



STUDI SULLA TRADIZIONE POETICA NEL QUATTRO-CINQUECENTO

a cura di Gabriele Baldassari,
Guglielmo Barucci, Luca Danzi

Studi sulla tradizione poetica nel Quattro-Cinquecento

a cura di

Gabriele Baldassari, Guglielmo Barucci, Luca Danzi

Studi sulla tradizione poetica nel Quattro-Cinquecento / A cura di Gabriele Baldassari, Guglielmo Barucci e Luca Danzi. - Milano: Milano University Press, 2024. (Consonanze; 34).

ISBN 979-12-5510-181-9 (print)

ISBN 979-12-5510-186-4 (PDF)

ISBN 979-12-5510-188-8 (EPUB)

DOI 10.54103/consonanze.161

Quando non diversamente indicato, le pubblicazioni della collana *Consonanze* sono soggette a un processo di revisione esterno, vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e devono essere conformi alla politica di revisione tra pari, al codice etico e alle misure antiplagio espressi nelle Linee Guida della collana.

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su: <https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>.

© The Author(s), 2024

© Milano University Press per la presente edizione

Pubblicato da:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da Ledizioni (www.ledizioni.it)

Per il presente volume:

la licenza per la Figura 1 (ms. 2896, c.45v) è su gentile concessione dalla Biblioteca Civica di Verona;

la licenza della Figura 2 è su gentile concessione della ©Alma Mater Studiorum Università di Bologna – Biblioteca Universitaria di Bologna con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Sommario

Premessa	7
GABRIELE BALDASSARI, GUGLIELMO BARUCCI, LUCA DANZI	
Piccoli grandi libri. Il Petrarca da mano nel Rinascimento	11
DAPHNE GRIECO	
Indagini sull'illustrazione iniziale dei <i>Fragmenta</i> nel Quattrocento	39
GIULIA ZAVA	
Per le rime di Filippo Nuvoloni: precisazioni sulla raccolta del ms. Add. 22335 della British Library	61
WALTER RUSSO	
Le egloghe di Niccolò da Correggio nel ms. Harley 3406: rapporti e contesti	89
GIADA GUASSARDO	
Sulle rime giovanili di Giovanni Filoteo Achillini: primi appunti per un'edizione	119
CAMILLA RUSSO	
Il "primo canzoniere" di Cariteo: filologia e macrotesto	147
ALESSANDRO CARLOMUSTO	
Note sulla tradizione testuale di Marco Rasilio da Foligno	167
MATTEO LARGAIOLLI	
«Piuttosto cavata, o immitata, che tradotta». Su alcune traduzioni di Teocrito nel Cinquecento	191
FRANCESCO DAVOLI	

Le lettere dei segretari di Bembo ad Agostino Landi e un nuovo testimone del sonetto di Bembo a Pietro Aretino	227
FRANCESCO AMENDOLA	
Tra presenze e assenze: indagini sulle corrispondenze in prosa e in versi di Vittoria Colonna	263
MARIANNA LIGUORI	
Tra testo letterario e tradizione musicale: spunti veneziani	293
MARTINA DAL CENGIO	
Dare un ordine alla «varietà confusa»: la raccolta degli epigrammi volgari del Baldi nei tre manoscritti autografi	335
CHIARA CASIRAGHI	
Indice dei manoscritti e degli incunaboli	361
A CURA DI IRENE SOLDATI	
Indice dei nomi	367
A CURA DI IRENE SOLDATI	

Premessa

Gabriele Baldassari
(Università degli Studi di Milano)

ORCID 0000-0002-0701-294X

Guglielmo Barucci
(Università degli Studi di Milano)

ORCID 0000-0003-0602-7047

Luca Danzi
(Università degli Studi di Milano)

ORCID 0000-0002-7574-3138

DOI: 10.54103/consonanze.161.c335

Il volume raccoglie gli atti di un seminario tenuto alla Statale di Milano nelle giornate del 3-4 novembre 2022, con il titolo *Tradizione dei testi lirici tra manoscritti e stampa nel Quattro-Cinquecento*, e organizzato nell'ambito del Piano di sostegno alla ricerca dell'ateneo (Psr 2020) dai curatori e da Stefano Martinelli Tempesta. Il seminario è nato con l'idea di riunire giovani studiosi che stavano svolgendo o avevano appena concluso indagini di prima mano sulla poesia rinascimentale. Si voleva offrire così una panoramica, per quanto parziale, delle ricerche in corso su due secoli della nostra storia letteraria che, pur essendo strettamente legati, risultano spesso staccati l'uno dall'altro nei nostri studi, anche a causa di un rigido specialismo disciplinare.

L'itinerario delineato prende le mosse, in maniera quasi obbligata, dalla ricezione di Petrarca. Daphne Grieco si sofferma sul formato "tasca-bile" di codici e incunaboli dei *Rerum vulgarium fragmenta*, già ben attestato prima dell'Aldina di Bembo, fornendo anche un prezioso censimento dei testimoni di questa tipologia libraria: conoscere le forme in cui circolava il Canzoniere è fondamentale per conoscere chi fossero i lettori, a cui

Petrarca stesso si rivolge nel primo sonetto, che da “ascoltatori”, specie dal Quattrocento in poi, si fanno imitatori, dando vita a quel complesso e frastagliato fenomeno che porta il nome di petrarchismo. Proprio l’attenzione al testo proemiale dei *Fragmenta* è il punto di partenza di un’indagine di cui Giulia Zava ci presenta i primi risultati. Il suo contributo prende in esame il corredo figurativo dei manoscritti quattrocenteschi in corrispondenza dell’apertura del Canzoniere, mettendolo in relazione con la scansione in due parti dell’opera (uno degli aspetti cruciali nella comprensione, spesso mancata, della struttura del *liber* petrarchesco).

I saggi successivi si soffermano su alcune figure della poesia lirica tra secondo Quattrocento e primissimo Cinquecento, che ci pongono di fronte al problema del rapporto con la stessa forma canzoniere. È il caso della raccolta, ancora inedita, di Filippo Nuvoloni, che si inserisce nella temperie estense degli anni Sessanta-Settanta del XV secolo: Walter Russo fornisce significative precisazioni grazie alla visione diretta dell’unico codice integrale dell’opera, il ms. 22335 della British Library, e avanza alcune riflessioni sulla struttura e sulla tenuta macrotestuale della compagine. Giada Guassardo, che sta attendendo all’edizione commentata dei capitoli ternari di Niccolò da Correggio, si concentra sulle egloghe di quest’ultimo, e quindi sulle interferenze tra lirica e bucolica, muovendosi sia sul versante dei modelli sia su quello dell’influenza esercitata dal poeta, al centro di una rete di relazioni che è veramente tipica della stagione “cortigiana”. In questo stesso ambito rientrano i contributi di Camilla Russo e di Alessandro Carlomusto. La prima prende in esame il canzoniere giovanile del bolognese Giovanni Filoteo Achillini, conservato dal ms. Acquisti e Doni 397 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, in vista della sua edizione, soffermandosi in particolare sugli aspetti variantistici, mentre il secondo ritorna sulle spinose questioni filologiche da lui già affrontate nel pubblicare il primo *Endimione* di Cariteo e poste dai due testimoni concorrenti: il cosiddetto codice Marocco e la stampa del 1506. Da questi interventi emerge l’attuale vitalità degli studi sulla poesia quattrocentesca, che hanno trovato una sintesi di grande rilievo nell’*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, diretto da Andrea Comboni e Tiziano Zanato, e che sono stati rilanciati tra le altre iniziative dal Prin 2020 “Libri di poesia nell’Italia settentrionale del Quattrocento”, a cui in questi anni hanno preso parte numerosi degli autori presenti nel nostro volume.

Le relazioni successive mettono in luce l’importanza del rapporto fra poesia e altre forme o modalità di trasmissione dei testi. Un primo esem-

pio, sempre a cavaliere dei due secoli, si ha con Marco Rasilio da Foligno, trattato da Matteo Largaiolli: il corpus di questo autore, oggetto di un rinnovato interesse, si segnala sia per la varietà delle forme e dei generi sia per l'eterogeneità della tradizione, al cui interno giocano un ruolo significativo le stampe "popolari", con rilevanti implicazioni sul piano testuale. Con il contributo di Francesco Davoli si passa invece al versante del classicismo cinquecentesco, per considerare un altro veicolo fondamentale di ricezione e rielaborazione: i volgarizzamenti. Lo studioso si propone di identificare le edizioni di cui si sono serviti per le loro traduzioni di Teocrito alcuni autori di primo piano, tra cui Alamanni, Trissino, Varchi. Francesco Amendola e Marianna Liguori, forti della lunga esperienza maturata sugli epistolari, rispettivamente, di Pietro Bembo e di Vittoria Colonna, pongono in rilievo questioni e testimonianze relative alla loro produzione poetica. Il primo studioso, nel pubblicare la corrispondenza dei segretari di Bembo, Antonio Anselmi e Giorgio Palleano, con Agostino Landi, conservata presso l'Archivio di Stato di Parma, porta alla luce un nuovo testimone del sonetto di Bembo ad Aretino, mentre la seconda valorizza i risultati che derivano dalla lettura parallela dei carteggi e delle rime "epistolari" della Colonna, prendendo in considerazione soprattutto gli scambi con Giovanni Guidiccioni e Federico Fregoso.

Chiudono il volume due interventi che ci portano alla seconda metà del Cinquecento, toccando altre questioni centrali per la poesia lirica. Il contributo di Martina Dal Cengio ha di mira l'ambiente veneziano ed esamina la fortuna musicale di diversi autori (Domenico Venier, Sperone Speroni, Girolamo Fenarolo e Girolamo Molin, di recente edito dalla stessa studiosa), soffermandosi sulle varianti rinvenibili nella tradizione musicale di testi poetici. Infine Chiara Casiraghi, arrivando alle soglie del secolo successivo, analizza gli epigrammi di Bernardino Baldi, concentrando l'attenzione sulla dimensione macrotestuale di componimenti esemplari di uno sperimentalismo classicista, che si presentano secondo ordinamenti diversi nelle tre raccolte manoscritte d'autore.

Il volume mostra una pluralità di argomenti e prospettive, pur nella presenza di elementi ricorrenti, come l'attenzione riservata ai dati materiali della tradizione o l'interesse per la natura multiforme del genere lirico e per la sua interazione con altri generi e altri ambiti (come quello artistico o quello musicale). Il nostro auspicio è che i diversi contributi, che si sono già potuti giovare dei momenti di discussione del seminario e del processo di revisione previsto dalla collana, si inseriscano nel vivace campo di ricer-

ca della poesia rinascimentale, intesa nel senso ampio che si è tratteggiato, stimolando confronti sia sui singoli risultati sia sulle questioni metodologiche che questi studi sollevano.

Ci piace ricordare che il nostro seminario si è chiuso all'insegna del dialogo, e nell'intento di creare un ponte tra generazioni diverse, con una conversazione tra Stefano Carrai e Massimo Danzi, incentrata su tre imponenti tomi pubblicati dalle Edizioni della Normale negli ultimi anni: i due che compongono l'edizione dei *Poeti latini del Cinquecento*, che Giovanni Parenti purtroppo non aveva potuto condurre a termine e che Massimo, con autentica *pietas*, ha portata alla pubblicazione, e il volume intitolato, con formula erasmiana, «*Ingenio ludere*», che raccoglie buona parte degli *Scritti sulla letteratura del Quattrocento e del Cinquecento* dello stesso Massimo Danzi, un esempio quanto mai riuscito dell'attitudine "plurale" allo studio della letteratura del Rinascimento che anche il nostro libro intende perseguire.

Si è trattato di un momento prezioso per ricordare come la *tradizione* dei nostri studi si alimenti del rapporto costante tra maestri e allievi, ma anche come si diventi maestri: attraverso un lungo e faticoso percorso personale, nel quale accanto ai travagli, alle sorprese, alle soddisfazioni che la ricerca riserva, giocano un ruolo spesso decisivo le relazioni umane.

Nel licenziare questi atti desideriamo esprimere la nostra gratitudine a chi ha presieduto le sessioni del convegno, Andrea Comboni e Cristina Zampese, e ai tanti studiosi che hanno animato il seminario, intervenendo sia di persona sia da remoto. Ringraziamo in particolare Claudia Berra, che in quanto direttrice del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici e insigne rinascimentalista, non ha fatto mancare la sua partecipe presenza. Infine un ringraziamento doveroso va a Irene Soldati e a Giada Guassardo, che hanno dato un prezioso contributo per la sistemazione redazionale del volume.

Piccoli grandi libri.
Il Petrarca da mano nel Rinascimento

Daphne Grieco
(Scuola Superiore Meridionale di Napoli-Université
de la Sorbonne Nouvelle)

ORCID 0009-0003-6420-5558

DOI: 10.54103/consonanze.161.c323

Abstract

Il contributo si propone di tratteggiare l'evoluzione di una particolare forma-libro, quella da mano, all'interno della tradizione dei *Rerum vulgarium fragmenta* tra i secoli XV-XVI. A tal fine, si è presa in considerazione sia la tradizione manoscritta sia quella a stampa, focalizzando l'attenzione sulle scelte di confezione dei volumi e sulle interazioni tra il mondo del codice e quello della *presse*. Altresì si è cercato, attraverso l'analisi di alcuni elementi (quali annotazioni manoscritte, legature *et similia*, sintomo del legame tra i lettori e l'opera), di arrivare a una migliore comprensione della composizione del pubblico e del rapporto che quest'ultimo aveva con il Canzoniere.

Parole chiave: Francesco Petrarca; petrarchino; codicologia; storia del libro; paleografia latina; libro da mano; Rinascimento; Aldo Manuzio; Petrarchismo.

Abstract

This contribution aims to outline the evolution of a particular book-form, the portable book, within the tradition of the *Rerum vulgarium fragmenta* between the 15th and 16th centuries. For this purpose, both the manuscript and the printed tradition have been taken into consideration, focusing attention on the editorial choices and on the interactions between the two

different worlds, that of the codex and that of the press. An attempt was also made, through the analysis of some other elements (such as handwritten annotations, bindings *et similia*, symptoms of the relationship between this literary work and its readers), to reach a better understanding of the social composition of the audience, and the relationship that the latter had with the *Canzoniere*.

Keywords: Petrarch; *petrarchino*; codicology; history of the book; latin paleography; portable book; Renaissance; Aldo Manuzio; petrarchism.

Il 16 dicembre 1507 Pietro Bembo scriveva al cardinale Bernardo Dovizi, e, dopo aver discusso di sonetti, personaggi illustri e merci orientali, gli annunciava: «Arete un Petrarchino». ¹ Senz'altro il riferimento era alla celebre edizione in-8° data alla stampa da Aldo Manuzio per la prima volta sei anni prima, di cui egli stesso aveva curato il testo. Questo libretto, rivoluzionario per molti aspetti, scatenò una vera e propria “petrarchinomania”, favorita dalle possibilità del nuovo mezzo tecnologico dell'*ars artificialiter scribendi* e, soprattutto, dalla fortuna crescente del poeta di Arquà tra le cerchie letterarie dell'epoca, preludio necessario alla grande stagione petrarchista europea. A neanche venti anni di distanza, il petrarchino iniziò ad essere raffigurato tra le mani di uomini e donne, come avviene nei celebri ritratti di Barbara Salutati (Domenico Puligo, Lewes, Firla Placa, collezione privata) e dell'anonima dama di Andrea del Sarto (*Ritratto di giovane dama con petrarchino*, Firenze, Galleria degli Uffizi), datati rispettivamente agli anni 1525 ca. e 1525-1528, con i versi ben leggibili dalle pagine dei libretti; ma anche nei contemporanei corrispettivi maschili quali il *Ritratto di giovane ventunenne* di Bernardino Licinio (1528, Mosca, Museo Puškin) e il

1. Bembo, *Lettere* (1987), n° 270, I, 265. Questa è anche la prima attestazione del termine, contrariamente a quanto riportato dal *Vocabolario Treccani* che lo vorrebbe calco di “dantino”. La parola è accolta naturalmente dal *GDLI* (che riporta l'attestazione in Bembo e ne dà la definizione di «volumetto contenente le rime di francesco petrarca»), così come nel *GRADIT*; risulta invece assente nel *DELI* e nel lemmario dei dizionari Devoto-Oli, Garzanti, Sabatini-Coletti e Zingarelli. In merito, cfr. Patota 2016, 53-58. La voce del Treccani è consultabile online all'indirizzo <https://www.treccani.it/vocabolario/petrarchino/> (ultimo accesso: marzo 2023); quella del *GDLI* all'indirizzo <https://www.gdli.it/Ricerca/Libera?q=petrarchino>. È emblematico che sia stato proprio «il curatore della rivoluzionaria edizione aldina del *Canzoniere* (...) a battezzare il suo libro come *petrarchino*, nel momento in cui ne fa dono all'amico», sancendone la progressiva diffusione durante il Cinquecento»: in merito, cfr. Quondam 2005, 31-68, 35.

Ritratto d'uomo con petrarchino del Parmigianino (1526 ca., Collezione privata), sui cui volumi, raffigurati chiusi, si leggono rispettivamente i titoli «F. / PETRAR/CHA» e «FRANC. / P.».² Questi dipinti sono tra i primi esempi di un'iconografia che si andrà consolidando nel corso del Cinquecento, precoci testimonianze di una moda (non solo letteraria) piuttosto diffusa: sebbene allo stato attuale le attestazioni del termine *petrarchino* all'interno delle opere cinquecentesche siano quantitativamente basse,³ esse rivestono grande importanza per meglio comprendere il fenomeno a cui si è appena accennato. In tal senso, basterà volgere lo sguardo a un passo del *Ragionamento della Nanna e della Antonia* di Pietro Aretino, dove il petrarchino compare tra gli attributi atti a manifestare la «politezza» del cortigiano, assieme ai «sai di velluto e di raso», la «medaglia nella berretta», la «catena al collo» e ai «cavalli lucenti come specchi»,⁴ in maniera non dissimile dalla «suprema snobberia»⁵ con cui la contessa di Valmerode stringe un Petrarca da mano in un quadro di Licinio (1546, già Gotha, Schlossmuseum), o dal lussuoso ventaglio che Laura da Pola ostenta nella mano destra, posto sullo stesso piano del libretto tenuto nella sinistra, in un dipinto di Lorenzo Lotto (ca. 1543-1544, Milano, Pinacoteca di Brera).⁶

Il primo petrarchino a dirsi tale, origine del processo appena descritto, fu dunque quello edito da Aldo Manuzio a Venezia nel 1501. Subito imi-

2. Questi dati (e quelli a seguire), riguardanti titoli, datazioni e sedi di conservazione relativi ai dipinti citati, sono tratti da Macola 2007, *passim*.

3. Sulla diffusione del termine, cfr. Quondam 2005, 35. Le attestazioni cinquecentesche certe di *petrarchino* sono tuttavia poco numerose (nove in tutto, disseminate tra gli scritti di Pietro Aretino, Annibal Caro, Bernardino Pino da Cagli, Plinio Pietrasanta, Claudio Corte da Pavia, Niccolò Martelli), così come poco numerose sono le indagini sull'argomento. Cfr. Patota 2016, 57 n. 18.

4. «Io, non mi potendo saziare di vedere i cortigiani, perdevo gli occhi per i fori della gelosia vagheggiando la politezza loro in quei sai di velluto e di raso, con la medaglia nella berretta e con la catena al collo, e in alcuni cavalli lucenti come gli specchi, andando soavi soavi con <i> loro famigli alla staffa, nella quale teneano solamente la punta del piede, col petrarchino in mano, cantando con vezzi: Se amor non è, che dunque è quel ch'io sento?» (cfr. Aretino, *Ragionamento della Nanna e della Antonia* [Procaccioli], 139).

