testo base]

stampe: Rozzo, p. 431

Se poco val contra fortuna scudo,
 perché cerco di far con lei contesa?
 Hor veggio ben ch'è vana mia difesa
 e com'a tal fatica indarno sudo.

Però per mia salute hora concludo
 voler drizzar mia mente ad altra impresa
 e sol tenerla in virtù sempre accesa,
 fin che 'l mio spirto sia da 'l corpo ignudo.

Però da me fugite, o pensier sciocchi,
 che mentre vi nutriva ne 'l mio seno
 sempre al ben far teneva chiusi gl'occhi.

Ma poi ch'io veggio per me 'l ciel sereno,
 non temo più che morte 'l suo stral scocchi,
 ché chi segue virtù non viene al meno.

6. *Fuggir vorrei l'antico e reo pensiero* (sonetto)

mss.: FI1, 22v; VE1, 130v; VE2, 104v; PD, 57r [= testo base]

stampe: Rozzo, pp. 431-32

Fuggir vorrei l'antico e reo pensiero
 che fa di me come di cera foco,

ma 'l nudo arcier, che 'l mio mal prende in gioco,
perché m'aggiunga 'l corso il fa ligiero.

Però di trappassarlo mai non spero
per volger d'occhi o per cangiar di loco,
perché 'l dolor mi stanca, e non sì poco,
come colui che 'l mio non tien per vero.

O tenace pensier, che m'apresenti,
ov'io mi volga, chi m'incende e sface
e ride ogn'hor d'i miei caldi lamenti!

Né però, ben che sturbi la mia pace,
esser può che non sian miei spirti intenti
a desiarte, e nulla altro gli piace.

4. *om.* 'l corso 'l fa VE1, VE2 *om.* 'l corso FI1

11. ride] ridi FI1, VE1, VE2 di] de FI1, VE1, VE2

7. *Hor su, presto, occhi miei dolenti e lassi* (sonetto)

mss.: FI1, 23r; VE1, c. 131r; PD, 57v [= testo base]

stampe: Bergalli, p. 35; Monti, p. 265

Hor su, presto, occhi miei dolenti e lassi,
presto spargete amaro e largo fiume,
poi che siam privi di quel chiaro lume
che a bon sentier guidava i nostri passi.

Credea per lui far risonar i sassi
del nome mio: oh! stolto chi presume
poter volar in alto senza piume,
che poi si trova in lochi oscuri e bassi.

Credeti già per lui d'alzarmi tanto
ch'aggiunger potess'io dove si spera,
ed infra gl'altri haver eterno vanto,
ma troppo presto a noi venuto è sera.
Però volgete 'l riso in tristo pianto,
ché così vòl la nostra fe' sincera.

10. ch'aggiunger] che giunger Bergalli

11. vanto] pianto FI1 pianto *agg. a margine* VE1

12. venuto] venuta Bergalli

13. riso] viso FI1

8. *Amor non lascia dramma* (madrigale)

mss: NA, 186

stampe: Monti, p. 261

Amor non lascia dramma
in me che non tormenta,
ma già non vo' con lui più far difesa;
anzi, l'ardente fiamma
in me sempre augumenta,
qual m'ha nel cor per dui begli occhi accesa;
e son da lor sì presa
con sì dolce arte nova,
che già più non mi noce
quel foco che mi coce;
e prego Amor che più da me non mova
la sua ardente face,
qual mi tormenta e piace.

9. *Ecco colei chi m'arde* (madrigale)

mss: NA, 186-87

stampe: Monti, p. 262

- Ecco colei chi m'arde! -
O che dolci parole,
che con tal forza mi passorno il core,
che mie risposte tarde
fece a quel vivo sole
ch'a suo modo mi toglie e dà vigore.
Pur sospirando dissi: – Hor fusse 'l vero,
ch'io mi terrei beata.
Ed ei mi disse: – Amata
sei e sarai da me con cor sincero.
Ei più non puoté dire,
io mi sentì morire.

10. *Io sento un dolce foco* (madrigale)

mss.: NA, 187-88

stampe: Monti, p. 262

Io sento un dolce foco,
quando Amor mi rimembra
quel dì ch'io vidi le bellezze sole
fermar in questo loco
le delicate membra,
e sospirando dir ver' me parole
da far fermar il sole.
Qual io mi feci allhora
mirando tai sembianti,
pensatil vui, amanti,
ch'a dirlo so ch'el converrà ch'io mora.
Ardo sol a pensarlo,
e però più non parlo.

11. *Voler e non voler in me combatte* (madrigale)

mss.: NA, 188

stampe: Monti, pp. 266-67

Voler e non voler in me combatte,
e sì forte mi sbatte
di tai nemici così cruda guerra
che resister non posso al suo furore.
Il voler vorria pur mandar a terra
il suo nemico e infiammarmi il core;
il non voler, poi, con viva ragione
mi mostra la cagione
perché debba fuggir l'ardente voglia.
Così son posta in doglia,
senza trovar al mio gran mal rimedio,
poi che voglia e ragion m'han post'assedio.

12. *A voi solo vorrei mostrar aperto* (madrigale)

mss.: NA, 189

stampe: Monti, p. 263

A voi solo vorrei mostrar aperto
 qual sia, il mio penser ch'in petto chiudo,
 ma ch'altri ciò sapesse i' non vorrei;
 e per timor fra me n'agghiaccio e sudo
 ch'el mio voler scoperto
 non sia per alcun tempo,
 ch'in vita poi un'hora i' non starei;
 ma di scoprirlo a voi sarebbe tempo.

13. *Amore e Gelosia nacqueno insieme* (sonetto)

mss.: NA, 189-190

stampe: Bandello, III 23 (vv. 1-4); Monti, p. 261

Amore e Gelosia nacqueno insieme
 e l'uno senza l'altra esser non suole;
 giudichi pur ciascun, dica chi vole,
 ché di buon cor non ama chi non teme.

Un dolor certo, una dubbiosa speme
 de gli amanti fan qual del ghiaccio il sole;
 in pianto sempre si lamenta e duole
 chi segue Amor: o che miserie extreme!

E se Amor qualche ben pur ti concede,
 ecco la Gelosia che viene avanti,
 da la qual ogni mal sempre procede,
 dicendo: – Muta i dolci risi in pianti!
 Che sai s'altro che tu tal ben possede? –
 O tristi privilegi de gli amanti!

2. altra] altro Bandello

14. *Chiaro conosco vostra fiera voglia* (sonetto)

mss.: NA, 190-191

stampe: Monti, pp. 264-65

Chiaro conosco vostra fiera voglia
 per ch'ella si dimostra a più d'un segno,
 e, ben ch'assai m'offenda il vostro sdegno,
 in me cresce l'amor quanto la doglia.

Mancherà il spirto a questa afflitta spoglia
 pria che la fe' che già vi diedi in pegno,
 né tanto potrà far forza né ingegno
 che quel penser d'amarvi mi si toglia.

Né pur altra da vui mercede attendo
 ch'un tristo, lungo e doloroso pianto:
 questo il premio sarà de' duri affanni.

Ma voi n'acquistarete un cotal vanto
 che ciascun potrà dir, se ben comprendo:
 - Costui fu nido d'amorosi inganni.

15. *Questa legge d'Amor, ben che sia dura* (sonetto)

mss.: NA, 191

stampe: Monti, p. 266

Questa legge d'Amor, ben che sia dura,
 sprezzar già non si dee, perché scende
 dal Ciel fra noi, e talhor più s'accende
 chi de fuggir Amor più s'assicura.

Quando a invescare un'alma ei pon sua cura,
 con sì bella arte li suoi lacci tende
 che stolto è quel chi pugna e chi contende,
 ché per divina forza il cor ne fura.

E molto peggio fa quando vien tardo,
 lassa, che 'l provo; e chi sarà ch'il creda?
 e pur è ver ch'io mi consumo ed ardo.

Per la forza d'Amor convien ch'io ceda
 sol per un dolce e simplicetto sguardo:
 hor che fia, se di meglio avien ch'io veda?

16. *Amor, volendo in tutto pur bruciarmi* (sonetto)

mss.: NA, 192

stampe: Monti, pp. 262-63

Amor, volendo in tutto pur bruciarmi
 per meglio rinovar mia dolce pena,
 vi mosse allhor, felice alma serena,
 con grato e gentil modo a salutarmi.

Quasi fuor di me stessa senti' trarmi,
 che l'alma ritenir potei a pena;
 persi in quel punto ogni mia forza e lena,
 e muta per dolcezza senti' farmi.

Certo, caro mio ben, ch'io dissi allhora,
 sì tosto ch'ebbi la parola intesa:
 - oh, ch'onorato fin s'avien ch'or mora! -

In dolce fiamma son per vui discesa;
 il mio disio d'amarvi cresce ogn'hora,
 e sempre seguirò sì bella impresa.

17. *Vita de la mia vita* (madrigale)¹²²

mss.: BO (adespoto); FI2 (adespoto); NH¹²³; VE3 (adespoto); VE4, 263v (Scarampi)
 [= testo base]

stampe: Verdelot (adespoto); Castro (adespoto?)¹²⁴; Trucchi (Ciprio)

Vita de la mia vita,
 quanto avete gran torto a pensar ch'io
 v'abbia mai per alcun posto in oblio!
 Quel foco che m'accese in petto Amore,
 lassa, già son tant'anni,
 fu di tal forza e de sì gran valore
 che per maggior miei danni
 né per absentia mai, né per affanni
 uscì del petto mio,
 anzi, sempre di voi crebbe il desio.

¹²² Ma vedi *supra*, p. 153, nota 90.

¹²³ Cfr. *supra*, p. 158, nota 104.

¹²⁴ Cfr. *supra*, p. 160, nota 110.

Vostra sempre sarò, mentre ch'io viva.
 Faccia 'l ciel come vuole:
 il viver mio così da voi deriva,
 come derivar suole
 ogni ben che è tra noi dal chiaro sole.
 Dunque credete ch'io
 non v'ho posto, né mai porrò, in oblio.

2. avete gran torto] gran torto avete BO, FI2, VE3, Verdelot, Trucchi

3. abbia] abbi BO, FI2, VE3, Verdelot, Trucchi

5. lassa già son] lasso BO, FI2, VE3, Trucchi lasso son già Verdelot,

7. miei] mei Verdelot

18. *Misera Italia, il Ciel pur te minaccia* (sonetto)

mss.: V1

stampe: Argelati, col. 1301; Monti, p. 260

Misera Italia, il Ciel pur te minaccia:
 una voce me intona ne l'orechia
 che, se non svegli tua virtute vecchia,
 convien ch'ogni tua pompa se disfaccia.

Sciolta non sei ancor de l'un de' braccia
 de' barbari, che l'altro s'apparechia;
 chi vuol veder miseria in te si spechia,
 poi, lagrimando, per pietà s'agiaccia:

ché, per le vostre tante adverse voglie,
 de 'sti rabidi can sei fatta preda,
 che van stracciando le tue belle spoglie.

Or tal lo proverà, che par nol creda;
 saran comune tante amare doglie;
 chiudemi gli occhi, Dio, che ciò non veda.

Il sonetto *Se più stanno a pparir quei duo bei lumi* è conteso tra Camilla Scarampi e Veronica Gambara, alla quale è assegnato per ultimo dal moderno editore di questa, Alan Bullock¹²⁵. Di seguito fornisco l'elenco dei testimoni, con le relative attribuzioni:

¹²⁵ Cfr. GAMBARA, *Le rime*, p. 82.

mss.: FI1, 23r (Scarampi); VE1, 131r (Scarampi); PD, 55r (Gambara); V2 (adespoto), 347rv

stampe: Domenichi 1545 (Gambara); Domenichi 1546 (Gambara); Domenichi 1549 (Gambara); Ruscelli 1553 (Gambara); Ruscelli 1558 (Gambara); Domenichi 1559 (Gambara); Bulifon 1693 (Gambara); Bulifon 1695 (Gambara); Gobbi 1709 (Gambara); Bergalli (Gambara); Gam 1759 (Gambara); Lir-1 1851 (Gambara); Gam-1 1879 (Gambara); Guer 1882 (Gambara)¹²⁶

Sono dunque due i manoscritti (FI1 e VE1) che assegnano il componimento alla Scarampi (in entrambi ultimo di un gruppo compatto di otto sonetti): come si è detto, però, per questi codici bisogna risalire a una fonte comune, da cui ricavano anche l'attribuzione. L'assegnazione alla Gambara si basa su un unico manoscritto, PD (incerto nell'attribuzione del sonetto *I dolci basci e replicati spesso*, che assegna contemporaneamente al Colla e a Bembo)¹²⁷. È invece abbondante la tradizione a stampa che lo assegna alla poetessa di Correggio, e che verosimilmente si irradia da Domenichi 1545 fino all'antologia curata dalla Bergalli: l'attribuzione è poi confermata dal Rizzardi nel 1759 e dalla Mestica Chiappetti nel 1879, nella loro edizioni delle *Rime e lettere* della Gambara. Infine, un unico manoscritto, V2 (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 7547, c. 347rv), tramanda il componimento adespoto¹²⁸.

Come per i componimenti della Scarampi, trascrivo il sonetto da PD, il cui copista è meno distratto nella resa dei testi:

¹²⁶ Aggiungo, per completezza, il codice *descriptus* Bologna, Biblioteca Carducci, ms. 87, *Raccolta di poetici componimenti scelti da me Ercole Maria Zanotti* (cfr. A. BULLOCK, *Per una edizione critica delle rime di Veronica Gambara*, in *Veronica Gambara e la poesia*, p. 111, nota 44), che a p. 101 contiene il sonetto *Se più stanno a pparir quei duo bei lumi*, attribuito alla Gambara. Esso deriva infatti da stampe precedenti, come mostrano le lezioni varianti dell'*incipit* e del v. 6. Per le raccolte a stampa citate cfr. GAMBARA, *Le rime*, p. 82. Ma Bullock non segnala Domenichi 1549 (*Rime diverse di molti eccellentissimi auttori nuovamente raccolte. Libro primo con nuova additione ristampato*, Venezia, Giolito, 1549). Per Bulifon 1693, Bulifon 1695 e Gobbi 1709 cfr. BULLOCK, *Per una edizione*, p. 101, nota 5. Per la raccolta curata dalla Bergalli cfr. *supra*, p. 133, nota 3.

¹²⁷ A Cola Bruno lo attribuì M. PECORARO, *Per la storia dei carmi del Bembo*, Venezia – Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1959; e in effetti nella sua edizione Donnini non accoglie il componimento fra quelli di Bembo (cfr. BEMBO, *Le rime*, II, pp. 617-18). Il sonetto è invece cautamente attribuito a Muzzarelli da SCARPA, *Per l'edizione*, pp. 543-44.

¹²⁸ Cart., sec. XVII, in due volumi. Cfr. F. CARBONI, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XV-XX*, III, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1982, p. 934; BULLOCK, *Per una edizione*, p. 111, nota 44; BIANCO, *La tradizione*, p. 80; BEMBO, *Le rime*, II, pp. 660-61. Il codice contiene una raccolta di rime amorose reinterpretate in chiave spirituale e dedicate a Maria Vergine.

Se più stanno a pparir quei duo bei lumi
 che pon rasserenar mia vita oscura
 e d'ogni oltraggio human farla sicura,
 temo ch'anzi 'l suo dì non se consumi;
 e pria senz'acqua correran i fiumi,
 n'avrà più il mondo di morte paura,
 e la legge de 'l ciel ch'eterna dura
 si romperà qual nebbia al vento o fumi,
 ch'io possa senza lor viver un'ora
 che pur son la mia scorta, e per lor soli
 la via de gir al ciel scorgo e imparo.

O stella, o fato de 'l mio mal, sì avaro
 che 'l mio ben m'allontani, anzi m'involi,
 fia mai quel dì ch'i' la riveggia, o mora?

1. se... a pparir] se stan più ad apparir Ruscelli 1553, Ruscelli 1558, Domenichi 1559, Bulifon 1695, Gobbi 1709, Bergalli, Gam 1759

5. om. acqua FI1

6. n'avrà ... paura] né 'l mondo avrà di morte più paura V2 né il mondo avrà più di morte paura Domenichi 1545, Domenichi 1546, Domenichi 1549, Ruscelli 1553, Ruscelli 1558, Domenichi 1559, Bulifon 1693, Bulifon 1695, Gobbi 1709, Bergalli, Gam 1759

11. de] da FI1, VE1 di V2

12. om. sì V2

14. riveggia] rivegga V2

L'assegnazione alla Gambara è motivata da Bullock sulla base di PD, che è però contraddetto da FI1/VE1 (e l'attribuzione a un 'nome' minore dovrebbe indurre a privilegiare quest'ultimo), e di diverse raccolte a stampa cinquecentesche, elemento, quest'ultimo, di per sé non probante¹²⁹. D'altra parte, una lettura attenta del sonetto rende perlomeno sospetta l'assegnazione alla Gambara, per il brusco passaggio sintattico del v. 10, per l'inserito «anzi m'involi» al v. 13, dal sapore di zeppa (che oltretutto è una movenza che si riscontra nella Scarnpi: madrigali nn. 9, v. 4 e 18, v. 10), e per la presenza, abbondante e troppo scoperta, di prestiti (da Petrarca: «vita oscura»

¹²⁹ Importanti riflessioni metodologiche in merito al problema dell'attribuzione sono contenute nel volume *L'attribuzione: teoria e pratica*, a cura di O. Besomi, C. Caruso, Basel – Boston – Berlin, Birkhäuser Verlag, 1994 (in part., per la poesia cortigiana, il contributo di J.-J. MARCHAND, *Strategia attributiva nella poesia cortigiana: il caso Tebaldeo*, pp. 305-21). Ma cfr. anche M. DANZI, *Sulla poesia di Antonio Tebaldeo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXI, 1994, 554, pp. 258-82.

da *Rvf*CCCV, v. 3; «e pria senza acqua ... ch'io», da *Rvf*CXCV, vv. 5-6; «fia mai quel di ch'io la riveggia», da *Rvf*CCLIII, v. 2; «qual nebbia al vento», da *Rvf*CXXXIII, v. 3¹³⁰; e da Dante: «che eterna dura», per cui cfr. *Inf.* III, v. 8); inoltre il dettato nel complesso appare lontano dall'eleganza della Gambara. Aggiungo che il motivo degli occhi, frequente nella Gambara, ad esempio nel celebre madrigale *Occhi lucenti e belli*, è presente anche nella Scarampi. In diversa direzione orienta lo schema metrico, che prevede per le terzine l'organizzazione CDE EDC (un'unica occorrenza nei *Rvf*)¹³¹, non presente negli altri sonetti della Scarampi e invece attestato nella Gambara nel sonetto *Poscia che 'l mio destin fermo e fatale*. Nonostante ciò, sarei propensa, pur mantenendo un ragionevole margine di incertezza, ad attribuire il sonetto alla Scarampi.

Indice dei capoversi

Amore e Gelosia nacqueno insieme
 Amor non lascia dramma
 Amor, tu vien ver' me sì pien d'orgoglio
 Amor, volendo in tutto pur bruciarmi
 A voi solo vorrei mostrar aperto
 Benché lieta mi mostro ne l'aspetto
 Biasimi pur chi vòl la mia durezza
 Chiaro conosco vostra fiera voglia
 Ecco colei chi m'arde
 Fuggir vorrei l'antico e reo pensiero
 Hor su, presto, occhi miei dolenti e lassi
 Io sento un dolce foco
 Misera Italia, il Ciel pur te minaccia
 Quel falso, cieco e di pietate ignudo
 Questa legge d'Amor, ben che sia dura
 Se poco val contra fortuna scudo
 Vita de la mia vita
 Voler e non voler in me combatte

¹³⁰ Già fonte di ispirazione per la Scarampi, nel sonetto n. 6, v. 2 («fa di me come di cera foco» da confrontare con il petrarchesco «come cera al foco» v. 2).

¹³¹ Cfr. ZENARI, *Repertorio metrico*, p. 93 (*Rvf*XCIII).

III.2 *Un'antologia al femminile: le Rime diverse d'alcune nobilissime... donne (1559)*

Pubblicata a Lucca nel 1559 per le cure di Ludovico Domenichi, la raccolta delle *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne* rappresenta la prima miscellanea esclusivamente riservata alla poesia femminile: è dunque una novità, priva di antecedenti e di modelli diretti, che nel ricco e articolato panorama delle antologie liriche del Cinquecento si inserisce nel processo di 'specializzazione' (per temi, aree geografiche, generi ecc.) che esse subirono nel corso del secolo¹.

L'edizione (un volume in 12°) non presenta un aspetto particolarmente accurato, né pretese di eleganza tipografica: è priva di illustrazioni (con le eccezioni dei capolettre delle due dedicatorie) e di particolari decorativi, ma spicca la marca editoriale sul frontespizio². Il titolo fornisce subito un'indicazione non secondaria, tutto sbilanciato com'è sul versante 'morale'; non si fa infatti menzione di eccellenza di ingegno o di intelletto (si pensi ad alcuni titoli di miscellanee: *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua toscana*, *Rime di diversi illustri*

¹ Una prima, intelligente analisi di questa antologia (d'ora in poi indicata semplicemente come *Rime*) è fornita da M.-F. PRÉJUS, *La première anthologie de poèmes féminins: l'écriture filtrée et orientée*, in *Le pouvoir et la plume. Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVIe siècle*, Actes du Colloque (Aix-en-Provence – Marseille, 14-16 mai 1981), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982, pp. 193-213. Cfr. inoltre M.L. CERRÓN PUGA, *Le voci delle donne e la voce al femminile: vie del petrarchismo in Italia e in Spagna*, in «*L'una et l'altra chiave*». *Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, Atti del Convegno internazionale (Zurigo, 4-5 giugno 2004), Roma, Salerno ed., 2005, pp. 103-31, a pp. 113-29; D. SHEMEK, *The Collector's Cabinet. Lodovico Domenichi's Gallery of Women*, in *Strong Voices, Weak History*, pp. 239-62; G.S. ESCHRICH, *Women writing Women in Lodovico Domenichi's Anthology of 1559*, in «*Quaderni d'italianistica*», xxx, 2009, 2, pp. 67-85. Sulla presenza delle poetesse nelle antologie del Cinquecento italiano, dopo la sintetica rassegna di CERRÓN PUGA, *Le voci delle donne*, pp. 105-12, cfr. P. VECCHI GALLI, *Donna e poeta. Metamorfosi cinquecentesche*, in *Il petrarchismo. Un modello*, II, pp. 189-216, a pp. 205-7 e ROBIN, *The Lyric Voices*.

² È una delle tre marche usate da Busdraghi: un drago con volto umano, privo di motto (cfr. G. ZAPPELLA, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento: repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, 2 voll., Milano, Bibliografica, 1998, I, p. 154 e II, fig. 462). Secondo la banca dati edit16 (<http://edit16.iccu.sbn.it>) sono 19 le biblioteche italiane a possedere esemplari del volume (ultimo accesso effettuato il 21 settembre 2017).

signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni), ma le donne sono piuttosto «virtuosissime», attributo che nell'insieme della raccolta sarà ripreso con altissima frequenza, e che è d'altronde topico sia nella trattatistica del tempo, sia nei testi poetici in vario modo dedicati o in lode di donne. È un aggettivo che nobilita, ma allo stesso tempo limita: in ogni caso, una sorta di 'lasciapassare' nel mercato editoriale e agli occhi del pubblico³.

L'editore è il lucchese Vincenzo Busdraghi, che Domenichi conosceva probabilmente già dal 1554 e con il quale inizia a collaborare proprio nel 1559⁴: il contesto è dunque di provincia, una realtà alla quale lo stampatore rimaneva fortemente ancorato (come provano anche le edizioni di testi di interesse locale), ma da cui guardava a un orizzonte più ampio, privilegiando opere di argomento storico e letterario e di autori contemporanei⁵. Aveva infatti già dato alle stampe, oltre alle prime tre parti delle *Novelle* di Bandello (1554), libri di varie poetesse, come la lucchese Chiara Matraini (*Rime et prose*, 1555) e Laura Terracina (*Le quarte rime* nel 1551 e *Le seste rime* nel 1558); e si era inserito nel dibattito, a questa altezza assai vivo, sulla 'nobiltà ed eccellenza' femminile con la pubblicazione, nel 1557, del trattato di Betussi *La Leonora. Ragionamento sopra la vera bellezza delle donne*⁶. Anche per Busdraghi, le *Rime diverse* rappresentavano dunque, come per Domenichi (e per lo stesso Betussi che, come si vedrà, dovette avere parte non secondaria

³ Per il quale d'altra parte il modello della virtù era incarnato proprio dalla Laura petrarchesca: cfr. V. COX, *Sixteenth-Century Women Petrarchists*, p. 591. Della necessità di «incontestables garanties données au lecteur sur le plan de la naissance et des mœurs» parlava già PRÉJUS, *La première anthologie*, p. 198.

⁴ Cfr. A. TEDESCO, *La collaborazione di Lodovico Domenichi con Vincenzo Busdraghi*, in *Vincenzo Busdraghi (1524?-1601) uno stampatore europeo a Lucca*, Atti della giornata di studi (Lucca, 15 ottobre 2016), Lucca, Comune di Lucca, 2017, pp. 54-62, a p. 59; ma sui rapporti fra i due cfr. anche S. ADORNI-BRACCESI, «Telfilo Filogenio [Girolamo Borro] sopra la perfectione delle donne»: un libro, un editore e il controllo sulla stampa nella Lucca del Cinquecento, in *Per Adriano Prosperi*, 3 voll., Pisa, Edizioni della Normale, 2011, I, pp. 223-35 (che invita fra l'altro a una riconsiderazione della figura di Busdraghi e delle «relazioni che egli intratteneva con gli autori e i committenti delle sue edizioni», p. 223). Sull'editore lucchese cfr. L. MATTEUCCI, *Saggio di un catalogo delle edizioni lucchesi di Vincenzo Busdraghi (1549-1605)*, in «La Bibliofilia», XVIII, 1916-1917, pp. 225-39, 328-56; XIX, 1918, pp. 26-39; F. PELLEGRINI, *Saggio di un catalogo delle edizioni lucchesi di Vincenzo Busdraghi (1549-1605). Appendice. Giunte e libri nuovi o non descritti*, ivi, XIX, 1918, pp. 118-37, 231-39, 332-37 (ora disponibile all'indirizzo <http://librariantiqui.it>; nel catalogo di Busdraghi le *Rime* occupano il n. 36); M. PAOLI, *Busdraghi, Vincenzo*, in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani*, I, *Il Cinquecento (A-F)*, Milano, Bibliografica, 1997, pp. 219-23; e ora *Vincenzo Busdraghi* (dove è anche riproposto il contributo appena citato di ADORNI-BRACCESI, pp. 5-17).

⁵ Cfr. PAOLI, *Busdraghi, Vincenzo*, p. 221.

⁶ Disponibile in *Trattati d'amore del Cinquecento* (1912), a cura di G. Zonta, Bari, Laterza, 1967, pp. 305-48.

nell'allestimento del volume), una mossa calcolata all'interno di una meditata strategia editoriale e commerciale⁷: era uno di quei prodotti che, intercettando i gusti del pubblico, si affacciava su un mercato ampio per puntare ad una diffusione 'nazionale'.

Il curatore, in primo piano già sul frontespizio, è Ludovico Domenichi⁸. Nella lettera dedicatoria egli attribuisce una parte nell'iniziativa all'amico Giuseppe Betussi, che lo avrebbe convinto a pubblicare le rime che già da tempo aveva iniziato a raccogliere («mi son risoluto a metterle in luce et non indugiar più, quel che già molto tempo è stato non pur desiderio, ma debito mio»), ma che, secondo un *cliché* ormai ben collaudato, non aveva potuto dare alle stampe perché impedito dagli alterni casi della fortuna⁹. Probabilmente Domenichi concepì l'antologia per inserirla nella serie, da lui stesso inaugurata con Giolito, delle *Rime diverse* (di cui infatti riprende il titolo), come suggeriscono la citata collaborazione con Betussi, già a fianco del Domenichi nell'allestimento del *Libro primo*, e la constatazione che molti dei testi di questa antologia erano già apparsi a stampa proprio nei volumi della serie giolitina¹⁰. L'esempio senz'altro più eclatante è quello di Isabella di

⁷ Negli anni successivi per i tipi di Busdraghi uscirono infatti numerose opere dedicate al tema dell'eccellenza femminile, fra le quali *La donna di corte* dello stesso Domenichi (1564) e il *Ragionamento della perfezione delle donne* di G. Borro (1561); quest'ultimo causò all'editore un processo per eresia nel 1562 (cfr. ADORNI-BRACCESI, "Telifilo Filogenio [Giolamo Borro] sopra la perfezione delle donne"). Come informa TEDESCO, *La collaborazione*, p. 62, tra 1555 e 1568 l'editore lucchese pubblicò in tutto 10 testi su questo argomento. Per l'interesse di Domenichi sull'argomento cfr. *infra*.

⁸ Su di lui, oltre a *Lodovico Domenichi (1515-1564) curatore editoriale, volgarizzatore, storiografo*, in «Bollettino Storico Piacentino», CX, 2015, 1 (fasc. monografico a cura di E. Garavelli), in cui tra l'altro si annuncia la prossima edizione, presso Vecchiarelli, delle *Lettere* (a cura dello stesso Garavelli e di P. Procaccioli) e delle *Dediche* (a cura di F. Tomasi), cfr. A. D'ALESSANDRO, *Prime ricerche su Ludovico Domenichi*, in *Le corti farnesiane*, II, pp. 171-200; E. GARAVELLI, *Per Lodovico Domenichi. Notizie dagli archivi*, in «Bollettino storico piacentino», xcvi, 2001, 2, pp. 177-210; e ora E. GARAVELLI, *Introduzione*, in L. DOMENICHI, *Vite di santa Brigida e santa Caterina di Svezia*, ed. critica a cura di E. Garavelli, Manziiana, Vecchiarelli, 2016. In particolare sul tardo periodo fiorentino cfr. V. BRAMANTI, *Sull'ultimo decennio 'fiorentino' di Ludovico Domenichi*, in «Schede umanistiche», 2001, 1, pp. 31-48.

⁹ Su Betussi cfr. L. NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Padova, Antenore, 1992.

¹⁰ In realtà solo il titolo del primo volume è *Rime diverse di molti eccellentiss. autori nuovamente raccolte*; dal secondo libro esso muterà in *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua toscana*. L'ipotesi, che era già di BONGI, *Annali di Gabriel Giolito*, I, pp. 487-88, è riproposta da D. ROBIN, *Publishing Women: Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth Century Italy*, The University of Chicago, Chicago, 2007, p. 238. Secondo la studiosa (p. 50) il modello prossimo di riferimento sarebbero le *Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi intelletti...* *Libro quinto* pubblicate a Venezia presso Giolito nel 1552 (ma

Morra, della quale sono riproposti i 13 componimenti – 10 sonetti e 3 canzoni – già apparsi sparsamente nei volumi delle *Rime di diversi* fra il 1551 e il 1556, e ora disposti secondo una nuova e ordinata ‘narrazione’¹¹: ma in questo caso a determinare il riutilizzo può forse aver avuto una parte importante la vicenda della poetessa, uccisa nel 1546 dai fratelli, che certo costituiva per il potenziale lettore motivo di attrazione e interesse¹².

Non è d'altronde da trascurare il ruolo del curatore, che organizza (o non organizza) i testi e che dunque in qualche misura li ‘filtra’ e manipola, orientandone l'interpretazione e la ricezione¹³. In effetti il peso di Domenichi, in anni in cui la funzione del collaboratore editoriale si andava istituzionalizzando e tendeva a svolgere un compito sempre più ‘attivo’, non fu di poco conto¹⁴. Intanto la sua presenza si registra all'interno del libro stesso, con ben 7 componimenti a lui dedicati (di Laudomia da S. Gallo, Leonora da San Giorgio, Lucia Bertani, Costanza Castaldi, Olimpia Malipieri e Livia Tornielli Borromeo), che lo riconoscono «honor di nostra etate» e lo celebrano fra l'altro come autore di una *Storia delle guerre di Siena*, proprio a ridosso

con il titolo di *Libro terzo*); tuttavia di quel modello le nostre *Rime* non hanno la qualità e la cura tipografiche, e si affiancano piuttosto al *Libro primo*, curato appunto da Domenichi (dello stesso parere PIÉJUS, *La première anthologie*, p. 198). Diversamente M.L. CERRÓN PUGA, *Materiales para la construcción del canon petrarquista: las antologías de 'Rime' (libri I-IX)*, in «Critica del testo», II, 1999, 1, pp. 249-90, a p. 276, ritiene che l'antologia del 1559 sia un'imitazione dell'iniziativa del Giolito.

¹¹ PIÉJUS, *La première anthologie*, nota che Domenichi organizzò queste rime seguendo un definito percorso spirituale, dal peccato alla conversione finale, offrendone così un'immagine che «s'accorde parfaitement avec l'idéal de vertu et de religiosité que l'on propose volontiers aux femmes» (pp. 206-7). Le poesie di Isabella di Morra sono edite modernamente in I. DI MORRA, *Rime*, a cura di M.A. Grignani, Roma, Salerno ed., 2000.

¹² Cfr. ROBIN, *The Lyric Voices*, p. 450.

¹³ Sulla figura del collaboratore editoriale, che si impone nell'industria tipografica italiana a partire dagli anni Trenta e Quaranta del XVI secolo, dopo gli studi di A. QUONDAM, «Mercanzia d'onore», «mercanzia d'utile». *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, a cura di A. Petrucci, Bari, Laterza, 1977, pp. 53-104, e ID., *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686, cfr. C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988. In particolare sull'officina dei Giolito cfr. A. NUOVO, C. COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, pp. 91-94.

¹⁴ Vi insiste PIÉJUS, *La première anthologie*. Sulle operazioni di scelta all'interno di una massa ingente di testi che in ogni caso, anche nelle prime antologie liriche, i curatori dovettero comunque operare, e sui criteri che li guidarono, cfr. le precisazioni di P. ZAJA, *Intorno alle antologie. Testi e paratesti in alcune raccolte di liriche cinquecentesche*, in «I più vaghi e i più soavi fiori». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco e E. Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 113-45, a pp. 115-16.

della sua nomina a storiografo ufficiale della corte medicea da parte di Cosimo I¹⁵. Egli si ritaglia dunque uno spazio non secondario; non si eclissa, ma riemerge anzi a più riprese, enfatizzando il proprio ruolo e la propria responsabilità, soprattutto in funzione autopromozionale¹⁶.