5. Martini 1957, 62.

6. Macola 2007, 138-139. Va precisato che in questo caso il contenuto del libro, raffigurato chiuso, non è esplicito ma frutto delle supposizioni degli storici dell'arte; tuttavia l'analisi di Novella Macola risulta piuttosto convincente: si tratta «molto probabilmente di un petrarchino, sebbene la presenza dell'ingnocchiatoio possa far supporre la lettura di un testo religioso», anche se «la splendida veste (...) e la presenza di oggetti frivoli come il ventaglio in piume di struzzo con manico dorato, fanno propendere per un carattere mondano del dipinto e dunque più per un testo poetico che per un libro di preghiera».

tatissimo – basti pensare alle edizioni giuntine, che ne riprendono molti aspetti – e immediatamente contraffatto oltralpe dall’immigrato Balthazar de Gabiano a un anno dalla sua uscita,⁷ aveva come punto di forza l’utilizzo di un nuovo carattere, il corsivo aldino, e, soprattutto, le dimensioni ridotte unite al testo letterario non religioso, innovazione totale nell’ancora giovane mondo della stampa (ma non in quello manoscritto, come si dirà più avanti). Per cercare di rendere l’idea dell’impatto dell’aldina sul mercato librario, può essere interessante guardare ai numeri della produzione editoriale cinquecentesca del Petrarca da mano, utilizzando come criterio di selezione il formato delle edizioni.

Prima di addentrarci in questa selva bibliologica, è però necessario fare una premessa di metodo. Questa indagine, lungi dall’essere esaustiva vista la poca attenzione dedicata dalla bibliografia corrente al soggetto, solo apparentemente noto – ma nella realtà soffocato dalle pubblicazioni dedicate alla celebre aldina o, sul versante storico-artistico, ai ritratti “con petrarchino” – si propone come tentativo di ricostruire alcuni aspetti della storia del libro da mano attraverso il prisma delle opere petrarchesche in volgare. Per la precisione, ci si occuperà unicamente di quei libri, manoscritti e a stampa, veicolanti i *Rerum vulgarium fragmenta* o componimenti di esso, accompagnati o meno dai *Triumphs*. Va precisato infatti come, nella maggior parte dei casi, le due opere siano state trasmesse insieme sin dal Quattrocento, binomio poi cementato dalla tradizione a stampa del secolo successivo, quando il cognome del poeta sarebbe stato usato per identificare per antonomasia un volume contenente i due lavori citati,⁸ così come il diminutivo di *petrarchino* in seguito sarebbe stato utilizzato per gli esemplari dalle dimensioni particolarmente ridotte. Saranno pertanto esclusi quei codici e quelle edizioni di taglia piccola che trasmettono i soli *Triumphs*, pur

7. Lyon, Balthazar de Gabiano, 1502. Cfr. Pulsoni 2002; e anche Shaw 1993, 123; Kemp 1997, 75-100.

8. In merito, Nadia Cannata scrive: «Nel Cinquecento si usa *Il Petrarca*, forse a riprova del fatto che quel poeta è anzitutto un *auctor* e il suo libro modello di retorica» (Cannata 2003, 165). Per esempi concreti, si veda il titolo dell’edizione veneziana di Albertino da Lessona del 1503: «Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti & canzone. El primo del ingeniosissimo misser Francesco Philepho. Laltro del sapientissimo misser Antonio da Tempo, novamente addito. Ac etiam con lo commento del eximio misser Nicolo Peranzone, overo Riccio marchesiano sopra li Triumphs, con infinite nove acute et eccellente expositione». Ancora, nell’edizione aldina del 1514, viene abbandonata la dicitura precedente di «Le cose volgari di messer Francesco Petrarca» in favore di un più sintetico frontespizio dove si legge semplicemente «Il Petrarca» (Venezia, nelle case d’Aldo Manuzio 1514).

presenti (a differenza del Canzoniere che raramente ebbe una circolazione “solitaria”), i quali per ragioni di gestione della ricerca, che in quanto tale necessita di limiti definiti, non è stato possibile rintracciare e analizzare sistematicamente. Questi costituiscono senz’altro un interessante terreno di studio: per le proprie caratteristiche intrinseche i *Triumphs* sono stati a ragione definiti «a bridge over the divide between humanist and vernacular culture»,⁹ incontrando il gusto delle fasce di pubblico abituate a narrazioni di tipo allegorico così come di quello più spiccatamente umanistico, ed entrando presto nel patrimonio iconografico rinascimentale.¹⁰ Tali indizi, una volta osservati alla luce di un’indagine a tappeto sulla tradizione manoscritta e a stampa di cui si auspica l’avvio, accorderebbero una maggiore fortuna ai *Triumphs* nel Rinascimento rispetto ai successivamente più celebri *Fragmenta*.

Tornando alla produzione di petrarchini nel Cinquecento, un ottimo punto di partenza è costituito dal portale USTC, ovvero *Universal Short Title Catalogue - An open access bibliography of early modern print culture*,¹¹ che ingloba, ampliandoli, i dati del *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* (EDIT16).¹² Facendo una semplice ricerca e applicando i giusti filtri, nel cinquantennio che segue l’edizione aldina (dunque 1501-1551, estremi compresi) vennero stampate nel formato in-8° ben trentacinque edizioni di petrarchini. A queste andarono man mano ad aggiungersi edizioni in formato ancora più ridotto: a dieci anni dalla comparsa sul mercato del libretto da mano di rime, Lazzaro Soardi pubblicò il primo petrarchino in-12°, cui seguirono altre tredici edizioni di vari editori; una manciata di anni dopo, nel 1515, Alessandro Paganini, a cui si doveva già un Petrarca in-8°, iniziò a sperimentare con formati ancora più ridotti, dando alle stampe contemporaneamente un volumetto in-24° (presto adottato da altri editori, per un totale complessivo di sei edizioni) e un piccolissimo in-32°.

9. Del Puppo 2004, 130. Questo è quanto avvenne in Francia: sebbene la circolazione dei *Fragmenta* sia timidamente attestata nel Quattrocento, essi vennero tradotti per la prima volta solo nel 1538; al contrario, i *Triumphs* contano ben cinque traduzioni da collocarsi a cavallo tra i secoli XV e XVI, di cui le più antiche probabilmente datate già agli anni 1470-1480. Queste traduzioni costituirono «le pietre angolari poste alle fondamenta dell’edificio del petrarchismo francese, collocandosi alla base e non ai margini del mito del poeta d’amore sul quale doveva innestarsi, a partire dagli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento, il culto riservato al protagonista del Canzoniere» (Turbil 2020, 68).

10. Cfr. Huss 2019.

11. <https://www.ustc.ac.uk/>.

12. <https://edit16.iccu.sbn.it/>.

Infine, le edizioni lionnesi di Jean I de Tournes e Guillaume Rouillé nella seconda metà degli anni '40, e fino al limite posto all'indagine, si caratterizzarono invece per l'impiego del formato in-16° (cinque edizioni). Questo già impressionante totale di sessanta edizioni selezionate unicamente tra quelle di piccolo formato in un arco di tempo limitato (con una media di 1,2 edizioni l'anno) è da moltiplicarsi per la tiratura, che all'inizio del XVI secolo oscillava mediamente tra i 1000 e i 1500 esemplari (pur ritrovando alle volte tirature ancora più ridotte), salendo in alcune occasioni oltre le 2000 copie per singola edizione.¹³ Dal censimento condotto in questa sede sono stati esclusi florilegi, rimari, approfondimenti su singoli componimenti, che nutrendosi della diffusione della opere petrarchesche, pure accompagnavano la fruizione del testo. Ciò rende bene l'idea di quella che fu una vera e propria invasione petrarchesca del mercato librario, con il Petrarca volgare che entrava di diritto in ogni biblioteca degna di questo nome, ma non solo: i versi d'amore per Laura arrivarono nelle case, consacrando a classico della lettura personale.

Le linee di tendenza che portarono all'esplosione di questo fenomeno, reso esponenziale dallo sviluppo tecnologico e dal perfezionamento della stampa, sono rintracciabili già nella produzione manoscritta quattrocentesca. In effetti, nella vastissima tradizione dei *Rerum vulgarium fragmenta*, annoverante circa 580 testimoni,¹⁴ sono presenti 69 esemplari dalle dimensioni ridotte, dei petrarchini manoscritti a tutti gli effetti, la cui confezione procede dall'inizio del XV secolo e si intensifica dopo gli anni '60 del Quattrocento.¹⁵ All'interno di questa produzione è possibile individuare

13. Cfr. Febvre-Martin 1999, 310-311. Nell'Inghilterra del 1587 la tiratura media era compresa tra i 1250 e i 1500 esemplari, con punte a sfiorare i 3000 (ivi, n. 301).

14. Il censimento è stato condotto in seno all'unità di ricerca napoletana "I codici della tradizione dei *Rerum vulgarium fragmenta*", diretta da Marco Cursi, del progetto *Petrarch's ITINERA: Italian Trecento Intellectual Network and Renaissance Advent* (PRIN 2017), coordinato da Natascia Tonelli e condiviso dalle Università di Siena, Roma Tre, Perugia e Napoli Federico II.

15. L'argomento è oggetto della mia tesi dottorale "*Petrarchini*" prima del petrarchino: la tradizione manoscritta del Canzoniere da mano, presso la Scuola Superiore Meridionale, in co-tutela con l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (tutor: Marco Cursi; co-tutor: Philippe Guérin); in essa saranno descritti tutti gli esemplari. Il criterio di selezione dei codici, sia cartacei sia membranacei, è stato quello codicologico della "taglia", corrispondente al semiperimetro del manoscritto (altezza + base), attraverso il quale è possibile suddividere i codici in gruppi omogenei. Sono stati pertanto scelti solo i testimoni di taglia piccola, dal semiperimetro inferiore o uguale a 320 mm, cui è stato aggiunto un margine di 20 mm (dunque 340 in totale); cfr. Bozzolo-Ornato 1980, 217-218. I primi risultati della ricerca

differenti livelli qualitativi e di destinazione: non mancano infatti esempi di codici autoprodotti e/o caratterizzati da un livello di esecuzione grafica e da un supporto generalmente cartaceo, come ad esempio il codice Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, N.A. 341, cui vanno ad accostarsi manoscritti di livello mediano tipicamente realizzati in aree periferiche, come il codice Magl. VII 1365 per la famiglia Ceccopieri, conservato presso la medesima sede. La fetta più ampia invece si caratterizza per un livello medio-alto e alto, con caratteristiche ricorrenti quali il supporto membranaceo, rigatura a secco limitata prevalentemente ai tipi Derolez n° 36 e n° 31, un certo rispetto per la concordanza tra inizio di pagina e inizio del componimento (con spazi appositamente lasciati in bianco per preservarla, soprattutto prima o dopo i componimenti altri dai sonetti), scritture umanistiche (*antiqua* e corsiva) curate, pagine incipitarie ornate da cornici e, talvolta, presenza di miniature tabellari o spazi riservati per la loro realizzazione, così come anche per le armi del proprietario nel *bas de page*. Centri di produzione di questa categoria furono (com'è prevedibile) alcune tra le maggiori città italiane, sovrastate nettamente dal primato di Firenze. Qui il fenomeno prese progressivamente una forma seriale, non estranea, probabilmente, alla pressione e alla concorrenza esercitata dalla sempre più diffusa attività di stampa. In particolare, si evidenzia il ricorrere a medesimi copisti, cui si affianca una rosa di artisti anch'essi ricorrenti, con differenti combinazioni, per la riproduzione a catena del testo petrarchesco, a partire tuttavia da esemplari di bottega spesso diversi, consegnando al mercato un prodotto finale dalle caratteristiche codicologiche piuttosto omogenee.¹⁶ Si ha così l'impressione di trovarsi davanti a un processo standardizzato e ben organizzato, che ricorda la macchina produttiva di grandi librai come

sono stati editi in maniera embrionale in Grieco 2023a; più compiutamente invece sono stati pubblicati in Grieco 2023b. Va notato che l'elenco e il numero dei petrarchini riportato nel primo contributo citato raggiunge la cifra di 77, nel secondo 75, con discrepanze nell'elenco dei codici citati; tali difformità sono intrinseche alle difficoltà di quello che è un primo censimento assoluto, condotto a partire da cataloghi e fonti disparate, e man mano corretto alla luce dei controlli autoptici.

16. Un esempio in questo senso è dato da un gruppo di undici manoscritti di mano dello stesso copista, ancora anonimo, e miniati da quattro differenti artisti (tra cui Francesco di Antonio del Chierico), con alle spalle almeno tre (o forse quattro) libri di bottega differenti. Essi sono stati oggetto della relazione *Libri modello, modelli librari. Intorno ad un gruppo di petrarchini manoscritti quattrocenteschi* pronunciata dalla sottoscritta in occasione del convegno *Petrarca e i suoi contemporanei: tra i corrispondenti e i copisti* tenutosi a Napoli il 30 maggio e 1 giugno 2022 e organizzato nell'ambito del Prin *ITINERA*. Un articolo dal medesimo titolo è attualmente in corso di lavorazione.

Vespasiano da Bisticci, abituato a produrre libri *prêt-à-porter* dei testi più noti, al punto tale che «quite a high proportion of the thousands of similar Florentine manuscripts which survive also came from Vespasiano's shop», soprattutto «in cases where manuscripts (...) bear blank wreaths for arms». ¹⁷ In effetti alcuni librai fiorentini tenevano pronte in bottega copie in più dei libri maggiormente richiesti, da vendere al momento; Vespasiano portò questo processo a numeri e livelli molto più alti, investendo nella produzione di manoscritti senza commissione da rivendere agli avventori casuali (soprattutto viaggiatori) della sua bottega, grazie alla creazione di un prodotto riconoscibile attraverso una precisa estetica, una ricerca filologica e (talvolta) appositi *colophones*, anticipando così alcune modalità di vendita dei libri a stampa. ¹⁸ Ciò significava rendere immediatamente disponibili i testi di interesse, annullandone i lunghi tempi di produzione legati alla committenza e a una maggiore personalizzazione dell'oggetto-libro, cosa che poneva gli eleganti manoscritti di Vespasiano in diretta competizione con i libri stampati, ancora lontani dagli standard cui Aldo Manuzio abituerà il suo pubblico. D'altronde, nonostante la produzione incunabolistica viaggiasse a gonfie vele anche per quanto riguarda i *Rerum vulgarium fragmenta*, con 25 edizioni all'attivo in 31 anni, ¹⁹ va sottolineato come presso alcune fasce della popolazione, da ricercarsi nelle classi più agiate e, contemporaneamente, colte, vi fosse comunque un forte pregiudizio verso il mondo della *presse*. Non a caso, nelle sue *Vite*, Vespasiano da Bisticci sottolineava il presunto vanto di Federico da Montefeltro di non avere, nella propria biblioteca, che libri «tutti iscritti a penna, e non ve n'è ignuno a stampa, ché se ne sarebbe vergognato». ²⁰ Nonostante questa resistenza del prestigio del codice e delle nuove strategie produttive messe in atto, ben presto sia Vespasiano da Bisticci (il quale, a differenza dei colleghi, non cedette mai alla vendita anche solo parallela di libri stampati) sia uno dei più celebri copisti del Rinascimento, ovvero Antonio Sinibaldi, furono costretti a interrompere la propria attività. Le portate

17. De la Mare 1985, 405.

18. Ivi, 401-406.

19. Ovvero dalla *princeps* di Vindelino da Spira (Venezia, 1470) al 1500. I dati sono stati ricavati interrogando il database ISTC (*Incunabola Short Title Catalogue*): <https://data.cerl.org/istc/>.

20. Inoltre prosegue fornendo dettagli codicologici: essi erano «tutti miniati elegantissimamente, et non v'è ignuno che non sia iscritto in cavretto» (cfr. Vespasiano da Bisticci, *Vite* [Greco], I, 398). In verità, si trattava di un'illusione di Vespasiano: per una panoramica dei libri a stampa nella biblioteca di Federico da Montefeltro, cfr. Davies 2007.

catastali dell'anno 1480 dei due non lasciano spazio all'immaginazione: se Sinibaldi denunciava la quasi insufficienza dei guadagni («in modo che appena ne tragho il vestito»),²¹ Vespasiano ammetteva laconicamente come «non va più affare nulla».²²

In questo contesto si comprende meglio in quale misura la maneggevolezza e la portabilità, unitamente al contenuto e all'eleganza del carattere tipografico, furono la chiave del successo aldino. Tutta la produzione a stampa successiva al 1501 dovette necessariamente confrontarsi con il precedente manuziano, sia da un punto di vista testuale²³ – argomento troppo complesso per essere trattato in questa sede – sia da un punto di vista bibliologico: nell'ambito della tradizione del Canzoniere, oltre alle già citate contraffazioni lionnesi e alle sperimentazioni con formati ancora più minuti, gli stampatori di petrarchini si collocarono necessariamente nella scia aldina, talvolta cavalcando l'onda con tentativi imitativi, talaltra invece cercando appositamente un modo di differenziarsi.

Nel primo filone si collocano le edizioni di Filippo Giunta (la prima delle quali vide la luce nel 1510 a Firenze), unico a poter competere con Aldo Manuzio; al limite della contraffazione sono invece quelle di Gregorio de' Gregori, il cui corsivo si distingue dall'aldino solo a un occhio esperto. In questo senso, un caso interessante è rappresentato dal volume GEN IC.P447C.1522c conservato presso la Houghton Library (Harvard University),²⁴ che dimostra da un lato il livello raggiunto dalle imitazioni, dall'altro il prestigio aldino tra contemporanei e collezionisti più tardi. L'esemplare è infatti un "Frankenstein" librario confezionato con pagine provenienti da tre differenti edizioni: principalmente costituito dall'edizione veneziana di de' Gregori del 1522 (distinguibile dalla ripetizione, nella cartulazione, di 11 in luogo di 12), cui probabilmente mancavano un certo numero di pagine, fu integrato con carte provenienti

21. De la Mare 1985, 460.

22. Cagni 1969, 36.

23. Per un quadro generale, cfr. Richardson 1994, 48-63.

24. Una descrizione imprecisa si trova all'indirizzo https://hollis.harvard.edu/primo-explore/fulldisplay?docid=01HVD_ALMA212146296930003941&context=L&vid=HVD2&lang=en_US&search_scope=everything&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=everything&query=lsr01,contains,990127230340203941&mode=basic&offset=0. I dati che seguono sono il frutto del mio lavoro presso la sede della Houghton Library nell'autunno 2022, nell'ambito della Katherine F. Pantzer Junior Fellowship per l'anno 2020-2021. Tengo a ringraziare Peter Xavier Accardo e Sarah Powell per il continuo supporto, senza il quale le mie ricerche a Cambridge sarebbero state indubbiamente meno prolifiche.

da un'altra edizione generalmente attribuita al medesimo tipografo e datata con probabilità Venezia 1526 (in particolare le cc. a1-a7, 11, n1, n8, r8, s2, s7) ma che si distingue per la morfologia di alcune lettere (la più evidente è ꝛ), la numerazione leggermente più grande e rigida e i fascicoli segnati con lettere maiuscole.²⁵ Inoltre, per nobilitare il libro e aumentarne dunque il prezzo sul mercato, in sostituzione delle ultime pagine furono aggiunte le carte z7-z8 contenenti il *colophon* di chiusura dell'edizione dei *Fragmenta* stampata da Manuzio a Venezia nel 1514, evidentemente considerata come pressoché indistinguibile; l'operazione fu infine suggellata aggiungendo un'ultima carta con l'ancora aldina, diversa tuttavia da quella dell'edizione appena citata.

Interessante è anche la sorte delle edizioni commentate in seguito al 1501, inizialmente escluse dalla nuova moda libraria: la veste in-folio che aveva fatto da padrona negli anni immediatamente precedenti scomparve, mentre gli in-4° si rimpicciolirono finché, nel 1532, a Venezia non vide la luce il Petrarca volgare commentato da Alessandro Vellutello in formato in-8° per il torchio di Bernardino Vitali. Questa edizione inaugurò una fertile stagione di proliferazione di edizioni commentate manabili, che avrebbero cercato di coniugare portabilità e approfondimento del testo, con grande diffusione soprattutto nella seconda metà del secolo.