La raccolta sembra inoltre riflettere, seppur cautamente, gli orientamenti religiosi di Domenichi, che già lo avevano spinto pericolosamente ai limiti dell'ortodossia¹⁷. Fra i primi testi del volume, anche se non proprio in posizione incipitaria, il sonetto (inedito) della regina Margherita di Navarra *Padre eterno del Ciel, che brami, et vuoi* (che condivide l'attacco con un testo della Colonna, *Padre eterno del Ciel, se, Tua mercede*), tutto incentrato sulla vanità delle opere in materia di salvezza:

Padre eterno del Ciel, che brami et vuoi
ch'a Te tutti torniam, donde noi siamo
partiti anchor, et del fallir d'Adamo
Portasti pena, per far salvi noi;

Guidami a Te, che ciò far solo puoi,
ché da me non vagl'io, se ben ciò bramo; [...]
van'è 'l mio faticar; faccia che voglio,
so ch'inutil io son, per mai salvarmi [...].

¹⁵ Il sonetto *Poiché gl'incendi, le ruine, et l'onte* di Leonora da San Giorgio si riferisce infatti alla *Storia*, tuttora inedita e conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (ms. II. III. 128), che Domenichi aveva iniziato già da diversi anni e che evidentemente doveva essere almeno in alcune parti nota (cfr. anche p. 195, nota 59). A Cosimo I allude anche la Bertani in *Cigno gentil, che fra le verdi rive*: «Cigno gentil, che fra le verdi rive / d'Arno, cantando vai con dolci accenti / del tuo gran Duce i don rari eccellenti, / ch'eterni il cielo al suo valor prescrive» (*Rime*, p. 111, vv. 1-4). Sulla *Storia* cfr. V. BRAMANTI, *Due schede per Lodovico Domenichi*, in *Lodovico Domenichi (1515-1564)*, pp. 24-37, a pp. 24-33; GARAVELLI, *Per Lodovico Domenichi*, pp. 188-91.

¹⁶ Non arriverei però a concludere che la raccolta «thus carries personal, possibly even erotic, force, while at the same time it raises Domenichi's status as the possessor of such a large and widely ranging collection» (SHEMEK, *The Collector's Cabinet*, p. 246). La studiosa, peraltro, basandosi sul sonetto *Fiamma gentil, che da quel fuoco nasce* di Livia Tornielli (*Rime*, p. 229), propone un'interpretazione interessante del ruolo di Domenichi come 'collezionista'.

¹⁷ Cfr. E. GARAVELLI, *Ludovico Domenichi nicodemita?*, in *Il Rinascimento italiano di fronte alla Riforma. Letteratura e Arte*, Atti del Convegno internazionale (Londra, The Warburg Institute, 30-31 gennaio 2004), a cura di C. Damianaki, P. Procaccioli, A. Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 159-75. In particolare, sull'episodio della condanna per eresia nel 1551 cfr. M. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 364-68; E. GARAVELLI, *Lodovico Domenichi e i 'Nicodemiana' di Calvino. Storia di un libro perduto e ritrovato*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, pp. 187-245; U. ROZZO, *A proposito della Nicodemiana/Nicomediana di Giovanni Calvino*, in *Calvin insolite*, Actes du Colloque (Florence, 12-14 mars 2009), Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 555-64; e ora GARAVELLI, *Introduzione*, pp. 33-43.

Sol nel tuo sangue spero, et sol con l'armi
de la fe' m'assecuro, et con cordoglio
Ti prego che ti piaccia a Te tirarmi¹⁸.

In effetti è interessante il modo con cui l'antologia si presenta: in apertura si impone il tema politico (*Dove sta il tuo valor, Patria mia cara* di Aurelia Petrucci), quindi, dopo una breve incursione in quello amoroso (*Di quel, ch'il vuol Filon disse a Sofia*, ancora di Aurelia Petrucci), e attraverso una riflessione sulla fugacità del tempo e la vanità degli onori mondani (*A che d'honor mondani, ahimè; cercare* di Silvia di Somma)¹⁹, si passa a temi spirituali (appunto il sonetto citato di Margherita di Navarra). Nel seguito del volume, diversamente da quanto ci si potrebbe forse aspettare, il motivo amoroso, pur assai frequentato, non è tuttavia prevalente, mentre quello religioso riaffiora spesso, non solo nella sezione dedicata alla Colonna. Declinato sui motivi del peccato (il «fallir nostro» nel sonetto *L'infinita bontate, il vero amore* di Olimpia Morato), dell'insufficienza umana («Ma noi da noi che far possiam giamai?»: Olimpia Malipieri, *E dal pensier tenace, et dal mortale*), della meditazione sulla morte (*Se ratta da noi fugge ogni bellezza*, ancora della Malipieri)²⁰, esso assume talvolta coloriture che non potevano che apparire sospette: caso eclatante, il sonetto sulla predestinazione della Gambarà, *Scelse da tutta la futura gente*, peraltro già noto, che nella sua adesione al testo palolino (*Rm* 8, 29-30) toccava audacemente un tema assai scottante²¹. Insiste sul tema della croce Giulia Braccali:

¹⁸ *Rime*, p. 11. Su di esso cfr. PIGNATTI, *Margherita d'Angoulême, Vittoria Colonna*; secondo lo studioso «la presenza della regina di Navarra costituiva un elemento di spicco nel volume, dando testimonianza del rapporto intercorso tra due illustri protagoniste della Riforma cattolica in Italia e Oltralpe» (p. 131; un secondo sonetto di Margherita – *Felice voi, che con gli spirti ardenti* – era infatti diretto a Vittoria Colonna). Sarebbe naturalmente importante stabilire come Domenichi fosse entrato in possesso di questi versi. Il componimento citato della Colonna, apparso per la prima volta nelle *Rime de la diva Vettoria Colonna... nuovamente aggiuntovi XXIII sonetti Spirituali*, Venezia, Comin da Trino, 1540, si legge ora in COLONNA, *Rime* S1 12, p. 91. Sul rapporto tra la Colonna e Margherita di Navarra cfr. BRUNDIN, *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics*, pp. 101-31, che torna a dare credito all'identificazione del manoscritto donato dalla Marchesa nel ms. Ashb. 1153, già a suo tempo sostenuta da D. TORDI, *Il codice delle Rime di Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara, appartenuto a Margherita d'Angoulême, Regina di Navarra*, Pistoia, Flori, 1900.

¹⁹ *Rime*, rispettivamente pp. 9 e 10.

²⁰ *Rime*, rispettivamente pp. 141, 143, 144.

²¹ *Rime*, p. 158 (con alcune varianti rispetto al testo proposto dall'editore moderno: cfr. GAMBARA, *Le rime*, n. 57). Il sonetto era apparso a stampa nel 1547 nella seconda antologia giolittina.

Ogni spirto fedel lasso si doglia,
 e in pianto amaro cangi il dolce riso,
 rimirando il Signor del Paradiso,
 lasciata in croce haver l'humana spoglia.
 Qual sarà sì crudel, c'hoggi non voglia
 di lagrime bagnarsi il petto o il viso,
 veggendo il Re del ciel tolto et diviso
 da l'alma, et morto in tanta pena et doglia. [...]
 Lavar co 'l proprio sangue il nostro errore
 ti piacque, mosso da pietoso zelo
 di voler fare il peccator contento²²

mentre i versi di Costanza d'Avalos, duchessa di Amalfi, ripropongono le metafore della luce e del fuoco divini («l'alma goda del celeste ardore», «tua luce intensa», «casti ardori») e si soffermano sul «patir» di Gesù e su una fede vissuta nella propria interiorità:

Hora che 'l divin fuoco accende il core,
 intepidisca et mora ogni altra voglia,
 et la tua fiamma purghi il vano errore;
 et mi dimostri che con pianto et doglia
 si corre al ciel, s'acquista il vivo amore,
 vinto il mondo, il nimico et la sua spoglia²³.

Ancora più esplicita, infine, la senese Onorata Pecci:

Non posso io nulla oprar, ma, se Tu vuoi
 volger ne l'alma i puri raggi ardenti,
 felici al ciel giranno i miei sospiri²⁴.

Simile orientamento non è in contrasto con la linea editoriale seguita da Busdraghi, prudente nel non attirare i sospetti delle autorità civili e religiose cui spettava il controllo sulla stampa, ma comunque al centro di «una trama insospettata di relazioni fra ambienti letterari di dubbia ortodossia fra Massa, Pisa e Firenze», in un contesto, come quello lucchese, intriso di inquietudini

²² *Rime*, p. 37.

²³ *Se 'l vero Sol coperto d'human velo*, vv. 9-14, in *Rime*, p. 69. Sulla d'Avalos la documentazione è piuttosto scarsa e si deve ricorrere a C. MUTINI, *Avalos, Costanza d'*, in *DBI*, iv, 1962, pp. 622-23. Ma cfr. ora C. RANIERI, *Vittoria Colonna e Costanza d'Avalos Piccolomini. Una corrispondenza spirituale*, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Alhaique Pettinelli*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 477-90.

²⁴ *Se la parte miglior vicina al vero*, in *Rime*, p. 72, vv. 12-14.

religiose²⁵. Nell'assegnare uno spazio così ampio alla poesia spirituale Domenichi, e con lui Busdraghi, mostrano peraltro di voler assecondare una nuova sensibilità, che si avvertiva sempre più forte presso il pubblico dei lettori, perseguendo la linea che era stata inaugurata diversi anni prima a Venezia con il *Libro primo delle rime spirituali*, in cui infatti era massiccia la presenza della Colonna²⁶. Di quest'ultima, anzi, Domenichi include nelle *Rime diverse* del 1559 quasi esclusivamente liriche religiose, traendole dalle edizioni non autorizzate delle sue poesie che si erano andate ormai moltiplicando²⁷: alcune erano già nella *princeps* del 1538 (i sonetti *Gli Angeli eletti al gran bene infinito* e *Donna accesa animosa, et da l'errante*) e nell'edizione Zoppino dell'anno seguente (*Rinascia in te il mio cor con quest'almo giorno* e *Del mondo, et del nemico folle, et vano*), e tutte comunque erano già apparse nelle *Rime spirituali* stampate nel 1546 da Valgrisi²⁸. La scelta, che si spiega anche con la facile reperibilità dei testi, mostra però soprattutto la consapevolezza, da parte di Domenichi, del ruolo centrale e fondativo della poesia di Vittoria Colonna nel campo della lirica spirituale²⁹.

Con una lettera datata «di Fiorenza», 1 giugno 1559, l'antologia è dedicata al gentiluomo milanese Giannotto Castiglione³⁰. Domenichi presenta

²⁵ Cfr. S. ADORNI-BRACCESI, «Una città infetta». *La repubblica di Lucca nella crisi religiosa del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1994 (sul Busdraghi, che «non sembra essere rimasto estraneo agli influssi erasmiani ai quali erano sensibili alcuni fra i suoi concittadini di maggiore spicco», cfr. pp. 218-20); ancora importante M. BERENGO, *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1974. La citazione da ADORNI-BRACCESI, «*Telifilo Filogenio [Ghirolamo Borro] sopra la perfectione delle donne*», p. 227.

²⁶ *Libro primo delle rime spirituali*, Venezia, al segno della Speranza, 1550; su di esso cfr. G. AUZZAS, *Notizie su una miscellanea veneta di rime spirituali*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di M.L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 205-20. Sulle proporzioni del fenomeno cfr. QUONDAM, *Note sulla tradizione*.

²⁷ Solo 3 sonetti non sono di argomento spirituale: *Riman la gloria tua larga, e infinita* (A1 57, in COLONNA, *Rime*, p. 31) e i due testi di corrispondenza con Veronica Gambara, *Di nuovo il Cielo de l'antica gloria* (E 13, ivi, p. 209) e *Lasciar non posso i miei saldi pensieri* (A1 65, ivi, p. 35). Tra il 1538 e il 1540 erano state ben sei le stampe delle rime spirituali della Colonna: cfr. COLONNA, *Rime*, pp. 258-61.

²⁸ *Rime spirituali della Illustrissima Signora Vittoria Colonna*, Venezia, Valgrisi, 1546 (su cui cfr. COLONNA, *Rime*, pp. 263-64).

²⁹ Cfr. BRUNDIN, *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics*, pp. 171-89; V. Cox, *The Prodigious Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011, pp. 55-76.

³⁰ Su di lui cfr. la voce di A. BORROMEO, *Castiglioni, Giannotto*, in *DBI*, xxii, 1979, pp. 154-56; Domenichi ebbe modo di frequentarlo assiduamente a Roma: cfr. BRAMANTI, *Due schede*, p. 34. Sul ruolo e l'importanza della dedica, oltre all'ormai classico GENETTE, *Soglie*, cfr. M. SANTORO, *Appunti su caratteristiche e funzioni del paratesto nel libro antico*, in ID., *Libri, edizioni e biblioteche*

il volume come ideato già da diverso tempo, inserendolo in un più ampio progetto di promozione della «eccellentia delle Donne» (un interesse già ben manifesto nell'attività svolta presso Giolito e ancora da indagare nelle sue articolate implicazioni)³¹ e stabilendo un legame con altre sue opere precedenti, in particolare con il trattato *La nobiltà delle donne*:

sono già molti anni passati, ch'essendo io con l'animo et con l'opere tutto volto a celebrare, quanto per me si poteva allhora, la nobiltà et eccellentia delle donne, la qual cosa io ridussi poi in un giusto volume, sì come il pensier mi guidava, mi posi in un medesimo tempo raunare ciò che mi pareva procurar loro gloria e honore. Così con l'aiuto di alcuni amorevoli miei, et grandemente affettionati al valor donnesco, raccolsi da più parti assai ragionevole quantità di rime composte da donne. Le quali rime sono poi state infino ad hora appresso di me in quel grado tenute, che le più care et pretiose cose si soglion tenere.

L'intento autopromozionale, che rivela il desiderio di Domenichi di inserirsi autorevolmente nel dibattito sulla donna, è forte ed evidente. Altrettanto esplicito l'orientamento 'inclusivo', a maglie larghe, nella scelta dei testi, poiché non si fa cenno ad una loro selezione, e semmai invece si sottolinea lo sforzo di «raunare ciò che mi pareva potere procurar loro gloria e honore». È in fondo lo stesso procedimento che Domenichi aveva adottato nel suo trattato sulla nobiltà femminile e in particolare nell'elenco di «donne illustri più vicine a nostri tempi et di quelle della nostra età» (così la *Tavola*, a p. [IX]) compilato nel quinto libro e organizzato secondo un criterio geografico³².

tra Cinque e Seicento, Manziana, Vecchiarelli, 2002, pp. 51-92; M. PAOLI, *La dedica. Storia di una strategia editoriale*, Lucca, Pacini Fazzi, 2009; P. MARINI, *Introduzione*, in G. RUSCELLI, *Dediche e avvisi ai lettori*, a cura di A. Iacono e P. Marini, Manziana, Vecchiarelli, 2011, pp. I-XLV. In particolare sulle lettere prefatorie delle raccolte di lirica nel medio Cinquecento cfr. TERZOLI, *Le dediche*, pp. 37-62; F. TOMASI, *Strategie paratestuali nel commento alla lirica del XVI secolo (1530-1570)*, in Id., *Studi*, pp. 95-147, a pp. 102-30. Che la presenza di una dedica in un volume antologico sia tutt'altro che frequente nel corso del Cinquecento, come vuole PRÉJUS, *La première anthologie*, p. 203, è informazione da verificare: intanto osservo che nella serie delle *Rime di diversi* i volumi I-IX sono tutti provvisti di dedica.

³¹ Sull'«ideologia promozionale» di Domenichi insistono NUOVO, COPPENS, *I Giolito e la stampa*, pp. 118-19; e cfr. ora C. STELLA, *La parola d'autrice tra propaganda e dissenso: alcuni appunti sulla questione politica nelle "Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne"*, in Vincenzo Busdraghi, pp. 42-53, a pp. 43-44.

³² In questi termini viene introdotta la serie elogiativa: «Ma perché egli è hoggimai tempo ch'io cerchi di por giù quel grave peso, che sulle spalle del mio debil intelletto m'ha posto l'autorità delle Donne, e 'l desiderio, il quale ho di servirle; ecco ch'io spero far conoscere a chi m'ascolta, c'hoggi è non meno adorno il mondo di belle, et valorose Donne, che già si sia stato al tempo antico, et poco inanzi a noi» (L. DOMENICHI, *La Nobiltà delle Donne*, Venezia, Giolito, 1549,

Nella dedicatoria Domenichi dichiara di essere stato aiutato nella raccolta dei testi da «alcuni amorevoli miei, et grandemente affezionati al valor donnesco»: una pratica allora diffusa, e che si può supporre con buon margine di certezza sia stata adottata, ad esempio, nel caso delle poesie di Gaspara Stampa. Per ottenerle Domenichi si poté avvalere probabilmente dell'aiuto di Betussi, come si è visto ringraziato nella dedica, che era segretario del conte Collaltino di Collalto, l'uomo amato e celebrato dalla poetessa: oltre a tre testi già comparsi nel *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* curato da Ruscelli (Venezia, al segno del Pozzo, 1553), Domenichi era in grado di offrire anche materiale inedito, poiché il sonetto *Dotto, saggio, gentil, chiaro Bonetto* non era compreso nella *princeps* del 1554³³. Nel caso di altre scrittrici le liriche sono riprese, secondo un'abitudine ampiamente attestata, da volumi già pubblicati³⁴; ed è probabile che lo stesso Domenichi abbia sollecitato direttamente l'invio di testi.

La lettera prosegue con un elenco di nobildonne a cui il curatore avrebbe potuto offrire l'antologia: una sorta di biglietto da visita che ostenta la rete di rapporti che Domenichi aveva saputo stabilire. Sfilano così Lavinia Sanvitale; la contessa Paola di Beccaria e sua figlia Livia, entrambe pavesi; Ottavia Baiardi, anche lei di Pavia; Lucia Sauli (e qui cade un omaggio forse non proprio o non solo di maniera, nell'accento alla «donna d'animo et di corpo bellissima»); infine Lucia Bertani, la cui presenza spicca all'interno dell'antologia sia come autrice, sia come dedicataria di testi, e che sembra aver avuto solidi legami con Domenichi (il quale l'avrebbe poi posta fra gli interlocutori del suo *Dialogo amoroso*), probabilmente favoriti dalla mediazione di Gherardo Spini, giovane discepolo del Varchi

p. 243). Su questa «panoramica geografica», probabilmente derivata dal Giovio del *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* (inedito ma circolante: cfr. F. MINONZIO, «Usando meco familiarmente messere Lodovico Domenichi». I rapporti con Paolo Giovio, tra patrocinio ed emulazione, in *Lodovico Domenichi [1515-1564]*, pp. 150-64, a pp. 160-61), cfr. F. SBERLATI, *Castissima donzella: figure di donna tra letteratura e norma sociale (secoli XV-XVII)*, a cura di L. Orsi, Bern, Peter Lang, 2007, pp. 95-110.

³³ Il sonetto fu pubblicato nell'edizione settecentesca *Rime di madonna Gaspara Stampa*, ed è accolto nell'edizione a cura di Salza (STAMPA, FRANCO, *Rime*). Non si hanno notizie sul Bonetti, al quale anche Laudomia da Sangallo e Narda N. (probabilmente Narda Nardi) indirizzarono versi compresi nell'antologia del 1559 (cfr. *infra*, p. 200, nota 75). Salza informa di un sonetto di Pietro Massolo al Bonetti (cfr. SALZA, *Madonna Gasparina Stampa*, p. 27, nota 1; la raccolta del Massolo è *Sonetti morali di Pietro Massolo*, Firenze, Torrentino, 1558, il sonetto è a p. 150).

³⁴ Ad esempio i cinque sonetti di Costanza d'Avalos presenti nelle *Rime* erano già apparsi in appendice alle rime della Colonna con il commento di Rinaldo Corso (*Tutte le Rime della Illustriss. et Excellentiss. Signora Vittoria Colonna*).

con il quale egli era entrato in confidenza³⁵. In questo contesto, la dedica (e dunque la richiesta di protezione anche economica) a Giannotto Castiglione, oltretutto figura estranea al contesto lucchese, si spiega alla luce dei rapporti che questi manteneva con gli Spagnoli, «grandissimi servidori di donne»: proprio perché educato in Spagna presso la corte del principe Filippo, Giannotto aveva potuto affinare il proprio «maturo giudizio» e così diventare il destinatario ideale di un'opera che intendeva esaltare «tutti i meriti et le eccellentie loro [delle donne]». Dietro queste parole, e fra le righe della dedica stessa, trapela dunque l'idea del pubblico a cui Domenichi idealmente rivolge la propria opera, l'ambizione di una sua diffusione, proprio per il tramite del Castiglione, presso le *élites* culturali italiana e spagnola. Offrendo l'antologia a un uomo del cui apprezzamento si dice sicuro, inoltre, Domenichi si garantisce la 'legittimità' dell'operazione da cui la raccolta era nata³⁶.

Anche l'editore firma a sua volta una breve lettera al «nobile e virtuoso m. Gerardo Spada gentilhuomo lucchese», come l'altra datata 1 giugno 1559, ma «di Lucca»: di fatto, è un secondo omaggio, anche se non esibito nel frontespizio, a chi si era sempre mostrato «sollecito et invitto difensore de l'eccellenza delle donne» e che ora veniva implicitamente indicato come me-

³⁵ E. GARAVELLI, *Per un sodalizio letterario: Lodovico Domenichi e Benedetto Varchi*, in «Bollettino storico piacentino», CVI, 2011, 2, pp. 177-235, a p. 216, ipotizza che sia stato proprio lo Spini a ottenergli i testi della Bertani, cui Domenichi aveva già dedicato la *princeps* delle opere di G. GUIDICIONI, *Oratione di Monsignor Guidiccioni alla Repubblica di Lucca con alcune rime del medesimo*, Firenze, Torrentino, 1557. Le *Rime* ospitano due scambi di sonetti fra la Bertani e lo Spini, che la definisce «Divino Idolo mio» (pp. 113 e 117); e proprio lo Spini fu poi 'mediatore' fra la poetessa e Varchi, come informa una lettera della Bertani a quest'ultimo, in data 20 settembre 1561 (cfr. *Lettere a Benedetto Varchi*, a cura di V. Bramanti, Manziana, Vecchiarelli, 2012, n. 210, p. 393). Per il *Dialogo amoroso* cfr. L. DOMENICHI, *Dialoghi*, Venezia, Giolito, 1562. Cfr. anche *infra*, p. 198, nota 69.

³⁶ Cfr. ESCHRICH, *Women writing Women*, p. 72. Sulle motivazioni della dedica, al di là del *topos*, possono aver avuto un certo peso anche ragioni più personali, a cui Domenichi accenna in chiusura alludendo ai propri «obblighi» e alle «cortesie da Lei ricevute», ragioni riprese, in modo più esplicito, in una seconda dedica al Castiglione, quella della tragedia *Progne* (L. DOMENICHI, *Progne*, Firenze, Giunti, 1561: «Perciòché egli è cosa d'animo nobile et gentile non ischifare mai di ricevere nuovi beneficii et favori da colui che già gliene ha fatti molti altri, et pur grandi et segnalati, io, che a V.S. Illust. per tanti et sì honorati rispetti infinitamente sono obligato, non resterò di pregarla [...] ch'ella mi faccia gratia d'accettar volentieri questa mia nuova et picciola fatica», pp. Aii-Aiii). Ma si vedano anche le osservazioni della SHEMEK, *The Collector's Cabinet*, pp. 244 e 257, nota 18, circa la consapevolezza, da parte di Domenichi e del suo editore, della impossibilità, per una donna, di garantire un'altrettanto ampia diffusione del volume.

cenate dell'opera³⁷. Spada è indirettamente presentato in queste poche righe come esempio di virtù: la dedica del volume può diventare così strumento per «inanimare gl'altri, che già sono incaminati a le virtuose attioni, a più caldamente accendersi di que' desiderii che fanno altrui acquistare la perpetuità del nome». Anche in questo caso, oltre a ragioni più strettamente personali che al di là della frase di circostanza sembrano profilarsi dietro l'accenno finale al «molto che vi debbo», la dedica si spiega con ogni probabilità come il tentativo di garantirsi un più ampio canale di diffusione, visto che anche lo Spada era in rapporti con gli Spagnoli, per conto dei quali di lì a poco sarebbe diventato viceré di Sicilia; e allo stesso tempo come ammiccamento alla realtà geografica ben più ristretta, quella toscana se non proprio lucchese, in cui l'antologia aveva preso corpo³⁸. Dedica del curatore e dell'editore sono dunque strettamente connesse, coerentemente improntate ad un comune sforzo di allargamento del potenziale pubblico dei lettori (anche attraverso la ricerca di mecenati oltre i confini cittadini), ma contemporaneamente attente al contesto politico e sociale al quale appaiono legate: quello della repubblica di Lucca che, minacciata dalle mire espansionistiche dei Medici (tanto più pericolose dopo la conclusione delle guerre di Siena), guardava soprattutto alla Spagna nella speranza di mantenere la propria autonomia territoriale³⁹.

³⁷ Sull'uso delle dediche da parte di Busdraghi cfr. M. PAOLI, *Contributo alla conoscenza di Vincenzo Busdraghi prototipografo lucchese: strategie delle dediche e profilo istituzionale*, in *Itinerari del sapere dallo Stato di Lucca: carte e libri nell'Europa del Cinquecento*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Villa Basilica, Lucca, 24-26 aprile 2009), a cura di I. Melani, n. monografico di «Actum Luce», XL, 2011, 1-2, pp. 429-49. Poco sappiamo del dedicatario, esponente della nobile famiglia lucchese degli Spada, da identificare con l'omonimo governatore di Monreale e membro dell'Accademia degli Accesi di Palermo con il nome de il Risoluto (due sonetti a lui diretti, di Antonino Alfano detto il Solingo e di Argisto Giuffredi detto il Contemplativo – quest'ultimo con risposta dello stesso Spada –, si leggono nelle *Rime della Accademia de gli Accesi di Palermo*, Palermo, Giovan Mattheo Mayda, 1571, rispettivamente a pp. 6 e 47). L'Accademia degli Accesi fu fondata nel 1568 da Ferdinando Francesco d'Avalos marchese di Pescara, viceré di Sicilia, e si estinse nel 1579: su di essa cfr. F.M. EMANUELE E GAETANI, *Della Sicilia nobile*, parte prima, Palermo, stamperia de' Santi Apostoli, 1754, p. 26; M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930, I, pp. 28-34; e ora I. BAGNI, *L'Accademia Palermitana degli Accesi: un esempio di petrarchismo nel tardo Cinquecento*, in *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, Cambridge, Legenda, 2016, pp. 233-44.

³⁸ Cfr. ZAJA, *Intorno alle antologie*, pp. 116-17. E in effetti, come si vedrà, molte delle poetesse sono di area toscana.

³⁹ Cfr. R. SABBATINI, *Le mura e l'Europa: aspetti della politica estera della Repubblica di Lucca (1500-1799)*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 27-49. Sulle due dediche cfr. anche STELLA, *La parola*, pp. 45-47.

Le poetesse antologizzate da Domenichi sono 53⁴⁰. Estesa la copertura geografica, che tuttavia arriva solo a lambire il sud Italia; molto rappresentata risulta soprattutto l'area toscana, in particolare senese (con Onorata Pacci, Aurelia e Cassandra Petrucci, Lucrezia Figliucci, Laudomia Forteguerri, madonna Atalanta – forse Atalanta Donati –, Ermellina Aringhieri de' Cerretani, e soprattutto Virginia Martini Salvi)⁴¹ e pistoiese (con Candida Gatteschi, Giulia Braccali de' Ricciardi, Cornelia Brunozi de' Villani, Selvaggia Bracali Bracciolini). Bolognesi sono Lucia Bertani⁴², Diamante Dolfi e Girolama Castellani, pavese Alda Torelli, milanese Paola Sessa, probabilmente veneta (o forse mantovana) Ippolita Mirtillo⁴³, piemontesi Claudia della Rovere, Livia Tornielli (novarese, ma trasferitasi a Milano dopo il matrimonio con il conte Dionigi Borromeo), Leonora Falletti (la *Leonora* del Betussi, opera alla quale la stessa Falletti sembra accennare nel sonetto *Giovine saggio, che maturo ingegno*)⁴⁴ e una non meglio nota Fiorenza; romana è Livia Colonna⁴⁵. Quasi assente l'area meridionale, rappresentata dalle napoletane Caterina Pellegrino e Costanza d'Avalos duchessa di Amalfi, oltre a Isabella

⁴⁰ Oltre alla tavola fornita dallo stesso Domenichi, si vedano gli elenchi delle autrici, con il numero dei rispettivi testi, in SHEMEK, *The Collector's Cabinet*, pp. 252-53 (secondo la quale Domenichi ha confuso Leonora Falletti di Melazzo in Monferrato con Leonora da San Giorgio) e in ROBIN, *Publishing Women*, pp. 240-42; ma cfr. anche VECCHI GALLI, *Donna e poeta*, pp. 212-13.

⁴¹ Sulle poetesse senesi del Cinquecento, dopo M.-F. PIÉJUS, *Les poetesses siennoises entre le jeu et l'écriture*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance*, Actes du Colloque internationale (Aix-en-Provence, 12-14 novembre 1992), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994, pp. 315-32, cfr. K. EISENBICHLER, *The Sword and the Pen. Women, Politics and Poetry in Sixteenth Century Siena*, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2012. In particolare su Virginia Martini Salvi, dopo A. BETTARINI BRUNI, *Ridar smalto alla memoria: prima indagine sulla tradizione delle rime di Virginia Salvi*, in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, 2 voll., Udine, Forum, 2011, I, pp. 77-91, cfr. EISENBICHLER, *L'opera poetica di Virginia Martini Salvi*; ma dell'esistenza di testi inediti, fra i quali diversi scambi poetici con il senese Lattanzio Benucci, informa J.L. BERTOLIO, *Su alcune poesie inedite "di" ed "a" Virginia Martini Salvi*, in «Buletino senese di storia patria», CXXII, 2015, pp. 173-83.

⁴² Sull'equivoco circa la sua nascita modenese, dovuto al fatto che la Bertani visse in effetti prevalentemente a Modena dopo il matrimonio, cfr. G. MAZZUCHELLI, *Scrittori d'Italia*, Brescia, Bossini, 1753-1763, II/2, pp. 1029-30. Erroneamente mantovana la considera CERRÓN PUGA, *Le voci delle donne*, p. 109.

⁴³ Sulla quale cfr. il recente contributo di A. CAPODIVACCA, *Le amiche carte: Gaspara Stampa and Mirtilla*, in *Rethinking Gaspara Stampa*, pp. 117-36.

⁴⁴ *Rime*, p. 219.

⁴⁵ Su di lei cfr. G.L. MASETTI ZANNINI, *Livia Colonna tra storia e lettere (1522-1554)*, in *Studi offerti a Giovanni Incisa Della Rocchetta*, Roma, Società romana di storia patria, 1973, pp. 292-321. Cfr. anche F. TOMASI, «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, in Id., *Studi*, pp. 80-83.

di Morra. Il primato assegnato alla Toscana si può facilmente motivare con la situazione di Domenichi, assunto da Cosimo I e dunque al servizio della sua politica di egemonia culturale, ma che tuttavia proprio in questo stesso periodo, sul finire degli anni Cinquanta, vedeva forse declinare la sua fortuna presso la corte medicea. Eppure all'interno di questo folto gruppo la preminenza di Siena (e di una voce 'dissidente' come quella di Virginia Martini Salvi) appare problematica e trova le sue ragioni in istanze di segno opposto ma complementari: da una parte rappresenta un tentativo di blandire l'*élite* culturale della città, cui proprio recentemente (1555) era stata imposta la dominazione fiorentina, e nello stesso tempo un omaggio al vincitore Cosimo⁴⁶; ma dall'altra, come si vedrà, essa consente l'espressione di un chiaro dissenso.

Si può considerare questa antologia sotto diverse prospettive: ci si può soffermare sui testi delle singole poetesse, oppure procedere a un'analisi tematica o di genere (rime amorose, politiche, spirituali) o ancora linguistico-stilistica (a sondare il rapporto con il modello petrarchesco e con altri, eventuali modelli), o infine metrico-formale (a partire dall'assoluta prevalenza della forma sonetto). Ma anche, con uno sguardo allargato, ci si può interrogare sulla sua fisionomia complessiva: le *Rime diverse* sono un contenitore o costituiscono un sistema? Nella stagione ormai avanzata delle antologie liriche (quella che è stata chiamata la 'seconda generazione'), esse vogliono essere un florilegio, proporre un primo bilancio, una sorta di primo Parnaso ideale, tutto al femminile?⁴⁷ Il volume non presenta una precisa organizzazione: testi di poetesse già a quest'altezza riconosciute come 'canoniche' e autorevoli (Gambara e soprattutto Colonna), magari a livello locale (le senesi: Laudomia Forteguerri, Cassandra Petrucci, Virginia Martini Salvi), sono mescolati a quelli di autrici sconosciute, per lo più nobildonne⁴⁸. Nel

⁴⁶ Sono le proposte, rispettivamente, di Piéjus, *La première anthologie*, pp. 201-2 e di Cox, *Women's Writing in Italy*, pp. 105-6. Ma si può pensare, come opportunamente suggerisce ROBIN, *The Lyric Voices*, anche a ragioni più pratiche: «Cosimo's two commissions for modern histories of Siena and the Medici court made it possible for Domenichi to gather the material he would incorporate in his 1559 anthology of women poets» (p. 456).

⁴⁷ Come avverte Tomasi, bisogna comunque usare molta cautela, per non incorrere nel pericolo di sovrapporre la nostra moderna idea di antologia a queste miscellanee cinquecentesche: «l'idea moderna dell'antologia, quella cioè di un'organica e ben progettata mappatura di un periodo letterario attuata grazie alla consapevole e precisa selezione dei materiali, non deve trarre in inganno» (TOMASI, «*I più vaghi e i più soavi fiori*», p. 26).