Una netta volontà di distinzione si riscontra invece nell'operato di Lazzaro Soardi e Alessandro Paganini. Entrambi infatti, pur pubblicando edizioni da mano, optarono per formati ancora più ridotti e caratteri peculiari, «una forma se non proprio di rivolta almeno di antagonismo rispetto all'egemonia grafica del grande Aldo».²⁶ Nel 1511, a dieci anni esatti dall'uscita dell'aldina, Lazzaro Soardi utilizzò per la prima volta un nuovo tipo di carattere, da lui ribattezzato *lettera galante*, per un Terenzio in-8°;²⁷ nello stesso anno spinse ulteriormente in là la sua sperimentazione editoriale, dando alle stampe un Cicerone e un petrarchino (l'unico ad

25. Il momento e le ragioni dietro questa integrazione sono di difficile individuazione. Può darsi che essa sia stata compiuta dalla stessa persona che aggiunse il *colophon* aldino, e che possedeva in bottega entrambe le edizioni di de' Gregori, utilizzate come bacino cui attingere per restauri; al contempo, non è da escludere che tale mescolanza risalga alla tipografia, dove, in occasione della nuova edizione del 1526, un esemplare dell'edizione precedente, lacunoso e rimasto invenduto, potrebbe essere stato "riciclato".

26. Balsamo 1979, 195.

27. La definizione è presa dal testamento del tipografo, edito in Rhodes 1978, 83-86: «Item la littera piccola da mi chiamata la galante, misser Bernardin Benali et mi la paghereno de compagnia, ma mi gli o fatto spesa da poi assai in adiuatar et in forme».

oggi noto del tipografo) utilizzando un formato piuttosto raro nel panorama primocinquecentesco, il piccolo e slanciato in-12°.²⁸ Sebbene, come nelle edizioni di Manuzio, il testo fosse presentato nudo, senza apparati esegetici, l'edizione di Soardi mostra insofferenza verso i canoni aldini, ponendosi in aperta opposizione a essi: l'ariosità di Manuzio è rimpiazzata da una maggiore presenza del nero sulla pagina, con il testo inquadrate in cornici silografiche di volta in volta diverse, le quali, di fatto, assottigliano i margini rendendo (quasi) impossibile apporre annotazioni; inoltre, la fine di ogni verso, quando non coincidente con la cornice, è riempita da segni di paragrafo o altre marche tipografiche, contribuendo a rendere l'idea di un blocco unico di inchiostro dove il testo si trova a coincidere con i limiti delle cornici. A ciò va ad aggiungersi la struttura stessa del carattere tipografico, che nonostante i tentativi non riesce a svincolarsi del tutto dalla "pesantezza" di un'impostazione ancora gotica: si tratta di una chiaroscuro ed elegante semigotica, con inclusione di alcune lettere in carattere romano (ad esempio, a *g* semigotica si accosta con disinvoltura l'uso di *g* di tipo umanistico), ingraziosita da elementi cancellereschi, quali uno dei due tipi di *d* tonda, con schiena fortemente prolungata a sinistra e ritoccata in fine a destra, *ç* rialzata in luogo di *z*, con cediglia sotto il rigo, *f* ed *s* occhiate in alto e lunghe sotto il rigo.²⁹ Un'operazione simile, in quanto ad adozione di inediti formati e inediti caratteri, fu condotta da Alessandro Paganini che, nell'aprile 1515, diede al suo Petrarca il compito di inaugurare una collana di in-ventiquattresimi, sottolineando, nella dedicatoria dell'*Arcadia* di Sannazaro del medesimo anno, la sua volontà di «establish the credentials of his press as a rival to the Aldine by stressing the novelty of his format, the new italic type design, and the attention paid to textual accuracy».³⁰ Quella di Paganini, pur mancando di un nome collettivo atta a designarla, è in effetti da considerare la prima vera e propria collana editoriale: è significativo che essa, composta da volumetti omogenei per

28. Per questa edizione, cfr. Ledda 2006; Richardson 1994, 55. Sulla figura di Lazzaro Soardi, cfr. il più recente Pellegrini 2018.

29. Balsamo definisce il carattere come «un ardito tentativo di sperimentazione grafica che voleva infrangere la stretta subordinazione dei grafici ai modelli della scrittura manuale» (Balsamo 1979, 194); tuttavia credo che più che rispondere alla volontà artistica di liberazione dai modelli manoscritti, il processo vada visto sotto la lente dei benefici dati da un'immediata riconoscibilità, ovvero di quella che nel mondo odierno, in relazione al *branding*, viene chiamata "visual identity".

30. Richardson 1994, 57.

formato, carattere e contenuto,³¹ vide la luce proprio nel 1515, a pochi mesi dalla morte di Aldo Manuzio, con il quale dovette necessariamente confrontarsi. Difatti, nella dedica del *Dictionarium* di Ambrogio Calepino, stampato a Toscolano nel 1522, afferma: «Aldum Manutium admirabili virum sagacitate (...) et diligentia subsequar et sedulitate imitabor».³² Paganini dunque, pur collocandosi nel solco di un modello librario ormai pienamente affermato, quello degli *enchiridia* aldini, cercò di inserirsi sul mercato tempestivamente in un momento di sbandamento dell'azienda Manuzio-Torresani, dando alla stampa opere di sicuro successo già appartenenti al catalogo aldino, dedicate con scelta mirata a personaggi di spicco del suo tempo, e immediatamente riconoscibili per la novità assoluta in editoria del formato in-24°, di cui è considerato l'inventore nel mondo tipografico, e, come già Aldo Manuzio e Lazzaro Soardi prima di lui, per l'associazione a un nuovo carattere. Sebbene nella lettera ai lettori in fine dell'*Arcadia* di Sannazaro Paganino dichiarasse di aver "ritrovato" «questa picciola formetta di novo e bellissimo charattere di letere, le quali alla penna assomigliano»,³³ la sua creazione avvenne «davorando solo sui dati tipografici, non più richiamandosi ad una tradizione grafica», con un lavoro di «combinatoria piuttosto rozza e meccanica (...) che rivela uno studio partito dalle casse tipografiche romana e corsiva, e non dall'osservazione di una nuova moda scrittoria».³⁴ Sembra inoltre che Paganino si sia spinto anche oltre, pubblicando, sempre nel 1515, un Petrarca addirittura in-32° (secondo quanto riportato dai censimenti di EDIT16 e del database PERI),³⁵ sul quale però occorrerebbero studi più approfonditi.

31. Come nota Angela Nuovo, a differenza della collezione degli ottavi di Manuzio, che pure appare coesa se vista *a posteriori*, quello di Paganino fu un progetto omogeneo e organico ideato prima di mettere mano al torchio (Nuovo 1990, 38, n. 4, e in generale: *ivi*, 36-62).

32. *Ivi.*, 40, 230.

33. *Ivi.*, 204.

34. *Ivi.*, 41.

35. L'edizione venne stampata a Venezia nell'aprile del 1515 (così come la versione in-24°). In EDIT16 è censita con l'identificativo CNCE 66717; il database PERI (*Petrarch Exegesis in Renaissance Italy*, diretto dall'Università di Oxford) fornisce una descrizione al seguente indirizzo: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/printed-editions/il-petrarcha-trieste-biblioteca-civica-a-hortis-petr-sc-0100-748-2> (ultimo accesso: maggio 2023). Partendo da questi dati, sembrerebbe che l'editore abbia impresso ben tre versioni della stessa opera in un solo anno: due edizioni in-24°, intitolate rispettivamente «IL PETRARCA» e «SONETTI ET CANTIONI | DEL PETRARCHA», di cui la seconda con le correzioni

Questa tendenza al rimpicciolimento portò interessanti ripercussioni sul mondo manoscritto: difatti, certamente il libro stampato fu modellato sul codice, ma è senz'altro vero anche il contrario, in un costante e continuo dialogo. In effetti, se poco è conosciuto della tradizione manoscritta del Petrarca volgare nel Quattrocento, ancor più desolata è la situazione per il secolo successivo: va ricordato che, nonostante la ormai enorme popolarità del libro impresso nel Cinquecento, la produzione manoscritta non subì una battuta d'arresto netta, proseguendo la propria esistenza ancora a lungo in specifici ambienti. In tal senso va forse interpretato un curioso codicetto conservato a Chantilly presso il Musée Condé sotto al n° 600. Si tratta di un oggetto a dir poco minuscolo: misurante soli 51 x 40 mm, con uno specchio di scrittura di appena 37 x 36 mm suddiviso su due colonne (!), risulta leggibile unicamente con una lente di ingrandimento. La stessa copia fu di conseguenza un'operazione complessa e dispendiosa in termini temporali, che richiese, come ci informa lo stesso copista a c. 57v, ben tre anni prima di essere completata: «Camillus Spannocchius patritius senensis scribebat MDLXXII. Opus triennale». Questo codice porta all'estremo ciò che dovrebbe essere un equilibrato rapporto tra leggibilità e maneggevolezza, posizionandosi al culmine del fenomeno descritto con la diffusione dei petrarchini manoscritti prima, a stampa poi, fino alla progressiva riduzione delle dimensioni di questi ultimi; emblema di una necessità estetica e di una sempre più crescente curiosità del pubblico verso l'artificioso, l'inusuale, il mirabile, il codice di Chantilly sembra aprire verso il Barocco, privando il libro della sua principale caratteristica: la possibilità di essere letto.

Guardando al contenuto, *Canzoniere* e *Triumphs*, oltre a viaggiare generalmente insieme, attiravano a sé anche una serie di testi complementari alla comprensione delle due opere, sia nel mondo manoscritto sia in quello a stampa, ad esclusione, ovviamente, dei commenti. Nel mondo manoscritto, i testi in assoluto più frequenti, generalmente posti in coda, sono senza dubbio la nota obituaria di Laura tratta dal Virgilio Ambrosiano, che vede una fiorente circolazione,³⁶ talvolta accompagnata da una versione volgarizzata; la *Vita* del poeta confezionata da Leonardo Bruni; l'epitaffio petrarchesco *Frigida Francisci*. Con la *presse*, la rosa di testi va ad ampliarsi: tra i più comuni, compaiono infatti varie Disperse, quali *Quel ch'à nostra natura in sé più degno*,

di Ottavio degli Stefani (cfr. Nuovo 1990, 44), infine una terza, in-32°, che reca le correzioni combinate però con il primo titolo.

36. In merito, cfr. Signorini 2019, 61-73.

Nova bellezza in abito gentile, Anima dove sei ch'ad ora in ora, Ingegno usato alle question profonde, Stato fuss'io quando la vidi prima, In ira ai cieli al mondo alla gente, Se sotto legge Amor vivesse quella, Lasso com'io fui mal provveduto, Quella che 'l giovenil mio cor avinse, sonetti di corrispondenza di altri autori rivolti a Petrarca, seguiti dalla segnalazione delle carte dove si trovano, nel Canzoniere, le risposte del poeta (Geri Gianfigliuzzi, *Messer Francesco chi d'amor sospira*; Giovanni Dondi, *Io non so ben s'io vedo quel ch'io veggio*; Sennuccio del Bene, *Oltra l'usato mondo si rigira*; Giacomo Colonna, *Se le parti del mio corpo mie destrutte*); a partire dall'edizione Giuntina del 1515, compare una silloge stilnovistica, nel tentativo forse di ricondurre Petrarca a una precisa tradizione poetica (Stilnovisti: Guido Cavalcanti, *Donna mi prega perché voglio dire*; Dante Alighieri, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*; Cino da Pistoia, *La dolce vista e 'l bel guardo soave*); infine si aggiungono la *Vita di Petrarca* dello Pseudo Antonio da Tempo, l'*Epitaffio per Valchiusa* e vari frammenti di epistole petrarchesche.

Tuttavia, ad accompagnare un libro, manoscritto o stampato che fosse, non erano solo i testi minori, parte integrante del progetto di confezione, bensì soprattutto la galassia di scritte avventizie, occasionali o ragionate, che andavano a depositarsi sugli spazi bianchi disponibili, dalle carte di guardia a porzioni di pagina, magari nello stacco tra due testi. A questo fenomeno, frequente nei codici d'uso, non sfuggono neanche i libri più lussuosi: lo studio di queste scritture permette di capire nel concreto il rapporto dei lettori con un testo come i *Fragmenta*, al contempo popolare (nella duplice accezione sociale e di diffusione) e oggetto di reverenza da parte delle classi colte. A questo proposito, un esempio organico è offerto dal codice Pal. 230 della Biblioteca Palatina di Parma, parte del corpus dei petrarchini citati in apertura, che trasmette Canzoniere, *Triumphs* e la *Vita di Petrarca* di Brunì. Membranaceo, databile agli anni Sessanta-Ottanta del Quattrocento, esso è vergato in un'elegante *antiqua* dal medesimo copista del codice 44 B 42 della Biblioteca Corsiniana di Roma e presenta la carta incipitaria decorata a bianchi girari con uno spazio in alto destinato a ospitare una miniatura tabellare mai eseguita e, in basso, lo stemma della famiglia Ordelaffi³⁷ cinto d'alloro e affiancato da due putti. Dopo la sua confezione e prima circolazione in Toscana, nel XVI secolo il manoscritto si trovava probabilmente in area napoletana, per poi passare, attraverso i

37. Signori di Forlì, sono già citati da Dante in *Inf.* XXVII 45: «La terra che fè già la lunga prova / e di Franceschi sanguinoso mucchio, / sotto le branche verdi si ritrova» (dove le *branche verdi* sono un riferimento agli artigli del leone rampante, verde, dello stemma della famiglia).

Borbone, all'attuale sede di conservazione. Di questo soggiorno meridionale resta traccia alla c. 58v, dove le sei righe di scrittura lasciate in bianco dal copista a separare gli ultimi versi di *Rvf* 121 (*Quelle pietose rime in ch'io m'accorsi*) da *Rvf* 122 (*Or vedi, Amor, che giovenetta donna*) vennero riempite da un anonimo scrivente con i vv. 10-12 dell'egloga VI dell'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro, cui vennero aggiunti tre versi inediti ricalcati sui precedenti nel seguente modo:

Tal ride del mio ben che 'l riso simola;
 tal piangie del mio mal che po' me lacire
 dietro le spalle con acuta limola.

} *Arcadia* VI 10-12

Tal biasima altrui che sé stesso condanna,
 prendi dilecto di far froda,
 non s'è da lamentar s'altrui lo 'ganna.³⁸

La stessa mano si cimenta altresì nella trascrizione di un sonetto (non identificato) a c. 185r, nello spazio bianco che segue la fine della canzone *Vergine bella* (*Rvf* 366). Esso si apre con l'invocazione di «Capece», che, seppur coincida con il cognome della musa di Berardino Rota,³⁹ appare un appellativo inusuale per rivolgersi alla donna amata: piuttosto, il «dico» del secondo verso suggerisce il dialogo con un interlocutore esterno cui il poeta si rivolge nel decantare la bellezza della sua musa, interpretazione seguita nella trascrizione del sonetto. Il nome della donna potrebbe celarsi nelle parole «vittoriosa» e «vittoria» che aprono rispettivamente la prima e l'ultima sottounità strofica, da identificare quindi con una Vittoria, forse Vittoria Colonna. In tal senso, l'identità di Capece sarebbe da ricercare in Scipione Capece, riconducendo così l'autore dei versi a uno dei poeti gravitanti attorno al circolo ischitano della marchesa d'Avalos.⁴⁰

Capece, mia vittoriosa è bella,
 dico, ch'è sì d'amor glorio^a et diletto:⁴¹

38. Il testo, così come quelli che seguono, è stato trascritto seguendo i criteri esposti in Tognetti 1982.

39. Celebre poeta petrarchista del Cinquecento napoletano, Berardino Rota (1509-1574) dedicò alla defunta moglie, Porzia Capece, due sezioni del suo canzoniere (stampato nel 1560), suddiviso in rime in vita di Porzia, in morte di Porzia e rime di materie diverse: cfr. Rota, *Rime* (Milite), XXXII-XXXIV.

40. In merito, cfr. Marrocco 2014.

41. Questi primi due versi presentano difficoltà sia nello scioglimento che nella resa del significato. In merito, ringrazio Gabriele Baldassari e Antonio Perrone per i preziosi suggerimenti.

son gigli et rose il suo liggiadro aspetto,
 una armonia celeste è^b soa favella,
 porta negli occhi Febbo et sua sorella,
 d'avorio il collo, è d'alibastro il petto,
 tanto più avanza lei ogni cuspetto
 quanto la vagha luna ogni altra stella.

La mano è pura neve et d'oro i crini,
 suavi il sguardo che ogni cor restaura,
 la bocca de curalli et de rubini.

Del suo nome, gentil dolce vittoria,
 ch'è tra li spirti angelici et divini
 in lei, tra l'altre, la superna gloria.

^a abbreviato *glio* con *titulus*. ^b et nel testo.

Entrambi i testi riportati non trovano legami né tematici né rimici con i componimenti collocati in prossimità, cosa che, unitamente alla mancanza di depennature o di esitazione nella scrittura, e a una resa grafica piuttosto ordinata per il primo componimento e per i primi versi del secondo (la mano in quest'ultimo diviene in seguito più corsiva e inclinata, mossa da quella che sembra un'urgenza di tempo), lasciano intuire una copia da un antigrafo per volontà di conservazione. La decisione di trascriverli proprio in questi spazi "ricavati" all'interno del corpo del Canzoniere, avendo ancora a disposizione almeno un'intera facciata bianca in fine codice (ovvero a c. 185v, dove la copia integrale del sonetto sopra riportato venne trascritta faticosamente da una mano elementare e incerta, con alcune omissioni e declinando alcuni versi alla seconda persona singolare), resta pertanto misteriosa, consapevolmente adottata forse per preservare i testi, dal momento che le carte di guardia e più in generale le carte iniziali e finali del manoscritto sono quelle maggiormente soggette al deperimento. Ciò non ha impedito tuttavia la rasura di altri interventi apposti alle cc. 72r e 109v della stessa mano e la (quasi) distruzione della sua nota di possesso a c. 185r, dalla quale a malapena si riesce a leggere il nome di Bernardo de V[...] de Capua, da identificare con lo scrivente stesso o, forse, con il di lui padre.⁴² Questi non sono tuttavia gli unici interventi presenti sul codice: le guardie, *loci* per eccellenza deputati al deposito di scritte avventizie, sono

42. A causa del pessimo stato dell'*ex libris*, solo parzialmente leggibile con lampada di Wood, vi sono alcune parole di interpretazione incerta; la nota può essere interpretata o come «Questo libro è de mia parte Bartolomeo de V[...] de Capua» oppure come «Questo libro è de mio patre Bartolomeo de V[...] de Capua».

ricoperte da numerosi interventi di altre mani e altre nature. Tra questi spicca un altro testo poetico, un sonetto caudato, composto direttamente sulla guardia I^v del codice (con un abbozzo anche sul *recto* della medesima), ricco di correzioni e ripensamenti autoriali; esso fu poi ricopiato con attenzione dallo stesso poeta a c. II^v, nel cui margine inferiore l'autore lascia il suo nome, «Baldinius»:

Ne la più bella etade et più fiorita
 et più dolci anni, il cieco autor di male,
 contra a cui schermo né gran^a forza vale,
 né mente sagia di ragion gradita,
 <g>ià struge la mia stanca et fragil vita
 con l'arco la pharetra e 'l crudo strale,
 et l'afflicta alma mesta et cruda assale
 che indarno contra il ciel dimanda aita.
 Taccia il summo Iove, ché sceptro in mano
 nulla li valsi con la real Corona,
 ch'al suo dispecto nosco a mano a mano
 d'Amor seque la traccia, et ben intona
 [s]ua excelsa fama, ché per monti et piano
 al bel amar il ciel e 'l mondo sprona;
 et sua vaga persona
 mi pone in^b rethe in sua dolce caccia,
 ove homini et dei Amor pesca et allaccia.

Baldinius.

^a Corretto su precedente *anco*. ^b Seguito da *sua*, cassato.

Sebbene questo sonetto abbia un certo interesse letterario e dimostri la diffusione e la vivacità culturale della produzione petrarchista, non sorprende, da un punto di vista concettuale, trovare testi poetici d'imitazione tra le carte di un codice dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Ciò che è invece singolare (beninteso, per la sensibilità contemporanea) è come a questi testi si accompagnino, indifferentemente, esercizi di scrittura (un intero alfabeto, un'*Ave Maria* e ripetizioni di sillabe tracciati da una mano malferma alle cc. IV-IIr), una ricetta dal sapore magico contro il colera (c. IIr),⁴³ oltre che

43. «Recipe. In tramme tre de [*ripetuto*] prunis solvitivi, et in tramme tre de concerva de lingua voe, et tramme tre de concerva de viole, et ne ferai uno datolo, et lo pigliaray la matina et non dormire. Et ey aprobat per li colerici et mali colorati et serrà sano et de bon colore» (c. IIr).

più consueti conti, prove di penna *et similia*, che, vergati anch'essi da lettori rinascimentali di Petrarca, dimostrano un livello culturale e un rapporto completamente diverso con l'opera trasmessa rispetto ai tentativi letterari del de Capua e di Baldino.

Esempi simili possono essere forniti anche guardando alla produzione a stampa. Prendendo in considerazione due esemplari di petrarchini conservati presso la Houghton Library, rispettivamente il volume *IC P447 B519s (C) che trasmette il Canzoniere con commento di Francesco Filelfo e i *Triumphs* con quello di Bernardo Illicino in un'edizione del 1513 in-4° piccolo,⁴⁴ e il GEN *IC P447C 1532 (A) con tutto il Petrarca volgare commentato da Alessandro Vellutello e stampato nel 1532 in-8°,⁴⁵ ci sorprenderebbe senz'altro la ricchezza delle legature. Nel primo caso, si tratta di una legatura coeva, probabilmente veneziana, in pieno vitello rosso con piatti decorati da molteplici cornici a doppio filetto e motivi vegetali d'oro impressi, entro le quali scorre, solo sul piatto anteriore e con andamento orario, la scritta (anch'essa in oro) «SONETTI / CANZONE E TRIUMPHI / DI MESER / FRANCESCHO PETRARCHA». Al centro del piatto vi sono cinque rombi d'oro con intricate decorazioni, mentre nel cuore di quello posteriore, privo delle lettere stampigliate ma con una cornice vegetale di modulo maggiore, è impressa una grande stella di David riccamente ornata, sovrastata da tre rombi, ai cui piedi si trovano altre figure geometriche, il tutto impresso in oro. Il secondo esemplare presenta invece una legatura solo apparentemente più sobria: in piena pelle di vitello, con il piatto anteriore decorato da due cornici concentriche ricavate da filetti e bande impresse, è accompagnato dal *titulus* «PETRARCHA» seguito da un motivo vegetale nel margine superiore della cornice più esterna, recando impressa in basso la data «1535». La cornice più interna si compone di tre scene impresse ripetute nelle bande laterali (ovvero Cristo risorto col cartiglio «JUSTIFICACI», Cristo in croce con due oranti e il cartiglio «SATISFACTIO», due oranti sotto la croce a cui è avvolto un serpente, in questo caso figura cristologica) e un'altra in quelle orizzontali (Adamo ed

44. Canzoniere: Venezia, Bernardo Stagnino, maggio 1513. In-4°. *Triumphs*: Venezia, [Bernardo I Stagnino] per Gregorio de' Gregori, 1513 (*USTC*, n° 847803). Pur essendo un in-4°, le sue dimensioni sono di appena mm 204 x 135: se fosse stato un manoscritto, sarebbe rientrato, con una taglia di mm 339, nel censimento riportato a inizio del presente lavoro. Sebbene non incluso nella lista presentata in *Appendice*, vista l'eccellenza della legatura e la cura del proprietario, mi è sembrato un esempio significativo per indagare il pubblico dei lettori di petrarchini nel Cinquecento.

45. Venezia, Bernardino Vitali, novembre 1532.

Eva sotto l'albero della conoscenza tra i cui rami sono le spire del rettile, col cartiglio «PECCATUM»); al centro del piatto un rosone vegetale un tempo dorato con quattro rami fioriti nei lati. Il piatto posteriore conserva la medesima impostazione del precedente, cambiando tuttavia le scene e le intestazioni; nella cornice superiore esterna si legge «IO. MARIA», in quella inferiore «MUSCHA P.»; le scene della cornice interna sono un guerriero col cartiglio «JUSTICIA», una donna con un tronco in mano con la scritta «FORTITUD», Lucrezia che si pugnala tra i seni («LUCRECIA»); il rosone centrale non presenta qui tracce di doratura. Ciò che è interessante, in entrambi i casi, è la cura che i proprietari dei due libri hanno dimostrato nei riguardi del testo petrarchesco, investendo nel proteggerlo con vere e proprie opere d'arte; la seconda legatura, presentando il nome del proprietario, può dirci di più sulla sua confezione. Il nome abbreviato in «Io. Maria Muscha P.» si riferisce infatti a Giovanni Maria Mosca detto il Padovano, scultore e medaglista in quegli anni attivo a Cracovia presso la corte polacca. E polacca è anche la legatura del suo petrarchino: gli stessi ferri utilizzati per le scene del piatto posteriore, di un artista anonimo, si ritrovano identici sul volume n° 43 di un recente catalogo,⁴⁶ accompagnati sul piatto anteriore dal nome del possessore, il vescovo Piotr Tomicki, che fu tra i principali committenti polacchi del Mosca. È interessante notare come il nostro esemplare, stampato nel 1532, sia stato rilegato a migliaia di chilometri di distanza dal luogo di stampa in meno di tre anni per un artista italiano: una spia dunque per lo studioso di quello che poteva essere il commercio internazionale di libri e i suoi tempi, come pure del prestigio di cui godeva il poeta laureato.⁴⁷ Anche qui però è bene sfuggire a una narrazione di tipo unilaterale: in un esemplare del più classico e ricercato tra gli oggetti del collezionismo, un'aldina del 1501 stampata su pergamena (anch'essa conservata ad Harvard),⁴⁸ una mano ancora cinquecentesca utilizza le cc. 191r-192r, bianche, per appuntare una benedizione per l'acqua in un latino maccheronico, chiusa da un rimedio per contrastare la febbre. A c. 192r si legge quindi: «Pe' guarir la febre cartana e terzana scriverete queste sotto scritte parole in tre boconi de pane con li segni de la croce che ssono scrite qui de ssoito, 3 hogni matina gli darette da maggiar uno bocone a digiuno. + raptam ++ benedictam +++ ascriptam (...)».

46. Cfr. van Leeuwen 2011, 123.

47. Oltre che ulteriore tassello per un'indagine della fortuna di Petrarca in Polonia: cfr. Wildlak 2001.

48. Cambridge, Harvard University, Houghton Library, *IC P447C 1501aa.

Questo *excursus* petrarchesco tra manoscritti e edizioni a stampa, tra composizioni poetiche e ricette dal gusto magico, è lungi dall'essere concluso, anzi: si è voluto qui fare un tentativo di tratteggiare, entro limiti imposti dalla sede editoriale, la storia di una forma-libro di grande successo, il petrarchino, e del suo pubblico di lettori, entrambe tematiche a lungo trattate in maniera poco approfondita,⁴⁹ ma si è solo agli inizi. Solo attraverso la messa in prospettiva della materialità degli oggetti sopravvissuti e l'ascolto delle voci che li hanno impregnati nei secoli sarà possibile rendere un'immagine dinamica della storia del libro (manoscritto o a stampa che sia) e, quindi, della storia culturale e letteraria:

occorre cioè porsi il problema della effettiva circolazione e diffusione (...) che dovrà coinvolgere (...) [elementi] paratestuali (all'interno delle singole edizioni e dei singoli volumi [aggiungerei: manoscritti]) e quelli peritestuali (al di fuori: testimonianze di lettura, documenti diversi, ecc.).⁵⁰

Se per Marc Bloch «il buono storico somiglia all'orco della fiaba: là dove fiuta carne umana, là sa che è la sua preda»,⁵¹ bisognerà seguire macchie d'inchiostro.

49. Ad esempio, in merito alla prima problematica, e nello specifico nei confronti della rivoluzione di Aldo Manuzio, nel 2019 Martin Davies si sentiva in dovere di puntualizzare che ancora «esiste qualche voce di enciclopedia popolare che gli attribuisce persino l'invenzione del formato in-ottavo. Tale affermazione è falsa; il formato esisteva da tempo, sia nei manoscritti che nelle edizioni a stampa» (Davies 2019, 82-83). Sulla stessa scia e nello stesso anno, Giancarlo Petrella, nel tentativo di scardinare questo mito, ha condotto «un pur superficiale controllo bibliologico nei repertori bibliografici del XV secolo [il quale] conferma che nei trent'anni circa che precedono la famigerata invenzione manuziana del libro portatile risulta già almeno un migliaio (!) di edizioni nell'agile formato in ottavo» (Petrella 2019, 17-18). In merito alla seconda tematica invece, se un accurato articolo di Carlo Pulsoni intitolato *Lettori di Petrarca nel '400* (Pulsoni 2016) si concentra piuttosto sulla variabilità del testo disponibile per i lettori dell'epoca, Simona Brambilla ha analizzato la diffusione del poeta laureato presso il pubblico mercantile partendo da materiali manoscritti quattrocenteschi di varia natura, quali codici, lettere, inventari di libri (Brambilla 2005).

50. Contò 2006, 265.

51. Bloch 1969, 41.

Appendice

Petrarchini manoscritti

1. Baltimore, Walter Art Museum, W 409
2. Baltimore, Walter Art Museum, W 410
3. Boston, Public Library, q. Med. 130
4. (ex) Camarillo, St. John's Seminary, 3863 (ora in collezione privata)
5. Cassino, Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino, 822
6. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3681
7. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. H IV 119
8. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L IV 114
9. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 2998
10. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regin. lat. 1110
11. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 12
12. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 1117
13. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 681
14. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2951
15. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5154
16. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5166
17. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 7824
18. Copenhagen, Kongelige Bibliotek, gks 2055 kvart
19. Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott 1082 kvart
20. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 1118
21. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Gaddi 198
22. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI 14
23. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XC inf. 19
24. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 279
25. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 842
26. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1365
27. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuovi Acq. 1
28. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuovi Acq. 341
29. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1137
30. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1145
31. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1146

32. Ithaca, Cornell University Library, Arch. 4648 Bd. Ms. 23 t
33. Ithaca, Cornell University Library, Arch. 4648 Bd. Ms. 25
34. Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, LA129
35. Lonato, Biblioteca Ugo da Como, 193;
36. London, British Library, Add. 18784
37. London, British Library, Add. 38125
38. London, British Library, Egerton 1148
39. London, British Library, Harley 5761
40. Ex London, Major J. R. Abbey, 3160 (ora in collezione privata)
41. Ex London, Major J. R. Abbey 7368 (ora in collezione privata)
42. Milano, Biblioteca Trivulziana, 903
43. Milano, Biblioteca Trivulziana, 904
44. Milano, Biblioteca Trivulziana, 905
45. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, XIII D 57
46. New Haven, Beinecke Library, Beinecke 706
47. Oslo, Nasjonalbiblioteket, 8° 2595
48. Oxford, Bodleian Library, Bodley 1027
49. Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 62
50. Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 81
51. Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 109
52. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ital. 1018
53. Paris, Musée Jacquemart-André, 2075 (17)
54. Philadelphia, University of Pennsylvania Libraries, LJS 267
55. Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 230
56. Ravenna, Biblioteca Classense, 18
57. Rimini, Biblioteca Comunale Gambalunga, 93 (D II 19)
58. Roma, Biblioteca Casanatense, 24
59. Roma, Biblioteca Corsiniana, 44 B 2
60. San Pietroburgo, National Library of Russia, Ital. OV XIV 1
61. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, K IX 46
62. Toledo, Biblioteca Capitular, 104.3
63. Torino, Biblioteca Reale, Varia 100
64. Torino, Biblioteca Reale, Varia 104
65. Trieste, Biblioteca Civica Hortis, I 12
66. Trieste, Biblioteca Civica Hortis, I 5
67. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, IX 80 (6357)
68. Verona, Biblioteca Capitolare, CCCCXLVII

69. Collezione privata, s.s. (ex Christie's)⁵²

Elenco dei petrarchini stampati tra gli anni 1501-1551 (estremi compresi)

Edizioni in-8°

1. Venezia, nelle case di Aldo I Manuzio, 1501 (USTC n° 847779)
2. [Lyon, Balthazar de Gabiano, 1502] (USTC n° 142816)
3. Fano, per Girolamo Soncino, 1503 (USTC n° 847786)
4. Firenze, a petitione Filippo I Giunta, 1504 (USTC n° 847780)
5. [Lyon, Balthazar de Gabiano, 1508] (USTC n° 130134)
6. Firenze, a petitione Filippo I Giunta, 1510 (USTC n° 847781)
7. Venezia, nelle case di Aldo I Manuzio, 1514 (USTC n° 847800)
8. [Toscolano], Paganino I & Alessandro Paganini, [1515-1520] (USTC n° 847828)
9. Firenze, per Filippo I Giunta, 1515 (USTC n° 847781)
10. Milano, in cassa de Alessandro Minuziano, 1516 (USTC n° 847799)
11. Venezia, per Niccolò Zoppino & Vincenzo di Paolo, 1519 (USTC n° 847799)
12. Venezia, nelle case haer. Aldo I Manuzio & Andrea I Torresano, 1521 (USTC n° 847815)
13. [Venezia, Gregorio De Gregori, 1522] (USTC n° 847829)
14. Firenze, per haer. Filippo I Giunta, 1522 (USTC n° 847811)
15. Venezia, Melchiorre I Sessa, 1526 (USTC n° 847831)
16. Venezia, per Niccolò Zoppino, 1526 (USTC n° 847816)
17. Venezia, per Gregorio De Gregori, 1526 (USTC n° 847812)
18. Venezia, per Niccolò Zoppino, 1530 (USTC n° 847834)
19. Venezia, per Bernardino Vitali, 1532 (USTC n° 847839)
20. Venezia, per Francesco I Bindoni & Maffeo Pasini, 1532 (USTC n° 847838)
21. Venezia, nelle case haer. Aldo I Manuzio & haer. Andrea I Torresano, 1533 (USTC n° 847840)
22. Venezia, per Vittore Ravani & C., 1535 (USTC n° 847823)
23. Venezia, per Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio ad instantia di Melchiorre I Sessa, 1539 (USTC n° 847822)
24. Venezia, per Francesco Marcolini, 1539 (USTC n° 847845)
25. Venezia, per Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1541 (USTC n°

⁵² Il codice è stato messo all'asta presso Christie's nel dicembre 2023 (asta online n° 21953, lotto 28; asta chiusa il 13/12/2023; <https://www.christies.com/en/lot/lot-6463234>).

762258)

26. Venezia, per Comin da Trino: a instantia Vincenzo Valgrisi & Giovanni Francesi, 1541 (USTC n° 762194)
27. Venezia, appresso Francesco I Bindoni & Maffeo Pasini per Agostino Bindoni, 1542 (USTC n° 762183)
28. Venezia, per Bernardino Bindoni, 1543 (USTC n° 762752)
29. Venezia, appresso Francesco I Bindoni & Maffeo Pasini, 1544 (USTC n° 763140)
30. Venezia, nelle case haer. Aldo I Manuzio, 1545 (USTC n° 762224)
31. Venezia, appresso haer. Pietro Ravani & C., 1546 (USTC n° 762333)
32. Venezia, per Comin da Trino al segno del Nettuno, 1547 (USTC n° 762749)
33. Venezia, per Alessandro Brucioli & fratres, 1548 (USTC n° 762750)
34. Venezia, al segno della Speranza, 1550 (USTC n° 762456).

Edizioni in-12°

1. Venezia, per Lazzaro Soardi, 1511 (USTC n° 847797)
1. Ancona, per Bernardino Guerralda, 1520 (USTC n° 847793)
2. Venezia, nelle case de Gregorio De Gregori, 1523 (USTC n° 847810)
3. Venezia, per Niccolò Zoppino, 1536 (USTC n° 847824)
4. Venezia, nelle case di Pietro Nicolini da Sabbio alle spese di Andrea Arrivabene, 1537 (USTC n° 847821)
5. Venezia, per Niccolò Zoppino, 1538 (USTC n° 847844)
6. Venezia, al segno della Speranza, 1545 (USTC n° 763018)
7. Venezia, appresso Gabriele Giolito De Ferrari, 1548 (USTC n° 762216)
8. Venezia, per Pietro Nicolini da Sabbio ad instantia di Francesco Rocca & fratres, 1549 (USTC n° 762753)
9. Venezia, nella bottega d'Erasmus di Vincenzo Valgrisi, 1549 (USTC n° 762305)
10. Venezia, appresso Gabriele Giolito De Ferrari, 1550 (USTC n° 762225)
11. Venezia, per Domenico Giglio, 1551 (USTC n° 847848)
12. Lyon, appresso Guillaume Rouillé, 1551 (USTC n° 847847)

Edizioni in-16°

1. Lyon, per Jean I de Tournes, 1545 (USTC n° 157624)
2. Lyon, per Jean I de Tournes, 1547 (USTC n° 157725)
3. Lyon, per Jean I de Tournes, 1550 (USTC n° 762292)

4. Lyon, appresso Guillaume Rouillé, 1550 (USTC n° 116020, 762241, 116019)
5. Lyon, appresso Guillaume Rouillé, 1551 (USTC n° 116023, 150892)

Edizioni in-24°

1. Venezia, Alessandro Paganini, apr. 1515 (EDIT16 CNCE 55718)
2. Bologna, Francesco Griffo, sett. 1516 (EDIT16 CNCE 66555)
3. Toscolano, Alessandro Paganini, 1521 (EDIT16 CNCE 27960)
4. Venezia, Niccolò Zoppino e Francesco de Paolo, dic. 1521 (EDIT16 CNCE 37509)
5. Venezia, Bernardino Stagnino, feb. 1531 (EDIT16 CNCE 55813)
6. Venezia, al segno de la Speranza, 1548 (EDIT16 CNCE 59376)

Edizioni in-32°

1. Venezia, Alessandro Paganini, 1515 (EDIT16 CNCE 66717)

Bibliografia

- Aretino, *Ragionamento della Nanna e della Antonia* = P. Aretino, *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, in Id., *Ragionamento-Dialogo*, a c. di P. Procaccioli, introduzione di N. Borsellino, Milano 1984.
- Balsamo 1979 = L. Balsamo, rec. a Rhodes 1978, «La Bibliofilia» 81, 2 (1979), 193-195.
- Bembo, *Lettere* = P. Bembo, *Lettere*, 4 voll., a c. di E. Travi, Bologna 1987-1993.
- Bloch 1969 = M. Bloch, *Apologia della storia*, a c. di G. Arnaldi, trad. it. di C. Pischetta, Torino 1969.
- Bozzolo-Ornato 1980 = C. Bozzolo, E. Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge. Trois essais de codicologie quantitative*, Paris 1980.
- Brambilla 2005 = S. Brambilla, *I mercanti lettori del Petrarca*, «Verbum» 7, 2 (2005), 185-219.
- Cagni 1969 = G.M. Cagni, *Vespasiano da Bisticci e il suo epistolario*, Roma 1969.
- Cannata 2003 = N. Cannata, *La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento*, «Critica del testo» 4 (2003), 155-176.
- Contò 2006 = A. Contò, *Petrarca in stampa tra Quattro e Cinquecento. Con una nota su Petrarca e Feliciano*, in G. Simionato (a c. di), *Petrarca e l'umanesimo*. Atti del convegno di studi, Treviso 1-3 aprile 2004, Treviso 2006, 262-269.
- Davies 2007 = M. Davies, «Non ve n'è ignuno a stampa»: *The Printed Books of Federico da Montefeltro*, in M. Simonetta (a c. di), *Federico da Montefeltro and His Library*, Milano 2007, 63-78.
- Davies 2019 = M. Davies, *Aldo e la costruzione del mito, o ciò che realmente fece*, in M. Davies, N. Harris (a c. di), *Aldo Manuzio. L'uomo, l'editore, il mito*, Roma 2019, 55-98.
- De la Mare 1985 = A. de la Mare, *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, in A. Garzelli (a c. di), *Miniatura fiorentina nel Rinascimento. 1440-1525: un primo censimento*, I, Firenze 1985, 395-600.