⁴⁸ Non condivisibile l'osservazione di Piéjus, *La première anthologie*, p. 201, nota 26, secondo la quale «la première partie de l'ouvrage [fino a p. 130] rassemble la majorité des dames n'ayant composé que quelques pièces [...]». La seconde partie ne comprend que 5 poétesses beaucoup

complesso le *Rime diverse* non seguono una gerarchia di valori, né tanto meno illustrano un canone; la proposta dei testi è di tipo 'orizzontale', non 'verticale', secondo un'intenzione già dichiarata nella lettera prefatoria («raunare ciò che mi pareva potere procurar loro gloria, e honore»)⁴⁹. L'antologia guarda dunque indietro, ai primi libri giolitini e alle prime miscellanee: non appartiene al tipo più moderno delle raccolte, che man mano, a partire dai primi anni Cinquanta, si assumono invece il compito di selezionare più attentamente autori e testi e condividono la responsabilità di abbozzare una sistemazione storica e un primo bilancio critico⁵⁰. A una tale selezione l'antologia di Domenichi prepara piuttosto il terreno, per il momento preferendo offrire un ampio, se non completo, panorama della lirica femminile, e nello stesso tempo, proprio per via quantitativa (un totale di 316 testi, con oltre la metà delle scrittrici rappresentate da poche o pochissime liriche), legittimandone e consacrandone ufficialmente la pratica: un *corpus* così ingente provava, di per sé, la diffusione e l'importanza della lirica femminile, giustificandone la proposta⁵¹.

In questa rassegna spicca un ristretto gruppo di poetesse delle quali è accolto un cospicuo numero di testi: Cassandra Petrucci (14, più un sonetto a lei inviato)⁵², Isabella di Morra (13), Leonora Falletti (21, oltre a 1 sonet-

plus fécondes». Sono troppe le eccezioni: nella 'prima' parte, ad esempio, sono presenti diverse poetesse con almeno 10 testi, mentre la 'seconda' si chiude con Francesca B. e Alda Torelli, autrici entrambe di sole 3 poesie.

⁴⁹ La Borsetto parla di una «prevalente finalità probatoria, veri e propri censimenti quantitativi delle presenze, redatti allo scopo di documentare, nella pratica di un esercizio sia pure mondano, sia pure massificato, un tema tra i più dibattuti nella trattatistica del tempo: quello, appunto, della "nobiltà ed eccellenza delle donne". Nobiltà ed eccellenza illustrate attraverso la scrittura» (BORSETTO, *Narciso ed Eco*, p. 184). Cfr. anche ROBIN, *Publishing Women*, p. 51. Sul significato dell'antologia come 'genere' e sulla sua «dimensione ideologica», si può ancora utilmente partire da A. QUONDAM, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, Roma, Bulzoni, 1974.

⁵⁰ Cfr. TOMASI, «*I più vaghi e i più soavi fiori*», pp. 52-70. Spia indiretta di questo atteggiamento nelle *Rime* è l'assoluta mancanza di paratesti, che invece si vanno facendo sempre più presenti nelle raccolte miscellanee, quali «luoghi di intervento critico diretto dei responsabili della scelta antologica» (ZAJA, *Intorno alle antologie*, p. 144).

⁵¹ Il primo libro delle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, curato dallo stesso Domenichi nel 1545, contava 92 autori, per un totale di 539 testi, con molti poeti rappresentati da pochissime poesie (solo 15 da 10 o più poesie, molti da un unico testo); nei *Fiori* del Ruscelli (1558) gli autori erano 39, per un totale di 877 testi, con un netto aumento del numero di liriche antologizzate per ciascun poeta (solo 9 scendono sotto i 10 testi).

⁵² Non è possibile stabilirne l'identità poiché nella prima metà del Cinquecento vissero a Siena ben 5 donne con questo nome: cfr. EISENBICHLER, *The Sword*, pp. 81-83.

to a lei indirizzato)⁵³, Ippolita Mirtillo (11), Lucia Bertani (11), Olimpia Malipieri (33, oltre a 1 sonetto a lei inviato)⁵⁴, Veronica Gambara (22, più 4 sonetti a lei rivolti), Vittoria Colonna (26, più 4 sonetti in lode) e sopra tutte Virginia Martini Salvi (44, più 1 sonetto a lei inviato), con il *corpus* più cospicuo della silloge, «che ha anche l'impianto di raccolta a sé stante per l'articolazione dei temi fondamentali, amoroso e politico, la presenza delle diverse forme metriche [...], la rete dei componimenti a destinatari»⁵⁵. Tuttavia, come è stato sottolineato a proposito di altre miscellanee poetiche, il criterio numerico non indica di per sé la volontà di stabilire scale di valore: è un fenomeno che rispecchia il 'nostro' modo di guardare ad un'opera, piuttosto che le intenzioni del curatore⁵⁶. Altre ragioni possono contribuire a spiegare lo spazio maggiore dedicato ad alcuni di questi nomi, come la più facile disponibilità dei testi, l'esigenza di presentare materiale inedito (elemento sempre appetibile per il pubblico)⁵⁷, la volontà di rappresentare l'ampiezza di un fenomeno, pressioni sociali e, come si è accennato nel caso delle poetesse toscane, anche politiche; tutti elementi dei quali è importante tener conto, senza sovrapporre la nostra diversa prospettiva storico-critica.

Non sarebbe comprensibile altrimenti (se cioè non si considerasse il peso 'politico' che il suo nome poteva assumere) la presenza massiccia di Virginia Martini Salvi, se si pensa che i suoi componimenti sono molti di più di quelli di Vittoria Colonna e il doppio di quelli di Veronica Gambara (mentre di Gaspara Stampa, la cui *princeps* era apparsa da pochi anni, nel 1554, sono pubblicati addirittura solo 5 sonetti); e soprattutto se si considera che i suoi testi sono di natura prevalentemente politica, palesemente orientati in senso antimediceo. Nel sonetto *Invitto Re, che le moderne carte*, ad esempio, la poetessa celebrava il re di Francia Enrico II, ammiccando nell'*incipit* a Petrarca (cfr. *Rvf*XXVIII, vv. 76-77 «Tu ch'ai, per arricchir d'un bel thesauro, / volte

⁵³ Su Leonora Ravoira Falletti scarse notizie in G. MORANO, *Catalogo degli illustri scrittori di Casale, e di tutto il Ducato di Monferrato*, Asti, Stamperia del Pila, 1771, p. 46.

⁵⁴ Su questa figura cfr. ora C. STELLA, *Tra «Vinegia» e Arno: la biografia in versi di Olimpia Malipiero*, in «Il Campiello», 2, 2017, pp. 7-31.

⁵⁵ BETTARINI BRUNI, *Ridar smalto*, p. 80. La studiosa si spinge a ipotizzare il coinvolgimento diretto della poetessa: «c'è quanto basta per attribuire l'organizzazione della silloge all'impegno diretto di Virginia, la cui aspettativa intorno a quell'uscita editoriale era forse proporzionata alla cura della confezione». E tuttavia i testi si susseguono senza alcun tipo di ordinamento, né metrico, né tematico (rime in vita e in morte dell'amato, di argomento religioso e politico, occasionali).

⁵⁶ Cfr. TOMASI, «*I più vaghi e i più soavi fiori*», pp. 32-33.

⁵⁷ Cfr. F. ERSPAMER, *Quantità e qualità della maniera: antologie ed esperimenti lirici fra Venezia e Napoli*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da R. Rinaldi, Torino, Utet, 1993, pp. 1826-67, che sottolinea le ragioni commerciali sottese alla compilazione di antologie liriche.

l'antiche et le moderne carte») e chiudendo con un esplicito invito a venire in Italia («Toscana “Enrico”, Italia “Enrico” chiama, / l'Adria v'inchina» vv. 12-13); l'esortazione era poi più o meno velatamente ribadita nel sonetto, intitolato alla regina di Francia Caterina de' Medici, *Afflitti e mesti intorno a l'alte sponde* (dove l'Impero era raffigurato quale «famelico Augello, in cui si stanno / ingorde voglie a null'altre seconde» vv. 7-8, mentre il v. 12 «Piange, Reina mia, la vostra Flora» doveva risuonare per Cosimo «terribilmente provocatorio») e nella canzone, anch'essa dedicata a Caterina, *L'ardente amor, la pura e viva fede* («Nel regal cor del vostro alto consorte / di nuovo raccendete / quel bel desio di liberare altrui / dal giogo che ne dà perpetua morte», vv. 67-70)⁵⁸. E d'altra parte anche il già ricordato sonetto di Leonora da San Giorgio a Domenichi (*Poiché gl'incendi, le ruine, et l'onte*), che ne lodava l'opera di storico, conteneva un esplicito invito a cantare le gesta del re francese:

Poiché gl'incendi, le ruine et l'onte,
c'han quasi meza Etruria arsa e distrutta,
havete scritto, e a tal l'historia indutta,
che ne rimbomba il mare, il piano, e 'l monte;
volgetevi ancho a fare eterne et conte
di quel Re l'opre, onde l'Italia tutta
stupisce, Hesperia trema, et è condotta
l'Anglia ad haver forze men dure o pronte.
Così non pure a pareggiar verrete
chi honora la città, che l'ossa ammantata
d'Antenore, et qual sia roman scrittore;
ma gli historici anchor voi vincerete,
de quai la Grecia più di noi si vanta,
et darete a Piacenza eterno honore⁵⁹.

Dare uno spazio così ampio a una voce in aperto dissenso con il 'regime' di Cosimo I (la Martini Salvi si trovava allora esule a Roma e diversi suoi componimenti alludono al soggiorno romano) significava da parte di Domenichi e, con lui, di Busdraghi (il quale d'altra parte già nel 1549 aveva

⁵⁸ I componimenti si trovano in *Rime*, rispettivamente pp. 196-97 e 199-202 (cfr. EISENBICHLER, *L'opera poetica di Virginia Martini Salvi*, pp. 34-35, 45). All'orbita francese riconducono altri testi della Martini Salvi, come la canzone per la morte di Orazio Farnese, genero di Enrico II (*Surgea nel mondo un così chiaro sole*, in *Rime*, pp. 167-69 e EISENBICHLER, *L'opera poetica di Virginia Martini Salvi*, pp. 111-13).

⁵⁹ *Rime*, p. 73. Cfr. *supra*, p. 183, nota 15. Domenichi rispose con il sonetto *Altra penna et maggior scriva et racconte* (*ibidem*). Ma altri testi dell'antologia riconducono all'orbita francese, a partire dai sonetti di Isabella di Morra, che ad esempio in *Non solo il ciel vi fu largo et cortese* (*Rime*, p. 88) celebra Luigi Alamanni, esule fiorentino in Francia, e omaggia Francesco I.

pubblicato l'*Aridosio* di Lorenzino de' Medici, nemico del duca e da questi fatto assassinare l'anno precedente) ammiccare di riflesso alla situazione di Lucca e al 'partito' antimediceo, che nella città era ampiamente maggioritario; e nello stesso tempo «ritagliarsi uno spazio di cauto distanziamento dagli esiti della politica fiorentina a lui contemporanea»⁶⁰. È un atteggiamento che nella raccolta torna ad affiorare in più occasioni, come nel madrigale *Flora ninfa superba* di Clarice de' Medici («Poco stimi i pastor, che t'hebbber cara, / poco la libertà ch'ogn'una apprezza», vv. 8-9)⁶¹, e che è però bilanciato da testi apertamente celebrativi del «gran Cosmo», come molti sonetti di Olimpia Malipieri, che anzi compongono una sorta di piccolo 'canzoniere' mediceo⁶².

Potrebbe meravigliare anche la forte incidenza, sul piano numerico, di Leonora Falletti, che Domenichi avrebbe di lì a poco incluso nei suoi *Detti e fatti di diversi signori et persone private*⁶³; non è facile stabilire quali fossero le sue eventuali relazioni con il curatore dell'antologia, ma è probabile che questi se ne sia potuto procurare i testi, ancora una volta, attraverso Betussi, che nel 1552 era stato ospite della nobildonna a Milazzo e che doveva aver man-

⁶⁰ STELLA, *La parola*, p. 53; ampiamente condivisibile l'invito a non «leggere l'antologia esclusivamente alla luce della *querelle des femmes* o nei termini di una camera delle meraviglie di nomi sconosciuti (ma che tanto sconosciuti non erano)». Quanto a Busdraghi, egli bilanciava queste 'escursioni' più ardite con l'attenzione a «svelire il clima dei rapporti con Cosimo I», soprattutto agli inizi della propria attività (cfr. PAOLI, *Contributo*, p. 431).

⁶¹ *Rime*, p. 31.

⁶² Così recitano i vv. 1-4 di *Invitto duce qui dal cielo eletto*: «Invitto duce, qui dal cielo eletto / per salute di Etruria e honor del mondo, / nel qual Iddio la virtù di tal pondo / ritrovò, ch'Ei n'ha gloria e noi diletto» (*Rime*, p. 130). Al sonetto ne segue uno in lode di Eleonora di Toledo, consorte del duca. In *Lieta gioisci homai sicuramente*, rivolto alla città di Ferrara, Cosimo è «il gran duce Toscano» che, alleatosi con Ercole II d'Este, è in grado di pacificare non solo Firenze ma «Italia tutta» (*Rime*, p. 144; il sonetto risale forse al 1558, quando grazie alla mediazione di Cosimo il duca di Ferrara trovò un accordo con gli Spagnoli e poté così conservare integro il proprio territorio). Al matrimonio tra la figlia di Cosimo, Lucrezia, e Alfonso d'Este è dedicato il sonetto *A te, sacro Himeneo, ben mille altari* (*Rime*, p. 147); un'altra figlia, Isabella, è celebrata in *Veri lumi del ciel, novo splendore* (*Rime*, p. 148).

⁶³ *Detti e fatti di diversi signori et persone private... Raccolto per M. Lodovico Domenichi*, Firenze, Torrentino, 1562 (nuova edizione, molto ampliata con il ricorso a molteplici fonti diverse, delle *Facetie et motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni, et nobilissimi signori raccolti da Lodovico Domenichi*, Firenze, Torrentino, 1548, nella quale Domenichi aveva riprodotto una raccolta del Poliziano altrimenti non nota; cfr. la nota al testo di A. POLIZIANO, *Detti piacevoli*, a cura di T. Zanato, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1983). Questo il detto attribuito alla nobildonna: «La Sig. Leonora Falletti, signora di Milazzo, donna di bellissimo et prontissimo ingegno, dicendo non so chi in sua presentia che tutti coloro che non hanno imparata una arte non la vogliono esercitare, et nondimeno non si truova niuno che rifiuti di signoreggiare, la quale è la più difficile arte che sia al mondo, domandata della cagione, rispose: — Pazzi sono stimati coloro che non sanno regnare, et niuno è che si tenga pazzo. Anzi, ognuno si reputa savio» (p. 135).

tenuto con lei un rapporto amichevole, come suggerisce il tono confidenziale di un sonetto della stessa Leonora ospitato nelle *Rime*⁶⁴. Rimane comunque un caso degno di nota, e anche di qualche approfondimento, se non altro perché offre ai lettori moderni un *corpus* poetico di discreta consistenza, segno evidentemente di un'attività non del tutto occasionale e probabilmente protratta nel tempo, e oltretutto in un'area geografica periferica.

Quanto alle assenze, ai nostri occhi spiccano i casi di Laura Battiferri (che l'anno successivo avrebbe pubblicato a Firenze, presso i Giunti, *Il primo libro delle opere toscane*), Tullia d'Aragona, Laura Terracina (della quale Domenichi – grazie alla mediazione di Marcantonio Passero⁶⁵ – aveva pubblicato nel 1548 la *princeps* e delle cui rime anche Busdraghi era stato editore), Chiara Matraini (come si è già ricordato, a stampa nel 1555 di nuovo con Busdraghi, e oltretutto lucchese). Nel caso di Tullia d'Aragona poterono forse agire considerazioni di ordine morale; ma lascia molto perplessi l'esclusione della Terracina e della Matraini, dei cui testi l'editore poteva disporre; quanto alla Matraini, inoltre, la poetessa era in rapporti amichevoli con Domenichi, come testimoniano una sua lettera e un doppio scambio poetico fra i due⁶⁶. Per capire le ragioni di queste assenze bisognerà allora rovesciare ancora una volta la prospettiva, adottare diversi parametri di valutazione: data la natura (anche) commerciale dell'iniziativa, non si poteva eccedere nel privilegiare materiale già facilmente a portata del lettore, entrando per così dire in concorrenza con altre opere, appena pubblicate e per di più dallo stesso stampatore.

Infine, ed è un elemento che riflette la chiara volontà di raccogliere e presentare tutto ciò che il settore poteva offrire, la raccolta ha essenzialmente uno sguardo rivolto al presente: condizione in parte obbligata, dato che quello della scrittura femminile è un fenomeno che si impone soprattutto nei decenni centrali del secolo, ma che anche si spiega con la consapevole e voluta mancanza di una prospettiva, seppur genericamente, 'critica'. È significativa

⁶⁴ Cfr. *Rime*, p. 228. Sul legame tra Betussi e la Falletti cfr. I.B. JAFFE, G. COLOMBARDO, *Giuseppe Betussi and Leonora Falletti: Polygraph and Poet at the Dawn of Popular Literature*, New York, Grady Publications, 2006.

⁶⁵ Cfr. G. GENOVESE, *Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del Furioso negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento*, in "Tra mille carte vive ancora". *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 339-56, a p. 348. Sul libraio napoletano Passero cfr. NUOVO, COPPENS, *I Giolito e la stampa*, p. 162.

⁶⁶ Sia la missiva sia i sonetti del Domenichi con le risposte della poetessa sono ora disponibili in MATRAINI, *Rime e lettere*, rispettivamente a pp. 188-90 e 109-11. Per la Terracina, GARAVELLI, *Introduzione*, p. 15 accenna a un rapporto «complicato» e a «un giudizio assai sbrigativo in un'inedita lettera privata», che tuttavia non sembrano ragioni sufficienti a spiegare la sua assenza dall'antologia.

in tal senso la frequenza di componimenti occasionali, rivolti all'attualità, schiacciati sul contemporaneo (rime di congratulazione, condoglianza, lode ecc.)⁶⁷: ad esempio il sonetto di Diamante Dolfi a Livia Pia, che contiene le scuse per un'offesa che a noi resta sconosciuta (*Mentre che in Voi raccolta, et con sospesa*), o quello di Maria da Sangallo a Lavinia Colonna per l'assassinio del marito⁶⁸; o ancora le poesie in lode di Lucia Bertani, dalle quali comunque possiamo trarre l'invito a indagare su questa figura ancora poco conosciuta, ma che fu in corrispondenza poetica con Laura Battiferri ed epistolare con Varchi, e che avrebbe preso parte, in veste di mediatrice, nella contesa sorta tra il Caro e il Castelvetro⁶⁹. Più in generale, ne risulta la necessità di far riemergere figure minori (a partire da Girolama Castellani, nipote del più noto Tommaso, che fu in corrispondenza con la spagnola Luisa Sigea)⁷⁰ e di ricostruire le reti di relazioni, sociali e culturali, in cui queste donne vivevano immerse, per poter ottenere una migliore visione d'insieme della scrittura femminile che, al di là di pochi nomi, rimane ancora scarsamente conosciuta nelle sue dimensioni reali⁷¹; nella consapevolezza, d'altra parte, che la sensa-

⁶⁷ Carattere, quello dell'occasionalità, che VECCHI GALLI, *Donna e poeta*, indica come «segno di riconoscimento» della poesia femminile (p. 197). Vi sono anche rime di biasimo, come il sonetto di Leonora Falletti *Che Megera crudel, che ria Medusa* (*Rime*, p. 220).

⁶⁸ *Rime*, pp. 43 e 60. Lavinia Colonna aveva sposato nel 1540 il cavaliere bolognese Cornelio de' Marsili, poi ucciso da Lanfredino Cellesi di Pistoia nel 1543: cfr. D. WEINSTEIN, *Fighting or Flying? Verbal Duelling in Mid-Sixteenth Century Italy*, in *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy*, edited by T. Dean, K.J.P. Lowe, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 210, nota 8.

⁶⁹ Su di lei cfr. G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, [s.n.], 1781-1794 [= Bologna, Forni, 1965], II, pp. 150-52 (che riprende le notizie da MAZZUCHELLI, *Scrittori*); e ora la scheda bio-bibliografica in *Women Poets of the Italian Renaissance: Courtly Ladies and Courtesans*, edited by L.A. Stortoni, New York, Italica Press, 1997, pp. 128-29. Per il ruolo svolto nella *querelle* citata cfr. le due lettere al Caro del 7 dicembre 1556 e del 12 gennaio 1557 in *Delle lettere familiari del commendatore Annibale Caro*, III, Padova, Comino, 1735, pp. 137-41; sulla disputa cfr. E. GARAVELLI, *Prime scintille tra Caro e Castelvetro (1554-1555)*, in *Parlar l'idioma soave: studi di filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini*, a cura di M. Pedroni, Novara, Interlinea, 2003, pp. 131-45. Due sonetti della Bertani in lode di Castelvetro furono pubblicati nel *Libro quarto delle rime di diversi eccellentissimi autori nella lingua volgare*, Bologna, Giaccarello, 1551, pp. 210-11. Per lo scambio poetico con la Battiferri (conservato nel ms. 897 della Biblioteca Casanatense) cfr. G. BERTONI, *Lucia Bertani e Laura Battiferri*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXV, 1925, 255, pp. 379-80 e COX, *Women's Writing in Italy*, p. 313, nota 178; della corrispondenza con Varchi informa MAZZUCHELLI, *Scrittori*, p. 1030; e cfr. *supra*, p. 189, nota 35.

⁷⁰ Qualche notizia in C. MUTINI, *Castellani, Tommaso*, in *DBI*, XXI, 1978, pp. 635-37, a pp. 636-37.

⁷¹ Di «panorama convenzionale delle scritture femminili, in evoluzione lenta quanto ai dati interpretativi e alle connessioni critiche con la letteratura del contesto» parla VECCHI GALLI,

zione di trovarsi davanti a un 'gruppo' compatto, che questo libro di *Rime* può facilmente generare, è distorta o per lo meno incompleta.

Ben 35 poetesse dedicano o indirizzano propri componimenti ad altre donne⁷²; in realtà in alcuni casi la dedica originariamente mancava, e fu introdotta solo in occasione della pubblicazione nelle *Rime* del 1559⁷³. Ne risulta senz'altro l'impressione di una 'modalità dialogica', per cui questi testi riproducono e si modellano su forme di conversazione privata, in uno scambio continuo e ininterrotto: fenomeno tipico del petrarchismo di metà Cinquecento, permeato da una forte istanza di 'sociabilità' e da quella «tendenza espansiva e associativa» di cui parlava già Dionisotti, dove è la natura relazionale che giustifica e sostanzia la scrittura⁷⁴. E questa 'modalità dialogica' non investe solo il rapporto donna-donna, ma anche quello donna-uomo,

Donna e poeta, p. 194. Rappresentano un importante contributo in questo senso i già citati Cox, *Women's Writing in Italy* e EAD., *The Prodigious Muse*.

⁷² Di seguito l'elenco, come risulta dalle rubriche premesse alle poesie (e che secondo un calcolo di VECCHI GALLI, *Donna e poeta*, p. 215, copre circa il 30% del totale): Silvia di Somma a Lavinia Colonna, la regina di Navarra alla Colonna, Lucrezia Figliucci a Cassandra Petrucci (con risposta), Cassandra Petrucci a ? (2 sonetti), Giulia Braccali de Ricciardi a Cornelia Villani, Cornelia Brunozi de Villani a Maria Martelli de Panciatichi (2 sonetti), Maria Martelli de Panciatichi a Cornelia Brunozi de Villani (2 sonetti, che però non sembrano le risposte dei due testi precedenti), Selvaggia Bracali de Bracciolini a Maria Martelli de Panciatichi, Diamante Dolfi a Livia Pia, Egeria da Canossa a Lucia Bertani, Maria da Sangallo a Bianca Rangona, Maria da Sangallo a Silvia di Somma, Maria da Sangallo a Livia Colonna, Girolama Castellani a Leonora d'Este, Pia Bichi a Ortensia Scarpi (con risposta), Ortensia Scarpi a Pia Bichi, Ippolita Mirtillo a Gaspara Stampa, Laudomia Forteguerri a Margherita d'Austria (su questi sonetti cfr. K. EISENBICHLER, *Laudomia Forteguerri loves Margaret of Austria*, in *Same-Sex Love and Desire among Women in the Middle Ages*, edited by F. Canadé Sautman e P. Sheingorn, New York, Palgrave, 2001, pp. 277-304, che tuttavia eccede, a mio parere, nell'accentuare il valore 'erotico' di questi versi), Laudomia Forteguerri a Alda Torelli Lunati, Lucia Bertani a Vittoria Colonna e Veronica Gambara, Lucia Bertani a Silvia contessa di Scandiano, Lucia Bertani a Veronica Gambara, Lucia Bertani a Costanza Castaldi, Veronica Gambara a Vittoria Colonna (con risposte; cfr. in questo stesso volume, le pp. 11-36), Virginia Martini Salvi a Margherita di Francia, Virginia Martini Salvi alla regina di Francia, Leonora Falletti a Livia Tornielli Borromeo.

⁷³ Cfr. PIÉJUS, *La première anthologie*, pp. 202-3; SHEMEK, *The Collector's Cabinet*, p. 246.

⁷⁴ «Non è un caso che la segnalazione dei testi di corrispondenza all'interno delle raccolte sia uno degli elementi di novità di molti prodotti successivi alle prime sillogi pubblicate dal Giolito, analogamente a quanto accade nelle edizioni in volume di singoli autori, dove sempre più spesso ai testi di corrispondenza si riservano sezioni specifiche o comunque ci si preoccupa di esplicitare [...] i destinatari dei componimenti, dei quali vengono incluse quasi regolarmente le risposte» (ZAJA, *Intorno alle antologie*, p. 126). Quantitativamente inferiore è invece la presenza di scambi poetici nelle prime antologie liriche. La citazione da C. DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 227-54, a p. 237.

poiché, seppure in proporzione assai minore, l'antologia ospita anche numerosi testi rivolti a uomini⁷⁵.

La parola chiave di questi scambi in versi è 'virtù', autentico *Leitmotiv* dell'antologia fin dal titolo, come si è visto («veggio coperte sotto un chiaro velo / quante virtù il ciel può mai donare», sonetto di Giulia Braccali a Cornelia Villani, vv. 1-2⁷⁶; «candida più che bianca è l'alma vostra, / che tra casti pensier tanta virtù serba», sonetto di Maria da Sangallo a Bianca Rangone contessa di Bagno, vv. 1-2)⁷⁷, con relative declinazioni e variazioni, eventualmente in forma di 'catalogo':

Donna, la cui divina alma bellezza
con cortesia congiunta et honestate,
fan che 'l fior sete, in questa nostra etate,
di senno, di valor, di gentilezza;
et virtù rara et sua santa ricchezza,
nobiltà vera et celeste humiltate,
fra quante furon mai belle et pregiate,
v'hanno fatto poggiare a somma altezza⁷⁸.

⁷⁵ Questo l'elenco, come risulta dalle rubriche: Livia Tornielli Borromeo a Domenichi (con risposta), Laudomia da San Gallo a Domenichi (con risposta), Laudomia da San Gallo a Giovan Iacopo Bonetti, Cassandra Petrucci a Maturo, Maddalena Pallavicino al padre Giulio Cesare, Claudia dalla Rovere al maresciallo di Brisaco, Maria Langosco Sorela a Agostino Rocchetta, Fiorenza G. ad Anton Galeazzo Bentivoglio, Gaspara Stampa a Giovanni Bonetti, Girolama Castellani a Seggea (la portoghese Sigee), Girolama Castellani a Bolognetto (Francesco Bolognetti?), Leonora da San Giorgio a Lodovico Domenichi (con risposta), Isabella di Morra a un Luigi (Alamanni? si accenna a un Francesco che dovrebbe essere il re francese), Lucrezia di Raimondo a Giovan Battista di Raimondo, Lisabetta da Cepperello ad Alessandro de' Medici, madonna Livia a Giovan Galeazzo Rosci, Lucia Bertani a Lodovico Domenichi (con risposta), Lucia Bertani a Gherardo Spini, Lucia Bertani a Francesco Castaldo, Lucia Bertani a Gabriello Franceschi (con risposta), Narda N. (Nardi?) a Giovan Iacopo Bonetti, Olimpia Malipieri a Lodovico Domenichi (con risposta), Virginia Martini Salvi al cardinal Farnese, Virginia Martini Salvi al conte Annibal d'Elci, Virginia Martini Salvi agli Accademici di Firenze, Virginia Martini Salvi al cavalier Saracini, Virginia Martini Salvi al Deserto Intronato, Virginia Martini Salvi a Lattanzio Benucci (l'interlocutore del dialogo *Della infinità d'amore* di Tullia d'Aragona; con risposta; cfr. anche p. 191, nota 41), Virginia Martini Salvi al cardinal Trivulzio, Virginia Martini Salvi al cardinal Vitelli, Virginia Martini Salvi al re di Francia, Virginia Martini Salvi all'arcivescovo Verallo, Virginia Martini Salvi al cardinal di Napoli, Leonora Falletti ad Agostino Rocchetta, Leonora Falletti a Giuseppe Betussi, Livia Tornielli Borromeo a Lodovico Domenichi, Livia Tornielli Borromeo a Giuseppe Betussi, Livia Tornielli Borromeo ad Agostino Rocchetta, Francesca B. a Girolamo Popponi.

⁷⁶ *Rime*, p. 37.

⁷⁷ *Rime*, p. 59.

⁷⁸ Sonetto di Egeria di Canossa a Lucia Bertani, vv. 1-8, in *Rime*, p. 50.

Solo occasionalmente si accenna a capacità poetiche («però tu con parole e alti sensi / ti levi fuor del volgo, et sai mostrare / la virtù rara, che qual gemma appare / in bella donna et rende i pregi immensi», sonetto di Maria Martelli de' Panciatichi a Cornelia Villani, vv. 5-8, dove comunque le «parole» sono pur sempre in stretto connubio con «la virtù» e i «pregi»), e intellettuali («Ben ti puoi dir felice e al mondo sola, / patria, che nel tuo nido alberghi tale / Maria d'ingegno et di beltà immortale», sonetto di Selvaggia Bracali de' Bracciolini a Maria Martelli de' Panciatichi, vv. 1-3)⁷⁹; fino alle lodi espresse da un sonetto di Lucia Bertani alla Gambarara, le cui rime sono addirittura poste al di sopra di quelle di Petrarca («l'alme rime / vostre, che fanno al maggior Tosco scorno», vv. 10-11)⁸⁰.

La raccolta mostra un discreto ventaglio tematico: dominano i componimenti amorosi e, come si è anticipato, quelli 'spirituali', con buona presenza di motivi più genericamente moraleggianti. È bene attestata – come già nelle antologie giolittine – anche la componente politica, con le rime di Aurelia Petrucci (che in *Dove sta il tuo valor, Patria mia cara* stigmatizzava i «pensier discordi» dei cittadini senesi, cioè le divisioni interne, prima causa della decadenza della sua città e della «servitute amara» a Firenze)⁸¹, Virginia Martini Salvi, Maddalena Pallavicino; e con un enfatico sonetto di Lisabetta da Cepperello dedicato al duca Alessandro de' Medici, dunque con intento chiaramente celebrativo rispetto a Cosimo I, di cui Alessandro era stato predecessore. E tuttavia proprio quest'ultimo era un omaggio non ovvio né scontato, poiché Cosimo fu «sempre incline a ridimensionare se non addirittura a passare sotto silenzio la figura e l'opera di quello che, ad onor del vero, era stato il capostipite della dinastia al potere a Firenze», e in linea con la posizione dello stesso Domenichi, alla cui iniziativa si dovrà di lì a qualche anno la pubblicazione a Venezia del volumetto di Alessandro Ceccherelli, *Delle azioni e sentenze di Alessandro de' Medici* (1564)⁸².

Fra le liriche amorose, non manca il *penchant* elegiaco, assai sfruttato a quest'epoca e di remota origine petrarchesca, eventualmente in contaminazione con il codice bucolico, come aveva autorizzato ancora il Petrarca di *Solo et*

⁷⁹ *Rime*, entrambi a p. 40.

⁸⁰ *Rime*, p. 114.

⁸¹ Sul componimento si soffermano EISENBICHLER, *The Sword*, pp. 73-76 e STELLA, *La parola*, pp. 47-49.

⁸² Sul quale cfr. V. BRAMANTI, *Il "cartolaio" Ceccherelli e la fortuna del duca Alessandro de' Medici*, in «Lettere italiane», XLIV, 1992, 2, pp. 269-88. La citazione a testo da BRAMANTI, *Due schede*, p. 27. Ma sospetto che Lisabetta sia in realtà uno pseudonimo, con ovvio rinvio alla prima novella del *Decameron*.

pensoso (*Ruf* XXXV), e come avviene spesso nel petrarchismo cinquecentesco⁸³. Sfilano così testi di lontananza, in cui affiorano motivi di repertorio, come quelli della donna abbandonata, del silenzio dell'amato («e 'l chiamo; Ei non risponde»), dell'ingratitude e del tradimento da parte del «perfido amante» (che misconosce il «fedele servir»), dell'attesa, della gelosia (quest'ultimo, di pertinenza non petrarchesca ma di vasta fortuna nel Cinquecento), fino al desiderio di vendetta; e ancora, del consumarsi per amore («et s'io qui mi consumo, e 'l mio Sole ivi / altrove splende»), della identità tra morte e vita («quest'è il martir ch'ogni martire avanza, / viver morendo ogn'hor fuor di speranza»), dell'invocazione notturna («Torna, crudele amante [...], / a chi di et notte il tuo bel nome chiama»). Sono temi e modi impiegati anche in un capitolo ternario in forma epistolare di una non meglio nota Fiorenza G. ad Anton Galeazzo Bentivoglio, che si concentra sul motivo topico della fedeltà («Ch'a te serbo mia vita e i pensier casti», v. 18) e si chiude con la dettatura di un epitaffio per la propria tomba (dopo la morte causata dalla lontananza dall'amato), presenza abituale nella lirica elegiaca⁸⁴. Esso si inserisce nel contesto dell'ampia fortuna del sottogenere delle epistole amorose in versi, per lo più in terza rima e di matrice appunto elegiaca⁸⁵: una 'maniera' assai in voga a partire dalla fine del Quattrocento, e che nei decenni centrali del XVI secolo godeva ormai di una solida tradizione, anche grazie alla mediazione della Colonna, autrice di una *Pistola* in terzine, sebbene poi 'rifiutata'⁸⁶.

Molto rappresentato risulta il motivo dell'indegnità del proprio canto, della bassezza del proprio stile: anche questo ampiamente collaudato nella tradizione lirica (nella raccolta delle *Rime* è ad esempio riproposto dallo

⁸³ Sulla componente elegiaca del canzoniere petrarchesco cfr. TANTURLI, *Dai 'Fragmenta'*; TONELLI, *I Rerum vulgarium fragmenta*. È nota la difficoltà «di cogliere la precisa identità dell'elegia italiana» a causa della perdurante scarsa consapevolezza teorica: per l'individuazione di alcune componenti ricorrenti e caratterizzanti (temi, immagini, movenze) cfr. VECCHI GALLI, *Percorsi*.