- Del Puppo 2004 = D. Del Puppo, *Remaking Petrarch's "Canzoniere" in the fifteenth century*, «Medioevo letterario d'Italia» 1 (2004), 115-139.
- Febvre-Martin 1999 = L. Febvre, H.J. Martin, *L'apparition du livre* (1958), postface de F. Barbier, Paris 1999.
- Grieco 2023a = D. Grieco, *Leggere i "Fragmenta": dal Vaticano Latino 3195 all'aldina*, in A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana (a c. di), *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Catania 23-25 settembre 2021, Roma 2023: <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/Grieco.pdf>>.
- Grieco 2023b = D. Grieco, *I "Rerum vulgarium fragmenta" tra Vaticano Latino 3195 e aldina: primi appunti sul Petrarca da mano*, «Petrarchesca» 11 (2023), 85-93.
- Huss 2019 = B. Huss, *Petrarca, Giotto e le illustrazioni ai "Trionfi". Tra testo e immagine*, in A. Torre (a c. di), *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, Pisa 2019, 21-38.
- Kemp 1997 = W. Kemp, *Counterfeit Aldines and Italic-Letter Editions Printed in Lyon 1502-1501: Early Diffusion in Italy and France*, «Papers of the Bibliographical Society of Canada / Cahiers de la Société bibliographique du Canada» 34, 1 (1997), 75-100.
- Ledda 2006 = A. Ledda, *Il Petrarca di Lazzaro de' Soardi*, in G. Petrella (a c. di), *Il fondo petrarchesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti ed edizioni a stampa (sec. XIV-XX)*, Milano 2006, 96-98.
- Macola 2007 = N. Macola, *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia 2007.
- Marrocco 2014 = M. Marrocco, *Ischia e il suo cenacolo di primo Cinquecento: un rinnovato Parnaso per le muse meridionali*, in B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi (a c. di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Roma 18-21 settembre 2013, Roma 2014: <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013%20Marrocco.pdf>>.
- Martini 1957 = A. Martini, *Spigolature venete*, «Arte veneta» 21 (1957), 53-64.
- Nuovo 1990 = A. Nuovo, *Alessandro Paganino (1509-1538)*, Padova 1990.
- Patota 2016 = G. Patota, *Petrarchino*, «Bollettino di italianistica» 1 (2016), 53-69.

- Pellegrini 2018 = P. Pellegrini, s.v. *Soardi, Laz zaro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIII, Roma 2018, 43-45.
- Petrella 2019 = G. Petrella, *L'eredit  di Aldo. Cultura, affari e collezionismo all'insegna dell'ancora*, in G. Montinaro (a c. di), *Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria*, Firenze 2019, 15-34.
- Pulsoni 2002 = C. Pulsoni, *I classici italiani di Aldo Manuzio e le loro contraffazioni lionesi*, «Critica del testo» 5, 2 (2002), 477-487.
- Pulsoni 2016 = C. Pulsoni, *Lettori di Petrarca nel Quattrocento*, in L. Marcozzi (a c. di), *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, Firenze 2016, 259-271.
- Quondam 2005 = A. Quondam, *Petrarchisti e gentiluomini*, in M. Febbo, P. Salwa (a c. di), *Petrarca e l'unit  della cultura europea / Petrarca a jedno  kultury europejskiej*, Warszawa 2005, 31-76.
- Rhodes 1978 = D.E. Rhodes, *Annali tipografici di Laz zaro de' Soardi*, Firenze 1978.
- Richardson 1994 = B. Richardson, *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge 1994.
- Rota, *Rime* (Milite) = B. Rota, *Rime*, a c. di L. Milite, Parma 2000.
- Shaw 1993 = D.J. Shaw, *The Lyons Counterfeit of Aldus's Italic Type. A New Chronology*, in D.V. Reidy (ed. by), *The Italian Book 1465-1800. Studies presented to Dennis E. Rhodes*, London 1993, 117-133.
- Signorini 2019 = M. Signorini, *Sulle tracce di Petrarca. Storia e significato di una prassi scrittoria*, Firenze 2019.
- Tognetti 1982 = G. Tognetti, *Criteri per la trascrizione dei testi medievali latini e italiani*, Roma 1982.
- Turbil 2020 = A. Turbil, «L'auteur voyant Laura ne consentir   ses plaisirs, de cruault  l'accuse»: qualche nuovo elemento sulla fortuna del Petrarca lirico in Francia prima del Petrarcbismo, «Arzan » 21 (2020), 50-68.
- van Leeuwen 2011 = J. Storm van Leeuwen, *The golden age of bookbinding in Cracow 1400-1600*, Kraków 2011.
- Vespasiano da Bisticci, *Vite* = V. da Bisticci, *Le vite*, 2 voll., a c. di A. Greco, Firenze 1970.
- Wildlak 2001 = S. Wildlak, *La présence de l'œuvre de Pétrarque en Pologne   l'époque de la Renaissance*, in P. Blanc ( d. par), *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe XIV^e-XX^e siècle*. Actes du XXVI^e congr s international du CEFI, Turin-Chambéry 11-15 décembre 1995, Paris 2001, 703-708.

Indagini sull'illustrazione iniziale dei *Fragmenta* nel Quattrocento

Giulia Zava
(Opera del Vocabolario Italiano - CNR)

ORCID 0000-0001-8829-336X
DOI: 10.54103/consonanze.161.c324

Abstract

Il contributo prende in esame un ampio corpus di manoscritti illustrati dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca risalenti al XV secolo, con l'intenzione di studiare la tradizione figurativa delle carte iniziali del Canzoniere nel corso del Quattrocento.

Parole chiave: Petrarca, illustrazione, manoscritti, XV secolo, *Rerum vulgarium fragmenta*.

Abstract

The article examines a large *corpus* of illuminated manuscripts of Francesco Petrarca's *Rerum vulgarium fragmenta* from the 15th century, with the purpose of studying the figurative tradition of the first folios of the Canzoniere during the Quattrocento.

Keywords: Petrarch, illumination, manuscripts, 15th century, *Rerum vulgarium fragmenta*.

La tradizione figurativa dei *Fragmenta* petrarcheschi non è particolarmente ricca.¹ Il testo lirico del Canzoniere non dà facilmente molto spazio alla visualizzazione: nel corso dei secoli, sono stati i componimenti contrad-

1. Ringrazio il revisore anonimo e Gabriele Baldassari per i preziosi consigli.

distinti da una certa facilità alla trasposizione pittorica ad aver avuto un maggior riscontro iconografico, come la canzone delle metamorfosi (*Rvf* 23), la canzone delle visioni (*Rvf* 323), o la canzone alla Vergine (*Rvf* 366), o ancora alcuni punti significativi dell'opera come il passaggio dalla sezione *in vita* a quella *in morte* (già segnalato dall'iniziale decorata nel Vat. lat. 3195, c. 53r).² Le illustrazioni del Canzoniere sono tuttavia collocate soprattutto a inizio opera:³ in questa sede intendo prendere in esame un campione di manoscritti quattrocenteschi in cui compaiano immagini – sia illustrazioni sia iniziali miniate – in apertura dei *Fragmenta*. L'intenzione del contributo sarà di approfondire la funzione delle figure, chiedendosi se esse servano a illustrare l'intero Canzoniere, o solo la prima parte dell'opera, o a fornire una trasposizione iconografica specifica per *Rvf* 1.

Veniamo quindi come prima cosa alla definizione del corpus preso in considerazione. Si tratta in totale di 33 manoscritti e un incunabolo: l'elenco non ha pretese di esaustività ed è certamente aperto a integrazioni, ma può permettere un primo sondaggio sulle direttrici dell'illustrazione del Canzoniere nel corso del Quattrocento.⁴ Sono testimoni da far risalire al XV secolo (o, nel caso di un solo codice – il ms. 130 della Fondation Martin Bodmer di Cologny –, alla svolta fra il Quattro e il Cinquecento), e in cui si può quindi studiare la ricezione figurativa petrarchesca prima dell'arrivo di Bembo, in un secolo in cui la lettura dell'opera volgare del poeta era meno codificata rispetto a quanto sarebbe accaduto nel succes-

2. L'altra opera in volgare di Petrarca, i *Trionfi*, ha goduto invece di un'ampia resa figurativa, complice anche la sua narrativa: a questo proposito, cfr. tra gli altri Battaglia Ricci 1999, Trapp 2003, Labriola 2012, Huss 2019, Di Simone 2021.

3. Nell'ampia bibliografia al riguardo, segnalo almeno Trapp 2003, Battaglia Ricci 2005, Torre 2012.

4. Per l'individuazione dei testimoni, si è fatto uso delle banche dati *Petrarca illustrato* (<http://www.petrarcaillustrato.it/>) e *The Petrarch Exegesis in Renaissance Italy Database* – d'ora in poi *PERI* (<https://petrarch.mml.ox.ac.uk>) –, oltre che dei cataloghi online delle biblioteche italiane e non (in particolare di *Manus Online*: <https://manus.iccu.sbn.it>). Aggiungo il ms. 1405 della Biblioteca Angelica di Roma, studiato da Davoli 2017; per i manoscritti decorati da Francesco di Antonio del Chierico, ho ripreso l'elenco di Signorello 2020 (per l'assegnazione dei codici alla mano del miniatore, cfr. Garzelli 1985, 119-132), eliminando dall'esame il manoscritto Amiatino 5 della Biblioteca Medicea Laurenziana, che non presenta illustrazioni proemiali al Canzoniere, e il ms. PP 49 R 12 Cornell University Library di Ithaca, di cui ho potuto visionare solo alcune immagini relative ai *Trionfi* sul sito della University of Pennsylvania, tratte dalla mostra *Petrarch at 700* del 2004 (cfr. l'URL: <https://old.library.upenn.edu/collections/online-exhibits/petrarch-700/petrarch-24?item=0>).

sivo.⁵ Si offre di seguito un'indicazione dei codici con riferimenti molto sintetici ai loro apparati decorativi e illustrativi:⁶

1. Boston, Boston Public Library, ms. q. Med. 130. Il codice è illuminato a inizio Canzoniere (c. 1r); decorazioni per le iniziali dei *Trionfi*;
2. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. lat. 3943. Illustrazioni in corrispondenza dell'inizio delle due sezioni dei *Rvf* (cc. 17r e 115v) e di ogni capitolo dei *Trionfi*;
3. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chig. L IV 114. Illustrazione a inizio Canzoniere (c. 10r) e ad apertura di ogni *Trionfo*;
4. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ottob. lat. 2998. Ricca miniatura a c. 52r, iniziale istoriata per *Rvf* 1 (c. 54r), illustrazioni a corredo dei *Trionfi*;
5. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. lat. 681. *Rvf* 1 incorniciato da racemi e accompagnato da immagine, iniziale miniata a c. 109v; illustrazioni per i *Trionfi*;
6. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 3198. Iniziale di *Rvf* 1 (c. 10r) dorata, decorazione a bianchi girari e immagine di putto. A c. 1v busto di profilo di Petrarca; iniziali decorate anche per il *Triumphus Mortis* II, per la *Vita di Petrarca* di Leonardo Bruni, per la canzone di Dante *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, per la prefazione e per la *Vita di Dante* di Leonardo Bruni;
7. Cologny, Fondation Martin Bodmer, ms. 130. Illustrazione a tutta pagina a cc. 10v e 107v, iniziali di *Rvf* 1 e *Rvf* 264 e dei *Trionfi* miniate;
8. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Ashb. 1263. Illustrazione a c. 7r (*Rvf* 1); varie iniziali decorate;
9. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VII 842. Pagina illustrata a c. 1r e V di *Rvf* 1 miniata; iniziali ornate per i *Trionfi*;
10. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. 184. Illustrazione al verso della seconda carta di guardia, a cc. 1r e a 105r; ritratto di Laura al recto dell'ultima carta di guardia (di realizzazione posteriore);
11. Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1108. Iniziali istoriate per i *Trionfi* e a c. 41r (*Rvf* 1);

5. Le ricerche sui canzonieri quattrocenteschi hanno avuto negli ultimi anni un notevole sviluppo: sul tema si veda almeno Comboni-Zanato 2017.

6. Per ragioni di spazio rinuncio qui a fornire una bibliografia per ogni codice: nel corso del contributo, si rimanderà alle descrizioni di ciascun manoscritto, privilegiando quelle più accessibili.

12. Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, ms. LA129. Immagine a c. 11r, *V* iniziale di *Rvf* 1 miniata;⁷
13. London, British Library, ms. Harley 3567. Illustrazioni a inizio Canzoniere (c. 9r) e per i *Trionfi*; varie iniziali decorate;
14. London, Victoria & Albert Museum (National Art Library), ms. L101-1947. Illustrazione a c. 9v; struttura architettonica e lettera miniata di *Rvf* 1 a c. 10r; illustrazione a c. 106r; immagine per il *Triumphus Cupidinis* (c. 149v) e decorazioni nei capilettera dei *Trionfi*;
15. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 611. A c. IVv illustrazione proemiale; a c. 1r e a c. 97r *Rvf* 1 e *Rvf* 264 incorniciati da struttura architettonica, *V* di *Rvf* 1 miniata; *Trionfi* decorati e illustrati;
16. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. Vitr. 22-1. A c. 10v tondo riccamente decorato con il titolo del ms., c. 11r (con *Rvf* 1) illustrata; *I* di *Rvf* 264 e *V* di *Rvf* 366 riccamente miniate; illustrazioni per i *Trionfi*;
17. Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 903. C. 8r illuminata;
18. Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. Triv. 905. A c. 1v illustrazione a tutta pagina, a c. 2r la *Vita di Petrarca* di Leonardo Bruni su pagina riccamente decorata; a c. 12r illustrazione e *V* di *Rvf* 1 miniata; illustrazioni per i *Trionfi*;
19. New York, Pierpont Morgan Library, ms. 427. Sul verso della carta di guardia struttura architettonica con titolazione e data del manoscritto; a c. 1r (*Rvf* 1) illustrazione a tutta pagina; immagini relative ai *Fragmenta* anche a cc. 10r, 18v, 26v, 29r, 35v, 37v, 50v, 51r, 53r, 59v, 62v, 65r, 67r, iniziali miniate per i *Trionfi*;
20. Oxford, Bodleian Library, ms. Canon. ital. 62. A c. 8v titolo dell'opera all'interno di una ghirlanda d'alloro; immagine a c. 9r, sopra il testo di *Rvf* 1; a c. 109v spazio lasciato vuoto e disegno di una croce fra *Rvf* 264 e *Rvf* 265; illustrazioni per i *Trionfi*;
21. Oxford, Bodleian Library, ms. Canon. ital. 69. Illustrazione a c. 1r; iniziali decorate per ogni componimento dei *Fragmenta*; iniziale istoriata per *Rvf* 366 (c. 146r);
22. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Ital. 545. Illustrazioni per i *Trionfi*, per *Rvf* 1 (c. 54r), per il sonetto dantesco *A ciascuna alma presa e gentil core* (c. 191r);
23. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Ital. 548 (7768²). A c. 1v

7. Mi rifaccio qui alla descrizione e alla riproduzione della carta in Signorello 2020: non sono quindi in grado di dare indicazioni maggiori per quanto riguarda l'apparato iconografico complessivo del codice.

- raffigurazione della canzone delle visioni; illustrazioni per i *Trionfi*; c. 56r con *Rvf* 1 illuminata; immagini anche per *A ciascuna alma presa e gentil core* (c. 202r) e per la *Vita di Dante* di Bruni (c. 238r); varie iniziali decorate e cornici architettoniche;
24. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Ital. 549. Iniziali istoriate per *Rvf* 1 (c. 9r), *Rvf* 264 (c. 115v) e *Triumphus Amoris* I (c. 157r);
25. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Ital. 1023. Carta 1r illuminata, con *V* di *Rvf* 1 decorata;
26. Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1405. Raffigurazioni a cc. 1r, 97v (in corrispondenza di *Rvf* 1 e *Rvf* 264) e per i *Trionfi* (a esclusione di *Triumphus Eternitatis*);
27. Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 24. Illustrazione e iniziale istoriata di *Rvf* 1 a c. 9r, iniziale di *Rvf* 264 ornata;
28. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Varia 3. Carte illustrate: 1r, con *Rvf* 1, e c. 141r, con inizio *Trionfi*; aggiunta cinquecentesca di due fogli cartacei con figure di Laura e del poeta (cc. 139v-140r);
29. San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms. 139. Frontespizio a c. 9r, iniziali istoriate alle cc. 10r (*Rvf* 1) e per i *Trionfi*; illustrazione a c. 107v (*Rvf* 264);
30. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. K IX 46. Illustrazione e iniziale istoriata di *Rvf* 1 a c. 1r, iniziale di *Rvf* 264 ornata;
31. Torino, Biblioteca Reale, ms. Varia 104. C. 8r illustrata; capilettera di *Rvf* 1 (c. 8r), di *Rvf* 264 (c. 105r) e di inizio *Triumphus Cupidinis* (c. 145r) miniati;⁸
32. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IX 431 (6206). Illustrazioni a inizio Canzoniere (c. 9r) e a inizio *Trionfi* (c. 149r);
33. Zaragoza, Biblioteca del Real Monasterio de San Carlos, ms. B 3 5. Illustrazioni a c. 1r e per i *Trionfi*;
34. Brescia, Biblioteca Queriniana, Inc. G V 15. Illustrazioni per tutto il Canzoniere; illustrazioni per i *Trionfi* solo ai ff. 137r, 152r e 168r, in corrispondenza dell'incipit del *Triumphus Cupidinis*, del frammento di sette terzine *Quanti già ne l'età matura ed acra* e dell'inizio del *Triumphus Temporis*.⁹

8. Mi rifaccio qui alla descrizione del codice di Brovia 2018, 265-269.

9. L'incunabolo viene inserito nel corpus in ragione della sua eccezionalità: si tratta del famoso esemplare della *princeps* delle opere volgari di Petrarca conservato alla Biblioteca Queriniana di Brescia, interamente illustrato sul finire del Quattrocento.

1. L'illustrazione iniziale: rappresentazione del Canzoniere, delle rime *in vita* o di *Rvf* 1?

L'analisi delle illustrazioni quattrocentesche poste a incipit dei *Rerum vulgarium fragmenta* deve partire da una prima riflessione: certe immagini sono poste come proemio al Canzoniere, altre sono realizzate a rappresentare la sezione *in vita* dell'opera, solo per alcune, infine, si ritiene ci si possa effettivamente trovare di fronte a una raffigurazione del primo sonetto. La definizione delle tre categorie non è sempre agevole – in particolare per quanto riguarda le immagini che illustrano il sonetto proemiale –, ma alcune direttive possono essere fornite dagli apparati iconografici complessivi dei manoscritti.

In questa categorizzazione, individuiamo da subito un unico esempio in cui l'immagine di apertura si trova nella carta di guardia: si tratta del ms. Vat. lat. 3198 della Biblioteca Apostolica Vaticana.¹⁰ Il primo sonetto è sì accompagnato qui da un decoro, ma la vera illustrazione del codice è proposta alla c. 1v, con il busto di Petrarca di profilo. È chiaro che non ci troviamo qui di fronte a un'immagine pensata per *Rvf* 1, quanto a una raffigurazione posta a rappresentare l'opera petrarchesca tutta.

Un gruppo di testimoni dalla chiara identificazione è costituito poi dagli esemplari in cui il codice presenta un'illustrazione prima di una immagine specifica per il solo *Rvf* 1 e una all'inizio della cosiddetta sezione *in morte* del Canzoniere, in corrispondenza di *Rvf* 264 (si ricordi che nel Vat. lat. 3195 anche l'autore aveva lasciato quattro carte bianche dopo *Arbor victoriosa triumphale*, *Rvf* 263). Avremo dunque una prima figura iniziale per tutto il testo, un'immagine per la sezione *in vita* e una per quella *in morte*.

In modo analogo, si potranno distinguere i manoscritti con immagini pensate solo in apertura delle due sezioni (ma prive di un disegno iniziale): le immagini di *Rvf* 1 e di *Rvf* 264 non saranno qui da intendere come rappresentazioni dei due testi, quanto delle due parti dei *Fragmenta*.

L'ultima parte dell'indagine prenderà infine in esame tutti i manoscritti che non rientrano nei gruppi finora individuati: in alcuni casi, vedremo, l'immagine iniziale sarà verosimilmente pensata come immagine proemia-

10. La digitalizzazione del codice è disponibile online all'URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3198. Se ne veda la descrizione, a cura di Giacomo Comiati, all'URL: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/manuscripts/rvf-and-triumphi-with-brunis-life-of-petrarch-and-index-vatican-city-biblioteca-1>.

le per il Canzoniere tutto, in altri possibilmente come una rappresentazione del primo sonetto.

2. Illustrazioni all'inizio dell'opera e delle due sezioni

Cominciamo l'analisi con due manoscritti che, come vedremo, sono collegati fra loro: entrambi propongono un'immagine proemiale, una per la sezione *in vita* e una per quella *in morte*. Per tutti e due i codici, la prima illustrazione è un ritratto di Petrarca. Osserveremo nel corso del contributo come un nutrito gruppo di testimoni risolverà il problema della rappresentazione ponendo a inizio Canzoniere l'immagine del busto del poeta (come già abbiamo visto nel Vat. lat. 3198): è una soluzione comune non solo all'iconografia dei *Fragmenta*, e il cui capostipite si trova nel ritratto posto a inizio *De viris illustribus* nel ms. Lat. 6069F della Bibliothèque Nationale de France.¹¹ Questo codice fu trascritto da Lombardo della Seta per Francesco I da Carrara e il disegno, da far risalire probabilmente al 1379, è attribuito al pittore Altichiero. L'immagine fece da modello per l'iconografia successiva del poeta, stabilendo uno dei principali filoni attraverso cui Petrarca sarebbe stato poi reso nel tempo: proposto di profilo o di tre-quarti – posa canonica per il ritratto – e vestito degli abiti canonici. Si trova così in molte apparizioni quattrocentesche, come nel *Ciclo di uomini illustri* di Andrea del Castagno,¹² o nel dipinto commissionato da Federico di Montefeltro per il suo studiolo.

I due testimoni sono il ms. 611 della Biblioteca Nacional de España e il manoscritto conservato al Victoria and Albert Museum di Londra sotto la segnatura L101-1947. Il manoscritto spagnolo fu trascritto dal celebre calligrafo veneto Bartolomeo Sanvito nella seconda metà del secolo e decorato da un miniatore della sua cerchia;¹³ Petrarca è qui accompagnato da Laura (in un ritratto doppio tipico degli sposi – si pensi a quello dei duchi

11. La riproduzione del codice è disponibile al sito web di *Gallica*: <https://archiveset-manuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc65104k>.

12. Sul rapporto fra il ritratto e i cicli pittorici dedicati agli uomini illustri, si veda Donato 1985. Per le funzioni del ritratto nel corso del Rinascimento, cfr. Pommier 1998, Bolzoni 2008, Bolzoni 2010, Pich 2010.

13. Sul calligrafo, cfr. almeno D'Urso 2017. La riproduzione del manoscritto è disponibile all'URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000125702&page=1>. Cfr. anche: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/manuscripts/rvf-and-triumphi-with-index-madrid-biblioteca-nacional-de-espana-mss-611>.

di Urbino)¹⁴ e i due sono incorniciati da una architettura classicheggiante, tipica della scuola veneta di Sanvito, che si caratterizza anche per una ricchezza di riferimenti classici, di iscrizioni, epigrafi e di miniature di gusto neoclassico; fuori dalla cornice appaiono Apollo che suona la lira e due putti.¹⁵ Il manoscritto del Victoria and Albert Museum fu invece realizzato dal solo Sanvito negli anni '60 del Quattrocento: Petrarca tiene in mano un ramo di alloro e un libro, e insieme a Laura è racchiuso all'interno di un'architettura romana che riporta la rubrica incipitaria e attorno alla quale sono nuovamente proposti Apollo e i due amorini.¹⁶ I manoscritti, uno realizzato da Sanvito e uno da un miniatore della sua cerchia, presentano dunque un'immagine dell'autore con Laura all'inizio dei *Fragmenta*. Anche per quanto riguarda la decorazione di *Rvf* 1 i due codici si comportano similmente: il testo proemiale è incorniciato da una struttura architettonica – nel manoscritto londinese più naturalistica, in quello spagnolo accompagnata da putti –, e la *V* iniziale viene decorata rispettivamente da animali e da racemi. Il testo non viene dunque rappresentato: le immagini sono più che altro una cornice e una decorazione dell'incipit dei *Fragmenta*, e la vera figura principe a inizio manoscritto è quella che precede l'inizio del Canzoniere, con Petrarca e Laura, accompagnati da altri personaggi e simboli (Apollo che suona la lira, l'alloro e gli amorini). Segue poi in entrambi i codici una rappresentazione a inizio sezione *in morte*: alle cc. 106r e 97r rispettivamente del codice londinese e di quello madrileno troviamo il monumento funerario di Laura con un'iscrizione che annuncia l'inizio delle rime per la sua morte; sulla base del sepolcro sono trascritti i primi due versi di *Rvf* 264, il cui testo troverà completamente nelle carte successive. I due manoscritti presentano poi l'immagine molto simile, quasi sovrapponibile, di Laura che cade da un cocchio in corsa.

Nel corpus ritroviamo poi altri due codici decorati da Sanvito. Il ms. 139 della Biblioteca Guarneriana di San Daniele del Friuli fu realizzato dal calligrafo su committenza del mantovano Ludovico Agnelli, vescovo di Cosenza (il cui stemma vescovile compare in vari fregi del codice): alla c. 9r troviamo il frontespizio, mentre i due momenti delle sezioni del

14. Sul ritratto doppio cfr. almeno Bolzoni 2010, 181-325; per il ritratto di Federico da Montefeltro e Battista Sforza, cfr. *ivi*, 236-241.

15. Per la miniatura petrarchesca veneta, cfr. almeno Toniolo 2006.

16. La riproduzione di alcune carte del codice è consultabile al sito del museo, all'URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1464995/sonnets-and-triumphs-manuscript-sanvito-bartolomeo/>.

Canzoniere sono segnalati dalla iniziale miniata di *Rvf* 1 (c. 10r), che rappresenta Petrarca con un libro fra le mani, e dall'immagine che precede *Rvf* 264 (c. 107v, la scena – già vista nel codice madrileno e in quello londinese – di Laura che cade da un cocchio in corsa).¹⁷ Anche il ms. 130 della Fondation Martin Bodmer di Cologny (sec. XV *ex.*-XVI *in.*), che propone vari momenti iconografici,¹⁸ fu decorato da Sanvito. Alla c. 10v troviamo un'immagine a incipit di tutto il Canzoniere: anche in questo caso ritorna il dipinto del poeta, accompagnato sempre da altre figure – Apollo che suona la lira e che sembra dettare i versi a Petrarca e una Laura-Dafne quasi completamente trasformata in alloro e dai cui rami si affaccia Cupido. La scena si svolge in un ambiente bucolico attraversato dalla Sorga, elemento costitutivo del paesaggio valchiusano, e bagnato dalla fonte d'Elicon (sulla sinistra, con Pegaso): l'elemento dell'ispirazione poetica si fa qui centrale. Alla c. 11r l'iniziale di *Rvf* 1 è miniata con l'immagine del poeta, che lascia lo spazio a soli decori per la *I* iniziale di *Rvf* 264 (c. 108r).

Anche il ms. Pal. 184 propone tre momenti decorativi a corredo del testo dei *Fragmenta* (al verso della seconda carta di guardia, alla c. 1r e a 105r).¹⁹ La prima immagine è nuovamente quella di Petrarca, questa volta proposto nel suo studio (in una posizione che riecheggia l'affresco ispirato dal *De viris illustribus* della Sala dei Giganti a Padova e che rimanda all'iconografia del saggio sul modello di san Girolamo). Al recto della carta successiva troviamo il testo di *Rvf* 1 preceduto da un'icona divisa verticalmente in due: sulla sinistra possiamo vedere Petrarca seduto, onorato con un ramo di alloro da Laura accompagnata da un gruppo di altre donne; sulla destra un elmo e uno scudo con l'effigie di un leone.²⁰ Prima del testo di *Rvf* 264, a c. 105r, compare poi l'immagine del poeta che fissa lo scheletro della donna amata, consolato dalla figura di Dio che si affaccia da un cielo dorato. In questo caso appare evidente la scelta dell'illustrato-

17. Cfr. la riproduzione digitale del manoscritto e la sua descrizione agli URL: <http://teca.guarneriana.it/visualizza/ms139/> e <http://teca.guarneriana.it/sicap/manoscritti/111>.

18. Si veda la riproduzione della carta al sito *E-codices*: <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/fmb/cb-0130>. A c. 107v il miniatore propone una raffigurazione della canzone delle visioni, di cui non si parlerà in questa sede. Per il codice e la sua datazione, cfr. Maddalo 2002.

19. Cfr. la riproduzione digitale del manoscritto all'URL: <https://archive.org/details/palatino-184-images/page/n7/mode/2up>.

20. «Likely the Ricasoli's family coat of arms»: cfr. la descrizione di Lorenzo Sacchini per il *PERI* all'URL: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/manuscripts/rvf-with-index-florence-biblioteca-nazionale-centrale-pal-184>.

re: proporre un'immagine iniziale del ritratto del poeta – autore e autorità del Canzoniere – e dividere le due sezioni dell'opera anche attraverso le illustrazioni.

Alla rappresentazione iniziale del poeta, da solo o in compagnia di altri personaggi, può poi sostituirsi un frontespizio con il titolo dell'opera: avviene così, ad esempio, nel ms. Canonici Italian 62 della Bodleian Library, realizzato dalla sapiente mano di Francesco di Antonio del Chierico, uno dei principali e più celebrati miniaturisti del Quattrocento.²¹ Alla carta 8v del codice troviamo il titolo dell'opera all'interno di una ghirlanda d'alloro; la divisione fra la sezione *in vita* e quella *in morte* è poi evidenziata dalla presenza di un'illustrazione a c. 9r, sopra il testo di *Rvf* 1, e dallo spazio lasciato vuoto, con il disegno di una croce, a c. 109v, fra *Rvf* 264 e *Rvf* 265 (in questo caso quindi lo spazio riservato per la decorazione si colloca in modo anomalo dopo il testo di *I' vo pensando, et nel penser m'assale*, e non prima).²²

La ripartizione per immagini del testo può poi trovare un punto omega in *Rvf* 366. Il ms. Vitr. 22-1 della Biblioteca Nacional de España, il Canzoniere appartenuto a Federico di Montefeltro, propone un tondo riccamente decorato con il titolo del manoscritto alla c. 10v, la *V* iniziale di *Rvf* 1 istoriata con l'immagine di Petrarca che regge un libro in mano (il testo è inoltre inserito all'interno di una ricca cornice di putti, animali e piante), e le iniziali di *Rvf* 264 e *Rvf* 366 miniate in oro con decorazioni a bianchi girari: l'unica vera illustrazione è quella del poeta a inizio Canzoniere e a inizio sezione *in vita*, ma la sezione *in morte* e la conclusione del macrotesto vengono comunque segnalate visivamente.²³

3. Le due sezioni del Canzoniere

Se un'ampia parte dei testimoni individua tre momenti iconografici nella scansione del testo, altri esemplari propongono un'immagine o un decoro

21. Cfr. la voce del *DBI* *Francesco d'Antonio del Chierico*, a pugno di Costanza Barbieri.

22. La mia consultazione si è limitata alla riproduzione digitale di alcune carte del manoscritto. Per il dettaglio, cfr. la descrizione di Giacomo Comiati su *PERI*: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/manuscripts/rvf-and-triumphi-with-index-oxford-bodleian-library-canonici-ital-62>.

23. La riproduzione del manoscritto è disponibile al sito della *Biblioteca Digital Hispánica*: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000023186&page=1>. Cfr. la descrizione del manoscritto su *PERI*: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/manuscripts/rvf-and-triumphi-with-index-madrid-biblioteca-nacional-de-espana-vitr-22-1>.

solo in corrispondenza di *Rvf* 1 e *Rvf* 264: anche in questi casi, le illustrazioni non dovranno essere intese come rappresentazioni dei due testi quanto invece delle due sezioni dell'opera. È questo il caso del ms. Barb. lat. 3942 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Alla c. 17r del codice, sopra a *Rvf* 1 e incorniciata insieme al testo entro una decorazione vegetale, troviamo l'immagine di Laura mentre incorona Petrarca. L'ambientazione è quella di Valchiusa, con la Sorga e l'albero di alloro sullo sfondo, e Cupido che colpisce con la sua freccia il poeta chinato di fronte all'amata. Gli elementi naturalistici tornano poi alla c. 115v, ma l'alloro è ormai spezzato a metà e il poeta può solo contemplare la tomba di Laura: le immagini illustrano i due momenti dell'opera e l'icona proemiale è specchio di un'intera sezione del Canzoniere (allo stesso modo il codice proporrà una rappresentazione per ogni capitolo dei *Trionfi*).²⁴ In diversi manoscritti si assiste a una situazione simile, con un'immagine per *Rvf* 1 e una per *Rvf* 264 (e se non un'immagine, un'indicazione di qualche genere), come nel ms. Italien 549 della Bibliothèque Nationale de France,²⁵ nel ms. 1405 della Biblioteca Angelica di Roma²⁶ e nel ms. Varia 104 della Biblioteca Reale di Torino.²⁷

24. Il codice è interamente digitalizzato dalla Biblioteca e consultabile all'URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.3943. Cfr. anche la descrizione del manoscritto su *Mirabile* e su *PERI*: <http://www.mirabileweb.it/manuscript/citta-del-vaticano-biblioteca-apostolica-vaticana--manuscript/214672> e <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/manuscripts/rvf-and-triumphi-with-pseudo-da-tempo-life-of-petrarch-and-index-vatican-city>.

25. Digitalmente consultabile all'URL: <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc9672h>. Cfr. anche la descrizione del codice su *PERI*: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/index.php/manuscripts/rvf-and-triumphi-with-annotations-and-index-paris-bibliotheque-nationale-de-france>.

26. Cfr. la descrizione del manoscritto, che va fatto risalire al terzo quarto del secolo, in Davoli 2017, 82: «Nella c. 1r, ad apertura dei *RVF*, è raffigurato, all'interno di un cortile ricco di vegetazione e chiuso da tre pareti rossastre, il poeta in piedi, dinnanzi a un scrittoio che ospita un codice aperto, posto su un leggio, e un *volumen* svolto in senso verticale; sulla destra, un cervo bianco con corna d'oro, assiso sotto un albero (che simboleggia il lauro), le cui fronde sono anch'esse aurate; nella parete di destra vi è una porta semichiusa. (...) La c. 97v, contenente l'incipit di *Rvf* CCLXIV, presenta il medesimo scenario, seppur con le modifiche inevitabilmente apportate dalla dipartita di Laura: il poeta è questa volta seduto presso lo scrittoio, con la faccia tra le mani; il cervo non è più presente, mentre l'albero mostra un taglio a metà tronco e non è più dritto come in precedenza ma leggermente piegato verso destra, quasi sul punto di cadere; sulla sinistra, al posto degli alberi rappresentati nella prima miniatura, sono presenti dei cipressi; la porta sulla destra, infine, è completamente chiusa».

27. Per il quale cfr. Brovia 2018, 267: «il componimento inizia con una I d'oro su fondo verde e oro, mentre alla fine del componimento precedente, a c. 104v, si legge in inchiostro rosso "Vita nova"».

Anche il ms. Urbinate Latino 681, datato attorno al 1470, appartenuto al cardinale Francesco Gonzaga e attribuito a ser Ricciardo di Nanni, miniatore legato alla famiglia Medici e noto per le miniature dei corali della Badia Fiesolana,²⁸ propone un'immagine a inizio Canzoniere e segnala la seconda parte dell'opera. L'unica vera e propria illustrazione per i *Fragmenta* è alla c. 11r – come in numerosi altri codici, il manoscritto propone un esplicito parallelo fra Laura e Dafne e fra Petrarca e Apollo, presentando la scena dell'inseguimento del dio – ma l'inizio della sezione *in morte* viene individuata dalla decorazione dell'iniziale di *Rvf* 264.²⁹

Vanno inseriti in questa categoria anche i manoscritti della Biblioteca Casanatense di Roma (ms. 24)³⁰ e della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (ms. K IX 46) studiati da Daphne Grieco. I codici presentano nuovamente l'illustrazione di Apollo e Dafne a inizio opera:³¹ dal momento che i manoscritti propongono un'iniziale istoriata per *Rvf* 1 e un fregio in corrispondenza dell'inizio sezione *in morte*, l'immagine iniziale sarà nuovamente da intendersi genericamente proemiale e non specifica per il testo del primo sonetto.³²

28. Sul miniatore, si veda almeno la scheda del *DBI*, a cura di Maria Cristina Rossi. Per le miniature di Francesco d'Antonio del Chierico e di Ricciardo di Nanni per la Badia Fiesolana, cfr. Landi 1977.

29. Cfr. la riproduzione del manoscritto, con descrizione, all'URL: https://spotlight.vatlib.it/humanist-library/catalog/Urb_lat_681.

30. La descrizione del manoscritto è disponibile su *Manus*: <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/cnmd/297055>.

31. La serie di manoscritti con Apollo e Dafne realizzata da Francesco di Antonio del Chierico a partire dal 1468 (e prima del 1484, anno della sua morte) comprende il ms. q. Med. 130 della Boston Public Library, il ms. Chig. L IV 114 della Biblioteca Apostolica Vaticana, il ms. LA129 della Museu Calouste Gulbenkian, il ms. Trivulziano 905, il già citato ms. Canonici Italian 62 della Bodleian Library, il ms. 24 della Biblioteca Casanatense di Roma e il ms. It. IX 431 (6206) della Biblioteca Nazionale Marciana, cui affiancare il ms. Varia 104 della Biblioteca Reale di Torino (accostato per primo agli altri codici da Brovia 2018) e il ms. K IX 46 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, aggiunto all'elenco da Grieco 2024, attraverso uno studio comparativo fra questo e il ms. casanatense. Ringrazio Daphne Grieco per avermi permesso di leggere il suo bel contributo prima della pubblicazione. Sul gruppo di manoscritti realizzati dal miniatore, si veda l'articolo già citato di Signorello 2020. Per la datazione dei codici, cfr. Garzelli 1985, 119-132.