⁸⁴ Su questo capitolo, oltre che su quello di Narda N. (Nardi?), cfr. ora C. STELLA, «Come a donna si conviene»: alcune considerazioni sull'epistola amorosa ne Le rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne (1559), in *La lettera in versi*, Atti del IV Convegno internazionale SEMPER (Trento, 8-9 novembre 2016), c.s. I due componimenti si trovano nelle *Rime*, rispettivamente pp. 35-36 e 124-25.

⁸⁵ Cfr. LONGHI, *Lettere a Ippolito*.

⁸⁶ Per la *Pistola de la Illustrissima Signora Marchesa di Pescara ne la rotta di Ravenna*, pubblicata nel 1536, cfr. *supra*, p. 111, nota 20. Più in generale, sul «dialogo fra la poesia e la lettera» e sugli esiti a cui esso condusse, con il passaggio dal «capitolo morale 'giovenaliano'» e da quello amoroso a un capitolo satirico e 'oraziano'» cfr. P. PROCACCIOLI, *Dialoghi di primedonne. Preliminari sulle contaminazioni cinquecentesche di poesia e epistolografia*, in «Italique», XIX, 2016, pp. 19-39 (ma l'intero numero è dedicato al rapporto tra epistolografia e lirica nel XVI secolo).

stesso Domenichi, con l'immagine della «sompogna [...] stridula et usa / a cose basse»⁸⁷, ma con nuova forza riproposto da Vittoria Colonna a partire dal sonetto *Scrivo sol per sfogar l'interna voglia*⁸⁸. Si tratta dunque di un *topos* che in queste liriche si irradia probabilmente da quell'autorevole fonte (la necessità di un'«altra tromba» e di «più sagge parole» per celebrare l'amato, poiché non si dà possibilità di «vanto» per il proprio «stil»), dando luogo a una serie di dichiarazioni di modestia e lamenti per la propria inadeguatezza stilistica: il «debile ingegno», peraltro di petrarchesca memoria (*Rvf* CLX, v. 3), di Lucia Bertani (*Cigno gentil, che fra le verdi rive*, v. 12) fa eco allo «stil, che da le fasce / meco rozzo portai» di Livia Tornielli (*Fiamma gentil, che da quel fuoco nasce*, vv. 5-6) e allo «stil ruvido et frale» di Isabella di Morra, ed era anticipato dai «rozi versi miei» di Cassandra Petrucci⁸⁹; mentre Lucia Bertani può di nuovo dolersi «ma troppo alto è 'l sugetto al basso stile» (*Spini gentil, poiché 'l dolce aere Tosco*, v. 14) e Lucrezia di Raimondo, infine, giungere a identificare le categorie di 'femminile' e 'debole' («poiché sapete certo, chel mio stile / È basso, rozo, schietto e femminile»)⁹⁰. E addirittura la propria «indegnitate» può spingere al rifiuto di parlare di sé, come in questo sonetto di Girolama Castellani, in risposta all'invito di Antonio Gaggi «Dite Voi di Voi stessa in stil più raro»:

Gaggio, non ha di me tanta pietate
Febo, che dal volgar uso terreno
s'alzi la bassa musa mia, ch'a freno
tiene (ah lassa) ignoranza e indegnitate.

Voi con sì dotte rime haver mostrate
pien di filosofia la lingua e 'l seno;
Voi, con l'altiero et dolce stil, non meno
chiaro chel maggior Thosco risonate.

5

⁸⁷ Sonetto *Perché non è il mio stil chiaro et canoro*, vv. 9-10, in *Rime*, p. 118. Ma già da Petrarca la debolezza stilistica non è prerogativa solamente femminile, giusta lo «stil frale» di *Rvf* CLXXXVII, v. 7 (ripreso in «il mio stil frale, e meschino» di *Per voi, s'io varco il mio mortale confino*, risposta di Gabriello Franceschi a Lucia Bertani, v. 5, in *Rime*, p. 116).

⁸⁸ Pubblicato a più riprese, dopo la *princeps* del 1538 (cfr. COLONNA, *Rime*, p. 258). Un'imitazione del componimento colonniano è ad esempio il sonetto di Virginia Martini Salvi *Piangete meco, afflitti occhi dolenti*, che poi in *L'alta virtute, et l'immortal valore* recupera la serie 'spoglia : (in)voglia : doglia : toglia' del modello (entrambi in *Rime*, p. 164; ora in EISENBICHLER, *L'opera poetica di Virginia Martini Salvi*, pp. 128-29).

⁸⁹ *Rime*, rispettivamente pp. 111, 229, 90 e 23.

⁹⁰ *Rime*, pp. 113 e 100. Il tema, com'è noto, è un asse portante delle rime di Gaspara Stampa, che sicuramente guardò al citato sonetto della Colonna al v. 14 del suo *Io vorrei ben, Molin, ma non ho l'ale*: «ma forse scemo sue lode cantando» (in STAMPA, FRANCO, *Rime*; cfr. COLONNA, *Rime* A1 1, v. 6: «ch'io scemi la sua gloria assai mi dole»).

che fonda la possibilità di scrittura in una dimensione postuma della propria storia d'amore, e la cui voce vive interamente nell'interiorità più riposta, nella celebrazione silenziosa di un 'Tu' eroico – il marito defunto – o in chiave penitenziale) sia stato assimilato *tout court* dalle generazioni successive (e in fondo già a partire dalla Gambara e dalla Stampa).

Tentando, in conclusione, di abbozzare una lettura complessiva di queste *Rime diverse* del 1559, mi pare si possa dire che esse testimoniano, pur nella diversità degli esiti (molto spesso mediocri), e sempre tenendo conto delle interferenze di chi ha materialmente allestito l'antologia, di un fenomeno ormai, oltre la metà del secolo, ampiamente esteso, anche in aree geograficamente e culturalmente decentrate; di una serie di voci che non hanno più bisogno di giustificarsi, ma che sanno di essere state, una volta per tutte, legittimate e che per questo possono spingersi a desiderare (dichiarandolo apertamente) gloria e fama⁹⁵. Come conclude esplicitamente un sonetto di Lucia Bertani, che alle lodi congiunte della Gambara e della Colonna unisce l'auspicio della propria affermazione: «queste alme illustri son cagion ch'ogni arte / tento, per torre a la mia luce l'ombra, / sol perché al mondo un dì si mostri chiara» (*Hebbe l'antica et gloriosa etade*, vv. 12-14)⁹⁶. E, soprattutto, come rivendica Laudomia da Sangallo, rivolgendosi proprio al Domenichi nel sonetto *A voi, cui diede il ciel senno et valore* (vv. 5-14), con versi che solo nella finzione invocano il riconoscimento dell'«altro», ma rivelano invece una solida consapevolezza di sé, la coscienza di una voce autoriale: «come posso io cercar fama et honore, / se nata son de le miserie al fondo, / et quel, che l'altrui stato fa giocondo, / incomparabil rende il mio dolore? // Ben è ver, ch'io ci nacqui et donna et priva / d'ogni saper, ma, per maggior mio danno, / ho compagnia d'ingegno et bontà schiva. // Ditemi Voi, s'eterno fia il mio affanno, / che soffrir nol potrà gran tempo viva; s'a conoscer me stessa non m'inganno»⁹⁷.

⁹⁵ Sul nesso tra la scrittura femminile e le opportunità offerte dalla stampa, dopo Cox, *Women's Writing in Italy*, pp. 154-57 e 247-53, cfr. LALLI, *In limine*.

⁹⁶ *Rime*, p. 112.

⁹⁷ *Rime*, p. 17.

III.3 I Tredici canti del Floridoro (1581) di Moderata Fonte

L'attenzione per la veneziana Moderata Fonte, pseudonimo di Modesta da Pozzo (1555-1592), si è ridestata negli ultimi decenni concentrandosi soprattutto sul trattato *Il merito delle donne*, pubblicato postumo a Venezia nel 1600, presso l'editore Domenico Imberti, per le cure della figlia Cecilia¹. Eppure la Fonte ha all'attivo una produzione piuttosto varia, di cui probabilmente *Il merito* rappresenta il frutto più maturo, e che comprende due poemetti sacri, una scrittura teatrale, poesie in forme metriche varie e un poema narrativo in ottave, i *Tredici canti del Floridoro*²: nell'insieme, essa testimonia della nuova presenza della scrittura femminile, a partire dalla metà del XVI secolo, anche in generi diversi dalla lirica³. In particolare il *Floridoro*, se non è esattamente la

¹ Il trattato, in forma dialogica, è ora disponibile in edizione moderna: M. FONTE, *Il merito delle donne*, a cura di A. Chemello, Milano, Eidos, 1998 (da cui si cita). Sulla Fonte cfr. A. CHEMELLO, *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in *Nel cerchio della luna*, pp. 95-160; P. MALPEZZI PRICE, *Moderata Fonte: Women and Life in Sixteenth-century Venice*, London, Fairleigh Dickinson University Press, 2003. Le (peraltro scarse) notizie biografiche sono fornite da Giovanni Nicolò Doglioni, zio della poetessa, nella sua *Vita della Signora Modesta Pozzo dei Zorzi, nominata Moderata Fonte*, scritta nel 1593 e premessa al *Merito delle donne* (pp. 3-10).

² Per i due poemetti si deve ricorrere alle stampe cinquecentesche: *La Passione di Christo* (Venezia, Guerra, 1582) e *La Resurrettione di Giesù Christo* (Venezia, Imberti, 1592); delle *Feste* (Venezia, Guerra, 1581) esiste invece un'edizione moderna: C. QUAINANCE, *Le feste of Moderata Fonte (Critical Edition, English Translation, and Introduction)*, in *Scenes from Italian Convent Life 1480-1680: An Anthology of Theatrical Texts and Contexts*, edited by E.B. Weaver, Ravenna, Longo, 2009, pp. 193-231. La produzione poetica è stata parzialmente ripubblicata da S. KOLSKY, *Per la carriera poetica di Moderata Fonte. Alcuni documenti poco conosciuti*, in «Esperienze letterarie», xxiv, 1999, pp. 3-17, ma alcuni testi (2 sonetti, 1 canzone e 1 ottava rima) sono in *Del Giardino de' poeti, in lode del serenissimo Re di Polonia Stefano Battore...*, Venezia, Guerra, 1583 e diversi altri sono sparsi all'interno del trattato. Nella sua biografia Doglioni parla di un'abbondante produzione lirica; ad una canzone composta per le nozze di Bianca Cappello e a lei dedicata accenna d'altra parte la stessa Fonte nella dedica del poema. Infine di quest'ultimo (M. FONTE, *Tredici canti del Floridoro*, Venezia, [Rampazetto], 1581: d'ora in poi semplicemente *Floridoro*) è stata procurata un'edizione moderna a cura di V. Finucci (Modena, Mucchi, 1995), da cui si cita (ma uniformando all'uso moderno la punteggiatura, eliminando le maiuscole a inizio verso e correggendo alcuni errori di lettura).

³ Di un generale allargamento, dopo la metà del XVI secolo, «dalla lirica petrarchesca ad altre tipologie, dal poemetto alla favola pastorale, dal poema epico al trattato e al genere epistolare»

prima incursione di una scrittrice nel campo del poema cavalleresco (anteriori di diversi decenni sono infatti i *Discorsi* della Terracina e il rifacimento del *Guerin meschino* di Tullia d'Aragona), rappresenta comunque una novità, perché è il primo esempio di poema nato dalla fantasia di un'autrice⁴.

Pubblicato nel 1581 a Venezia per i tipi di Rampazetto⁵, il poema è palesemente incompiuto, terminando infatti bruscamente, alla fine del tredicesimo canto, con la promessa di continuare in quello successivo: «Quel che poi ne successe altrove io canto, / ch'ora di Celsidea vuo' dirvi alquanto». Forse, al momento della stampa, la Fonte aveva già almeno imbastito la continuazione, come informa il suo biografo Doglioni («così compose ella in casa mia il *Poema del Floridoro*, non pur il stampato, ma altro ancora, che non è dato alle stampe») e come lascia intendere lei stessa scrivendo al granduca Francesco de' Medici per dedicargli l'opera: «la qual cosa, se conoscerò esser di qualche gusto al mondo, et specialm(en)te alla v(ostra) Ser(enissima) Alt(ezza) (essendo già totalm(en)te ordita l'opera, che arriverà a meglio di cinquanta canti), mi sforzerò con tutte le forze mie di ridurla alla sua perfezzione»⁷. Sulle ragioni di tale incompiutezza sono state

aveva già parlato M. ZANCAN, *La donna*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, v, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 765-827, a p. 809. Un ricco panorama è ora in COX, *Women's Writing in Italy* e in EAD., *The Prodigious Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011 (ma si vedano già le opere elencate nell'Appendice III di *Nel cerchio della luna*, pp. 254-64 e in A. ERDMANN, *My Gracious Silence. Women in the Mirror of Sixteenth-Century Printing in Western Europe*, Luzern, Gilhofer & Ranschburg, 1999, pp. 206-23).

⁴ Su di esso cfr. V. FINUCCI, *Moderata Fonte e il romanzo cavalleresco al femminile*, in FONTE, *Floridoro*, pp. ix-xxxix; S. KOLSKY, *Moderata Fonte's Tredici canti del Floridoro: Women in a Man's Genre*, in «Rivista di studi italiani», xvii, 1999, pp. 165-84; e ora S. PEZZINI, *Il Floridoro di Moderata Fonte e il tradimento della lingua del padre*, in *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, a cura di A. Benassi e S. Pezzini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 53-80. Per gli altri poemi citati cfr. rispettivamente L. TERRACINA, *Discorso sopra tutti li primi canti di Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1549 (ed. moderna a cura di R. von Kulessa e D. Perocco, Firenze, Cesati, 2017) e T. D'ARAGONA, *Il Meschino, altramente detto il Guerrino*, Venezia, Sessa, 1560. Sulla ricezione della letteratura cavalleresca presso il pubblico femminile cfr. V. COX, *Women as Readers and Writers of Chivalric Poetry in Early Modern Italy*, in *Sguardi sull'Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari dalla Society for Italian Studies*, Exeter, The Society for Italian Studies, 1997, pp. 134-45.

⁵ Sul quale cfr. ASCARELLI, MENATO, *La tipografia del '500*, pp. 393-94. Cfr. anche la scheda di S. PEZZINI, *Moderata Fonte*, in *Donne cavalieri incanti follia. Viaggi attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, catalogo della mostra (Pisa, 15 dicembre 2012 – 15 febbraio 2013), a cura di L. Bolzoni e C.A. Girotto, Lucca, Pacini Fazzi, 2013, pp. 63-64.

⁶ DOGLIONI, *Vita della Signora Modesta Pozzo*, p. 7.

⁷ La lettera dedicatoria, che non compare nella *princeps*, è stata rinvenuta manoscritta da E. CARINCI, *Una lettera autografa inedita di Moderata Fonte (al granduca di Toscana Francesco I)*,

proposte diverse ipotesi, legate all'incapacità della scrittrice a portare a termine un disegno troppo vasto o, in alternativa, alla sua vicenda biografica: sposatasi poco dopo la pubblicazione del poema, la Fonte non avrebbe più avuto la possibilità di dedicarsi alla scrittura⁸. Agli anni successivi al matrimonio risalgono, tuttavia, un poemetto sacro e alcune liriche, e soprattutto la stesura del *Merito delle donne*, che data con ogni probabilità agli anni 1588-1591⁹: le ragioni vanno dunque ricercate altrove, probabilmente nel disinteresse mostrato dal dedicatario (che sembra, allo stato attuale delle ricerche, aver ignorato completamente l'omaggio) e nell'insuccesso di pubblico (attestato, per via indiretta, dalla mancanza di ristampe)¹⁰. Quello dell'incompiutezza è d'altronde un fenomeno assai diffuso nella letteratura epica e cavalleresca del medio e secondo Cinquecento, che accomuna opere di ampiezza e qualità assai disparate e che non scoraggia però né autori né editori¹¹.

Come accennato, il poema è dedicato al granduca di Toscana Francesco I e, con lui, alla moglie Bianca Cappello: omaggio esibito sul frontespizio e confermato subito dopo da due sonetti che svolgono la funzione di dedica. Nel primo, «al Serenissimo don Francesco de' Medici», la lode delle «alme / virtù» del granduca è svolta nelle quartine, mentre nelle terzine, che pure accennano alla natura encomiastica dell'opera («Scopriran li tuoi meriti? o 'l valor prisco / de gli avi illustri?»), emerge il motivo, già ariostesco, del possibile fallimento («o pur n'andran dispersi?») e soprattutto una chiara consapevolezza della sfida:

in «Critica del testo», v, 2002, 3, pp. 671-81 (cito da questo contributo, ma distinguendo 'u'/'v' e con qualche minimo aggiustamento nell'uso della punteggiatura, degli accenti e delle maiuscole). Secondo consuetudine, la Fonte vi accenna al fatto di aver sottoposto la sua opera ad alcuni «peritissimi» di poesia, che poi l'avrebbero consigliata a pubblicarla.

⁸ Cfr. FINUCCI, *Moderata Fonte*, pp. XVIII-XIX.

⁹ Cfr. A. CHEMELLO, *Gioco e dissimulazione in Moderata Fonte*, in FONTE, *Il merito*, pp. IX-LXIII: XVII-XVIII. DOGLIONI, *Vita della Signora Modesta Pozzo*, afferma che «l'istesso giorno avanti la morte sua ne finì la seconda giornata» (p. 8).

¹⁰ La banca dati edit16 (<http://edit16.iccu.sbn.it>) registra la presenza del poema in 26 biblioteche italiane (ultimo accesso effettuato il 20 dicembre 2017).

¹¹ Cfr. G. SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, pp. 24-25, 111 e, prima, le riflessioni di M. BEER, *Poemi cavallereschi, poemi epici e poemi eroici negli anni di elaborazione della Gerusalemme liberata (1559-1581). Gli orizzonti della scrittura*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, 3 voll., a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999, I, pp. 55-65, a pp. 61-65. Si pensi almeno ai *Tre primi canti di Marfisa* di Aretino (Venezia, Zoppino, 1535) e ai *Quattro primi canti del Lancillotto* di Erasmo da Valvasone (Venezia, Guerra, 1580), poeta citato nella rassegna della «superba scola» del canto X del *Floridoro*.

Io, che d'entrar fra li sentier diversi,
e fra l'immense vie bramoe et ardisco,
per quale hor deggio incaminar miei versi?

Scopriran li tuoi merti? o 'l valor prisco
de gli avi illustri? o pur n'andran dispersi?
ma gloria è porsi ad honorato risco¹².

Un accenno alla difficoltà dell'impresa era anche nella lettera rimasta manoscritta a Francesco I («dando l'essere alle mie rime con la disposizione di tanta materia»), che si apriva non a caso con un accenno ai propri studi e alla propria vocazione poetica («Havendo io già qualche anno speso parte de miei pensieri intorno a i dolci studij della Poesia, più tosto spinta da natural inclinatione, che allettata da alcuna speranza di acquistar lode»)¹³. Il secondo sonetto, alla «Serenissima Sig. Bianca Cappello de Medici», si risolve in un'enfatica esaltazione della «celeste donna» e si conclude con un'esplicita dichiarazione di intenti: «Ed io scelgo tue lodi alme ed eccelse, / né maggiore hor desio l'alma mi sprona, / che di por fra miei versi il tuo bel nome»¹⁴. Entrambi i componimenti anticipano dunque l'aspirazione sottesa al poema, che sarà distesamente illustrata nel catalogo dei poeti veneziani del canto X: quella di dare espressione ai propri «alti pensier accensi» (xxxvii, v. 4). Quell'elenco si conclude infatti, alle ottave xxxvi-xxxvii, con un lucido autoritratto il quale, pur sotto il velo della *diminutio personae* e secondo un modulo ampiamente sperimentato, condensa in pochi versi l'ambizione di questa «giovane [...] romita» raffigurata in bianche vesti: «vergognandosi assai che troppo ardita / aspirasse alla via ch'al ciel conduce»¹⁵. Allo stesso sforzo di legittimazione nel panorama veneziano rispondono anche, subito dopo i due sonetti di dedica, i versi dedicati alla Fonte da Nicolò Doglioni, Bartolomeo Malombra e Cesare Simonetti (gli ultimi due personaggi sono poi ricordati

¹² Cito dalla *princeps* poiché, inspiegabilmente, i due sonetti non sono riprodotti nell'edizione moderna; intervengo a distinguere 'u'/v', a uniformare all'uso moderno i segni diacritici e a rendere '&' con 'et'.

¹³ Cfr. CARINCI, *Una lettera*, p. 678.

¹⁴ A proposito dei due componimenti cfr. L. NOCITO, *Ai margini della letteratura femminile: per un primo approccio alle dediche di poetesse del Cinquecento*, in «Margini. Giornale della dedica e altro», 3, 2009 (consultabile all'indirizzo www.margini.unibas.ch), p. 15: «la poetessa riesce a integrare [...] gli elementi principali della pratica dedicataria: l'elogio del dedicatario, la scelta di quest'ultimo, la richiesta di accettazione e di protezione». Sulla Cappello cfr. M.L. MARIOTTI MASI, *Bianca Cappello: una veneziana alla corte dei Medici*, Milano, Mursia, 1986.

¹⁵ La stessa dialettica tra «modestia» e «fama e gloria» nel sonetto *Libero cor nel mio petto soggiorna*, in FONTE, *Il merito*, pp. 18-19. Cfr. in proposito CHEMELLO, *Gioco e dissimulazione*, pp. xiii-xiv.

nel corso della narrazione, rispettivamente a X xxxi e xxxii), che mirano a «collegare la poetessa, sconosciuta al gran pubblico, a un rispettabile filone accademico. In questo senso l'audace sforzo di scrivere un romanzo cavalleresco da parte di una donna non poteva considerarsi un infrangimento delle regole sociali perché approvato, com'è, da tre saggi maschili»¹⁶.

Quanto ai dedicatari, se dai sonetti si passa alla lettura del poema, appare chiaro che l'opera si rivolge *in primis* a Bianca Cappello, il cui elogio ricorre a più riprese, mentre il marito Francesco I resta sullo sfondo, figura piuttosto appannata rispetto a quella «gentil, cortese e bella / donna, di senno albergo e d'eloquenza» (III lxxvi, vv. 1-2). Dedicare le proprie opere a donne, soprattutto se 'di potere', era per le scrittrici una pratica ormai condivisa e rientrava in una strategia di legittimazione culturale e letteraria¹⁷, che nel caso del *Floridoro* si realizza in un modo più sottile e particolare, adeguato al contesto storico e sociale in cui la Fonte si trova immersa. Attraverso la dedica e l'esaltazione delle virtù della Cappello, che la Repubblica di Venezia aveva nominato nel 1579 «sua vera e particolare figliola», la poetessa intendeva non tanto e non semplicemente trovare un mecenate o un appoggio, quanto celebrare la sua «patria bella» (XIII xxxii, v. 4), perché è proprio sulla scena letteraria veneziana che la scrittrice mira ad imporsi¹⁸. La lode della Cappello, «onor del suo sesso e del suo tempo» (XII vii, v. 8), si accompagna e si spiega con la celebrazione di Venezia, e le sue nozze con Francesco I costituiscono il trionfo della città «a cui l'Europa e tutto 'l mondo debbe» (XII xxiii, v. 8)¹⁹. L'obiettivo era d'altronde dichiarato fin dall'inizio, se nel sonetto dedicato alla Fonte e che precede il poema Cesare Simonetti si augurava che Venezia potesse riconoscere i meriti della sua «nobil Sirena» («[...] e se per lei si gloria / la Regina del Mar, ben giusto parmi» vv. 5-6).

¹⁶ KOLSKY, *Per la carriera*, p. 6. Sono soprattutto i versi di Doglioni a incaricarsi della 'difesa' della poetessa, lodando l'abilità della «non esperta verginella», capace di dominare una materia molto varia («di tutto ciò perfettamente canti») e dunque meritevole di un posto fra i «più degni spirti».

¹⁷ A mero titolo di esempio: Laura Battiferri aveva dedicato *Il primo libro dell'opere toscane* (Firenze, Giunti, 1560) a Eleonora di Toledo, Lucrezia Marinelli dedicherà *La colomba sacra* (Venezia, al segno della Minerva, 1595) a Margherita Gonzaga; infine anche *Il merito delle donne* sarà offerto, dalla figlia della scrittrice, Cecilia, a Livia Feltria Della Rovere.

¹⁸ Elenca alcune opere dedicate alla Cappello E.A. CICOGNA, *Bianca Cappello. Cenni storico-critici*, Venezia, Picotti, 1828, pp. 35-36. Per la granduchessa scrissero versi anche Speroni, Strozzi il Giovane e Torquato Tasso; e a lei sono dedicate le poesie, che ancora si conservano manoscritte, della trevigiana Lucia Colao (cfr. COX, *The Prodigious Muse*, p. 60).

¹⁹ Rovescerei, dunque, la prospettiva di E. ZANETTE, *Bianca Capello e la sua poetessa*, in «Nuova antologia», lxxxviii, 1953, pp. 455-68, secondo il quale la celebrazione della storia di Venezia è finalizzata ad esaltare la figura della dedicataria.

All'esaltazione della storia veneziana fino al 1579, introdotta nel canto VIII, sono infatti dedicati tutto il canto XII e parte del XIII, con un ampio *excursus* storico che si estende dalla fondazione della «città divina» (XII XIII, v. 3) al matrimonio della Cappello durante il dogato di Nicolò da Ponte, «chiaro e glorioso duce» (XIII xxxii, vv. 1)²⁰, descrivendo «l'imprese di Venezia illustri e rare» (così l'argomento del canto XII): l'«immortal repubblica» (XII xvi, v. 1) è rappresentata «in forma [...] d'una donzella acerba» (XIII xxiv, v. 5) attorniata da figure femminili simboleggianti Gloria, Vittoria, Fama, Possanza e Castità (XIII xxvii-xxix)²¹. La Fonte si inseriva così a pieno titolo, seguendo un proprio, personale disegno, nel ricco filone della letteratura celebrativa della città (e del 'mito' di Venezia), che proprio nel 1581 si era arricchita del fortunatissimo libro di Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*²², dedicato anch'esso a Bianca Cappello: l'opera, che è stata definita «una *summa* organica, un catalogo esemplare che illustra, fissa e perpetua, in una calcolatissima costruzione» le meraviglie della città²³, era destinata a diventare ben presto un archetipo, con un seguito, nei decenni seguenti, di compilazioni analoghe. Fra queste, per rimanere nell'ambiente vicino alla Fonte, si ricordano di Nicolò Doglioni *La città di Venetia con l'origine, et governo di quella, et i dogi che vi sono stati* e, poi, *Le cose notabili e maravigliose della città di Venezia*²⁴.

Non era una novità per i poemi cavallereschi: già Brusantini aveva innestato «sul terreno del romanzo di cavalleria contribuendo certo alla sua più ampia divulgazione» il mito di Venezia, con la sua *Angelica innamorata*²⁵,

²⁰ Alla sua presenza erano state rappresentate, nel dicembre 1581, *Le feste della Fonte* (cfr. *supra*, p. 207, nota 2).

²¹ Su questa celebrazione, secondo Cox, *The Prodigious Muse*, p. 175, la Marinelli ne avrebbe modellato una analoga nel suo poema *Enrico*, dedicato a celebrare le gesta del doge Enrico Dandolo durante la quarta crociata (Venezia, Imberti, 1635; ora a cura di M. Galli Stampino, Modena, Mucchi, 2011).

²² Venezia, Sansovino, 1581. Ma lo scrittore aveva già pubblicato il dialogo *Delle cose notabili che sono in Venetia. Libri due*, Venezia, Comin da Trino, 1561.

²³ Così M.L. DOGLIO, *La letteratura ufficiale e l'oratoria celebrativa*, in *Storia della cultura veneta*, IV, *Il Seicento*, Venezia, Neri Pozza, 1983, pp. 163-87, a p. 163.

²⁴ Rispettivamente Venezia, Bertelli, 1594 e ivi, 1602. Sulla rappresentazione di Venezia, con attenzione soprattutto ai decenni successivi, cfr. DOGLIO, *La letteratura ufficiale* (in particolare sui poemi cfr. pp. 176-82); limitatamente alla trattatistica politica cfr. F. GAETA, *Alcune considerazioni sul mito di Venezia*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», xxiii, 1961, 1, pp. 58-75. Più in generale, sul mito di Venezia, cfr. E. CROUZET-PAVAN, *Venezia trionfante. Gli orizzonti di un mito*, Torino, Einaudi, 2001.

²⁵ Venezia, Marcolini, 1550; cfr. R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Un Tempio/una città: Venezia nell'Angelica innamorata* (1991), in EAD., *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria. Da Boiardo a Brusantini*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 95-112, a p. 96.

celebrandola quale città dominatrice di terre e mari, invincibile in guerra e legislatrice in tempo di pace: «l'efigie [...] e i sacri 'ngegni / che daran legge al mondo e a la natura / [...] per cui l'Adriano mar convien che regni / fin che 'l ciel gira e fin che 'l mondo dura / e mostri per Vinegia quanto vaglia / l'amor, la pace, l'arme e la battaglia» (XXXIII LXII). Anche per la Fonte la grandezza di Venezia è soprattutto politica: essa è sorta dalle rovine (l'«italica ruina» XII XIII, v. 5) delle devastazioni barbariche, si è sviluppata godendo del favore della natura e della fortuna²⁶, ed è il luogo della libertà, della giustizia e della pace:

Fioriran questi ingegni pellegrini,
come tu sentirai, d'età in etade,
e con gesti mirabili e divini
conserveran la patria in libertade,
mentre fuori allargando i lor confini
giustizia manterran nella cittade,
di tempo in tempo avendo instituiti
ordini, leggi, magistrati, e riti (XII xxxi);

e anche della concordia raggiunta nel nome di un comune interesse superiore:

E benché sian nel Vatican famoso
vari i parer de' vari senatori,
ch'al ben comune, al comodo, al riposo
concorreran negli alti concistori,
fia nondimen quel sol vittorioso
(non per autorità, non per favori)
che dal sacro e giustissimo senato
fia come l'oro al paragon provato (XII xxxii)²⁷.

Ma Venezia è anche una potenza militare, una «eterna, divina, alma cittad» (XII xxxvii, v. 2) i cui governatori sono però anche capaci di «spogliar le

²⁶ «Vedete come cresce a poco a poco / [...] e par che 'l ciel, la terra, il mar, e il foco / donin favore al suo ridente aprile / [...]». Il ciel la copre e la sostiene la terra / non men del mar, che la circonda e serra. // né questi pur, ma sì lieta e ridente / ai bei principi ariderà fortuna, / s'amplicherà costei quietamente / senza contrasto e senza guerra alcuna, / e grande acquisterà forza e vantaggio / prima che pensi alcun di farle oltraggio» (XII xix-xx). Si noti il prestito ariostesco, «mettendo il mar che la circonda e serra» (*Of* XXXIV LXX, v. 8); ma anche «farle oltraggio» è sintagma che deriva da *Of* XXVII xcix, v. 4 («Né patì ch'altri andasse a farle oltraggio»).

²⁷ Da notare, al v. 1, l'espressione «Vatican famoso», a indicare il Senato veneziano.

toghe e cingere le spade, / e divenir in terra e 'n mar sì forti / che sian terror de più superbi porti» (XII xxxvii, vv. 6-8); l'ultimo suo trionfo è la vittoria riportata a Lepanto, cui è dedicato ampio spazio nel canto XIII con la drammatica descrizione dello scontro navale (vii-xxii)²⁸. Vale dunque per la Fonte la «dottrina di una comoda, fastosa neutralità armata» che intorno alla metà del secolo aveva sostenuto le tante rappresentazioni di Venezia come città splendidamente ricca e pacifica, ma anche minacciosamente temibile, e che si riproponeva ora, sul finire del secolo, dopo la vittoria sui Turchi e la pace subito conclusa nel 1573²⁹.

Con la celebrazione di Venezia inizia, d'altra parte, anche *Il merito delle donne*, che nel corso delle due giornate riserva ampio spazio alla «nuova e meravigliosa opera della man di Dio», che «per molte rare e sopranaturali eccellenze in nobiltà e dignità avanza tutte le altre città del mondo, così antiche come moderne, onde drittamente può chiamarsi Metropoli dell'universo». Per le sue ricchezze essa attrae «persone de tutti i paesi», ma sono soprattutto la libertà e il buon governo a costituire ragioni di «meraviglia»:

Qui corre il denaro più che in altro luogo ed è città libera pur come è il mare e senza leggi dà leggi ad altri. [...] Benché vi sieno tante diversità di sangui e di costumi, evvi però una pace ed equità incredibile. Il che tutto procede dalla accurata provvidenza e valor di chi la governa. [...] E insomma questa benedetta città è favorita da Dio di ogni sorte di beneficio che si possa desiderare, perché teme sua divina maestà [...]; e dopo Dio è devotissima e obedientissima al suo Principe, il qual (acciò nulla manchi a sì felice e ben ordinata Repubblica) in bontà, prudenzia e giustizia non ha chi l'agguagli³⁰.

Il poema si apre con un'invocazione alla Musa, scopertamente grecizzante (con allusione ai due poemi omerici), per rifluire però subito nell'ambito romanzesco, poiché «l'inizio della seconda ottava è come se riscrisse alla seconda persona, adattandoli all'invocazione, i versi incipitari del *Furioso*»³¹:

²⁸ Cfr. *infra*, p. 219-220.

²⁹ Cfr. C. DIONISOTTI, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento* (1964), in *Id.*, *Geografia e storia*, pp. 163-82 (la citazione a p. 175). Cfr. anche *Id.*, *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, in *Il Mediterraneo nella seconda metà del Cinquecento alla luce di Lepanto*, a cura di G. Benzoni, Firenze, Olschki, 1974, pp. 127-51.

³⁰ Cfr. FONTE, *Il merito*, pp. 13-14.

³¹ SACCHI, *Fra Ariosto*, p. 68. Con un'invocazione alla musa si aprivano l'*Italia liberata dai Goti* di Trissino («Divino Apollo, e voi celesti Muse, / [...] piacciavi di cantar per la mia lingua»; cfr. TRISSINO, *La Italia liberata*, I, vv. 1-4) e l'*Avarchide* di Alamanni («Canta, o Musa, lo sdegno e l'ira ardente»; cfr. L. ALAMANNI, *La Avarchide*, Firenze, Giunti, 1570, I 1, v. 1).