32. Gli altri manoscritti del miniatore non propongono immagini o fregi in corrispondenza dell'inizio della sezione *in morte*: il ms. Chig. L IV 114 e il ms. Marciano It. IX 431 (6206) presentano l'immagine di Apollo e Dafne rispettivamente alle cc. 10r e 9r, mentre il ms. q. Med. 130 di Boston, il ms. di Lisbona e il Trivulziano 905 presentano, oltre all'immagine proemiale, la *V* iniziale miniata (il ms. milanese propone inoltre un ritratto a incipit di tutto il manoscritto a c. 1v, prima del testo della *Vita di Petrarca* di Bruni – per la

4. Petrarca nel capolettera

Prima di affrontare i manoscritti con un'unica illustrazione, un cenno va infine fatto al ms. Ottoboniano latino 2998,³³ che propone nuovamente la raffigurazione di Apollo e Dafne (c. 52r), in questa occasione accompagnati anche da Petrarca e Laura: il poeta, colpito da Cupido e seduto dinanzi a un boschetto di alberi di alloro, scrive mentre contempla la donna amata di fronte a lui. L'iniziale di *Rvf* 1 (a c. 54r) è qui abitata da un Petrarca anziano, con le mani giunte e lo sguardo rivolto al cielo (non viene invece segnalato con espedienti iconici l'inizio della sezione *in morte*) – se l'immagine di Apollo e Dafne apre al testo del Canzoniere tutto e ai suoi contenuti, la seconda probabilmente si concentra, anche per la sua posizione, sul testo di *Rvf* 1, senza tuttavia escludere, potenzialmente, uno sguardo alla storia del poeta che compone i testi.

Cominciamo ora però a prendere in esame i manoscritti in cui l'immagine iniziale è singola e non sono presenti ulteriori raffigurazioni o fregi a lato di *Rvf* 264. Come abbiamo già visto, un nutrito gruppo di testimoni propone a inizio Canzoniere l'immagine del poeta. Tale accorgimento è utilizzato anche dal ms. Italien 545 della Bibliothèque Nationale de France, databile al 1456 (cfr. Garzelli 1985, 119):³⁴ anche qui, alla c. 54r, troviamo Petrarca affacciarsi dall'iniziale di *Rvf* 1 con la differenza che invece di essere anziano, è nei suoi consueti panni, coronato di alloro e con un libro in mano. In considerazione del luogo in cui è stata posta, l'icona deve essere stata pensata per *Rvf* 1, ma l'immagine si muove in un tracciato tradizionale, non strettamente legato al testo del sonetto. Una situazione simile si riscontra nel ms. Italien 548 (7768²) della BNF (datato 1476), alla c. 56r:³⁵

riproduzione digitale del codice, cfr. l'URL <https://graficheincomune.comune.milano.it/graficheincomune/opere/bibliotecatrivulziana/Manoscritti/Cod.+Triv.+905>). Anche in considerazione della vicinanza iconografica dei codici con gli altri manoscritti di Francesco di Antonio del Chierico presi in esame, si ritiene che in questi casi le illustrazioni andranno riferite con una certa sicurezza al testo complessivo del Canzoniere e non a *Rvf* 1.

33. La riproduzione del codice è disponibile all'URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ott.lat.2998. Si veda anche: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/index.php/manuscripts/triumphi-and-rvf-with-index-vatican-city-biblioteca-apostolica-vaticana-ott-lat-2998>.

34. Consultabile online all'URL: <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc9668k>. Cfr. anche: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/index.php/manuscripts/triumphi-and-rvf-with-brunis-life-of-petrarch-and-index-paris-bibliotheque-nationale-de>.

35. Cfr. la descrizione e la riproduzione del codice agli URL: <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc96719> e <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105325942/f2.item>. A inizio manoscritto (a c. 1v), prima degli indici del volume (che contiene anche i

anche qui la *V* iniziale viene miniata con la figura di Petrarca laureato, ma il miniatore aggiunge alla decorazione della carta una cornice di fiori, animali e putti che si sviluppa intorno al testo del sonetto, proponendo nuovamente sul fondo della pagina un'immagine del busto del poeta, che in quest'occasione indica nella direzione dell'immagine di Laura, posta sul margine superiore. Una simile decorazione – fatta di una ricca cornice floreale e di un Petrarca inserito all'interno della *V* iniziale, accompagnato qui da due puttini – si trova anche nel ms. 1108 della Biblioteca Riccardiana, illustrato da Francesco di Antonio del Chierico.³⁶

Anche il ms. Magl. VII 842³⁷ presenta nel capolettera l'immagine del poeta. L'illustrazione della pagina però si sviluppa anche lungo i margini, con una cornice fatta di elementi architettonici, putti e medaglioni (tre raffiguranti delle frecce in un fuoco, gli altri due un uomo e una figura stesa sotto un albergo) e con un'ampia miniatura che precede il testo del sonetto proemiale. L'immagine rappresenta Cupido su una barca che si traina verso riva con una corda e una donna in piedi sulla spiaggia che taglia la fune con una spada. La scena è complessivamente misteriosa e pone problemi sia la sua decifrazione sia la possibilità che vada riferita a *Rvf* 1 o meno. L'immagine del solo volto del poeta compare infine anche nell'iniziale del ms. Harley 3567 della British Library, appartenuto a Francesco Gonzaga e attribuito a Gaspare da Padova.³⁸ Oltre alla miniatura del capolettera, troviamo sul margine superiore della carta Petrarca intento a leggere i suoi versi a Laura, con un Cupido che punta il suo arco contro la donna, facendosi qui eccezionalmente alleato di Francesco (come è noto,

Trionfi, la *Vita di Petrarca* e la *Vita di Dante* di Bruni, la *Vita nova* e altre canzoni dantesche), compare poi una raffigurazione della canzone delle visioni, in una posizione quindi non solo scollegata dal testo di *Rvf* 323 ma anche da quello del Canzoniere tutto, che inizierà appunto solo alla c. 56r.

36. Cfr. la sua digitalizzazione nella Teca Digitale della Biblioteca: <http://teca.riccardiana.firenze.sbn.it/index.php/it/?view=show&myId=052dc56d-cf20-47fa-9e2d-df0a41121763>. Per la descrizione del codice, cfr.: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/manuscripts/rvf-and-triumphi-with-brunis-life-of-petrarch-florence-biblioteca-riccardiana-ricc-1108>.

37. Se ne veda la descrizione all'URL: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/manuscripts/rvf-and-triumphi-with-index-florence-biblioteca-nazionale-centrale-magl-vii-842>.

38. La descrizione del manoscritto e la riproduzione di alcune carte si possono trovare all'URL: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6586&CollID=8&NStart=3567>. Vedi anche: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/index.php/manuscripts/rvf-and-triumphi-with-annotations-and-index-london-british-library-harley-3567>.

infatti, nel primo sonetto l'amore di Petrarca è dipinto come peccato e come un'esperienza legata al passato; l'immagine si pone inoltre in netta contraddizione con *Rvf* 3, 14: «Trovommi Amor del tutto disarmato (...) però al mio parer non li fu honore / ferir me de saetta in quello stato, / a voi armata non mostrar pur l'arco», vv. 9, 12-14).³⁹ In entrambi i casi le raffigurazioni potrebbero sia riferirsi al testo del sonetto sia porsi come proemio ai *Fragmenta*; nulla vieta tuttavia che in realtà le miniature svolgano un ruolo di decorazione e di accompagnamento di *Rvf* 1, ma al tempo stesso facciano da apertura al macrotesto tutto. Le immagini sono collegate al sonetto dalla cornice che le circonda, ma la loro posizione proemiale svolge un ruolo che certamente non ammette una stretta corrispondenza e un'unica interpretazione.

5. I protagonisti del Canzoniere

La presenza di un'immagine nella carta in cui è trascritto il testo del sonetto e di una cornice che li racchiuda entrambi è un tratto comune alla tradizione iconografica del Canzoniere, e appartiene anche ai manoscritti della Biblioteca del Real Monasterio de San Carlos di Zaragoza⁴⁰ e della Pierpont Morgan Library di New York, il codice conosciuto come Orsini-Da Costa dai nomi dei suoi possessori.⁴¹ Nel primo caso troviamo Petrarca seduto sotto un albero di alloro e colpito da una freccia che parte proprio dal tronco; l'iniziale del testo è dorata e decorata da bianchi girari; la cornice è arricchita nel margine inferiore dallo stemma degli Aragona sorretto da due putti. Il ms. newyorkese, datato 1476, invece propone l'immagine di Petrarca seduto nel suo studio (come già nel ms. Pal. 184), intento a scrivere. Sul margine inferiore della cornice possiamo osservare lo stemma della famiglia Orsini retto da due putti. Ci troviamo di nuovo di fronte all'incertezza dell'attribuzione delle immagini, che potrebbero essere riferite sia al sonetto sia porsi come immagine proemiale del testo.

39. Cito da Petrarca, *Rerum vulgariū fragmenta* (Bettarini).

40. Per la descrizione del codice, cfr.: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/index.php/manuscripts/rvf-and-triumphi-with-index-zaragoza-biblioteca-del-real-monasterio-de-san-carlos-b-3-5>. Ringrazio Giacomo Comiati per avermi permesso di vedere le sue riproduzioni del manoscritto.

41. Il manoscritto fu illuminato nella seconda metà del Quattrocento con varie immagini, più di una decina delle quali riferite ai *Fragmenta*: cfr. le riproduzioni sul sito dal Museo, <http://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/77338>.

Per queste illustrazioni – come per quelle del ms. Magliabechiano e del ms. Harley 3567 – propenderei tuttavia per una raffigurazione pensata per *Rvf* 1. Non per questo però le immagini non possono riferirsi anche al testo del Canzoniere tutto: l'immagine del poeta e delle sue vicende è l'immagine dei *Fragmenta*, e se la cornice racchiude il testo e l'icona legandole fra di loro non vuol dire che non apra anche ai contenuti del macrotesto.

Allo stesso modo credo che ci si possa rivolgere ai numerosi altri codici che propongono un disegno variamente inteso di Petrarca e Laura presentati assieme come personaggi agenti, accompagnati spesso da Cupido e dall'alloro. Alla c. 1r del manoscritto Italien 1023 della Bibliothèque Nationale de France,⁴² di produzione viscontea, Petrarca siede davanti a un baldacchino retto da due putti alati, è attaccato da un terzo Cupido con arco e freccia, e legge i suoi versi a Laura, posta in piedi di fronte a lui. Altro esempio di un'immagine che rappresenta una dinamica amorosa fra Petrarca e Laura si trova nel manoscritto Ashburnham 1263 della Biblioteca Medicea Laurenziana, della seconda metà del secolo: in questo caso è Petrarca inginocchiato che viene colpito dalla freccia d'Amore, mentre Laura, in piedi di fronte a lui, lo incorona di alloro.⁴³ Esiste poi un'unica illustrazione in cui la presenza del putto alato viene meno e lascia spazio alla sola incoronazione poetica da parte di Laura. Si tratta di quella posta a corredo del primo sonetto nel codice Trivulziano 903 (c. 8r), della seconda metà del secolo:⁴⁴ il Canzoniere tutto viene quindi qui ricondotto al momento della laurea e al simbolo dell'alloro poetico, ricordati e ottenuti grazie a Laura. A questa struttura di base – formata da Petrarca, Laura, spesso Cupido e sicuramente l'alloro – possono poi aggiungersi altri elementi, come ad esempio altri personaggi secondari: è questo il caso del

42. Digitalizzato e riproposto all'URL: <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc101179>.

43. Una descrizione del manoscritto è disponibile su *Mirabile*: http://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-medicea-laurenziana-ashburnham--manuscript/RDP_221242. Cfr. anche la scheda su *PERI*: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/index.php/manuscripts/rvf-with-index-and-pseudo-da-tempo-life-of-petrarch-florence-biblioteca-medicea>.

44. La digitalizzazione del manoscritto è disponibile all'URL: <https://graficheincomune.comune.milano.it/graficheincomune/immagine/Cod.+Triv.+903,+piatto+anteriore>. Cfr. anche la scheda su *Manus Online*: <https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000236408> e quella su *PERI*: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/index.php/manuscripts/rvf-and-triumphi-with-index-milan-biblioteca-trivulziana-triv-903>.

manoscritto Canonici Italian 69 della Bodleian Library di Oxford,⁴⁵ un codice lombardo degli anni Venti-Trenta del Quattrocento. Qui Laura porge la corona di alloro a Petrarca, in piedi di fronte a un altare su cui è posato un libro aperto. Dietro all'altare compaiono sette donne con ghirlande fra i capelli (le virtù cardinali e teologali, memori del *Purgatorio* dantesco?). Il disegno si sviluppa per tutta la carta con una cornice architettonica con decorazioni di fiori e con due medaglioni negli angoli superiori, all'interno dei quali sono ritratti due uomini barbuti. Sul margine inferiore è raffigurato un paesaggio con un uomo e una donna che si affacciano da una torre – sulla sinistra – e tre soldati con due cani sulla destra: la dinamica Petrarca-Laura si arricchisce di nuovi personaggi e di un paesaggio che viene qui maggiormente caratterizzato nel rimando a Valchiusa.⁴⁶ Le cornici legano i contenuti del testo di *Rvf* 1 e delle miniature, ma le raffigurazioni si pongono come apertura dei *Fragmenta*: così come il sonetto proemiale dà inizio all'opera, le immagini anticipano la realizzazione del Canzoniere e la gloria poetica di Petrarca.

6. L'illustrazione proemiale dei *Fragmenta* nel Quattrocento

Dopo questa carrellata di manoscritti, possiamo ora giungere ad alcune prime conclusioni su quali siano le principali modalità di illustrazione delle prime carte del Canzoniere petrarchesco. La prima distinzione da fare riguarda ciò che veramente le immagini hanno illustrato: nelle prime fasi del contributo abbiamo visto codici in cui l'illustrazione proemiale si colloca come immagine di tutto il macrotesto o della prima sezione dei *Fragmenta*. Questo dato è provato dalle altre immagini realizzate lungo i vari testimoni: la presenza, ad esempio, di una raffigurazione o di un decoro a inizio sezione *in morte* farà propendere per l'interpretazione della prima figura come immagine di quella *in vita*. Similmente, la presenza di iniziali

45. L'immagine della prima carta e di alcune altre all'URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/5c4ad11d-8c14-4007-a056-00e534683eae/>. Cfr. la scheda su *PERI*, all'URL: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/index.php/manuscripts/rvf-oxford-bodleian-library-canonici-ital-69>. Abbastanza affine all'illustrazione proemiale del manoscritto è quella del ms. Varia 3 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, risalente al 1444, con Petrarca, l'alloro (da cui in quest'occasione si affaccia Cupido), Laura e le dame che la accompagnano. Se ne veda la riproduzione all'URL: http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/manoscrittoantico/BNCR_Ms_VARIA_0003/BNCR_Ms_VARIA_0003/1.

46. Il manoscritto presenta poi un'iniziale istoriata per *Rvf* 366, con l'immagine della Vergine racchiusa all'interno della *V*.

minate per *Rvf* 1 farà pensare che la prima immagine non sia a raffigurare strettamente il testo del sonetto, quanto ad aprire l'opera. In questi casi, si è visto, la prima raffigurazione è quella di Petrarca, che può essere da solo o in compagnia di Laura o di altri personaggi o oggetti (solitamente Cupido e l'alloro). Un'effettiva eccezione si trova nel gruppo di manoscritti miniati da Francesco di Antonio del Chierico che propone la fuga di Dafne da Apollo: in questo caso non ci si trova immediatamente di fronte alla rappresentazione di Petrarca, ma il parallelo dell'amore del dio per la ninfa con quello di Francesco e Laura è certamente ben presente ai lettori quattrocenteschi (si pensi a questo proposito al commento di Filelfo al quinto sonetto).⁴⁷

Un altro importante aspetto da notare in questo contesto è che le immagini proemiali non cambiano particolarmente qualora decorino specificamente il capolettera di *Rvf* 1: anche in questo caso il protagonista assoluto dell'iconografia è il poeta stesso, che compare frequentemente entro la *V* iniziale del sonetto. Per quanto si possano vedere diversi atteggiamenti del poeta e degli altri attori dell'immagine, il ruolo centrale è quasi sempre affidato a Petrarca. Un'altra eccezione è data dall'incunabolo queriniano di Brescia, interamente illustrato a Milano alla fine del Quattrocento.⁴⁸ Nel caso del volume – che si propone in generale come *unicum* nel quadro dell'iconografia petrarchesca, in ragione della ricchezza del suo apparato illustrativo – non troviamo qui un'immagine del poeta: al recto del primo foglio si possono leggere i testi di *Rvf* 1 e 2 incorniciati all'interno di una pergamena stracciata; sul margine inferiore è presente un fauno che suona il flauto di Pan e sulla destra un ramo di alloro che si allunga per tutto il lato. Le immagini lasciano qui spazio all'alloro e alla natura valchiusana entro cui si svolgeranno le vicende di Francesco e di Laura: il fauno si fa interprete del «suono / di quei sospiri» petrarcheschi, e il vero protagonista dei *Fragmenta* comparirà solo al verso del foglio (nelle sembianze di un codice rosso colpito dalla freccia di Cupido).

L'illustrazione iniziale del Canzoniere – che sia rivolta al testo specifico di *Rvf* 1 o all'opera tutta – dimostra dunque di muoversi entro tracciati

47. Cfr. i ff. 9v-11r di Filelfo 2018.

48. L'esemplare, famosissimo, è stato ampiamente studiato negli anni. Cfr. almeno Frasso-Mariani Canova-Sandal 1990 o il più recente Frasso-Mariani Canova-Sandal 2017. La riproduzione del codice è disponibile online al sito dell'Associazione Bibliofili Bresciana Bernardino Misinta, all'URL: <http://www.misinta.it/biblioteca-digitale-misinta-2/1400-2/1470-petrarca-canzoniere-e-trionfi-miniato/>.

che non seguono strettamente i contenuti del sonetto. Pensando ai nuclei tematici del primo sonetto,⁴⁹ ci accorgiamo che i punti di contatto che restituiscano uno stretto rapporto fra testo e immagine non sono molti. La presenza del poeta può essere certo un richiamo alla riflessione sui propri versi e sulla dimensione metatestuale del componimento (richiamata ai vv. 1 «*rime sparse*» e 5 «*vario stile*») o agli appelli al lettore del primo e del settimo verso; anche la presenza del Petrarca anziano nel capolettera del ms. Ottoboniano latino 2998 potrebbe andare incontro alla riflessione diacronica del sonetto e in generale alla vicenda storica raccontata dai *Fragmenta*. I contatti stringenti sono tuttavia scarsi.⁵⁰ La prima immagine che compare nei codici quattrocenteschi dei *Fragmenta* è insomma quasi sempre una rappresentazione dei versi dell'opera tutta e dei suoi protagonisti: la difficile resa pittorica dei contenuti di un testo lirico trova soluzione nell'immagine dell'autore e dell'autorità del Canzoniere, accompagnato dalla donna amata, da Cupido e dal simbolo principe del macrotesto, l'alloro.

49. Mi rifaccio qui alle cellule contenutistiche individuate da Zanato 2008, 304-305.

50. In diversi punti del sonetto si trova una considerazione di amore come patimento, come aspetto doloroso (vv. 2, 5, 6) – e in questo senso possiamo trovare un accostamento alle raffigurazioni delle vicende amorose di Petrarca, trafitto dalla freccia di Cupido. Sono però numerosi i nuclei tematici del sonetto che non paiono aver trovato una chiara resa figurativa nel corso del Quattrocento, quali la valutazione di amore come errore, cosa inutile (vv. 3, 6, 14) ed esperienza del passato (con l'uso dei verbi dei vv. 2, 4, 10), la sua collocazione nella giovinezza (v. 3: «in sul mio primo giovanile errore»), la conseguente *mutatio animi* del poeta (v. 4: «quand'era in parte altr'uom da quel ch'ï sono»), ed infine il motivo della *fabula vulgi* e della vergogna morale e letteraria della prima terzina, che sfocia nel pentimento e nella consapevolezza finale dell'inconsistenza dei piaceri terreni.