Scegli d'ornati e ben composti accenti
 il più bel fior, leggiadra Musa, e canta
 li spogliati trofei, gli incendi spenti
 dal tempo, ond'ancor Marte e Amor si vanta.
 Di' le battaglie rie, le fiamme ardenti
 ch'uscir dall'arme e dalla face santa,
 allor che 'l fero dio gli altari avea
 a Ciprigna adorata era per dea.

Canta l'inclite imprese e i dolci affetti
 de' cavalieri e delle donne illustri,
 fa' che di quelle man, di questi petti,
 viva il pregio e la gioia, eterni lustri;
 e agguaglia lo stil con quei concetti
 ch'escon de' pensier miei vaghi e industri,
 mentre al raggio purissimo e divino
 d'un'alma coppia il rude ingegno affino (I 1-11).

Più che di un tentativo di distinguersi da formulazioni che si erano ormai fissate in moduli di repertorio variamente replicati, l'esordio sembra rispecchiare il desiderio di una patina nobilitante, esigenza sempre più avvertita nella produzione epica e cavalleresca degli ultimi decenni del secolo, quando l'appello alla musa diventa una presenza costante. A mancare è invece una delle novità immesse a suo tempo da Ariosto, il riferimento alla propria personale vicenda: assenza che sarà però 'risarcita' all'interno del poema, dove a più riprese si assiste all'intromissione nel racconto della voce autoriale³².

L'opera si organizza intorno a tre storie principali, che si intrecciano tra loro e con una serie di altri episodi minori, alla maniera ariostesca: la vicenda di Floridoro, quella della guerriera Risamante e di Biondaura, sua gemella (che non compare mai in scena direttamente), e quella di Silano³³.

³² Cfr. *infra*, p. 225. Procedimento certamente non nuovo è l'affermazione che l'impresa potrà compiersi solo con l'aiuto del dedicatario, cui è così tributata una lode iperbolica.

³³ Riporto, per una migliore comprensione, la sintesi di G. BETTIN, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco*, in «Memorie. Classe di Scienze morali, lettere ed arti. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», 2 voll., 2006, II, pp. 1584-85: «In una tranquilla Atene antica (la generazione successiva agli eroi omerici, dei quali è ricordato Ulisse), irrompe il gigante Macandro a sfidare i cavalieri per difendere l'onore di Biondaura: vince molti, ma alla fine soccombe contro un guerriero sconosciuto, che si rivela essere Risamante, gemella di Biondaura, che, rapita da piccola da un mago, è stata cresciuta nelle armi e alla morte del padre si è vista respingere la rivendicazione di metà del regno di Armenia (ora perciò governato per intero dalla sorella). Il re di Atene, Cleardo, e sua figlia Celsidea la festeggiano, ma non possono trattenerla dal ripartire alla ventura. Intanto nella città è stata indetta una

Tutte, principali e secondarie, restano sospese: di Silano non si sa se e come si salvi dall'incanto del giardino di Circetta (XIII XLII); Risamante ottiene la vittoria sulla sorella usurpatrice, ma il racconto si interrompe subito dopo la fine dello scontro con Cloridabello; di Floridoro, dopo che ha salvato Celsidea dal tentativo di stupro da parte di Acreonte, si perdono le tracce (viene lasciato dalla Fonte in compagnia dell'amico Filardo: «E s'andaro a posar ch'era ormai giorno / e la gente veggiava e andava attorno» XI LXXVII, vv. 7-8). Solo Risardo, principe di Bisanzio, sembra concludere felicemente le proprie vicissitudini: sposatosi con Odoria, lo vediamo infatti arrivare con lei in Armenia e assistere al duello fra Risamante e Cloridabello³⁴.

La struttura e l'organizzazione della materia sono dunque di stampo romanzesco³⁵. Nato all'insegna della pluralità, il *Floridoro* esibisce immediatamente, nelle ottave proemiali, anche la tipica marca dell'oralità («canta... di'... canta»). È vero però che la finzione della 'recita' privata a un pubblico di uditori, su cui ancora si reggeva (seppure ambiguamente) il *Furioso*³⁶, si riduce nel corso del poema a elemento residuale: non solo la Fonte porta

giostra a cui partecipano i migliori cavalieri di Grecia e del mondo: vince Floridoro, che dà il nome al poema [...], ma non può palesarsi alla principessa, di lei innamorato (e ricambiato), perché ha combattuto senza il permesso del padre, Silvarte, data la sua giovane età (sedici anni). Nella notte, uscito proprio dalla stanza di Celsidea, dopo aver lasciato su un foglio la sua dichiarazione d'amore per la principessa, sventa il rapimento di lei, tentato dal re di Persia Acreonte e dal fratello di questo, Marcane, duellando nel giardino della reggia; là Marcane uccide per errore Acreonte. Il giorno dopo, i cavalieri barbari danno la colpa della sua morte a un agguato di Cleardo e gli dichiarano guerra, tornando nelle loro patrie. Frattanto Risamante ha sconfitto Cloridabello, campione di Biondaura, assediata nella città armena di Artemita. Qui il racconto si ferma». Quanto a Silano, insieme a Clarido parte «dall'Italia per partecipare alla giostra di Atene, e una tempesta li fa sbarcare a Itaca, dove fanno conoscenza con la gentile maga Circetta, figlia di Ulisse e di Circe (che, tra l'altro, espone loro con ampiezza la storia di Venezia dalla fondazione al trionfo di Lepanto)».

³⁴ «Alle richieste di aiuto da parte di un nano, re dei Pigmei, salpa dalla sua terra alla volta dell'Egitto per liberare Raggidora, imprigionata dall'amato (ma respinto) Lideo, che, responsabile dell'uccisione dello zio di lei, re Galbo, l'ha accusata dell'omicidio; e durante il viaggio incontra Odoria, una guerriera che Apollo delfico gli destina in moglie» (BETTIN, *Per un repertorio*, p. 1585).

³⁵ In apparenza contraddittorio con questa impostazione è il titolo che, essendo di tipo onomastico, sembra rimandare al filone eroico più che a quello romanzesco (cfr. S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, p. 33; per qualche titolo 'eroico' si pensi a *Girone il Cortese* di Alamanni, *Ercole* di Giraldi, *Costante* di Bolognetti). In realtà esso si inquadra perfettamente nel fenomeno diffuso della pubblicazione di poemi sia epici sia cavallereschi non compiuti, per cui cfr. *supra*, p. 209, nota 11.

³⁶ Su questo punto cfr. R. BRUSCAGLI, *Ludovico Ariosto. L'ambiguità del romanzo*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 37-54; e ora J.E. EVERSON, *Lettore*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di A. Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 199-224.

all'estremo la tendenza, già ariostesca, a rivolgersi a un destinatario indefinito, ma qui il pubblico è di fatto sparito. Non bastano a riportarlo in primo piano gli appelli ai lettori, o agli ascoltatori, sparsi nel poema, che si limitano a ripetere stancamente un formulario di maniera («Domandar mi potreste la cagione» V XXI, v. 1; «Io vi direi» VIII v, v. 1; «(Com'udirete)» IX VII, v. 2; «Non so, signor, se vi è di mente uscito» XI xc, v. 1).

Solo in alcuni congedi sono presenti i classici passaggi, ereditati dalla tradizione canterina³⁷ e filtrati dalla lezione ariostesca: «Ma contarvi la sorte iniqua e dura / cCh'ebbe costui spero nell'altro canto, / dove udirete [...]» (V LXXIV, vv. 5-7), «Ma per non esser grave a chi m'ascolta / fia ben che ne ragioni un'altra volta» (VI LXXXVI, vv. 7-8)³⁸, «Quel che nell'altro canto io dirò a voi» (VII LV, v. 8)³⁹, «Come poi si scemasse il lor martire / farò nell'altro canto a chi m'ascolta udire» (VIII LXIX, vv. 7-8), «Quel che poi ne successe altrove io canto, / ch'ora di Celsidea vuò dirvi alquanto» (XIII LXX, vv. 7-8). Significativamente, è del tutto assente l'invito al pubblico perché ritorni a 'udire', *cliché* che Ariosto aveva ampiamente sfruttato con sapienti variazioni. Nel resto dei congedi il richiamo al pubblico è addirittura assente: «Nel terzo vi comparve un cavalliero / di cui narrar nell'altro canto spero» (I c, vv. 7-8)⁴⁰, «Vo' qui finir questo mio canto anch'io / poscia di lor dirò ciò che seguio» (II xcVII, vv. 7-8), «Ma qui do fine al ragionar presente / e la man riposar voglio e la mente» (III LXXVI, vv. 7-8)⁴¹, «Ma giunta son di questo canto al segno» (IV LXVI, v. 8), «Ma saria troppo se passar lasciassi / altri sei mesi pria che mi posassi» (IX LXXVII, vv. 7-8)⁴², «[...] ma già m'aveggio / che pieno è il foglio onde posar mi deggio» (X xcv, vv. 7-8)⁴³, «Ben dritt'è ancor ch'alquanto io mi ripose, / e somministri forze al mio intelletto / c'ha da narrar così importante effetto» (XII LXXXVI, vv. 6-8). Il canto XI, addirittura,

³⁷ Cfr. M.C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, pp. 46-64.

³⁸ La preoccupazione di non risultare molesti o noiosi al pubblico è motivo tipico dei congedi ariosteschi (cfr. almeno *Of*X cxv, vv. 5-8; XXIII cxxxvi, vv. 5-8; XXIX LXXIV, vv. 5-8).

³⁹ Cfr. «quel ch'io vo' all'altro canto differire» (*Of*IV LXXII, v. 8).

⁴⁰ Cfr. «Dirvi, Signor, ne l'altro canto spero» (*Of*XXVI cxxxvii, v. 5).

⁴¹ Cfr. «Signor, non più, che giunto al fin mi veggio / di questo canto, e riposarmi chieggio» (*Of*XXV xcvi, vv. 7-8), dove però si trova anche l'appello al «Signor»; sul tema del riposo si chiudono diversi canti del *Furioso* (cfr. almeno XIV cxxxiv, vv. 7-8 e XLII civ, vv. 7-8).

⁴² In questo caso con «ironia originale» e con un «evento saporosamente, e genuinamente, ariostesco», poiché si chiude così il canto in cui era iniziata la descrizione di un ciclo pittorico sui mesi dell'anno nel tempio di Delfi, proseguita in quello successivo (cfr. SACCHI, *Fra Ariosto*, pp. 209-10).

⁴³ Cfr. «Poi che da tutti i lati ho pieno il foglio, / finire il canto, e riposar mi voglio» (*Of*XXXIII cxxxviii, vv. 7-8).

termina con una solenne invocazione ad Apollo, che ha lo scopo di preparare l'apoteosi di Venezia:

Tu sacro Cinzio, a cui la bionda chioma
corona il casto e sempre verde alloro,
tu che mirasti a quell'antica Roma
che già 'l tartaro vinse, il turco, e 'l moro [...].
Ben sai ch'a dir di lei fu vile impresa
a paragone d'una miglior c'ho presa.

Però di sì leggiadro, alto concetto
ove si perde ogni più ardito ingegno,
scopri l'alte eccellenze al mio intelletto
e apri il varco a stil più raro e degno
poi che nell'altro canto il più perfetto
miracolo del mondo a spiegar vegno,
pur che sia grato all'alma patria mia
ch'a suoi gran pregi alto principio dia (xcviii-xcix).

Non sfuggerà che qui la Fonte riprende, spostandolo in chiusura di canto, il proemio al III del *Furioso*, in cui l'eloquente invocazione a «Febo» si giustificava con l'altezza di «sì nobil soggetto» (I, v. 2), cioè la celebrazione della casa estense («non vedi [...] / più gloriosa stirpe o in pace o in guerra» II, vv. 3-4), proprio come nel *Floridoro* la poetessa si accinge all'«impresa» di cantare «il più perfetto / miracolo del mondo».

Il *Floridoro* sfrutta ampiamente lessico, *topoi*, situazioni della narrativa cavalleresca. All'ambientazione del tutto generica anche se – come si vedrà – piuttosto inusuale, in una Grecia fuori dal tempo («Nel più vago fiorir di quel ben nato / secol famoso, in quella età novella / ch'in Atene piovea propizio il fato / quante può grazie dar benigna stella» I vi, vv. 1-4), si accompagna un totale disinteresse nel determinare gli schieramenti in campo, i «buoni» e i «cattivi», come è invece proprio del poema epico: la guerra è assente e, semmai, vi è qualche accenno a contrasti locali (come la «gran lite [...] / per cagion de confini» fra Agricorno, re di Tracia, e Cleardo, re di Atene: II lxxi, vv. 1-2); i cavalieri possono allora provare il loro valore nell'immane giostra organizzata da Cleardo, che è il motore dell'intera vicenda. L'elemento magico entra senza problemi nella narrazione: nella storia della regina di Dacia e di Parmino (canto I), nel giardino sull'isola cui approda Silano con la trasformazione del cavaliere in albero (canto V), nella storia di Nicobaldo e Lucimena, con il castello della paura (canto VI).

Oltre al classico meccanismo narrativo dell'incontro inatteso (ad es. «Una vaga donzella alfin l'arresta, / la qual gli viene incontra a freno sciolto» I L, vv. 5-6), il *Floridoro* contiene un ricco campionario di situazioni romanzesche: la spedizione notturna (di Acreonte e Marcane, canto XI)⁴⁴, la navigazione con tempesta (che coglie Silano e Clarido nel loro viaggio verso Atene, canto II)⁴⁵, la battaglia navale⁴⁶. Quest'ultima è anzi ampiamente sviluppata nella descrizione della vittoria di Lepanto, trionfo veneziano che diede luogo a un'imponente produzione artistica e letteraria⁴⁷. La «guerra crudel» (XIII VII, v. 1), il cui racconto introduce una tessera 'epica' nel corpo del poema, vede affrontarsi «così superba e valorosa armata» (XIII VII, v. 4) «con la potente [...] turchesca classe» (XIII VII, v. 8), animate però da ideali radicalmente opposti:

Di qua di là preparasi la gente
scorte l'arme contrarie esser vicine,
e pregano il lor dio devotamente
che la vittoria dal suo canto inchine.
Quei per un regno aver ricco e potente
preso e condotto all'ultime ruine
somma speranza alla battaglia alletta,
patria e religion questi altri affretta (XIII VIII).

Per queste ottave la Fonte guardò sicuramente alla descrizione dell'as-

⁴⁴ In questo caso si tratta di una riscrittura 'ironica' di un motivo di matrice epica, sul quale cfr. M.C. CABANI, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995 e M. COMELLI, *Sortite notturne cinquecentesche. I casi di Trissino e Alamanni*, in *Uso, riuso e abuso*, pp. 233-64. Cfr. anche BETTIN, *Per un repertorio*, I, pp. 357-79.

⁴⁵ Cfr. BETTIN, *Per un repertorio*, II, pp. 1081-62.

⁴⁶ Cfr. BETTIN, *Per un repertorio*, I, pp. 85-169. Alla sfera romanzesca riportano numerosi altri elementi, minori o minimi, del poema, come l'arrivo del gigante Macandro (sulle figure dei giganti cfr. G. CRIMI, *Note sul mito dei giganti nella Firenze cinquecentesca*, in *Nello specchio del mito. Riflessi di una tradizione*, Atti del Convegno di Studi [Roma, Università degli Studi Roma Tre, 17-19 febbraio 2010], Firenze, Cesati, 2001, pp. 177-217), la presenza di un nano, la rassegna dei cavalieri scelti per il torneo.

⁴⁷ La bibliografia sull'argomento è ampia. Dopo il censimento di S. MAMMANA, *Lepanto: rime per la vittoria sul Turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma, Bulzoni, 2007, cfr. C. GIBELLINI, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana del Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2008, in part. pp. 41-74; e, da ultimo, il quadro fornito da A. CASADEI, *Panegirici per la vittoria*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, II, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 224-31. Per una ricostruzione storica dell'evento cfr. A. BARBERO, *Lepanto. La battaglia dei tre imperi*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

sedio navale di Biserta in *Of* XXXIX, seguendola fedelmente anche nella ripresa di alcuni particolari, come quello della mano mozzata:

Più d'un che dall'ardor salvar si crede
mezz'arso in mar si getta e un poco appare,
ma in breve spazio il mar tanto l'eccede
ch'in foco annega e arde ancor nel mare.
[...]

Più d'una nave in pezzi si profonda
con la misera turba ivi adunata,
chi s'appiglia ad un legno, acciò dall'onda
la cara vita sua resti salvata,
ma poco sta che sull'istessa sponda
da crudel colpo gli è la man troncata;
altri le frecce o qualche trave uccide,
caccia altri il ferro ove la fiamma stride (XIII XIX-XX)⁴⁸.

Indugiando nella descrizione della battaglia, la poetessa si distacca dalla letteratura lepantina, che tende diversamente a rimuovere il combattimento per privilegiare «le premesse della vittoria [...] e della presente ilarità e il coronamento delle speranze»⁴⁹; nell'insistenza su «quell'orrendo fracasso e quel profondo / romor [...] / quel portar via mezze le navi al fondo / e in bocca all'orche dar gli uomini vivi» (XIII XIII, vv. 1-4; e, appena prima, «mandan l'arteglierie la nebbia in alto / di nero fumo, e il ciel rimbomba e geme, / cadon gli uccel sul liquefatto smalto, / al fiero suono ogni caverna freme, / apron le palle il mar di rombo tale / che sbalza fino al ciel l'ondoso sale» XII, vv. 3-8) si può anzi cogliere l'eco delle nuove modalità della guerra moderna, della sua «cupa, impassibile, inesorabile ferocia», che traspare anche nella descrizione di altre battaglie navali⁵⁰.

⁴⁸ Cfr. con *Of* XXXIX LXXXIV-LXXXVI. Per un'altra imitazione di questa scena, cfr. BRUSANTINO, *Angelica innamorata*, XXVI LXXXIV-LXXXVII. Ma anche dalle ottave sull'assedio di Parigi (*Of* XIV XCVIII-CXXXIV), in particolare dalla scena finale dell'incendio («Aspro contento, orribile armonia / d'alte querele, d'ululi e di strida / de la misera gente che peria» CXXXIV, vv. 1-3), la poetessa ha sicuramente tratto più di una suggestione.

⁴⁹ Cfr. MAMMANA, *Lepanto*, p. 101.

⁵⁰ Cfr. F. CARDINI, *Quell'antica festa crudele*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 82, cit. da R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Storia contemporanea e tradizioni del genere nella letteratura cavalleresca del Cinquecento* (1990), in EAD., *Forme e percorsi*, pp. 127-46, a p. 139. La studiosa osserva che nella tradizione cavalleresca post ariostesca si registra «una più ampia ed esplicita presenza dell'età contemporanea, con le sue varie componenti storiche, sociali, culturali» (p. 95). Sui riflessi della 'rivoluzione' militare cinquecentesca sulla poesia epica cfr. da ultimo A. METLICA,

Per quanto poi riguarda i cicli figurativi encomiastici e celebrativi, che spesso nei poemi cavallereschi sono funzionali alle profezie, anche la Fonte riprende lo schema che si era andato ormai cristallizzando in strutture fisse e rigide, organizzato su una segmentazione in «sequenze staccate», una sorta di giustapposizione di quadri autonomi⁵¹. Come si è anticipato, la poetessa dispiega su più canti (VIII, XII e XIII) la celebrazione della gloriosa storia di Venezia, raffigurata sulle «adamantine mura / Onde fé l'arte inganno alla natura» (VIII xxxviii, vv. 7-8) della sala di Circetta, a sua volta esemplata sul tempio di Apollo descritto nel *Furioso*⁵². Dopo la parte introduttiva, cioè l'arrivo di Silano e Clarido nella dimora della maga splendidamente ornata (VIII xxxv), ai due cavalieri si offre il magnifico spettacolo di una serie di figure scolpite con così tanta arte da far cadere Silano nello stesso errore in cui era caduto Dante (*Purg.* II, vv. 79-81): «E quella illusion tanto l'ingombrava / e 'l creder falso a tal sciocchezza il tira, / che stimando esser vera e viva gente / si mosse a salutarla riverente. // [...] Per la vergogna che nel cor lo prese / di vermiglio color tutto s'accese» (VIII XL, vv. 5-8 – XLI, vv. 7-8). A questo punto, però, Circetta preferisce posticipare il racconto e invita i «duo guerrier latini» a una mensa riccamente imbandita⁵³. La profezia vera e propria, scandita attraverso la presentazione delle varie «sculture», è dunque rimandata ai canti XII e XIII: la storia di Venezia è divisa in «quattro quadri per faccia» (XII v, v. 1), man mano illustrati dalla maga. Manca, a chiudere

Memoria epica e riflessione militare, dal "Furioso" alla guerra degli Ottant'anni, in «Critica letteraria», XLV, 2017, 1, pp. 3-20.

⁵¹ Cfr. Z. ROZSNYÓI, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Ravenna, Longo, 2001, pp. 70-72 (la citazione a p. 70). Più in generale, sui cicli figurativi come intrinseci «alle ragioni strutturali che presiedono al poema narrativo» e sulle loro caratteristiche comuni, cfr. G. BALDASSARRI, *Ut poesis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi*, in *La corte e lo spazio*, 3 voll., Roma, Bulzoni, 1982, II, pp. 605-35 (la citaz. a p. 610).

⁵² «Avea tre gran finestre da levante / con le colonne d'alabastro eletto / [...]. L'ultima faccia il muro di diamante / tre usci comportian d'avorio schietto. / sono le soglie e i cardini d'argento, / e di vivi rubini il pavimento. // Il tetto è d'oro, e l'architrave e tali / son le cornici, e sopra gli usci e intorno / è un gran feston di perle orientali / che sparge in fuori, e d'altre gemme adorno / finge una vite poi [...]. / Tra l'architrave e la cornice, il fregio / con un fogliame di smeraldi egregio» (VIII xxxvi-xxxvii) da confrontare con *Of* XLII LXXIV-LXXIX (ottave che la Fonte segue da vicino anche nella descrizione del tempio di Delfi, cui giungono Risardo e Odoria: IX LXI-LXVIII). Ma «immagini ritratte» in un «bel marmo fino», che «direste che spiravano, e, se prive / non fossero di voce, ch'eran vive» erano anche nella descrizione della fontana di Merlino in *Of* XXVI xxx-xxxvi.

⁵³ Lo stesso invito era rivolto dal signore della rocca di Tristano a Bradamante e Ullania (*Of* XXXII xcvi, vv. 7-8). La tavola imbandita a sua volta riprende, arricchendone la descrizione di particolari, la «mensa trionfante e sontuosa» offerta da Alcina a Ruggiero (VII XIX-XX).

l'episodio, il commento tradizionalmente affidato a uno dei personaggi⁵⁴: Silano e Clarido, lasciati in sospeso alla fine del canto XII («Con questo torse il piè dai sacri marmi, / né so se a lor fu ciò grato o noioso» LXXXIV, vv. 5-6), rimangono spettatori silenziosi e il canto XIII è per buona parte un lungo monologo di Circetta.

Un tratto di originalità è senz'altro costituito dall'ambientazione del *Floridoro* in Grecia, ad Atene, caso assai raro nei poemi cinquecenteschi, anche se nessuna attenzione è poi riservata alla sua descrizione. Probabilmente la scelta risponde a un'esigenza di novità non estranea a motivazioni di ordine commerciale, nella speranza di richiamare l'interesse del pubblico. Sulla decisione della Fonte, il cui principale personaggio femminile, Risamante, è una guerriera, può forse aver influito anche il dibattito cinquecentesco sulle abilità marziali della donna, nel quale l'antica Grecia era portata come prova dell'uguaglianza fra i sessi, almeno quanto a capacità belliche. Secondo Domenichi, ad esempio, Licurgo e Platone avevano voluto che «nella lotta et ne gli altri essercitij elle insieme con gli huomini s'essercitassero, et nell'arte della guerra anchora, [...] et brevemente che tutte le arti che gli huomini essercitavano, fossero parimente essercitate dalle donne»⁵⁵. Anche lo stesso Ariosto, da parte sua, aveva richiamato il modello classico all'inizio dell'episodio delle femmine omicide («Le donne antiche hanno mirabil cose / fatto ne l'arme e ne le sacre muse» *OfXX* I, vv. 1-2).

È in effetti il *Furioso* il modello che il *Floridoro* segue da vicino, 'filiazione' attestata anche dall'apparato iconografico del volume⁵⁶. Lo dichiara esplicitamente la stessa Fonte, riutilizzando la metafora consueta, e ariostesca, della tessitura («E io di sì bei fili adorno e tesso / la tela mia c'ha in sé rozzo ordi-

⁵⁴ Cfr. ROZSNYÓI, *Dopo Ariosto*, p. 70.

⁵⁵ DOMENICHI, *La Nobiltà*, p. 114. Sull'argomento cfr. ora G. MILLIGAN, *Moral Combat: Women, Gender, and War in Italian Renaissance Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2018.

⁵⁶ Tutte le illustrazioni della *princeps* sono infatti «riconducibili alla sfera ariostesca» (cfr. PEZZINI, *Moderata Fonte*). La stretta dipendenza da Ariosto era già stata rilevata, ma con eccessiva enfasi, da ZANETTE, *Bianca Capello*, pp. 460-61: «nel *Floridoro* lasciò bensì il ciclo carolingio e l'ambiente cristiano, sostituì a Cristo Apollo, a Carlo Magno un Clearco qualunque, a Parigi, Atene, al medioevo un indefinito evo pagano; ma tutte queste mascherature non tolgono al suo poema di essere una tra le più fedeli imitazioni del *Furioso*, che si conoscano: l'artificio narrativo, le vicende, le soluzioni a sorpresa, la complicata molteplicità delle fila, la prevalenza degli episodi (non vi si trova un racconto che si possa dir principale) tutto vi è ariostesco e più di tutto lo sono le introduzioni ai singoli canti, in taluna delle quali la mimesi è impressionante».

mento» XIII II, vv. 1-2)⁵⁷ e, prima, quella floreale, ancora più esplicita: «Ma perché son vari i soggetti, e i versi / vari, e l'un l'altro il proseguir contende, / tal son io, qual fanciul che di diversi / fiori formar bella ghirlanda intende» (III IX, vv. 1-4)⁵⁸.

Di ascendenza ariostesca, e vera e propria 'marca' di genere, è l'uso dell'*entrelacement* come mezzo per gestire una materia complessa, sebbene drasticamente ridotta nel numero dei «bei fili» (XIII II, v. 1) rispetto al modello: lo strumento viene utilizzato però in un modo più meccanico e nello stesso tempo semplificato, con una giustapposizione di blocchi narrativi più che con un uso sapiente e raffinato del loro intreccio, in una ripetizione puramente formale del procedimento (pur sempre riproponendo, comunque, motivi che provenivano, prima che da Ariosto, dalla tradizione canterina)⁵⁹. La struttura dei canti è quasi sempre bipartita: ognuno di essi contiene un segmento di due vicende e, nel caso di eccezioni, queste riguardano canti dedicati unicamente ad una storia (canti III, VI e XII; solo il V presenta un'architettura più complessa, con la giustapposizione – più che il viluppo – delle avventure di Silano, Floridoro e Risamante). Si perdono così quasi completamente gli effetti di differimento, sospensione, disordine cronologico e spaesamento del lettore, con tutto ciò che essi comportavano a livello tematico: la Fonte sembra condividere le difficoltà degli autori suoi con-

⁵⁷ Sulla quale cfr. G. GORNI, *La metafora di testo* (1979), in Id., *Metrica e analisi*, pp. 137-52 (che però non cita Ariosto).

⁵⁸ Secondo PEZZINI, *Il Floridoro*, p. 63, la Fonte riprende qui un'immagine usata da O. TOSCANELLA, *Bellezze del Furioso di M. Lodovico Ariosto*, Venezia, Pietro de' Franceschi e nipoti, 1574, p. 10: «Et sì come una ghirlanda tanto è più bella, quanto consta di fiorj più vaghi, et diversi: così anco un'opera tanto è più bella, quanto consta di più varie, et diverse narrationi».

⁵⁹ Qualche esempio: «Ma vuo' lasciarla qui perché in Atene / rimaner con Cleardo or mi conviene» (II XLI, vv. 7-8); «Però lasciando il buon Risardo un poco, / a Risamante voglio far ritorno» (III x, vv. 1-2); «Ma per non cantar sempre d'un soggetto / or volgo a Risamante il mio pensiero» (V LXII, vv. 5-6); «Farvi palese in altra parte io spero, / ch'ora Silan me lo disturba e vieta» (VII XLVI 3-4; con ripresa di un motivo tipicamente ariostesco); «La bella giostra e chi n'ottenne il vanto / altrove io dirò poi, ch'or me ne svia / Risardo» (IX XL, vv. 1-3). Sugli stacchi cfr. ROZSNYÓI, *Dopo Ariosto*, pp. 73-74. Sulla tecnica narrativa del *Furioso* restano fondamentali C. BOLOGNA, *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998; M. PRALORAN, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999; Id., *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, I, diretta da G. Baldassarri e M. Praloran, a cura di G. Bucchi, F. Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 101-24. In particolare sull'uso dell'*entrelacement*, cfr. D. JAVITCH, «*Cantus interruptus*» in the «*Orlando furioso*» (1980), in Id., *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'«Orlando furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012, pp. 75-88; S. ZATTI, *Il Furioso fra epos e romanzo* (1986), in *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, pp. 9-37; F. TOMASI, *Entrelacement*, in *Lessico critico*, pp. 61-80.

temporanei nell'utilizzare questo strumento di 'regia' del racconto. Talvolta anzi la materia sembra sfuggirle di mano, come quando riprende la storia di Raggidora a distanza di due canti, generando però solo confusione (il nome di Lideo appare qui per la prima volta):

Ma lascio questi, e di che acuto dardo
Raggidora a Lideo passasse il core
vuo' dirvi, e come uccise egli in Egitto
il re, dando a lei colpa del delitto.

Dal nano voi sentiste in che maniera
fosse costei nel regno suo trattata,
ma la cagion dir non vi seppe intera
perché fosse del fallo essa incolpata.
Ora vuò farvi udir l'istoria vera (IV XLIX, vv. 5-8 – L, vv. 1-5)⁶⁰.

Significativa è in questo senso la gestione dell'erranza' dei personaggi, che si riduce quasi esclusivamente a quella di Risardo⁶¹. Questi, inizialmente diretto ad Alessandria per salvare Raggidora, cambia subito idea alla notizia della giostra di Cleandro (IV XVII-XVIII) e poi, nuovamente, quando incontra Odoria che si dirige verso Delfi (IV XLI): tutto si verifica dunque all'interno di uno stesso canto, a distanza di poche ottave, senza alcun effetto di frustrazione delle attese, e per di più in modo ingiustificato, perché nessun ostacolo reale costringe il personaggio a mutare il proprio percorso. Il suo comportamento, modellato sulla tipica intercambiabilità tra le diverse 'venture' dei cavalieri, è però severamente censurato dal nano, innamorato e fedele a Raggidora⁶²: egli si divide dal compagno «irato e mal contento» per

⁶⁰ Sull'imbarazzo di molti autori di poemi cavallereschi nell'uso dell'*entrelacement* e sul suo progressivo esaurimento cfr. SACCHI, *Fra Ariosto*, pp. 185-96, 246-61. La poetessa sembra più a suo agio nel passo seguente: «Ciò che facesser poi dentro quel monte / i cavalieri e ciò che ne seguio, / e di costei che poi d'amor tante onte / per un garzon sofferse ingrato e rio, / convien ch'in altra parte io vi racconti, / ch'or volgo al re Cleardo il parlar mio» (V XLI, vv. 1-6), anche se la vicenda annunciata ai vv. 3-4, che riguarda Circetta e Silano, non viene in realtà mai raccontata. Altrove pare invece tematizzare la difficoltà: «Io vo' che lasciam questi, e di lasciarli / non vi rincresca in tale stato un tempo, / che poi verremo un giorno anco a trovarli / e li trarrem di qui forse col tempo» (XIII XLIII, vv. 1-4).

⁶¹ Anche Polinide dimentica ben presto la sconfitta inflittagli da Macandro e si lancia in una nuova impresa, quella di aiutare la fanciulla che incontra nel bosco (I, IV; è, del resto, un'altra situazione tipica).

⁶² E per questo ben diverso dal nano di Ariosto che gode dei favori della moglie di Astolfo (*Of* XXVIII xxxiv), «sgrignuto mostro e contrafatto» (xxxv, v. 5), mentre questo è bello e gentile («Di sì rara bellezza è 'l nano adorno, / che me' Cupido alcun pittor non finge, / di tutti il

la sua incostanza (IV XLVIII, v. 3), nonostante questi prometta «di far presto per lui quanto far deve» (IV XLVII, v. 2). Sorge così il sospetto che la poetessa stia utilizzando una delle strutture portanti del romanzo (la tecnica del differimento) per condurre un discorso più generale sulla inaffidabilità del sesso maschile, nello stesso tempo rimodulando la fonte ariostesca («O degli uomini inferma e instabil mente/ come sian presti a variar disegno!» *Of* XXIX I, vv. 1-2) e rovesciandola («- Oh femminile ingegno, — egli dicea / — come ti volgi e muti facilmente» XXVII CXVII, vv. 5-6).

Ad Ariosto riconduce senz'altro l'abitudine della voce narrante a immergersi nel racconto per commentare quanto narrato, ma solo per esprimere la propria empatia con i personaggi o proporre brevi 'moralità'⁶³; l'ingresso nella narrazione non implica più una riflessione intorno alla forma del romanzo (lo smascheramento del meccanismo letterario che lo governa), ma si riduce alla ripetizione di un espediente di repertorio. Del resto un'assenza importante è quella della presunta fonte, il «Turpin fedele» di *Of* XVIII x, v. 1 (e già boiardesco): con lui cade la dialettica verità-finzione che attraversava tutto il poema ariostesco, con un evidente impoverimento e appiattimento⁶⁴.

Dal *Furioso* deriva l'uso dei proemi, che assumono però un carattere più marcatamente moralistico e tendono a ripetere temi e formule canonici, in linea con quanto si verifica nella letteratura cavalleresca del tempo⁶⁵. Mancano riferimenti alle vicende contemporanee, con la parziale eccezione del proemio al canto III, nel quale l'autrice piega un celebre verso ariostesco («O gran bontà de' cavallieri antiqui!» *Of* I XXII, v. 1) ad uno stridente confronto tra un passato improntato a virtù, grazia e cortesia e un presente dominato dall'egoismo e dall'avidità:

O gran virtù de' cavallier passati
che con tanta pietà l'armi portaro,

guardo a sé tira d'intorno / quel bel color che 'l viso orna e dipinge. / Mesto e umil s'inchina ad Agricorno / il nano, e agli altri, e ognun di pietà cinge» II LIX, vv. 1-6).

⁶³ Ad es. in V XXX, vv. 5-8 «Quanto meglio saria se con ritrosi / accenti e con parlar fiero e villano / da te scacciasti i cavallieri ardit, / che con sì care parolette inviti»; VII XXXIV, vv. 1-4 «Miser fanciullo i suoi dolori appresta / mentre d'armarsi anch'ei gode e procura, / e s'allega di quel, di quel fa festa / che gli apporterà pena iniqua e dura!» e XLI, vv. 1-2 «Deh, Floridor, deh, non levar il guardo, / che mal per te vedrai quel dolce riso!»; XI XCIV, vv. 5-8 «Ahi, falso amor, come sovente il vero / nascondi e mostri un petto arso e consunto, / fai che tal ama e alcun mai non gli crede, / altri poi finge e se gli presta fede».

⁶⁴ Cfr. S. ZATTI, *Il ruolo di Turpino: poesia e verità nel Furioso*, in *Id.*, *Il Furioso*, pp. 173-212.

⁶⁵ Sui proemi ariosteschi cfr. da ultimo A.R. ASCOLI, *Proemi*, in *Lessico critico*, pp. 341-65; D. DELCORNO BRANCA, *Ariosto e la tradizione del proemio epico-cavalleresco*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, I, pp. 59-100.

e senza obbligo aver, cortesi e grati,
sempre per gli innocenti il brando opraro,
e fra tanti perigli, ove chiamati
furon, le proprie vite avventuraro
per salvar quelle di persone strane,
alla loro patria e al sangue lor lontane.

Credo ch'a nostra età pochi sarien
ch'a rischio si mettesser per altrui [...].
Senza premio aiutar d'una parola
non che esponder la vita ch'è una sola.

Quanti orfani oggi son cui sono oppresse
le facultà che de lor padri foro
per non aver (non chi al morir s'appresse)
ma chi opri pur la lingua in favor loro;
come fusse il parlar grande interesse
se lor prima la man non s'empie d'oro,
pochi avvocati son che tor l'impresa
voglian d'aprir la bocca in lor difesa (I-III)⁶⁶.

È una situazione che la poetessa ha potuto constatare in prima persona, per la propria condizione di orfana⁶⁷; ma oltre alla sventura, ha potuto sperimentare anche la generosità di «quei pochi» che «cercan con fede e amico zelo / di sollevarmi ove sì oppressa sono» (iv, vv. 1-4). Lo spunto moraleggiante e la polemica, insolitamente aspra, con il presente, cui offre occasione l'unica incursione realmente autobiografica, si trasforma così in un omaggio a «questi che mi difendon d'ora in ora, / questi che d'aiutarmi han tolto il pondo» (vi, vv. 5-6); e a sua volta l'omaggio, nell'assimilazione della difesa moderna (con il «parlar») a quella antica (con le «armi»), degli «avvocati» ai «cavallier», diventa rivelatore di un'intera epoca⁶⁸.

⁶⁶ Come messo in luce già da A. RONCAGLIA, *Nascita e sviluppo della narrativa cavalleresca nella Francia medievale*, in *Convegno internazionale Ludovico Ariosto*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 229-50, «in Ariosto piuttosto che tra presente e passato, la contrapposizione è tra realtà sociale, constatata nell'esperienza diretta, e finzione poetica, immaginata richiamando una tipologia tradizionale» (p. 235). Nel proemio citato, si può cogliere anche il ricordo di un altro esordio del *Furioso*, quello del canto XXVI: «Cortesi donne ebbe l'antiqua etade, / che le virtù, non le ricchezze, amaro: / al tempo nostro si ritrovano rade / a cui, più del guadagno, altro sia caro» (i, vv. 1-4).

⁶⁷ La Fonte aveva perso i genitori quando era ancora molto piccola (cfr. DOGLIONI, *Vita della Signora Modesta Pozzo*, p. 4).

⁶⁸ Cfr. SACCHI, *Fra Ariosto*, p. 221.

Negli altri proemi la Fonte introduce riflessioni su vari temi, trovando talvolta appoggio nel *Furioso*: la superbia e la fortuna (II I-III; cfr. *Of* XLV I-IV; in entrambi è l'immagine, peraltro assai comune, della ruota della fortuna); il potere di amore che conduce a follia (V I-III; cfr. *Of* XXIV I-II; ma nel *Floridoro* il bersaglio è la natura vendicativa e ingrata dell'uomo, con il conseguente invito alle donne a fuggire «l'ufficio dell'amare»); la fortuna e la sua imprevedibilità (VI I-II); le diverse passioni che agitano il cuore umano (VII I); la falsità degli uomini (VIII I-V; cfr. *Of* XIX I-II, ma di nuovo il modello viene piegato a una polemica contro il sesso maschile)⁶⁹; l'amicizia (IX, I-V); le false illusioni (X I-III, ottave che contengono una dura critica all'istituzione del matrimonio, spesso risultato di un tradimento «nell'onore, nella vita e nell'avere»); la virtù (XI, I-III). Un particolare interesse riveste il proemio del canto IV, che anticipa le riflessioni poi svolte dalla Fonte nel *Merito* e si colloca nel dibattito contemporaneo sulla dignità della donna. Spesso citato nella trattatistica sull'argomento, ad esempio da Lucrezia Marinelli⁷⁰, esso riprendeva argomenti già noti. Ariosto aveva infatti insistito sul valore delle donne, «venute in eccellenza, / di ciascun'arte ove hanno posto cura» (XX II, vv. 1-2), accennando però solo genericamente alle responsabilità degli uomini, in particolare degli scrittori, invidiosi dei loro meriti e perciò reticenti («e forse ascosi han lor debiti onori / l'invidia o il non saper degli scrittori» XX II, vv. 7-8; «ai quali [gli scrittori] astio et invidia il cor sì rode, / che 'l ben che ne puon dir, spesso è taciuto, / e 'l mal, quanto ne san, per tutto s'ode» XXXVII II, vv. 4-6; «ma per invidia di scrittori state / non sete dopo morte conosciute» XXXVII XXIII, vv. 3-4)⁷¹. La Fonte individua al

⁶⁹ Nel canto viene infatti narrata la vicenda del traditore e astuto Ulisse al cui comportamento, evidentemente, è simile quello degli uomini moderni.

⁷⁰ Che a proposito della quarta ottava commenta: «O, Dio volesse che a questi nostri tempi fosse lecito alle donne l'essercitarsi nelle armi et nelle lettere [...]. Se non si adoprano in questo, avviene perché non si esercitano, essendo ciò a loro da gli huomini vietato, spinti da una loro ostinata ignoranza, persuadendosi che le donne non sieno buone da imparare quelle cose che imparano essi. Io vorrei che questi tali facessero questa esperienza, che esercitassero un putto et una fanciulla d'una medesima età, et ambidue di buona natura et ingegno, nelle lettere, et nelle armi, che vedrebbero in quanto minor tempo più peritamente sarebbe instrutta la fanciulla del fanciullo, et anzi lo vincerebbe di gran lunga, la qual cosa lasciò scritto Moderata Fonte nel suo *Floridoro*: ma ben'è vero che ella si contentò che divenissero eguali» (L. MARINELLI, *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne*, Venezia, Ciotti, 1601, p. 33).

⁷¹ Il tema dell'invidia degli scrittori (e degli uomini in generale) sarà ripreso dalla Fonte nel *Merito*: «Dovete sapere, che son uomini quei che l'hanno scritte, i quali non dicon mai verità se non in fallo; ed anco per la invidia e mal voler loro verso di noi» (p. 41; e cfr. anche p. 56). Ma è un motivo inflazionato, se è presente ad esempio nel trattato militare di A. CICUTA, *Della disciplina militare ... Nuovamente ristampata, & del tutto riformata*, Venezia, Avanzo, 1572 («magnanimo valor delle donne, il quale sarebbe al paio del virile se l'invidia de gli

contrario una causa ben precisa per la patente disparità tra uomini e donne, cioè l'esclusione di queste dall'educazione 'scolastica' e dall'istruzione. Dopo aver ribadito l'uguaglianza sostanziale tra i due sessi e il «buon frutto» che esse hanno saputo comunque raggiungere, la quarta ottava del quarto canto stigmatizza l'abitudine di allevare le donne «in altri affar» rispetto a quelli riservati agli uomini:

Le donne in ogni età fur da natura
di gran giudizio e d'animo dotate,
né men atte a mostrar con studio e cura
senno e valor degli uomini son nate;
e perché se comune è la figura,
se non son le sostanze variate,
s'hanno simile un cibo e un parlar, denno
differente aver poi l'ardire e 'l senno?

Sempre s'è visto e vede (pur ch'alcuna
donna v'abbia voluto il pensier porre)
nella milizia riuscir più d'una,
e 'l pregio, e 'l grido a molti uomini torre;
e così nelle lettere e in ciascuna
impresa che l'uom pratica e discorre
le donne sì buon frutto han fatto e fanno,
che gli uomini a invidiar punto non hanno.

E benché di sì degno e sì famoso
grado di lor non sia numero molto,
gli è perché ad atto eroico e virtuoso
non hanno il cor per più rispetti volto.
L'oro che sta nelle minere ascoso
non manca d'esser or, benché sepolto,
e quando è tratto e se ne fa lavoro
è così ricco e bel come l'altro oro.

Se quando nasce una figliola il padre
la ponesse col figlio a un'opra eguale,
non saria nelle imprese alte e leggiadre
al frate inferior né diseguale,
o la ponesse in fra l'armate squadre

scrittori antichi non l'havesse occultato nelle penne loro»; cit. in F. VERRIER, *Le miroir des Amazons. Amazones, viragos et guerrières dans la littérature italienne du XV^e et XVI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 144).

seco o a imparar qualche arte liberale,
ma perché in altri affar viene allevata
per l'educazion poco è stimata (I-IV).

Il tema, esemplificato sulla storia di Risamante, la quale solo perché rapita e poi educata da Celidante ha «condotto tante / inclite imprese alfin col suo valore» (v, vv. 3-4), era all'epoca molto dibattuto nella trattatistica in difesa delle donne, ma era passato anche in altri generi: così Bandello poteva prefigurare con qualche timore che «se il mondo si cangiasse e che le donne potessero aver una volta la bachetta in mano e attendere agli studi così de l'arme come de le lettere, nei quali senza dubbio molte di loro si farebbero eccellentissime, guai a noi, lo penso bene che ci renderebbero mille per uno e più», e il Giraldi degli *Ecatommiti* faceva dire a Lucrezia che «se a beneficio delle città fossimo essercitate nelle armi, come gli uomini, non saremmo se non di molto utile alle patrie nostre»⁷². La Fonte lo avrebbe poi ripreso nel *Merito*, a proposito dell'attitudine militare («in quel che non vagliano per armeggiare, non è lor mancamento ma di chi dà loro creanza, poiché si è visto chiaro di quelle che sono state già tempo allevate sotto tal disciplina, quanto son riuscite valorose ed esperte»)⁷³.

Nel corso del *Floridoro* sono molto numerosi gli episodi ricalcati sul racconto ariostesco e rivisitati con più o meno sottili variazioni e in riscritture più o meno fedeli. Nelle varie vicende di Risamante, ad esempio, si condensano diversi motivi già presenti nel *Furioso*: rapita al padre per sottrarla ad un triste destino 'femminile' che ne avrebbe sacrificato l'inclinazione «ad opre alte e leggiadre» (II xxx, v. 2), come si è visto la fanciulla viene educata dal mago Celidante, esattamente come Ruggiero era stato allevato da Atlante (ed i maghi sono spinti da sentimenti analoghi: il primo da «paterno amore» – II xxxii, v. 2 –, il secondo da «pietosa voglia» – Of IV xlv, v. 2). Giunta a un giardino, descritto secondo il paradigma del *locus amoenus*⁷⁴, è assalita da una

⁷² BANDELLO, *Le novelle*, dedica di I 9, I, p. 89; G.B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, 3 voll., a cura di S. Villari, Roma, Salerno ed., 2012, X vi, 3-4, p. 1744. Sul dibattito intorno all'istruzione femminile cfr. da ultimo A. LIROSI, *Libere di sapere. Il diritto delle donne all'istruzione dal Cinquecento al mondo contemporaneo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015. Sul sistema scolastico rinascimentale cfr. P.F. GRENDLER, *La scuola nel Rinascimento italiano* (1989), trad. it. Roma-Bari, Laterza, 1991; in particolare sull'istruzione femminile cfr. H. SANSON, *Women, Language and Grammar in Italy, 1500-1900*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 21-125.

⁷³ Cfr. FONTE, *Il merito*, p. 62.

⁷⁴ «A un bel giardin giunse per caso un giorno, / d'acanto, gelsomin, narciso e croco, / e d'ogni altro bel fior vago e adorno, / e di bossi e ginepri intorno cinto / da un verde muro d'arbuscei

serpe: rimodulando un *cliché* del romanzo cavalleresco (il ‘mostro’ da uccidere), la Fonte riprende qui esplicitamente un mito narrato nel terzo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, quello di Cadmo e il drago, che però poteva avere anche risonanze diverse, incrociando ulteriori suggestioni classiche (i serpenti che nell’*Eneide* uccidevano Laocoonte: *Aen.* II, vv. 203-11) con un’allusione all’episodio di san Giorgio e il drago⁷⁵. Una volta uccisa la serpe, Risamante sente una voce che la invita a entrare in una grotta (III XIX) e qui le appare una fata che le mostra la sua progenie in uno specchio: l’episodio, che dà lo spunto per un nuovo encomio dei due dedicatari Francesco de’ Medici e Bianca Cappello e per l’ennesima esaltazione di Venezia, è modellato sull’incontro tra Bradamante e Melissa in *OfIII*, con alcuni significativi slittamenti che riguardano la voce profetizzante, attribuita ora direttamente alla fata⁷⁶, e la soppressione della nota ‘comica’ (la caduta di Bradamante nella caverna: II LXXV-LXXVI). Rispetto al modello, invece, la Fonte introduce un’importante novità quando accenna, nel canto II, all’innamoramento di Celsidea per Risamante: se l’infatuazione di Fiordispina per Bradamante, lasciata in sospeso nel finale dell’*Innamoramento* e poi risolta da Ariosto con l’introduzione nel canto XXV di Ricciardetto, gemello della guerriera, costituisce un precedente⁷⁷, nel *Floridoro* viene però eliminato l’equivoco di partenza sull’identità dell’amata, scambiata per un cavaliere. Celsidea, infatti, sembra innamorarsi di Risamante solo dopo che questa si è rivelata una donna:

Lascio di dir la festa e l’allegrezza
con l’onor che fu fatto alla donzella,

distinto. // In mezzo è un largo e bel boschetto ombroso / di vermigli rosai fioriti e belli, / il resto è tutto netto e spazioso, / e sol produce erbe e fior novelli» III x, vv. 5 – xi, vv. 1-4. Sulla presenza di questo *topos* nei poemi cavallereschi cfr. BETTIN, *Per un repertorio*, II, pp. 957-1080.

⁷⁵ «Simil battaglia in quella antica etade / Cadmo fé già col drago orrendo e diro, / che viste l’ossa dei compagni amate / li scorse giunti all’ultimo martiro» III xvi, vv. 1-4. Per l’interpretazione dell’episodio, che può richiamare anche l’iconografia della Vergine che schiaccia il serpente derivata da *Gen* 3, 15, cfr. Cox, *The Prodigious Muse*, pp. 181-82. Anche nel canto VIII del *Sacripante* di Dolce un «terribil serpente» è posto a guardia di un giardino (*Dieci canti di Sacripante*, Venezia, Zoppino, 1537); e un altro sarà a difendere il giardino di Armida in *Gl XV XLVII-XLIX*.

⁷⁶ Cfr. Cox, *The Prodigious Muse*, p. 180. Mentre la profezia di Merlino è di tipo ‘escatologico’, esprime cioè l’attesa della «prima età de l’oro» (*OfIII XVIII*, v. 8), quella della fata è propriamente una ‘falsa’ profezia, perché riguarda fatti storici già accaduti; cfr. J.C. D’AMICO, *Bradamante, Ruggiero e le false profezie nel Furioso*, in «Chroniques italiennes web», 19, 2011, pp. 1-20 (<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web19/Damicoweb19.pdf>).

⁷⁷ Sul quale cfr. G. FERRONI, *Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 137-59.

che come donna avea tanta bellezza
 quanto valor come guerrier in sella.
 Già Celsidea così l'ama e apprezza
 che quella notte vol passar con ella,
 e così giro insieme a riposarse
 sin che la fresca aurora in cielo apparse (II xxxix).

Così, anziché censurare o 'normalizzare' la storia di Fiordispina e Bradamante, il *Floridoro* ne accentua il carattere 'eversivo' proprio nel momento in cui presenta l'ambiguo sentimento di Celsidea come perfettamente normale (la situazione è identica a quella del *Furioso*: in entrambi i poemi le due guerriere trascorrono insieme la notte, fino all'alba).

Anche il tentato stupro di Celsidea da parte di Acreonte deriva da analoghe scene ariostesche, a partire dal goffo tentativo di Sacripante nel primo canto⁷⁸: Floridoro, che lo impedisce, incarna l'eroe animato da un amore puro, che si espone al pericolo per impedire l'«oltraggio» del «cavalliero audace». Con uno slittamento di non poco conto, la Fonte distingue così il valore dei guerrieri non in base alla forza mostrata in battaglia ma per le loro virtù morali⁷⁹, concludendo poi la vicenda con il ricorso ad un altro espediente ben noto, quello dell'uccisione per errore del proprio compagno: Acreonte viene infatti ferito mortalmente dal fratello Marcane, che lo ha scambiato per Floridoro (nel *Furioso* era stato Filandro a uccidere Argeo: XXI XLIX).

Più aderente all'archetipo ariostesco è invece la descrizione del giardino di Circetta nel canto V, che ripete quella dell'isola di Alcina, cosicché quando Silano e Clarido arrivano «sopra una vaga e bella isola» (V VII, v. 8) si trovano davanti a una sorta di paradiso terrestre:

Veggon de' fiori i bei campi stellati
 dove più d'un capriol scorrea leggiro,
 e poco lungi poi le spiche bionde

⁷⁸ Del resto anche Orlando è «dominato dall'ossessione del "fiore" in pericolo» e dunque il suo amore è, almeno potenzialmente, violento. Ariosto aveva così già fatto «esplodere le contraddizioni del codice cortese e cavalleresco: denudando [...] la violenza sotterranea di quell'ideologia, la sua possibile riduzione a mera pulsione di controllo e di possesso sessuale» (cfr. R. BRUSCAGLI, *Invenzione e ricominciamento nel canto I dell'Orlando furioso*, in ID., *Studi cavallereschi*, pp. 55-73, a p. 68). E si pensi anche al comportamento di Ruggiero con Angelica appena salvata dall'orca, all'inizio del canto XI (la «libidinosa furia» di I, v. 4). Per l'episodio cfr. anche *supra*, p. 219, nota 44.

⁷⁹ Cfr. Cox, *The Prodigious Muse*, pp. 188-89.

tremolando imitar le marine onde⁸⁰.

Bel boschetto di lauri e di ginepri
veggion tra due fontane intatte e dolci
caro e segreto albergo a damme e a lepri,
che da fere gli asconde e da bifolci.
Soave Amor, che di pungenti vepri
i cori impiaghi e le ferite addolci,
quando in Cittera avesti, in Papho o in Gnido,
così giocondo e grazioso nido? (V IX, vv. 5-8 – x)⁸¹

I «verdeggianti prati» (IX, v. 3) e il «boschetto» sono infatti lussureggianti di vegetazione e popolati da animali proprio come le «colte pianure e delicati colli, / chiare acque, ombrose ripe e prati molli» che si trova davanti Rinaldo:

Vaghi boschetti di soavi allori,
di palme e d'amenissime mortelle,
cedri et aranci ch'avean frutti e fiori
contesti in varie forme e tutte belle,
facean riparo ai fervidi calori
de' giorni estivi con lor spesse ombrelle;
e tra quei rami con sicuri voli
cantando se ne giano i rosignuoli.

Tra le purpuree rose e i bianchi gigli,
che tiepida aura freschi ognora serba,
sicuri si vedean lepri e conigli,
e cervi con la fronte alta e superba,
senza temer ch'alcun gli uccida o pigli,
pascano o stiansi rominando l'erba;
saltano i daini e i capri isnelli e destri,
che sono in copia in quei luoghi campestri⁸².

La Fonte è però attenta a caratterizzare il «grazioso nido» in senso meno esotico (spariscono cedri e aranci sostituite da spighe e più petrarcheschi ginepri) e più 'selvaggio' (mancano le rose e i gigli), anche mediante l'intro-

⁸⁰ Evidente la suggestione di *Purg.* I, v. 117 «conobbi il tremolar de la marina». Il verso dantesco è forse presente anche all'Ariosto di *OfVI* xxiv, vv. 5-8 («et ora alla marina et ora al monte / volgea la faccia all'aure fresche et alme, / che l'alte cime con mormorii lieti / fan tremolar dei faggi e degli abeti»), ottava che segue di poco quelle citate a testo.

⁸¹ Nella *princeps* il v. 4 dell'ottava x è ipermetro: «Che da le fere gli asconde e da bifolci».

⁸² *OfVI* xxi-xxii.

duzione del particolare delle «fere» e dei «bifolci», più concreti rispetto al generico «alcun» del testo ariostesco⁸³.

Non sorprende, ancora a questa data (1581), una riproposta così convincente del modello ariostesco, se è ormai un dato acquisito la sua tenace persistenza e la lunga durata del suo successo editoriale e commerciale⁸⁴. Il genere cavalleresco era tuttora amato dal pubblico e dunque anche commercialmente appetibile, e poteva offrire una buona opportunità per una scrittrice che si affacciasse sulla scena letteraria⁸⁵. In particolare, l'opera della Fonte va contestualizzata nell'ambiente veneziano cui l'autrice apparteneva, particolarmente attivo nel promuovere il *Furioso*⁸⁶. Proprio Alberto Lavezuola, ricordato dalla poetessa nel canto X («Che nell'aspetto esser pareva non manco / dotto, onorato e pien di cortesia / [...] per cui sarà gioconda / la gran

⁸³ Cedri, aranci e mortelle saranno poi recuperati in un altro giardino, quello della villa di Leonora nel *Merito*: «Quivi entrate che furono, non si potrebbe esprimere con lingua quanto parve loro vaghissimo e delizioso; perciocché lì erano per ordine alcuni verdissimi arboscelli con forme varie distinti, altri in piramide, altri in forma di fungo, di melone e di altra varia sorte, con spalliere attorno e intramezzato di rasi e ben tessuti lauri, castagni, bossi e meligranati, che una foglia non era più alta dell'altra. Quivi si vedevano aranzi e cedri soavissimi con fiori e frutti di così grato odore che non meno rallegravano il cuore che dilettaessero la vista di chi gli odorava. Lascio di raccontar la bella e varia quantità de vasi lavorati con cedri e fiori delicatissimi di varia sorte e di minute mortelle e tenerissime erbette» (cfr. FONTE, *Il merito*, p. 19). Il rimando a Petrarca è a *Ruf*/CXLVIII, v. 5 «non edra, abete, pin, faggio o genebro».

⁸⁴ È stato Javitch a correggere per primo la «prospettiva critica diffusa ma errata: cioè che negli ultimi decenni del Cinquecento, i sostenitori delle norme aristoteliche dell'arte poetica avevano raggiunto un tale ascendente sui letterati italiani da riuscire a sottrarre al poema ariostesco la sua posizione di preminenza» (D. JAVITCH, *Ariosto classico: la canonizzazione dell'Orlando furioso* [1991], Milano, Mondadori, 1999, pp. 5-6). Cfr. anche Jossa, *La fondazione*, pp. 25-65. Per la produzione di opere cavalleresche, dopo i repertori più importanti (*Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiana*, Milano, Daelli, 1865; F. FOFFANO, *Il poema cavalleresco*, 2 voll., Milano, Vallardi, 1904; G. FUMAGALLI, *La fortuna dell'Orlando furioso nel sec. XVI*, Ferrara, Zuffi, 1912; A. CUTOLO, *I romanzi cavallereschi in prosa e in rima del fondo Castiglioni presso la Biblioteca Braidense di Milano*, Milano, Istituto di Biblioteconomia e Bibliografia 'Ulrico Hoepli', 1944), si vedano i dati forniti nell'*Appendice* di M. BEER, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano nel primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987; e in M. BEER, *Il libro di cavalleria: produzione e fruizione*, in *Ritterepik der Renaissance*, Akten des Deutsche-Italianischen Kolloquiums (Berlin 30 marzo – 2 aprile 1987), hrsg. von K.W. Hempfer, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989, pp. 15-33.

⁸⁵ Così FINUCCI, *Moderata Fonte*, p. xiv. Poco convincente l'altra ipotesi, che cioè la poesia cavalleresca offrisse alle donne «la possibilità di scrivere d'amore [...] senza avere la propria sessualità inopportuna chiamata in causa» (*ibidem*): se non altro contraddetta dalla scarsità di opere di questo genere scritte da donne (anche se la studiosa parla, senza peraltro offrire notizie più precise, di una produzione abbondante: *ivi*, p. xiii).

⁸⁶ Cfr. JAVITCH, *Ariosto classico*, pp. 35-79.

città che 'l bello Adige inonda» xxx, vv. 2-8), avrebbe stampato nel 1584 un commento al poema, inteso soprattutto a rendere conto della sua complessa intertestualità e della pluralità dei modelli imitati⁸⁷; mentre Gianmario Verdizzotti, anch'egli menzionato nello stesso canto come «primo fra mill'altri dotti» (xxxv, v. 7) e autore del poema eroico *L'Aspromonte*, avrebbe pubblicato, qualche anno dopo, un *Breve discorso intorno alla narrazione poetica*, riprendendo molti argomenti dal *Discorso intorno al comporre dei romanzi* del Giraldis⁸⁸.

In questo panorama, e pur costretta entro una stretta griglia imitativa, la Fonte si ritaglia un proprio spazio nella caratterizzazione dei personaggi principali. Protagonista dell'opera, almeno secondo il titolo, è Floridoro, «gentil figlio» di Silvarte poco più che adolescente, uno dei cavalieri del *Floridante* di Bernardo Tasso: com'è noto il poema tassiano, iniziato nel 1563, vide la luce per le cure del figlio Torquato solo nel 1587, ma è forse possibile ipotizzare, seppure con molta cautela, che alla Fonte fosse arrivata almeno notizia dell'opera, magari attraverso il Verdizzotti appena ricordato, che appunto a Torquato era molto vicino⁸⁹.

Floridoro entra in scena solo nel canto V: un 'ritardo' che ha in Ariosto la sua legittimazione (Orlando compare nel *Furioso* solo nel canto VIII) e che probabilmente nelle intenzioni dell'autrice doveva servire a mantenere viva l'attesa del lettore⁹⁰. Egli è descritto in termini ambigui: nel canto X mostra la sua forza sconfiggendo i cavalieri convenuti alla giostra, ma la sua bellezza è effeminata («Con un vestir delizioso e vago, / Amor ridea nel suo tranquillo ciglio / [...] ogni sua parte fuor che la favella / par d'una giovenetta illustre

⁸⁷ Osservazioni del sig. Alberto Lavezuola sopra il *Furioso* di m. Lodovico Ariosto, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1584. Su di esso cfr. JAVITCH, *Ariosto classico*, pp. 104-23.

⁸⁸ Venezia, Somasco, 1588 (ora in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, 4 voll., a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1970-1974, iv, pp. 5-13). Per il poema cfr. *Dell'Aspromonte poema heroico canto primo* (Venezia, Giolito, 1591) e *Dell'Aspromonte poema heroico canto secondo* (Venezia, Guerra, 1594; ma di questa stampa, stando alla banca dati edit16, non si sono conservati esemplari).

⁸⁹ Su di lui cfr. G. VENTURINI, *Giovanni Mario Verdizzotti, letterato veneziano, amico e ispiratore del Tasso*, in «Lettere italiane», xx, 1968, 2, pp. 214-26. Non sarà inutile aggiungere che nel codice marciano It.IX.189 (autografo di Bernardo Tasso, contenente tre canti del poema) a c. 68v Bernardo ha elencato una serie di *Nomi da porre nel Floridante*: fra quelli ipotizzati compare anche Clearco, che nella Fonte è il «re, non men prudente che gagliardo / giusto e uman» che governa Atene (I vi, 7-8). Cfr. R. MORACE, *A proposito dell'edizione critica del Floridante di Bernardo Tasso*, in «Italianistica», xxxvii, 2008, 1, pp. 113-28, a p. 120.

⁹⁰ Diversamente FINUCCI, *Moderata Fonte*, p. xxiv pensa che solo in un secondo momento la Fonte sarebbe ricorsa a questo personaggio, per ovviare alla mancanza di modelli adeguati alla rappresentazione dell'identità femminile.

e bella» V XLVI, vv. 2-8); è definito «grazioso» (VII VIII, v. 1), «damigel dolente» (VII XIV, v. 1) e «più candido che latte» (X LXVIII, v. 5), ha una «voce dolcissima e soave» (VII XXIII, v. 2) e la «guancia delicata» (VIII LXV, v. 6). In questa 'devirilizzazione' del personaggio maschile (che coinvolge anche una figura minore, il ragazzo che Risamante incontra nella grotta insieme alla madre, descritto come «angelica beltade» III LXX, v. 7) la Fonte riprende una tradizione che lo stesso Ariosto aveva seguito tratteggiando la figura di Medoro («Medoro avea la guancia colorita / e bianca e grata ne la età novella; / [...] occhi avea neri, e chioma crespa d'oro: / angel pareva di quei del sommo coro» OfXVIII CLXVI, vv. 3-8). Si tratta dunque di una caratteristica non nuova, ma che nel caso di Floridoro viene accentuata: innamoratosi alla vista di Celsidea (VII XLI) tanto da rimanerne frastornato (VII XLIII) e fuori di se stesso (VIII LI), dunque secondo una tipica convenzione cavalleresca (ma qui è forse anche il rimando, subito però abbandonato, alla pazzia di Orlando)⁹¹, egli conosce tutti i turbamenti tradizionalmente associati all'animo femminile. Il picco di *pathos* è raggiunto nel lamento del canto VIII, monologo che va ad arricchire la lunga serie di *lamentationes* disseminate nei poemi e soprattutto nel *Furioso*:

Tacito un pezzo in lagrime e sospiri
sfoga il suo grave, insolito tormento,
poi vinto dai suoi novi, aspri martiri,
così accompagna al lagrimar l'accento:
- Lasso, che disusati, alti desiri,
disturban la mia pace e 'l mio contento,
che novo duol, che novo affanno è questo,
onde sì afflitto e travagliato resto?

[...] Se forse Amor per darmi maggior pene
non oprò allor ch'io non restassi morto,
fu certo quel tiranno empio e crudele
che seppe in un temperar l'ascentio e 'l mele.

Miser m'accorgo ben che quel protervo,
rozzo fanciul m'ha colto al laccio e ignaro,
e qual fugace e timidetto cervo
fuggo piagato indarno il colpo amaro.
Ma come ardirò mai chiamarmi servo
di lui per un soggetto così raro

⁹¹ Sulle difficoltà nel trattare il motivo della pazzia di Orlando nei poemi cinquecenteschi che si rifanno più o meno esplicitamente ad Ariosto cfr. SACCHI, *Fra Ariosto*, pp. 152-59.

che sceso in noi dallo stellato chiostro
è miracolo e onor del secol nostro?

Ah, per Dio, non sia alcun ch'oda e ascolte
sì temerario ardir, voglia sì insana,
stian le mie doglie qui chiuse e sepolte,
né la possa caper credenza umana.
Che quand'abbia tentato invan più volte
di far sì sciocca opinion lontana,
fia questa spada alfin sola il rimedio
che mi trarrà dal cuor sì duro assedio – (LVII-LX)⁹².

I propositi suicidi adombrati negli ultimi versi rivelano nel giovane una certa fragilità emotiva: una debolezza che però Floridoro condivide, oltre che con il nano innamorato di Raggidora («Mancò la voce a questo, e crebbe il pianto / al bel nano, che s'ange, e lagna, e plora» II LXV, vv. 5-6), anche con altri «cavalieri», se è vero che nei poemi cinquecenteschi sempre più frequentemente tendono a lamentarsi anche gli uomini e se a meditare il suicidio era stato già, parecchi decenni prima, Ruggiero, convinto di aver perso Bradamante (Of XLVI xxxvii). La componente ' lirica ' è così equamente ripartita tra un personaggio femminile (Celsidea che si strugge d'amore dopo aver trovato il biglietto di Floridoro, che lei crede chiamarsi Biancador: XI XLIV-XLVII) e uno maschile.

Contraltare di Floridoro è Risamante, donna bellissima e guerriera invincibile che entra in scena nel canto II (anche se il suo arrivo era stato annunciato al termine di quello precedente), raffigurata come «cavallier [...] gagliardo e franco / alla presenza, e sopra ogn'altro ardito» (II v, vv. 1-2). La sua bellezza è illustrata secondo i precetti canonici della *descriptio puellae*:

Si tolse l'elmo e discorpì le bionde
chiome dell'or più terse e luminose,
e due stelle apparir tanto gioconde
che per invidia il sol nel mar s'ascose.
Movean le guancie fresche e rubiconde
invidia ai gigli e alle purpuree rose,
le man, che disarmata anco tenea,
la neve di candor vincer pareva (II xxvi)⁹³.

⁹² Sulla presenza dei lamenti nella produzione cavalleresca fino ad Ariosto cfr. E. CURTI, «*Le lacrime e i sospiri degli amanti*». In particolare, per il *Furioso* cfr. da ultimo FERRETTI, *Bradamante elegiaca*.

⁹³ Con maggiore indugio è illustrata la bellezza di Celsidea, della quale sono lodati anche fronte, ciglia, bocca, collo, petto, unghie e, poi, gesti e atteggiamenti (IV XIV-XVI). Per la topica

Educata all'esercizio delle armi, Risamante intraprende la guerra spinta dalla necessità, cioè per riprendere ciò che le è dovuto (la metà del regno paterno), dotata anche, come l'Angelica ariostesca, di una buona dose di opportunismo («E giova a questo e a quel perché le tante / sue cortesie dian opra al suo disegno, / fa beneficio a questo e a quel signore, / perché al bisogno suo le dia favore» II xxxvi, vv. 5-8) e di un temperamento forte e spregiudicato:

Disse la donna: – Allor ch'io trovo il modo
d'espormi a qualche impresa perigliosa,
non mi ritiro indietro, anzi più godo
quando si tien per impossibil cosa.
Che di disciorre ogni intricato nodo
deve aver l'alma pronta e disiosa
ogni buon cavallier quando alla gente
giova, come fu questo del serpente – (V Lxxi).

Anche se alla sua comparsa viene presentata come «un cavallier ch'alla ventura andava» (II iv, v. 5), nel poema è l'unico personaggio a muoversi per uno scopo preciso e a seguire una *quête*, perché gli altri cavalieri sono semplicemente attratti dalla giostra indetta da Cleardo ad Atene (II xlii-xliii)⁹⁴.

Risamante incarna dunque il modello della 'donna guerriera', uno degli archetipi dell'immaginario letterario e culturale italiano (e più in generale occidentale): discendente dalla leggenda delle Amazzoni, esso aveva conosciuto una prima, compiuta realizzazione poetica nel personaggio virgiliano di Camilla, poi destinato a divenire esempio di riferimento per una ricca serie di figure femminili della letteratura italiana quattro e cinquecentesca⁹⁵. Se infatti nei poemi semipopolari che precedono Boiardo e che

della descrizione femminile sono ancora imprescindibili G. Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni universitarie, 1974; Id., *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione* (1981), in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 145-71 (e, nello stesso volume, la *Nota additiva alla «descriptio puellae»*, pp. 173-84).

⁹⁴ Per la distinzione tra 'ventura' e 'inchiesta' cfr. R. BRUSCAGLI, "Ventura" e "inchiesta" fra Boiardo e Ariosto (1976), in Id., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 87-126; cfr. anche D. DELCORNO BRANCA, *Inchiesta*, in *Lessico critico*, pp. 129-52.

⁹⁵ Per un'introduzione al mito delle Amazzoni e per una panoramica sulla sua fortuna cfr. S. ANDRES, *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale. Il mito e la storia attraverso la letteratura*, Pisa, Ets, 2001. Per la presenza in particolare nella letteratura cavalleresca cfr. P. DI SACCO, *Femmine guerriere. Amazzoni, cavalli e cavalieri da Camilla a Clorinda*, in «Intersezioni», xvi, 1996, 2, pp. 275-89; S. JOSSA, *Nemiche dell'uomo. Il mito delle Amazzoni nel poema cavalleresco*, in *Nello specchio del mito*, pp. 219-48. Un'influenza sull'immaginario poetico cinquecentesco

inaugurano la fusione dei cicli carolingio e bretone la presenza della donna guerriera, con sue precise caratteristiche, rappresenta forse la maggiore novità⁹⁶, è con lo stesso Boiardo e poi nel XVI secolo che il 'mito' della donna in armi, valorosa e intrepida, una sorta di doppio femminile del convenzionale eroe maschile, viene riproposto nei protagonisti di alcuni poemi cavallereschi, a partire dalla Marfisa di Ariosto (che, infatti, «e 'l dì e la notte armata sempre andava / di qua di là cercando in monte e in piano / con cavalieri erranti riscontrarsi, / et immortale e gloriosa farsi» *Of* XVIII xcix)⁹⁷: in una ipotetica galleria potrebbero così sfilare almeno l'Ippolita del *Fido amante* di Curzio Gonzaga e la Mirinda nell'*Amadigi* di Tasso. Nella trattatistica sulla dignità della donna, d'altra parte, non erano poche le voci che proclamavano l'uguaglianza di donne e uomini quanto a valore militare⁹⁸; è pur vero, però, che nel secondo Cinquecento si assiste, da un lato (nella trattatistica), a un graduale mutamento nella definizione di quel concetto (che comprende, più che la semplice resistenza fisica, l'intelligenza strategica e la forza morale) e, dall'altro (nella produzione letteraria), a una progressiva 'normalizzazione', se non proprio censura, della figura dell'amazzone, avvertita come pericolosamente sovversiva e per questo ricondotta a più rassicuranti modelli sociali e familiari o, eventualmente, 'espulsa' dal poema con la morte (anche quando a scrivere è una donna: nella più tarda *Scanderbeide* di Margherita Sarrocchi, stampata nel 1606 e poi postuma nel 1623, delle due donne guerriere una – Rosmonda – si sposa, l'altra – Silvera – muore in combattimento). È una tendenza che emerge chiaramente soprattutto nella poesia epica, ma che interessa anche quella cavalleresca, e che si può verificare, ad esempio, seguendo

ebbero anche i racconti delle scoperte geografiche e le descrizioni del 'nuovo mondo', che spesso recuperano l'antico mito delle Amazzoni.

⁹⁶ Così R. ALHAIQUE PETTINELLI, «Ne lo apparir dello angelico aspetto». *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento* (1992), in EAD., *Forme e percorsi*, pp. 147-61, a p. 148.

⁹⁷ Secondo COX, *The Prodigious Muse*, p. 178, è infatti dopo il *Furioso* che la figura della donna guerriera conosce un rinnovato successo, inaugurando un 'modello Ariosto' diverso da quello che sarà poi di Tasso (ma una complessa rilettura della leggenda delle Amazzoni è naturalmente, nel *Furioso*, nell'episodio delle 'femmine omicide', nei canti XIX-XX; e si veda anche la storia di Marganorre in XXXVII cxv-cxx). Sulla Marfisa ariostesca cfr. P. BALDAN, *Marfisa: nascita e carriera di una regina amazzone* (1981), in ID., *L'intrigo e l'avventura (tra Ligurio e Orlando)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990, pp. 72-83; T.P. ROCHE, *Ariosto's Marfisa: Or, Camilla Domesticated*, in «Modern Language Notes», ciii, 1988, 1, pp. 113-33; I. MAC CARTHY, *Marfisa and Gender Performance in the «Orlando furioso»*, in «Italian studies», lx, 2005, 2, pp. 178-95.

⁹⁸ Cfr. VERRIER, *Le miroir*, pp. 61-125.

l'evoluzione del personaggio di Marfisa, inesorabilmente costretta a cedere al sentimento amoroso e a diventare moglie e madre⁹⁹.

Proprio per la Marfisa ariostesca, all'opposto, la Fonte nutre una spiccata simpatia, cosicché nel *Merito* ne prende a prestito le parole («Io sua non son, né d'altri son che mia» *Of*XXVI LXXIX, v. 7) per la sua drastica affermazione di indipendenza «Liberò cor nel mio petto soggiorna, / Non servo alcun, né d'altri son che mia», pronunciata dal personaggio di Corinna all'inizio del trattato. Nel contesto della produzione cavalleresca di medio e tardo Cinquecento, la riproposizione di una figura come quella di Risamante, portatrice di una visione radicalmente alternativa del rapporto uomo-donna e di conseguenza della società, rappresenta dunque un'eccezione piuttosto vistosa.

Tuttavia Risamante mostra senza problemi la propria femminilità: depone l'armatura e accetta di vestire abiti da donna (II xxxviii), rivelando la propria identità, come già la Bradamante ariostesca¹⁰⁰; anche se solo per un attimo prova paura (davanti alla serpe: «e nella donna pose / un non so che di spasmo e di terrore» III xiv) e si dimostra pietosa con l'avversario («Gli corre sopra, e con pietosa mano / dell'elmo sanguinoso il capo sbriga» XIII lxxiii, vv. 5-6 e «Con gran pietà fé l'inclita guerriera / quel re condur nel regio padiglione» Lxx, vv. 1-2). È dunque una *virago* 'femminilizzata', che unisce in sé le componenti 'maschili' e 'femminili', ma che non fa esperienza del sentimento amoroso (come invece Bradamante, pure allusivamente richiamata nel nome)¹⁰¹: anzi, sebbene ancora *in nuce*, Risamante anticipa

⁹⁹ Così già nei *Tre primi canti di Marfisa* dell'Aretino (cfr. p. 290, nota 11) e nei *Dieci canti del Sacripante* di Lodovico Dolce (cfr. p. 231, nota 75); e poi, ad esempio, nei *Di Ruggero... canti quatro di battaglia* di Bartolomeo Oriolo (Venezia, Valvassori, 1543), nella *Nova Spagna* di Leonardo Gabrielli (Venezia, Nicolini da Sabio, 1550), in *Dell'amor di Marfisa* di Danese Cataneo (Venezia, Francesco de' Franceschi, 1562). Per i poemi che continuano le vicende di Marfisa cfr. M. TOMALIN, *The Fortunes of the Warrior Heroine in Italian Literature: An Index of Emancipation*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 118-59. Ma già il primo libro del *Teseida* di Boccaccio si concludeva con il matrimonio fra Teseo e l'amazzone Ippolita e con la sconfitta delle guerriere, tornate «quali eran davanti, / belle, leggiadre, fresche et gratiose» (cfr. JOSSA, *Nemiche dell'uomo*, pp. 225-29; cito da G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, ed. critica a cura di E. Agostinelli e W. Coleman, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, I cxxxii, vv. 3-4).

¹⁰⁰ Oltretutto in una situazione molto simile: «Ma la regina e Celsidea cortese / a Risamante fur subito intorno, / e in una stanza l'arme li spogliaro, / e di femminile l'abito ornaro» (II xxxviii, vv. 5-8), da confrontare con «Fece là dentro Fiordispina bella / la mia sirocchia accarezzar non poco: / e rivestita di femminil gonna, / conoscer fe' a ciascun ch'ella era donna» (*Of*XXV xl, vv. 5-8). Ma anche Marfisa, sebbene eccezionalmente, accetta di indossare abiti femminili: «Marfisa a' prieghi de' compagni avea / veste da donna et ornamento presi» (*Of*XXVI lxxix, vv. 1-2).

¹⁰¹ Non, dunque, «semplice variazione, nel vocabolo, e doppiaggio, nell'azione, della eroina ariostesca», come voleva ZANETTE, *Bianca Capello*, p. 461.

quell'ideale di autosufficienza che sarà al centro del *Merito* («se noi vogliamo poi dire il vero [...] noi non stiamo mai bene se non sole e beata veramente quella donna che può vivere senza la compagnia de verun'uomo»)¹⁰², già d'altra parte adombrato in Marfisa («Marfisa se ne vien fuor de la porta, / e sopra l'elmo una fenice porta; // o sia per sua superbia, dinotando / se stessa unica al mondo in esser forte, / o pur sua casta intenzion lodando / di viver sempremai senza consorte» *Of* XXXVI xvii, vv. 7-8 – xviii, vv. 1-4). Nel corso del poema, nonostante le sia stata mostrata la futura progenie (III xl-lxi), la «nobilissima guerriera» non incontra mai l'uomo destinato a diventare suo marito del quale, anzi, non viene neppure fatto il nome. Naturalmente bisogna tener presente che il poema è incompiuto e che dunque non si conoscono gli sviluppi che la Fonte poteva aver immaginato per questa figura (come per le altre); ma è senz'altro significativa, per la costituzione del personaggio, l'assenza di un pur minimo accenno a una vicenda amorosa (che in Ariosto era invece il motore del poema), tale almeno da realizzare quella profezia. Si può allora ricordare che nella storia di Nicobaldo e Lucimena (canto VI) il matrimonio è rappresentato come una 'violenza', un'imposizione da parte del padre dell'uomo, che solo per un caso fortunato si trasforma in «gaudio insperato»¹⁰³.

Ad alcuni personaggi secondari, seppure appena abbozzati, è affidata una diversa, e più convenzionale, rappresentazione del femminile, incentrata sulle 'virtù': Ersina, figlia del re dei Traci Agricorno e sorella di Risardo, è bella e onesta, modesta e pudica («[...] sì saggia era e modesta, / e di sì ornati e nobili costumi, / che la sua gran beltà non manifesta / e tiene ascosi i due leggiadri lumi, / perché, essendo non men che bella onesta, / non vol ch'alcun si strazi e si consumi» II lvii, vv. 1-6); la damigella della maga (una delle tante 'fanciulle informatrici' che popolano i poemi cavallereschi) è inizialmente una «donna ingannatrice» (VI lxv, v. 8) ma poi si pente e, spinta dall'amore che nutre per lui, libera Nicobaldo (VI lxvi-lxxvi), ottenendo la sua fiducia con un discorso di notevole efficacia retorica:

¹⁰² Cfr. FONTE, *Il merito*, p. 17. Sul contesto economico e storico-culturale in cui poté maturare questo ideale cfr. V. Cox, *The Single Self: Feminist Thought and the Marriage Market in Early Modern Venice*, in «Renaissance Quarterly», XLVIII, 1995, pp. 513-81 (in particolare, per la polemica contro il matrimonio nel trattato – dove esso è rappresentato come obbligo, imposizione, 'schiavitù' –, le pp. 558-69).

¹⁰³ Cfr. KOLSKY, *Moderata Fonte's* Tredici canti del Floridoro, p. 169. Come osserva lo studioso, ciò causava una forte tensione con l'intento encomiastico dell'opera, nata all'insegna del «maritale affetto» tra i due dedicatari.

Grande fu l'error mio, conosco e veggio
 che non dovea pensar nonché far questo,
 ma quel ch'è fatto io non so come deggio
 disfar, se ben pentita assai ne resto.
 Deh, perché cerchi gir di male in peggio?
 perduto hai parte e vuoi perder il resto.
 Deh, non lasciar che quel castigo ch'io
 merito a te pervenga, signor mio (VI LXXIII).

Odoria, che subito si rivela a Risardo («Io donna son di grado alto e famoso» IV xxxv, v. 5), si veste da cavaliere solo per non dare nell'occhio e non procurare problemi ai due cavalieri che la scortano, a causa della sua bellezza (IV XLIII) e quando l'oracolo di Apollo rivela che si sposerà con Risardo (X XLIV), questi vuole che lasci l'armatura («E da quel giorno in poi volse Risardo / ch'ella lasciasse l'abito bugiardo» X XLV, vv. 7-8). La sua storia si avvia così verso una soluzione che, come si è visto, è socialmente più accettabile, e che implica il ritorno alla 'vera' identità della donna (la rinuncia all'«abito bugiardo» da guerriera).

Un posto a sé occupa Circetta, la maga figlia di Circe e Ulisse, che nel suo giardino incantato a Itaca trasforma in piante i cavalieri che vi giungono: «Il cavallier lasciando il carnal panno / divenne tronco a un semplice scongiuro, / le braccia si fer rami e 'l novo stelo / spiegò la vaga e verde chioma al cielo» (V xxvii, vv. 5-8). Ispirata all'Alcina ariostesca, di cui inizialmente si presenta come una sorta di 'doppio', si scopre poi, al contrario, il suo opposto: è innocente, perché a quel «magico artificio» (V xx, v. 8) è costretta da una maledizione della madre («E se ben di tal opra assai si duole, / è costretta voler quel che non vole» XIII xxxix, vv. 7-8), da cui solo un uomo la potrà liberare («Ch'anch'io son sottoposta a sorte dura / e ne spargo di lagrime le gote, / sperando invan d'un cavallier l'ingresso» V xxxi, vv. 5-7). È dunque un personaggio pienamente positivo: ha «lumi onesti e santi» (V xxxix, v. 5), è pudica («E 'l viso ornò del bel color che suole / scoprir la rosa al matutino sole» xxxix, vv. 7-8), virtuosa e raffinata («Giovene onesta e saggia a maraviglia, / di bellissimo gesto, accorta, e vaga» VII lII, vv. 3-4); anche la sua magia è 'buona', perché la madre Circe le ha insegnato solo gli incanti che si possono usare a fin di bene («Non però vol far dotta la mia mente / com'altrui far si possa oltraggio e torto, / m'insegna il ben ch'uscir può da quell'arte / e asconde il mal nelle possenti carte» VIII xxv, vv. 5-8)¹⁰⁴. Rispetto a lei, è

¹⁰⁴ Sulla complessa riscrittura, da parte della Fonte, del mito di Circe cfr. PEZZINI, *Il Floridoro*, pp. 68-80.

Silano ad avere un comportamento ambiguo e opportunistico: innamorato di Celsidea 'per fama' (secondo un altro *topos* assai diffuso che la Fonte applica anche al personaggio di Risardo) e deciso a rimanerle fedele (per questo è il «buon Silan» VII LII, v. 7), egli sfrutta però il sentimento che la maga nutre nei suoi confronti, simulando a sua volta di esserne innamorato («Ma l'astuto Silan, che dal periglio / si cerca trar con arte e con ingegno, / gira spesso ver lei cortese il ciglio / e le mostra d'amor questo e quel segno» VIII xxxiv, vv. 1-4). Più che seduttrice, Circetta è sedotta, mentre il ruolo di ingannatore spetta invece a Silano¹⁰⁵; quest'ultimo, d'altra parte, non aveva mostrato particolare coraggio davanti agli incantesimi della maga, rimanendo impietrito per la paura («Come insensate statue immoti stanno / di lontan a mirar quel caso duro, / lo spavento e 'l tremor che nel cor hanno / è tal che per uscir del seno furo» V xxvii, vv. 1-4). La maliziosa incantatrice si trasforma così in una donna destinata a soffrire per amore, prigioniera del proprio destino, e proprio a lei è affidato l'importante compito di illustrare la storia di Venezia: nell'episodio della sala di Circetta, anzi, l'evidente richiamo a una situazione dantesca¹⁰⁶ finisce per attribuirle lo stesso ruolo che era stato di Virgilio («E che la giovinetta il guarda e ride / e fa che al duro intaglio il dito accosta» XII xli, vv. 3-4).

Rimanendo entro i confini di un genere rigidamente codificato, la Fonte tenta dunque una ridefinizione del personaggio femminile, sempre tratteggiato con caratteristiche positive e semmai prigioniero del proprio destino (Circetta) o di 'leggi' sociali (Odoria), e avanza alcune rivendicazioni che saranno poi oggetto del *Merito delle donne*: anche la «nobil matrona» che Risamante trova nella grotta insieme al figlio (III xxi, v. 8), sebbene macchiata di adulterio, è di fatto 'assolta' dal suo «grande errore» e la responsabilità ricade quasi interamente su Amore («Sanno i dèi quel ch'io feci per levarmi / la nova passion dal fragil core, / ma non ebbi poter di ripararmi / contra le troppo invitte arme d'Amore» III xxxi, vv. 1-4). Del resto, sconta con la prigionia nella «tomba fiera» la sua debolezza, e proprio da una donna, Risamante, viene liberata. Rimane più ambiguo e complesso l'universo maschile, perché convivono figure negative (l'astuto Silano, il volubile Risardo, il violento Lideo) e positive (il nano, Nicobaldo, Floridoro, ma in fondo anche

¹⁰⁵ Cox, *The Prodigious Muse*, pp. 183-84. La studiosa ipotizza che per Circetta la Fonte si sia ispirata anche alla figura della maga Erina nel *Sacripante* del Dolce (cfr. ivi, p. 346, nota 98). Per una lettura del personaggio di Circetta, seppure con qualche forzatura, cfr. KOLSKY, *Moderata Fonte's* Tredici canti del Floridoro, pp. 170-75.

¹⁰⁶ Cfr. *supra*, p. 221.

l'astuzia di Silano si spiega con la costanza del suo sentimento amoroso) e soprattutto perché queste ultime presentano caratteristiche generalmente attribuite ai personaggi femminili. Con tutto ciò, il *Floridoro* va comunque considerato nel contesto di una tradizione letteraria e, più latamente, culturale che già aveva affrontato parecchi nodi della riflessione che pure qua e là vi emerge e che a sua volta, con i suoi stereotipi, lo condiziona; e va letto in sé, come opera appartenente ad un preciso genere, senza guardarlo attraverso la lente un po' deformata del più tardo *Merito delle donne* e delle istanze, queste sì radicali, di cui quel trattato si farà portatore¹⁰⁷.

¹⁰⁷ È dunque generoso il giudizio di Kolsky: «Fonte is playing with the forms and themes of the genre for the purpose of re-forming it, by playing its games, with the result that it undermines the patriarchal ideology central to the epic. For the critique of male-dominated society is not sporadic in the poem – it is essential to its structure» (KOLSKY, *Moderata Fonte's Tredici canti del Floridoro*, p. 182). Quanto al trattato, esso termina però con il progetto di matrimonio di una delle interlocutrici, la vedova Leonora: un finale che getta una luce di ambiguità su tutto quanto precede (sulle «conciliatory rhetorical strategies» e sulla «delicate mediation between realist and utopian discourses» del trattato cfr. Cox, *The Prodigious Muse*, pp. 244-49).

Indice dei nomi

Non sono registrati i nomi di personaggi mitologici e letterari.

- Achillini, Giovanni Filoteo 23n, 110 e n
Adorni-Braccesi, Simonetta 180n, 181n, 186n
Ageno, Franca 109n, 111n, 129n, 156n
Agostinelli, Edwige 239n
Alamanni, Luigi 59n, 124 e n, 124 e n, 125-126, 127 e n, 195n, 200n, 214n, 216n
Alberti, Leon Battista 116n
Albertini, Rudolf von 58n, 63n
Albonico, Simone 27n, 58n, 133n, 136n, 138n, 139n, 141n, 142n, 143n, 154n, 158
Alessandro Magno 48
Alfano, Antonino (*detto* il Solingo) 190n
Alfonzetti, Beatrice 38n
Alhaique Pettinelli, Rosanna 212n, 220n, 238n
Alighieri, Dante 15n, 28n, 50n, 70, 75n, 78n, 79n, 82, 85 e n, 109, 125n, 127n, 149, 151, 159, 160, 177, 221
Amadeo, Gian Antonio 142
Amanio, Nicolò 141 e n, 148n, 154n
Anceschi, Giuseppe 147n
Andreani, Veronica 69n, 80n, 90n, 98n, 109n, 123n
Andres, Stefano 237n
Andretta, Stefano 55n
Anselmi, Gian Mario 133n, 148n
Apelle 79-80
Aragona, Federico d' 144
Aragona, Maria d' 18, 38 e n, 39n, 40-42
Aragona, Tullia d' 197, 200n, 207
Arbib, Lelio 56n
Archetti, Gabriele 54n
Ardinghelli, Niccolò 18n
Aretino, Pietro 13 e n, 14 e n, 24, 34n, 40n, 209n, 239n
Argelati, Filippo 133 e n, 134 e n, 135n, 161, 174
Ariani, Marco 153n
Aringhieri de' Cerretani, Ermellina 191
Ariosto, Ludovico 19 e n, 20 e n, 21-22, 47n, 71n, 102, 111, 112n, 113 e n, 116, 118n, 120n, 121, 124n, 128-129, 152n, 154 e n, 155 e n, 162n, 215, 217, 222 e n, 223 e n, 224n, 225, 226n, 227, 230, 231n, 232n, 234, 235 e n, 236n, 238 e n, 240
Arria (matrona romana) 20
Arriaga Flórez, Mercedes 12n
Arrivabene, Andrea 42, 55n
Arsilli, Francesco 11n
Artemisia di Caria 20-22, 30-31
Asburgo, Filippo d' 189
Ascarelli, Fernanda 11n, 67n, 208n
Ascoli, Albert Russell 21n, 225n
Asor Rosa, Alberto 67n, 182n, 208n
Atalanta (Donati?) 191
Atanagi, Dionigi 39, 138 e n
Atellani (famiglia) 140
Atri, Iacopo d' 143 e n
Auzzas, Ginetta 186n
Avalos, d' (famiglia) 18
Avalos, Alfonso d' 18 e n, 19n, 35n, 37-38, 39 e n, 41 e n, 50

- Avalos, Costanza d' (duchessa di Franca-
villa, 1460-1541) 145
- Avalos, Costanza d' (duchessa di Amalfi,
m. 1575) 185 e n, 188n, 191, 204
- Avalos, Ferdinando (Ferrante) Francesco
d' (1489-1525) 22n, 33, 40
- Avalos, Ferdinando Francesco d' (1530
circa-1571) 190n
- Avellini, Luisa 133n
- Bagni, Irene 190n
- Baiardi, Ottavia 188
- Baldacci, Luigi 98n
- Baldan, Paolo 238n
- Baldassarri, Guido 221n, 223n
- Balducci, Marino Alberto 120n
- Balduino, Armando 142n, 153n, 158
- Balsamo, Luigi 149n
- Bandello, Matteo 96n, 133 e n, 134 e n,
135 e n, 136 e n, 138n, 140 e n, 141
e n, 145 e n, 146n, 147n, 148 e n,
150n, 151, 153-154, 160, 163 e n,
171, 180, 229 e n
- Barbarisi, Gennaro 108n
- Barbarossa, Khayr al-Din 44
- Barberi Squarotti, Giorgio 70n, 114n
- Barbero, Alessandro 219n
- Bardazzi, Giovanni 15n
- Barignano, Pietro 138 e n, 141n, 152 e
n, 155 e n
- Barocchi, Paola 22n
- Barza (Barzo), Giovanni Paolo 138
- Basile, Bruno 144n
- Basile, Tania 77n
- Bassanese, Fiora 89 e n, 92n, 99n, 100n,
104n
- Battaglia, Salvatore 70n
- Battera, Francesca 127n
- Battiferri, Laura 197, 198 e n, 211n
- Bausi, Francesco 75n, 77n, 125n, 154n
- Beccadelli, Ludovico 16n
- Beccaria, Livia di 188
- Beccaria, Paola di 188
- Beer, Marina 47n, 209n, 233n
- Béhar, Roland 45n
- Bellincioni, Bernardo 142
- Bellini, Eraldo 134n
- Bembo, Pietro 11 e n, 12 e n, 14 e n,
18n, 22 e n, 23n, 24 e n, 27n, 28n,
31n, 32, 52n, 53 e n, 54 e n, 55 e
n, 58n, 73n, 76n, 77n, 79n, 82n,
85 e n, 87n, 92 e n, 93n, 94n, 99n,
101n, 109, 119, 120n, 125, 148n,
149, 151 e n, 152n, 153 e n, 156-
160, 162n, 175 e n, 204n
- Benassi, Alessandro 208n
- Bendidio, Alberto 135
- Bene, Alberto (Albertaccio) del 58 e n
- Bennassar, Bartolomé 51n
- Benson, Pamela Joseph 21n
- Bentivoglio, Alessandro 138, 139 e n,
140 e n
- Bentivoglio, Anton Galeazzo 200n, 202
- Bentivoglio, Giovanni II 140n
- Benucci, Lattanzio 191n, 200n
- Benzoni, Giorgio 67, 69n
- Benzoni, Antonio 145n
- Benzoni, Gino 144n, 214n
- Berengo, Marino 186n
- Bergalli, Luisa 133, 135 e n, 161, 163,
164 e n, 165-168, 175 e n, 176
- Bergamini, Cecilia 163
- Bergognone, Ambrogio 142
- Berni, Francesco 33n, 126n
- Berra, Claudia 11n, 108n, 113n
- Berruti, Aldo 134n, 135n, 139, 143n
- Berry, Craigh A. 21n
- Bertani, Lucia 27 e n, 182, 183 e n, 188,
189n, 191 e n, 194, 198 e n, 199n,
200n, 201, 203 e n, 205
- Bertolio, Johnny L. 191n
- Bertoni, Giulio 135n, 198n
- Besomi, Ottavio 176n
- Bettarini Bruni, Anna 191n, 194n
- Bettin, Giancarlo 215n, 216n, 219n,
230n

- Betussi, Giuseppe 180, 181 e n, 188, 191, 196, 197n, 200n
 Bianchi, Stefano 71n, 74n, 123n, 125n
 Bianco, Monica 22n, 25n, 138n, 157, 159-160, 175n, 182n
 Bichi, Pia 199n
 Bigi, Emilio 19n
 Bigi, Quirino 25n
 Billanovich, Myriam 145n
 Blanco, Mercedes 45n
 Boaglio, Mario 114n
 Boccaccio, Giovanni 28n, 71n, 1078n, 142, 156n, 239n
 Boiardo, Matteo Maria 15n, 72n, 79n, 101n, 113n, 114n, 115 e n, 116, 117n, 118 e n, 119-120, 121 e n, 123-129, 147n, 149 e n, 150n, 151-152, 153 e n, 154-155, 237-238
 Bologna, Alessio 142n
 Bologna, Corrado 223n
 Bolognetti, Francesco 216n
 Bolognetto (Francesco Bolognetti?) 200n
 Bolzoni, Lina 76n, 197n, 208n
 Bondi, Fabrizio 129n
 Bonetti, Giovan Iacopo 188n, 200n
 Bongì, Salvatore 107n, 108n, 181n
 Bongrani, Paolo 134n, 142n, 143n
 Bonora, Elena 38n
 Borro, Girolamo 181n
 Borromeo, Agostino 186n
 Borromeo, Dionigi 191
 Borromeo, Violante 146n
 Borsetto, Luciana 71n, 93n, 94n, 99 e n, 123n, 126n, 193n
 Bozzetti, Cesare 40n, 154n
 Bracali Bracciolini, Selvaggia 191, 199n, 201
 Braden, Gordon 89n, 99n
 Bramante, Donato 142
 Bramanti, Vanni 181n, 183n, 186n, 189n, 201n
 Branca, Vittore 71n
 Brancato, Dario 60n
 Brandi, Karl 43n
 Brenzoni Schioppo, Laura 145 e n
 Britonio, Girolamo 32
 Brocardo, Antonio 127
 Brognoligo, Gioachino 161n, 163n
 Brundin, Abigail 16n, 25n, 26n, 184n, 186n
 Bruno, Cola (Nicola) 175 e n
 Brusantini, Vincenzo 212
 Bruscelli, Riccardo 216n, 231n, 237n
 Bruto 20, 59 e n
 Bruzzo, François 145n
 Bucci, Gabriele 223n
 Bulfon, Antonio 175 e n, 176
 Bullock, Alan 12n, 13 e n, 17n, 24n, 28n, 37n, 39n, 43n, 44, 53n, 55, 59n, 63, 157, 174, 175n, 176
 Buonarroti, Michelangelo 77n, 80, 87, 88n
 Burckhardt, Jacob 133n
 Bursa 46
 Busdraghi, Vincenzo 27n, 179n, 180 e n, 181n, 185, 186 e n, 190n, 195, 196n, 197
 Busini, Giovan Battista 60
 Butinone, Bernardino 142
 Byatt, Lucinda 57n
 Cabani, Maria Cristina 112n, 217n, 219n
 Caccia, Giovanni Agostino 136n
 Calligaro, Silvia 27n
 Calmeta (Vincenzo Colli *detto*) 69, 70 e n, 109 e n, 110 e n, 111, 114, 142 e n, 143n
 Campbell, Stephen 150n
 Canadé Sautman, Francesca 199n
 Cancro, Teresa 38n
 Canova, Andrea 122n
 Capodivacca, Angela 191n
 Capovilla, Guido 153n

- Cappello, Bianca 207n, 209, 210 e n, 211 e n, 212, 230
 Caprara, Antonia 123
 Carboni, Fabio 29n, 158, 162n, 175n
 Cardini, Franco 220n
 Carinci, Eleonora 208n, 210n
 Carlo V 18, 37, 42, 43 e n, 44, 45 e n, 46 e n, 47-49, 51-53, 57, 59, 63
 Carnevale, Giacomo 135n
 Caro, Annibale 60 e n, 127, 198 e n
 Carpanè, Lorenzo 107n
 Carrai, Stefano 110n, 118n, 127n
 Carrara, Eliana 28n
 Caruso, Carlo 176n
 Casadei, Alberto 219n
 Cassola, Luigi 154
 Castagnola, Raffaella 133n
 Castaldi, Costanza 182, 199n
 Castaldo, Francesco 200n
 Castellani, Girolama 191, 198, 199n, 200n, 203, 204n
 Castellani, Tommaso 141 e n, 148n, 154 e n, 198
 Castellano Castellano, Juan Luis 46n
 Castelvetro, Ludovico 198 e n
 Castiglione, Baldassarre 136n
 Castiglione, Giannotto 186, 189 e n
 Castiglione, Sabba da (*o* di) 135, 140, 146 e n, 147 e n
 Castoldi, Massimo 159-160, 162n
 Castro, Jean de 160, 162, 173
 Catalano, Michele 19n
 Caterina da Piovene 24
 Caterina da Siena (santa) 53
 Cavalcanti, Guido 85 e n
 Cavassico, Bartolomeo 75n
 Ceccherelli, Alessandro 201
 Ceffi, Filippo 107n
 Cellesi, Lanfredino 198n
 Ceresara, Paride 154 e n
 Cerrón Puga, María Luisa 179n, 182n, 191n
 Cesano, Gabriele 61-62
 Chastel, André 51n, 156n
 Checa Cremades, Fernando 46n
 Chemello, Adriana 32n, 133n, 207n, 209n, 210n
 Chiodo, Domenico 38n, 59n, 60n, 62n, 63n, 108n
 Cian, Vittorio 75n, 125n
 Cibo, Innocenzo 58n
 Cicogna, Emanuele Antonio 137n, 211n
 Cicuta, Aurelio 227n
 Cingolani, Gabriele 14n
 Cinquini, Cristina 25n
 Ciprio, F. 161, 162 e n, 173
 Cittadini, Gerolamo 141 e n, 154
 Clara, Ippolita 154
 Clemente VII (papa) 57
 Colao, Lucia 211n
 Coleman, William 239n
 Collaltino di Collalto 85, 108, 188
 Collalto, di (famiglia) 91, 110n
 Colli, Vincenzo *vedi* Calmeta
 Colombardo, Gernando 197n
 Colonna, Lavinia 198 e n, 199n
 Colonna, Livia 191, 199n
 Colonna, Marco Antonio (Marc'Antonio) 22n
 Colonna, Vittoria 11, 12 e n, 13n, 14 e n, 15 e n, 16 e n, 17n, 18n, 19, 20n, 21 e n, 22 e n, 23 e n, 24 e n, 25, 26 e n, 27 e n, 28, 29 e n, 30 e n, 31, 32 e n, 33 e n, 34 e n, 35, 37 e n, 40-41, 42 e n, 48n, 53n, 55n, 63 e n, 74n, 86n, 93n, 100n, 111 e n, 112n, 120n, 121n, 149n, 159, 183, 184 e n, 186 e n, 188n, 192, 194, 199n, 202, 203 e n, 204 e n, 205
 Comboni, Andrea 40n, 110n, 154n, 155n
 Comelli, Michele 219n
 Conti, Giusto de' 75n, 123 e n, 151n, 156n
 Contile, Luca 63n

- Contini, Gianfranco 85n
 Contini, Roberto 21n
 Copello, Veronica 12n, 16n, 90n
 Coppens, Christian 182n, 187n, 197n
 Corabi, Gilda 156n
 Corio, Bernardino 138 e n, 143 e n
 Correggio (famiglia) 19n, 43
 Correggio, Beatrice da (*detta* Mamma) 19
 Correggio, Giberto da 37
 Correggio, Girolamo da 37, 53-55
 Correggio, Ippolito da 37, 39n, 57, 59
 Correggio, Niccolò da 111, 113n, 118n, 123, 125, 127, 129, 142, 149 e n, 155 e n,
 Corsaro, Antonio 77n
 Corsi, Girolama 107, 158n
 Corso, Rinaldo 24, 25 e n, 26, 30, 31n, 34n, 35n, 188n
 Cortesi, Santa 146n
 Cox, Virginia 12n, 14n, 15n, 20n, 21n, 23n, 26n, 32n, 35n, 41n, 74n, 100n, 110n, 133n, 136n, 142n, 180n, 186n, 192n, 198n, 199n, 205n, 208n, 211n, 212n, 230n, 231n, 238n, 240n, 242n, 243n
 Crimi, Giuseppe 219n
 Cristofari, Maria 159
 Crivelli, Tatiana 12n, 13n, 15n, 17n, 21n, 25n, 26n, 27n, 30n
 Croce, Benedetto 98n, 144n
 Crouzet-Pavan, Elisabeth 212n
 Cummings, Anthony M. 157
 Curti, Elisa 107n, 122n, 236n
 Curti, Lancino 142
 Curtius, Ernst Robert 85n
 Cutolo, Alessandro 233n

 D'Alessandro, Alessandro 181n
 Dall'Aglia, Stefano 60n
 Damianaki, Chrysa 183n
 D'Amico, Juan Carlos 47n, 230n
 Dandolo, Enrico 212n
 Daniele, Antonio 153n
 Danzi, Massimo 11n, 17n, 69n, 96n, 141n, 154n, 176n
 Dario 48
 Dean, Trevor 198n
 De Caprio, Vincenzo 156n
 De Caro, Gaspare 18n, 38n
 Degrada, Francesco 136n, 153n, 155n
 Delcorno, Carlo 107n, 186n
 Delcorno Branca, Daniela 225n, 237n
 Della Casa, Giovanni 67n, 68, 81n, 82n, 87, 88n, 125n, 151 e n
 Della Rovere, Claudia 191
 Della Rovere, Livia Feltria 211n
 Della Torre, Francesco 17
 Del Monte, Giovanni Maria (cardinale, poi papa) 58n
 De Robertis, Domenico 15n, 85n
 Deserto Intronato (Antonio Barozzi) 200n
 Deswarte-Rosa, Sylvie 51n
 Di Dio, Alessia 27n
 Di Filippo Bareggi, Claudia 182n
 Di Girolamo, Costanzo 230n
 Di Iasio, Valeria 38n
 Dilemmi, Giorgio 11n, 14n, 15n, 23n, 76n, 113n, 141n, 156n
 Dionisotti, Carlo 11n, 12n, 16n, 22 e n, 26n, 141n, 148n, 149n, 199 e n, 214n
 Di Ricco, Alessandra 40n
 Di Sacco, Paolo 237n
 Doglio, Maria Luisa 186n, 212n
 Doglioni, Giovanni Nicolò 207n, 208 e n, 209n, 210, 211n, 212, 226n
 Dolce, Lodovico 48n, 230n, 239n, 242n
 Dolfi, Diamante 191, 198, 199n
 Domenichi, Ludovico (*o* Lodovico) 12n, 27 e n, 42, 71n, 127n, 175 e n, 176, 179, 180, 181 e n, 182 e n, 183 e n, 184n, 186 e n, 187 e n, 188, 189 e n, 191 e n, 192 e n, 193

- e n, 195 e n, 196 e n, 197 e n, 200n,
201, 203, 205, 222 e n
Donato, Girolamo 137
Doni, Anton Francesco 28n
Donnini, Andrea 22n, 175n
Dorigatti, Marco 19n
- Egeria da Canossa 199n, 200n
Eisenbichler, Konrad 24n, 191n, 193n,
195n, 199n, 201n, 203n
Elam, Keir 148n
Elci, Annibal d' 200n
Eleonora di Toledo 196n, 211n
Ellero, Maria Pia 69n
Emanuele e Gaetani, Francesco Maria
190n
Enea Irpino da Parma 144 e n, 145
Enrico II (re di Francia) 68, 194, 195
e n
Equicola, Mario 153n
Erasmo da Valvasone 209n
Ercolani, Agostino 18 e n
Erdmann, Axel 208n
Erspamer, Francesco 92n, 114n, 194n
Eschrich, Gabriella S. 179n, 189n
Este, Alfonso d' 196n
Este, Beatrice d' 134, 142 e n
Este, Ercole II d' 196n
Este, Isabella d' 33n, 69, 109, 143-144,
146, 150n
Este, Leonora d' 199n
Everson, Jane E. 216n
- Fabretti, Ariodante 55n
Faggioli, Sarah C. 24n
Falkeid, Unn 81n
Falletti Ravoira, Leonora 191 e n, 193,
194n, 196 e n, 197n, 198n, 199n,
200n
Fanizza, Federica 145n
Fantoni, Marcello 46n, 48n, 51n
Fantuzzi, Giovanni 198n
Farnese (famiglia) 54, 56
Farnese, Alessandro (cardinale) 55, 200n
Farnese, Orazio 195n
Farnese, Pierluigi 56
Farnese, Ranuccio 56
Farnetti, Monica 15n, 74n, 75n, 120n,
123n
Fatini, Giuseppe 154n
Fedele, Cassandra 137n
Fedi, Roberto 73n, 81n, 99n, 154n
Feng, Aileen A. 81n
Ferrai, Luigi Alberto 61n
Ferrero, Ermanno 17n, 33n
Ferretti, Francesco 113n, 122n, 236n
Ferroni, Giovanni 27n
Ferroni, Giulio 230n
Ferufini, Alberto 137 e n
Ferufini, Filippo 137n
Fessen, L. 162, 163n
Ficino, Marsilio 78n
Figiovanni, Carlo 107n
Figliucci, Lucrezia 191, 199n
Filippo da Fondi 137
Filonico Alicarnaseo (Costantino Ca-
striota) 33n
Finucci, Valeria 15n, 207n, 208n, 209n,
233n, 234n
Finzi, Riccardo 25n, 38n
Fiorato, Adelin Charles 145n
Fiorentino, Francesco 38n
Fiorentino, Luisa 38n
Fiorenza G. 191, 200n, 202
Firpo, Massimo 183n
Flora, Francesco 135n
Floriani, Piero 109n
Foffano, Francesco 25n, 233n
Fonte, Moderata (Modesta Pozzo) 207-
243
Forcella, Vincenzo 139n
Forni, Giorgio 68n, 69n, 73n, 78n, 93n,
97n, 100n, 102n, 109n, 126n, 148n
Forteguerra, Laudomia 191-192, 199n
Fortini, Laura 11n, 15n, 53n
Fragnito, Gigliola 37n, 55n

- Francesca B. 193n, 200n
 Franceschi, Gabriello 200n, 203n
 Francesco I (re di Francia) 53, 195n,
 Franco, Veronica 67n, 85n, 109n, 139n,
 188n, 203n
 Fregonese, Trifone 43n
 Fregoso, Antonio 141 e n, 142, 154 e n
 Freuler, Gaudenz 22n
 Frigo, Daniela 52n
 Frugoni, Arsenio 39n
 Fulgenzi, Adriana 140n
 Fumagalli, Giuseppina 233n
- Gabrielli, Leonardo 239n
 Gaddi, Niccolò 57, 58 e n
 Gaeta, Franco 212n
 Gaggi, Antonio 203, 204n
 Galasso, Luigi 32n
 Galli Stampino, Maria 212n
 Gallico, Claudio 157, 162 e n
 Gamba Ghiselli, Ippolito 11n
 Gambara (famiglia) 56
 Gambara, Brunoro 56
 Gambara, Uberto 54, 64
 Gambara, Veronica 11-64, 111 e n, 154,
 157, 158 e n, 159, 161, 174 e n, 175
 e n, 176-177, 184 e n, 186n, 192,
 194, 199n, 201, 205
 Ganda, Arnaldo 149n
 Garavelli, Enrico 181n, 183n, 189n,
 197n, 198n
 Gasparolo, Francesco 137n
 Gatteschi, Candida 191
 Genette, Gérard 69n, 186n
 Genovese, Gianluca 197n
 Gentile, Ilario 139
 Gentilini, Anna Rosa 146n
 Gheri, Cosimo 16
 Ghidini, Alberto 19n, 37n, 39n
 Giambullari, Pierfrancesco 162
 Giannotti, Donato 60
 Gibellini, Cecilia 219n
 Giglio, Giacomo 67n
- Giglio, Manuela G. 141n
 Gigliucci, Roberto 71n, 88n, 127n
 Ginevra 19 e n
 Ginzburg, Silvia 28n
 Giolito 182n
 Giolito De Ferrari, Gabriele 23, 107n,
 181 e n, 182n, 187, 199n
 Giordano, Luisa 142n
 Gioseffi, Massimo 102n
 Giovenale 108n
 Giovio, Paolo 18 e n, 23n, 28 e n, 32 e
 n, 188n
 Giraldi, Giovan Battista 47n
 Girardi, Maria Teresa 90n
 Girotto, Carlo Alberto 208n
 Giuffredi, Argisto (*detto* il Contempla-
 tivo) 190n
 Giuliani, Claudia 11n
 Giuliani, Giambattista Carlo 108n
 Giulio Cesare 48-49
 Giusti, Luigi 160, 163, 164 e n
 Giustiniano (imperatore romano) 50n
 Gnoli, Domenico 11n
 Gobbi, Agostino 175 e n, 176
 Godi, Carlo 146n
 Gonzaga (famiglia) 143n
 Gonzaga, Camilla 159n
 Gonzaga, Curzio 238
 Gonzaga, Elisabetta 144
 Gonzaga, Francesco 143n
 Gonzaga, Ludovico 159n
 Gonzaga, Margherita 211n
 Gorni, Guglielmo 11n, 22n, 23n, 73n,
 114n, 116n, 129n, 150n, 223n
 Gouwens, Kenneth 32n
 Grayson, Cecil 70n
 Greco, Aulo 60n
 Grendler, Paul F. 229n
 Grignani, Maria Antonietta 182n
 Gualteruzzi, Carlo 16-17, 27n
 Guasco, Ippolita 139
 Guasti, Cesare 60n
 Guerrieri, Elisabetta 11n

- Guicciardini, Giacomo 140, 146
 Guidiccioni, Giovanni 59n, 115n, 189n
 Guidobono (famiglia) 139
 Guidobono, Agostino (XV sec.) 139 e n
 Gudibono, Agostino (XVI sec.) 139
 Guidobono, Alessandro 139 e n
 Guidobono Cavalchini (famiglia) 134n
 Guidobono Cavalchini, Ambrogio 134, 135 e n, 139
 Guidobono Cavalchini, Antonia 135, 143n
 Guidobono Cavalchini, Cavalchino II 134
 Guidobono Cavalchini, Fabrizio 135
 Guidobono Cavalchini, Gerolamo 139
 Guidobono Cavalchini, Nicolò Cesare 135, 143n
 Guidobono Cavalchini, Virginia 135, 143n

 Haar, James 158
 Hall, Vernon 145n
 Hannuss Palazzini, Giuseppina 154n
 Harrison, Stephen J. 51n
 Hayton, Heather Richardson 21n
 Hempfer, Klaus W. 233n
 Hirst, Michael 22n
 Hutson, Lorna 100n

 Iacono, Antonella 187n
 Imberti, Domenico 207n
 Irace, Erminia 219n
 Isabella di Morra 181, 182n, 191, 193, 195n, 200n, 203
 Ivaldi, Cristina 47n
 Izzi, Giuseppe 11n
 Izzo, Annalisa 216n

 Jacquot, Jean 51n
 Jaffe, Irma B. 197n
 Javitch, Daniel 223n, 233n, 234n
 Jones, Ann Rosalind 81n, 100n, 124n
 Jossa, Stefano 216n, 233n, 237n, 239n

 Kirkham, Victoria 21n
 Kohler, Alfred 43n
 Kolsky, Stephen 70n, 109n, 142n, 207n, 208n, 211n, 240n, 242n, 243n
 Kraye, Jill 16n
 Kristeller, Paul Oskar 159-160
 Kulesa, Rotrand von 208n

 Lalli, Rossella 27n, 205n
 Landi, Agostino 28n
 Landoni, Elena 70n, 109n
 Langosco Sorela, Maria 200n
 Larsen, Anne R. 38n
 Laudomia da S. Gallo 182, 188n, 200n, 205
 Lavezuola, Alberto 233
 Leonardo da Vinci 142
 Leone, Pietro 136n
 Leonora da San Giorgio 182, 183n, 191n, 195, 200n
 Leporatti, Roberto 69n, 156n
 Lepschy, Laura 16n
 Levin, Carol 38n
 Leydi, Silvio 47n
 Liburnio, Niccolò 123n
 Licurgo 222
 Liroi, Alessia 229n
 Lisabetta da Cepperello 200n, 201 e n
 Lisippo 79-80
 Longhi, Silvia 72n, 110n, 118n, 126n, 201n
 Longo, Nicola 108n
 Lo Re, Salvatore 58n, 60n
 Lowe, Kate J.P. 198n
 Luciani, Sebastiano *vedi* Sebastiano del Piombo
 Ludovico il Moro (Ludovico Maria Sforza *detto*) 134, 142 e n
 Luigi XII (re di Francia) 144
 Luisi, Francesco 157
 Luna, Fabrizio 63, 64n, 111n

- Lussemburgo, Luigi di (Louis de Ligny) 143
 Luzio, Alessandro 61n, 143n, 144n, 146n
 Luzzatto, Sergio 219n

 Mac Carthy, Ita 238n
 Machiavelli, Francesco Maria 24
 Macola, Novella 21n
 Maestri, Delmo 133n, 141n
 Malagoli, Luigi 117n
 Malaguzzi Valeri, Francesco 133n
 Malato, Enrico 26n, 58n
 Malinverni, Massimo 114n, 147n
 Malipieri, Olimpia 182, 184, 194, 196, 200n, 204
 Malombra, Bartolomeo 210
 Malpezzi Price, Paola 207n
 Mammana, Simona 219n, 220n
 Marani, Pietro C. 134n
 Marchand, Jean-Jacques 75n, 77n, 125n, 176n
 Marchesi, Valentina 142n, 158
 Marco Aurelio (imperatore romano) 47n
 Marco Giunio Bruto 20, 59 e n
 Marcolini, Francesco 67n
 Margherita d'Austria 199n
 Margherita di Francia *vedi* Valois, Margherita di
 Margherita di Navarra (Margherita Angoulême *detta*) 183, 184 e n
 Maria da Sangallo 198, 199n, 200
 Marinelli, Lucrezia 211n, 212n, 227 e n
 Marini, Paolo 187n
 Mariotti Masi, Maria Luisa 210n
 Marrocco, Mauro 32n
 Marsili, Cornelio de' 198n
 Martelli, Mario 75n, 125n, 154n
 Martelli de' Panciatichi, Maria 199n, 201
 Martin, Molly M. 37n
 Martinengo, Fortunato 63n
 Martini, Ferruccio 60n
 Martini Salvi, Virginia 24n, 191 e n, 192, 194 e n, 195 e n, 199n, 200n, 201, 203n
 Martinoni, Renato 164n
 Masetti Zannini, Gian Ludovico 191n
 Masi, Giorgio 77n
 Massimiliano I 45n
 Massolo, Pietro 188n
 Matarrese, Tina 147n
 Mathieu-Castellani, Gisèle 25n
 Matraini, Chiara 27 e n, 28n, 180, 197 e n
 Matteucci, Luigi 180n
 Maturo 200n
 Mauro, Alfredo 39n
 Mausolo 20, 22
 Maylender, Michele 190n
 Mazzella, Letizia 110n
 Mazzucchi, Andrea 58n
 Mazzuchelli, Gian Maria (Giammaria) 191n, 198n
 Mecenate 49n, 62
 Medici, de' (famiglia) 59, 63, 190, 192n
 Medici, Alessandro de' 56 e n, 57, 59, 60n, 63, 200n, 201
 Medici, Caterina de' 68, 195
 Medici, Clarice de' 196
 Medici, Cosimo I de' 60, 63 e n, 64 e n, 183 e n, 192 e n, 195, 196n, 201
 Medici, Francesco de' 208, 209, 211, 230
 Medici, Ippolito de' 56 e n, 58n, 61 e n, 62n, 63n, 64
 Medici, Isabella de' 196n
 Medici, Lorenzino (Lorenzo) de' 57, 59 e n, 60, 196
 Medici, Lorenzo de' (*detto* il Magnifico) 64 e n, 70n, 75n, 77n, 82n, 93n, 147n, 151 e n
 Medici, Lucrezia de' 64n
 Medici, Lucrezia de' (figlia di Cosimo I) 196n

- Melani, Igor 190n
 Mena Marqués, Manuela B. 22n
 Menato, Marco 67n, 208n
 Mengaldo, Pier Vincenzo 109n, 152 e n
 Mercati, Angelo 43n
 Meschini, Stefano 138n
 Mestica Chiappetti, Pia 55n, 57 e n, 175
 Metlica, Alessandro 220n
 Migiel, Marilyn 100n
 Milburn, Erika 44n
 Milligan, Gerry 222n
 Minetti, Francesco Filippo 141n
 Minonzio, Franco 28n, 32n, 188n
 Minutelli, Marzia 120n
 Mirtillo, Ippolita 191, 194, 199n
 Mistruzzi, Vittorio 108n
 Mitchell, Bonner 47n, 51n
 Molza, Francesco Maria 62 e n, 127
 Monda, Davide 148n
 Montano, Giuliano 136 e n
 Monti, Gennaro Maria 133 e n, 145, 161 e n, 164, 166, 168-174
 Morace, Rosanna 27n, 234n
 Morano, Gioseffantonio 194n
 Morato, Olimpia 184
 Morisi Guerra, Anna 138n
 Moro, Giacomo 25n
 Moroni, Ornella 16n
 Motta, Emilio 135n
 Müller, Giuseppe 17n, 33n
 Mussini Sacchi, Maria Pia 32n, 99n, 107 e n, 138 e n, 141n, 154n
 Mutini, Claudio 185n, 198n
 Muzzarelli, Cesare 154 e n, 157, 159n, 175n

 Nadin Bassani, Lucia 181n
 Nannini, Remigio 108 e n, 111n, 113, 114n
 Narda N. (Nardi?) 188n, 200n, 202n
 Natoli, Chiara 38n
 Niccoli, Sandra 78n
 Nocito, Laura 210n

 Nuovo, Angela 182n, 187n, 197n

 Omero 86, 93
 Ordine, Nuccio 21n, 24n, 28n
 Oriolo, Bartolomeo 239n
 Orsi, Laura 188n
 Orvieto, Paolo 75n
 Ottaviano Augusto (imperatore romano) 49 e n
 Ovidio 70, 107n, 108, 110 118, 123, 149n, 230

 Pacca, Vinicio 80n
 Paccagnella, Ivano 230n
 Pagano, Sergio 54n
 Pallavicini, Virginia 56
 Pallavicino, Giulio Cesare 200n
 Pallavicino, Maddalena 200n, 201
 Palone (*o* Paloni *o* Palonio), Marcello 11 e n, 18
 Panizza, Giorgio 164n
 Pantani, Italo 108n
 Paoletti, Ermolao 137n
 Paoli, Marco 180n, 187n, 190n, 196n
 Paolino, Laura 80n
 Paolo III (papa) 52, 53 e n, 54, 56
 Parabosco, Girolamo 112 e n
 Passero, Marcantonio 197 e n
 Pastor, Ludwig von 43n
 Pecci, Onorata 185, 191
 Pecoraro, Marco 175n
 Pedroni, Matteo 198n
 Pedullà, Gabriele 219n
 Peirone, Claudia 109n
 Pellegrini, Francesco 180n
 Pellegrino, Caterina 191
 Peranda, Giovanni Antonio 135n
 Perbono, Girolamo 139n
 Perocco, Daria 208n
 Perugino, il (Pietro di Cristoforo Vanucci *detto*) 150n
 Pestarino, Rossano 44n
 Petrarca, Francesco 13 e n, 28n, 29, 70,

- 77n, 79n, 80n, 82 e n, 85 e n, 86n, 87, 88n, 90, 99n, 100, 102, 103 e n, 105n, 113n, 115, 116 e n, 117n, 118, 119n, 120-121, 125n, 127 e n, 142, 147n, 148 e n, 149n, 150-152, 153 e n, 176, 194, 201, 203n, 204, 233n
- Petrucchi, Armando 182n
- Petrucchi, Aurelia 184, 201
- Petrucchi, Cassandra 191-193, 199n, 200n, 203, 204n
- Pezzini, Serena 208n, 222n, 223n, 241n
- Phillippy, Patricia 72n, 89n, 107 e n
- Pia, Livia 198, 199n
- Piatti, Piattino 142
- Piazza, Giovanni M. 134n
- Pico della Mirandola, Giovanni 156n
- Piéjus, Anne 24n
- Piéjus, Marie-Françoise 179n, 180n, 182n, 187n, 191n, 192n, 199n
- Pietrasanta, Plinio 67 e n, 69n
- Pietro (santo) 52
- Pietrobon, Ester 38n
- Pignatti, Franco 37n, 58n, 62n, 184n
- Pizzo, Mario 158 e n
- Plaisance, Michel 25n
- Platone 222
- Poliziano (Angelo Ambrogini *detto*) 77n, 147n, 196n
- Ponte, Nicolò da 212
- Popponi, Girolamo 200n
- Poumarède, Géraud 51n
- Pozzi, Giovanni 237n
- Pozzo, Cecilia 207, 211n
- Pozzo, Modesta *vedi* Fonte, Moderata
- Praloran, Marco 223n
- Procaccioli, Paolo 13n, 181n, 183n, 202n
- Properzio 70, 113n, 115n
- Publio Cornelio Scipione (*detto* l'Africano) 46
- Pucci, Antonio 58n
- Puggioni, Salvatore 111n
- Pugliese Carratelli, Giovanni 18n
- Pulci, Luca 110
- Pulci, Luigi 129n
- Quadrio, Francesco Saverio 133 e n, 135n, 136n, 159n
- Quaintance, Courtney 207n
- Quondam, Amedeo 25n, 73n, 96n, 112n, 127n, 136n, 144n, 182n, 186n, 193n
- Rabitti, Giovanna 12n, 23n, 26n, 27n, 35n, 74n, 122n
- Raffaelli, Pietro 124n
- Ragionieri, Pina 21n
- Raimondi, Ezio 133n
- Raimondo, Giovan Battista di 200n
- Raimondo, Lucrezia di 200n, 203
- Raineri, Anton Francesco 127
- Rangone, Bianca 199n, 200
- Rangone Fregoso, Costanza 145
- Ranieri, Concetta 11n, 12n, 14n, 21n, 27n, 41n, 185n
- Ratta, Ottaviano della 33n
- Rebecchini, Guido 61n
- Renier, Rodolfo 143n, 144n
- Residori, Matteo 69n
- Reumont, Alfred von 17n
- Ricciardi, Giulia Braccali de' 191, 199n
- Richardson, Brian 17n
- Riccucci, Marina 118n
- Ridolfi, Niccolò 57 e n, 58 e n, 61n, 64 e n
- Rinaldi, Rinaldo 155n, 194n
- Rizzardi, Felice 13n, 15n, 44, 52n, 53n, 55, 57, 175
- Robin, Diana 28n, 38n, 179n, 181n, 182n, 191n, 192n, 193n
- Rocchetta, Agostino 200n
- Roche, Thomas P. 238n
- Romano, Angelo 183n
- Romano, Giacinto 43n
- Romano, Gian Cristoforo 142

- Romei, Danilo 126n
 Roncaglia, Aurelio 226n
 Rosa, Mario 18n
 Rosci, Giovan Galeazzo 200n
 Rossi, Antonio 77n, 124n, 147n, 148n, 153n
 Rossi, Massimiliano 69n
 Rossi, Vittorio 108n
 Rovetta, Alessandro 134n
 Rozsnyói, Zsuzsanna 221n, 222n, 223n
 Rozzo, Ugo 32n, 133 e n, 134 e n, 135n, 136, 138n, 139n, 140, 143, 144n, 145n, 159n, 161, 163n, 164n, 165, 167, 183n
 Ruscelli, Girolamo 42, 63-64, 67n, 175-176, 187n, 188, 193n
 Russo, Francesca 59n
- Sabbatini, Renzo 190n
 Sacchi, Guido 209n, 214n, 217n, 224n, 226n, 235n
 Saffo 73n, 88n, 107, 133
 Sala, Andrea 51n
 Salviati, Giovanni 57, 58 e n, 61n
 Salza, Abdelkader 67 e n, 85n, 91n, 109n, 112n, 188n
 Sánchez García, Encarnación 47n
 Sánchez-Montes González, Francisco 46n
 Sandal, Ennio 107n
 Sangirardi, Giuseppe 47n
 Sannazaro, Iacopo 32n, 39 e n, 42 e n, 79n, 128 e n, 129n, 135n, 142-144
 Sanseverino, Roberto (di) 137, 138 e n, 145
 Sanson, Helena 229n
 Sansovino, Francesco 107n, 108, 212
 Santagata, Marco 13n, 73n, 103n
 Santoro, Caterina 134n, 139n
 Santoro, Marco 42n, 186n
 Sanudo, Marin 137n
 Sanvitale, Lavinia 188
 Saracini 200n
- Sarnelli, Mauro 21n
 Sarrocchi, Margherita 238
 Sassi, Giuseppina 14n
 Sasso, Panfilo 125, 140, 142 e n, 147n
 Sassu, Giovanni 47n
 Sauli, Lucia 188
 Sauzet, Robert 51n
 Sberlati, Francesco 188n
 Scala, Mirella 33n
 Scalampa (?) 138, 139
 Scaliger, Giulio Cesare 145 e n, 146
 Scarampi (*o* Scalampi *o* Scarampo) (famiglia) 134
 Scarampi (*o* Scalampi *o* Scarampo), Camilla 133-177
 Scarampi, Camilla 140
 Scarampi (*o* Scalampi *o* Scarampo), Giorgino 134
 Scarampi, Ludovico 139n
 Scarampi (*o* Scalampi *o* Scarampo), Luigi 134n
 Scarampi, Nicolò 139n
 Scarampi (*o* Scalampi *o* Scarampo), Scarampo 134 e n, 135n, 137 e n, 138 e n
 Scarpa, Emanuela 154n, 175n
 Scarpati, Claudio 140n, 146n
 Scarpi, Ortensia 199n
 Schenone, Simona 158n
 Schiafenato (*o* Schiaffenato), Giovan Battista 138, 141 e n, 148, 154
 Schiesari, Juliana 100n
 Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani *detto*) 21
 Selmi, Elisabetta 12n
 Serafino Aquilano (Serafino de' Ciminelli *detto*) 70n, 77 e n, 110, 118 e n, 124n, 142, 147n, 148, 149 e n
 Serassi, Pierantonio 62n
 Sessa, Paola 191
 Severo (imperatore romano) 47n
 Sforza (famiglia) 133, 137n, 140n
 Sforza, Francesco II 53

- Sforza, Ippolita 140 e n, 141n, 163
 Sforza, Massimiliano 141
 Sheingorn, Pamela 199n
 Shemek, Deanna 179n, 183n, 189n, 191n, 199n
 Sigea, Luisa 198, 200n
 Silvia di Scandiano (Silvia Sanvitali) 199n
 Silvia di Somma 184, 199n
 Simoncelli, Paolo 58n, 59n, 60n, 61n
 Simonetti, Cesare 210-211
 Sisto, Alessandra 134n
 Sodano, Rossana 38n, 61n
 Solimano 44
 Somaini, Francesco 134n
 Sommariva, Giorgio 107, 108n
 Spada (famiglia) 190n
 Spada, Gherardo 189, 190 e n
 Spagnoletti, Angelantonio 52n
 Speroni, Sperone 211n
 Spini, Gherardo 188, 189n, 200n
 Stampa, Baldassarre 139n
 Stampa, Cassandra 67 e n, 68-69, 109n
 Stampa, Gaspara 37 e n, 67-129, 188 e n, 194, 199n, 200n, 203n, 205
 Stampa, Hermes 139n
 Stampa, Massimiliano 139n
 Stella, Clara 187n, 190n, 194n, 196n, 201n, 202n
 Stella Galbiati, Giuseppina 111n
 Stortoni, Laura Anna 198n
 Strada, Elena 182n
 Strozzi, Filippo 59
 Strozzi (il Giovane), Giovan Battista 211n
 Strozzi (il Vecchio), Giovan Battista 153n
 Strozzi, Piero 60
 Taccone, Baldassarre 142
 Tansillo, Luigi 44n, 49n
 Tanturli, Giuliano 108n, 114n, 202n
 Tanzi, Carl'Antonio 163, 164n
 Tarsi, Maria Chiara 88n, 90n, 204n
 Tasso, Bernardo 27 e n, 127, 234 e n, 238
 Tasso, Torquato 151n, 211n, 238n
 Tebaldeo, Antonio 68, 70, 77 e n, 82n, 90n, 93n, 110 e n, 111 e n, 112 e n, 113n, 114n, 115n, 116, 118, 119 e n, 120-123, 125 e n, 129, 147n, 148, 149n, 151, 152n, 153, 156 e n, 158-159
 Tedesco, Alessandro 180n, 181n
 Terracina, Laura 180, 197 e n, 208 e n
 Terzoli, Maria Antonietta 69n, 187n
 Thérault, Suzanne 41n, 145n
 Thiene, Domenico 108n
 Tibullo 70
 Tiraboschi, Girolamo 25n, 133 e n, 134 e n
 Tissoni Benvenuti, Antonia 113n, 123n, 141n, 142n, 148n
 Toledo, García de 44n
 Tomalin, Margaret 239n
 Tomasi, Franco 12n, 27n, 60n, 99n, 151n, 181n, 187n, 191n, 192n, 193n, 194n, 223n
 Tonelli, Natascia 108n, 202n
 Tonso Pernigotti, Alessandro 136
 Torchio, Emilio 59n
 Tordi, Domenico 184n
 Torelli Lunati, Alda 191, 193n, 199n
 Tornielli Borromeo, Livia 182, 183n, 191, 199n, 200n, 203
 Tornimbeni, Angela 34n
 Torre, Andrea 69n
 Torre Avalos, Gáldrick de la 27n
 Toscanella, Orazio 223n
 Toscano, Tobia R. 13n, 17 e n, 18 e n, 20n, 26n, 30n, 33n, 35n, 37n, 41n, 44n, 46n
 Tower, Troy 37n
 Travi, Ernesto 11n
 Trento, Dario 140n

- Trissino, Gian Giorgio 50 e n, 96n, 214n
 Trivulzio, Antonio 200n
 Trivulzio, Renato 136n, 139, 141n
 Trotti, Guerriero 137
 Trovato, Paolo 67n
 Trucchi, Francesco 161, 162 e n, 173-174
 Turchi, Marcello 145n
 Tuz, Giovanni 137
 Tylus, Jane 37n
- Ugolini, Paola 37n
 Urbani, Michele 14n
- Valentinelli, Giuseppe 163n
 Valenziano, Luca 32n, 119n, 134 e n, 136 e n, 141 e n, 142-143, 144 e n, 147n, 148 e n, 149 e n, 152 e n, 154, 155n, 156n
 Valeriano, Pierio 31
 Valgrisi, Vincenzo 186
 Valois, Margherita di 163, 199n
 Valori, Baccio 60
 Varchi, Benedetto 56n, 58 e n, 59 e n, 60 e n, 69n, 127, 188, 189n, 198 e n
 Vasari, Giorgio 22n
 Vecce, Carlo 18n, 32n, 72n, 111n, 144n
 Vecchi Galli, Paola 69n, 70n, 71n, 114 e n, 122n, 128n, 179n, 191n, 198n, 199n, 202n
 Vecellio, Tiziano 80
 Vela, Claudio 12n, 23n, 24n
 Venier, Domenico 125n
 Venturi, Gianni 209n
 Venturini, Giuseppe 234n
 Verallo, Girolamo 200n
 Verdelot, Philippe 160, 162, 173-174
 Verdizzotti, Gianmario 234
 Verità, Girolamo 161n, 162n
 Verrier, Frédérique 228n, 238n
 Vickers, Nancy 100n
- Villani, Cornelia Brunozzi de' 191, 199n, 200-201
 Villari, Susanna 229n
 Viola, Corrado 164n
 Virgilio 50-51, 86, 242
 Visceglia, Maria Antonietta 47n, 51n
 Visconti, Gasparo 142 e n, 148, 154 e n
 Vitelli, Alessandro 55 e n, 56 e n
 Vitelli, Vitellozzo 200n
 Vitetti, Leonardo 75n
 Vitiello, Justin 90n
- Weaver, Elissa B. 207n
 Weinberg, Bernard 234n
 Weinstein, Donald 198n
- Yates, Frances Amelia 48n, 49n
- Zaggia, Massimo 107n
 Zaja, Paolo 12n, 182n, 190n, 193n, 199n
 Zamboni, Baldassarre 59n
 Zampese, Cristina 19n, 102n
 Zanato, Tiziano 15n, 70n, 72n, 121, 125n, 149n, 196n
 Zancan, Marina 67n, 71n, 93n, 94n, 98n, 102n, 119n, 208n
 Zanette, Emilio 211n, 222n, 239n
 Zanutto, Francesco 135n
 Zanzi, Mikaela 97n
 Zappella, Giuseppina 179n
 Zatti, Sergio 223n, 225n
 Zazo, Alfredo 38n, 39n
 Zen, Bartolomeo 117
 Zenale, Bernardo 142
 Zenari, Massimo 90n, 153n, 177n
 Zeno, Apostolo 135, 159-160, 163 e n, 164 e n
 Zimmermann, T.C. Price 18n
 Zonta, Giuseppe 180n
 Zoppino (Niccolò di Aristotele *detto*) 25, 186

Finito di stampare nel mese di Marzo 2018
per conto di I libri di Emil – Odoia srl
da Gesp – Città di Castello