Bibliografia

- Battaglia Ricci 1999 = L. Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in C. Berra (a c. di), *I Trionfi di Francesco Petrarca*, Gargnano del Garda 1-3 ottobre 1998, Milano 1999, 255-298.
- Battaglia Ricci 2005 = L. Battaglia Ricci, *Illustrare un canzoniere: appunti*, «Cuadernos de filología italiana» número extraordinario (2005), 43-54.
- Bolzoni 2008 = L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a c. di F. Pich, Roma-Bari 2008.
- Bolzoni 2010 = L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010.
- Brovia 2018 = R. Brovia, *I manoscritti petrarcheschi della Biblioteca Reale di Torino*, «Carte romanze» 6 (2018), 259-297.
- Comboni-Zanato 2017 = A. Comboni, T. Zanato (a c. di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze 2017.
- Davoli 2017 = F. Davoli, «*Soneti et cantilene Petrarce: un manoscritto petrarchesco della biblioteca di Alessandro Sforza*», «Petrarchesca» 6 (2017), 81-86.
- Di Simone 2021 = P. Di Simone, «*Praetexti*». *Sull'illustrazione dei "Trionfi" di Francesco Petrarca*, in M.A. Terzoli, S. Schütze (hrsg.), *Petrarca und die bildenden Künste*, Berlin-Boston 2021, 153-188.
- Donato 1985 = M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum": i primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in S. Settis (a c. di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana, 2. I generi e i temi ritrovati*, Torino 1985.
- D'Urso 2017 = T. D'Urso, s.v. *Sanvito, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, Roma 2017: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-sanvito_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-sanvito_(Dizionario-Biografico)/)>.
- Filelfo 2018 = F. Filelfo, *Commento a "Rerum vulgarium fragmenta" 1-136. Edizione anastatica dell'incunabolo Bologna, Annibale Malpigli, 1476*, a c. di M. Rossi, Treviso 2018.
- Frasso-Mariani Canova-Sandal 1990 = G. Frasso, G. Mariani Canova, E. Sandal, *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo queriniano G V 15*, Padova 1990.

- Frasso-Mariani Canova-Sandal 2016 = Francesco Petrarca, *Canzoniere, Trionfi: l'incunabolo veneziano di Vindelino da Spira del 1470 nell'esemplare della Biblioteca civica Queriniana di Brescia con figure dipinte da Antonio Grifo, Inc. G V 15. Commentario all'edizione in fac-simile*, a c. di G. Frasso, G. Mariani Canova, E. Sandal, Roma 2016.
- Garzelli 1985 = A. Garzelli, *Le immagini, gli autori, i destinatari*, in Id. (a c. di), *Miniatura fiorentina nel Rinascimento, 1440-1525: un primo censimento*, 3 voll., Firenze 1985.
- Grieco 2024 = D. Grieco, *In merito all'iconografia di Dafne e Apollo nei testimoni del Canzoniere petrarchesco: il manoscritto K IX 46 degli Intronati di Siena*, in J. Špička, P. Santoro (a c. di), *Laureatus in Urbe IV-V*, Roma 2024, 251-263.
- Huss 2019 = B. Huss, *Petrarca, Giotto e le illustrazioni ai "Trionfi". Tra testo e immagine*, in A. Torre (a c. di), *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, Pisa 2019, 21-38.
- Labriola 2012 = A. Labriola, *Da Padova a Firenze: l'illustrazione dei "Trionfi"*, in Francesco Petrarca, *"I Trionfi". Commentario (Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 174)*, a c. di I.G. Rao, Castelvetro di Modena (Mo) 2012, 59-115.
- Landi 1977 = E. Landi, *I corali medicei della Badia Fiesolana. II: Le miniature di Francesco d'Antonio e di Ricciardo Nanni*, «Prospettiva» 10 (1977), 31-39.
- Maddalo 2002 = S. Maddalo, *Sanvito e Petrarca. Scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Messina 2002.
- Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta* (Bettarini) = F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di R. Bettarini, Torino 2005.
- Pich 2010 = F. Pich, *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*, Lucca 2010.
- Pommier 1998 = E. Pommier, *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*, Paris 1998.
- Signorello 2020 = L. Signorello, *L'iconografia ovidiana di Apollo e Dafne nella decorazione di Francesco di Antonio del Chierico per i "Rerum vulgarium fragmenta"*, «Petrarchesca» 8 (2020), 101-119.
- Toniolo 2006 = F. Toniolo, *Petrarca e l'umanesimo: l'illustrazione delle "Rime" e dei "Trionfi" nella miniatura veneta del Rinascimento*, in *Petrarca e il suo tempo*. Catalogo della Mostra tenuta a Padova nel 2004, Milano 2006, 87-105.
- Torre 2012 = A. Torre, *Vedere versi. Un manoscritto di emblemi petrarcheschi (Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W476)*, Napoli 2012.
- Trapp 2003 = J.B. Trapp, *Studies of Petrarch and his Influence*, London 2003.

Zanato 2008 = T. Zanato, *Il “Canzoniere” di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, ora in Id., *Da Boiardo a Bembo. Saggi sulla lirica settentrionale nel Quattrocento*, a c. di G. Baldassari, E. Curti, Alessandria 2023, 291-349.

Per le rime di Filippo Nuvoloni:
precisazioni sulla raccolta del ms. Add. 22335
della British Library

Walter Russo

ORCID 0009-0009-9371-0231

DOI: 10.54103/consonanze.161.c325

Abstract

Nonostante gli studi che, di recente, si sono occupati, talvolta marginalmente, della raccolta di rime del mantovano Filippo Nuvoloni, la sua opera risulta ad oggi inedita ed errori ripetuti nel tempo non ne hanno permesso un'analisi precisa e lineare. Inserendosi nella tradizione di Dilemmi, Cracolici, Agostini e Pantani, il presente contributo si propone di ripercorrere – attraverso la consultazione diretta del testimone unico – macrotesto, temi e motivi delle rime nuvoloniane tradite dal ms. Add. 22335 della British Library. Il risultato è uno studio preliminare propedeutico a una edizione critica del testo.

Parole chiave: Filippo Nuvoloni; canzoniere; macrotesto; lirica cortigiana; petrarchismo; Ferrara; Mantova.

Abstract

Notwithstanding the studies that recently – and often marginally – have addressed the collection of rhymes by the Mantuan poet Filippo Nuvoloni, his work remains unpublished to date and, because of errors repeated over time, a precise and linear analysis has never been accomplished. By acknowledging the tradition established by Dilemmi, Cracolici, Agostini and Pantani, the present contribution proposes to retrace the macrotext, themes and motives of Nuvoloni's rhymes, transmitted by ms. Add. 22335 of the British Library, through direct consultation of this witness. The result is a preliminary study which paves the way for a critical edition of the text.

Keywords: Filippo Nuvoloni; canzoniere; macrotext; courtly poetry; Petrarchism; Ferrara; Mantua.

Negli ultimi decenni, numerosi e autorevoli studiosi hanno affrontato, anche marginalmente, la raccolta ferrarese delle rime del mantovano Filippo Nuvoloni (1441-1478).

All'opera si fa cenno in studi più ampi, sull'autore (come le monografie di Giuseppe Zonta e Stefano Cracolici)¹ e sulla lirica quattrocentesca in generale, da Antonia Tissoni Benvenuti a Italo Pantani e Tiziano Zanato, passando per Marco Santagata e Stefano Carrai, per citare qualche nome.²

Un primo studio critico sulla raccolta nel suo complesso fu presentato nel 1995 da Giorgio Dilemmi,³ che, oltre a comparare minuziosamente le rime del Nuvoloni con quelle di altri autori quattrocenteschi quali Giusto de' Conti, Boiardo, Ludovico Sandeo e l'anonimo del Canzoniere Costabili, propose un'interessante ipotesi sul tempo della storia che l'autore narra attraverso le sue liriche e, per primo, presentò una tavola del testimone unico (il ms. Additional 22335 della British Library) numerando i componimenti – incluse le due canzoni di apertura e chiusura – da I a CXXII.

Al saggio di Dilemmi ha fatto seguito la voce dedicata al Nuvoloni nell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* curata da Matteo Agostini e Italo Pantani,⁴ mentre sono rimaste inedite le osservazioni di Rodolfo Signorini, autore di una tesi di laurea intitolata *La figura di Filippo Nuvoloni e la raccolta delle sue rime in testo critico* (discussa a Bologna nell' a. a. 1966-67).

La raccolta, tuttavia, fatta eccezione per un esiguo numero di componimenti,⁵ risulta ad oggi inedita e il fatto che essa sia stata trattata spesso solo di sfuggita ha provocato la ripetizione, dall'uno all'altro, di diversi errori, ai quali, in questa sede, si cercherà di porre rimedio.

1. Zonta 1905; Cracolici 2009.

2. Tissoni Benvenuti 1972; Santagata-Carrai 1993; Pantani 2002; Zanato 2008. Si veda anche Baldassari 2009.

3. Dilemmi 1995.

4. Agostini-Pantani 2017.

5. Si vedano: Gardner 1904, 531-537; Zonta 1905; Faccioli 1962; Tissoni Benvenuti 1972, 131-133; Zanato 2008, 341; Cracolici 2009, 399-403; Agostini-Pantani 2017.

1. Osservazioni e precisazioni sul ms. Add. 22335

Per aprire la strada a un'edizione delle rime del Nuvoloni, occorre innanzitutto fissare alcuni punti fermi riguardo al testimone unico della sua opera poetica, l'attuale ms. Add. 22335 della British Library di Londra (d'ora in avanti L), la cui mancata visione diretta ha portato la maggioranza degli studiosi a commettere più di una svista.

La più clamorosa è senza dubbio quella riguardante il supporto. Il primo a definire erroneamente cartaceo il codice fu lo Zonta, che aveva affidato a terzi la descrizione inserita in appendice al suo studio monografico.⁶ Il testo di Zonta fu tra le principali fonti della tesi di laurea di Rodolfo Signorini e del lavoro di Stefano Cracolici,⁷ dal quale Agostini e Pantani hanno tratto le notizie principali intorno al codice per la stesura della voce dell'*Atlante*.⁸

Un'analisi diretta del manoscritto dà invece ragione a Dennis E. Rhodes, il quale, inascoltato, già nel 1954, aveva corretto l'errore dello Zonta, specificando: «The MS. is on vellum, of 61 leaves numbered in pencil 2-62 (after the first paper leaf)».⁹

Il manoscritto è in effetti composto da 61 carte in pergamena (2-62), precedute da un foglio di carta (1), cucito alla guardia anteriore in cartoncino aggiunta, assieme alla copertina in cuoio, in seguito all'acquisizione del codice da parte del British Museum.¹⁰

Il foglio reca in filigrana le lettere PT. Si leggono sul recto: l'attuale segnatura «22,335» in alto a sinistra, la segnatura precedente «CCXVIII»¹¹ subito sotto, e la nota «Purchase of Messrs Boone | 27 Mar. 1858. |

6. Cfr. Zonta 1905, 111: «In ottavo, cartaceo, del Sec V con iniziali alluminate. (...) La descrizione e la trascrizione di codesto codice fu fatta dal sign. Bell del British Museum per conto mio e io la riproduco tale e quale».

7. Cracolici 2009, 168: «Cartaceo, (...) consultato in microfilm (cfr. Zonta, p. 111; SIGNORINI, *La figura*, pp. 127-129)».

8. Agostini-Pantani 2017, 424: «ms. Addit. 22335. Cartaceo, 1468-1471, cc. 62».

9. Rhodes 1954, 296.

10. Sono aggiunte successive all'acquisizione la copertina (che reca sul dorso la dicitura: «SONETTI | E | CANZONI | DI | FILIPPO | NUVOLONI | MUS. | BRIT. | JURE | EMPT. | 22,335. | PLUT | CXCII. A.») e gli otto fogli di guardia (quattro anteriori e quattro posteriori) in cartoncino.

11. Risulta da Antonelli 1858, 28 che il codice fosse il n° 218 nella biblioteca di Giovanni Battista Costabili Containi.

[Costabili sale, lot 218]»¹² in basso. Tali note fanno riferimento a eventi della storia recente del codice.

L'ultimo possessore privato fu il marchese ferrarese Giambattista Costabili Containi (1766-1841),¹³ facoltoso collezionista che aveva messo in piedi, nel corso della sua vita di politico, una ricca quadreria e un'imponente biblioteca. Quest'ultima, dopo la morte del Containi, fu smembrata dal suo primo erede, il quale, per motivi economici, la vendette interamente in un'asta tenutasi alla Maison Silvestre di Parigi a partire dal 18 febbraio del 1858; in quella occasione ne stilò un importante catalogo Giuseppe Antonelli.¹⁴ Il manoscritto fu dunque acquistato, per conto del British Museum, dai librai londinesi Thomas (1795-1870) e William Boone (1790-1873) il 27 marzo del 1858.

Il verso presenta invece la nota «Ex Dono Francisci Mainardi», seguita dalla data «1807», vistosamente ricalcata in più di un punto dalla stessa penna che al di sotto firma una nota di possesso, la cui lettura è compromessa da una cancellatura successiva; della firma risulta comprensibile solo il nome «Luigi». Se nulla si sa su quest'ultimo, il nome di un Francesco Mainardi, ferrarese, compare – tra la fine del XVIII e i primi anni del XIX secolo – in altri manoscritti e in vari volumi a stampa.¹⁵

La più antica nota di possesso è senz'altro quella del poeta e commediografo pastorale ferrarese Alberto Lollio (1508-1569)¹⁶ in cima alla carta 2r («Alberti Lollij»), seguita, subito sotto, da una seconda, scritta dalla stessa penna che barra orizzontalmente la prima: è la firma di un certo Giovanni Battista («Jo: Bapta»), del cui cognome risultano decifrabili in modo soddisfacente solo le prime due lettere («Pa»).

Alla stessa carta – contenente l'incipit della canzone di dedica ad Alberto d'Este, introdotta da un capolettera miniato, una «S» intrecciata di colore rosso, con inserti azzurri, in campo dorato –, compare, in basso, lo stemma della famiglia estense: uno scudo inquartato – contenente tre gigli nel primo e nel quarto cantone e un'aquila nel secondo e nel terzo, il

12. Tale formula compare simile in diversi altri manoscritti acquistati dai Boone per conto del museo londinese (come gli attuali mss. Add. 22278 e Add. 21260 della British Library).

13. Si veda Venturi 1984.

14. Cfr. n. 11.

15 Un esempio è la stampa aldina “ANT 38876” della Biblioteca Nazionale Marciana, che reca «sul recto della prima guardia anteriore» la «nota di possesso ms: “Francesco Mainardi ferrarese 1791”» (si veda il catalogo online della Biblioteca Nazionale Marciana).

16. Si veda Gallo 2005.

tutto in campo azzurro – contornato da una ghirlanda con fiocchi rossi. Sul lato destro della carta, si sviluppa in verticale una decorazione con al centro ancora un'aquila, circondata da fiori e frutti e irrorata dall'alto da una luce celeste.

Subito dopo la chiusura della canzone, alla c. 5r, si legge il titolo della raccolta, scritto su più righe e in tre colori: «SONETTI E CANZONE MO | RALE E DE AMORE DE | PHILIPPO NVVOLO | NI COMPENDI | ATE A NO | ME DE | LO | ILLVSTRE ET EXCELSE | SI(GNORE MISER)E AL | BERTO DA ESTE».

La numerazione moderna delle carte è opera di John Winter Jones – che nel 1866 era subentrato ad Antonio Panizzi come direttore della biblioteca del British Museum –¹⁷ il quale esaminò il codice nel giugno del 1867, come certificato dalla nota sulla prima guardia posteriore,¹⁸ la cui grafia corrisponde a quella dei numeri segnati nell'angolo superiore di destra del recto di ogni carta.

Il codice, in-8°, doveva comporsi originariamente di otto fascicoli da otto carte ciascuno. Si riscontra tuttavia la caduta della prima carta del settimo fascicolo (tra le attuali cc. 49 e 50) e delle due carte centrali dell'ottavo (tra le cc. 59 e 60).

La possibilità che le carte complessivamente mancanti siano solo due è certamente da escludere, non solo per il numero delle carte che compongono l'ottavo fascicolo (non 7, bensì 6), ma in particolar modo poiché, per l'intero manoscritto, non viene mai meno la cosiddetta legge di Gregory,¹⁹ eccezion fatta per il settimo fascicolo, che presenta un lato carne (49v) di fronte a un lato pelo (50r); le cc. 59v e 60r sono invece due lati pelo e, dunque, il numero delle carte cadute nel mezzo non può che essere pari.

La caduta delle tre carte, causa della mutilazione dei versi iniziali di due canzoni, potrebbe aver provocato anche la perdita di alcuni sonetti. È lecito pensare – notando come le canzoni sono impaginate all'interno del manoscritto – che l'incipit della prima si trovasse sul verso della carta mancante; quest'ultimo avrebbe dunque contenuto un capolettera miniato e i primi 12 vv. della stanza chiusa dai 9 iniziali della c. 50r, ai quali fanno seguito cinque stanze da 21 vv. e un congedo da 7. Stando così le cose, sul recto della carta perduta si sarebbero trovati due sonetti.

17. Cfr. Harris 1998, 300.

18. La nota recita: «62 folios HK. June 1867. | Exmd JWJ».

19. Cfr. Gregory 1885, 261-268.

La seconda canzone – di cui rimangono otto stanze da 16 vv., più un congedo da 8 – con buone probabilità, doveva presentare un'intitolazione come quella che precede la canzone dedicata ad Alberto e poteva dunque avere i primi 4 vv. sul recto e i restanti 12 della prima stanza, più i 16 di una seconda, sul verso della carta mancante; in questo caso, sarebbero andati persi i quattro sonetti della carta precedente.

Pare indubbio che la composizione sia da collegare all'incarico di «famigliare et aulico ducale» ottenuto nel 1468 e che il codice fosse giunto al destinatario dopo l'arrivo del Nuvoloni a Ferrara, dal momento che l'autore dichiara, nella canzone di chiusura, di trovarsi già al servizio di Borso d'Este: «Fatto el pensieri, io venni a tua excellenza (...)».²⁰ È lecito ipotizzare che il codice rappresentasse un ringraziamento rivolto ad Alberto – che l'autore aveva avuto forse modo di conoscere in occasione del soggiorno mantovano dell'Este, durato alcuni mesi, nel 1461 – per aver interceduto per lui presso il fratellastro Borso; ma non è da escludere che si potesse trattare semplicemente di un tentativo, avendo già ottenuto l'incarico a corte, di entrare nelle grazie del signore, attorno al quale si radunava in quegli anni un circolo di rimatori, tra i quali si ricordano Bernardo Illicino e Ludovico Sandeo.²¹

Ricondurre il manoscritto alla prima parte del soggiorno ferrarese del poeta sembra ancor più plausibile se si prendono in considerazione le due annotazioni – estrapolate da documenti conservati nell'Archivio di Stato di Modena – messe in risalto da Stefano Cracolici partendo dall'importante lavoro archivistico del 1993 di Adriano Franceschini.²²

La prima – da «A.S.Mo. Camera Duchale Estense, *Libri Camerali diversi*, 67, “Zornale de usita” PP (1468-1469)»²³ – è una nota di pagamento del 23 agosto 1468 «A Zoane Antonio da Padoa schritore per schritura de uno libro de soniti e chanzone morale lui à schrito per lo Illustro Meser Alberto da Este»;²⁴ in tale Giovanni Antonio da Padova, a cui, nello stesso luogo, in una nota del 26 marzo, è attribuito «lo chonpimento de uno libro de prediche de Sam Bernardim fato schrivere per lo Illustrissimo

20. Il testo di L è riportato, qui e in seguito, modernizzato, secondo i seguenti criteri: distinzione di *u* e *v*; eliminazione della *i* diacritica e della *h* in suono velare; adeguamento delle maiuscole e della punteggiatura ai criteri moderni.

21. Cfr. Pantani 2002, 349-404. Sulle rime dell'Illicino si veda Quintiliani 2020.

22. Franceschini 1993.

23. Ivi, 714, n. 1128.

24. *Ibid.*

nostro Signore Ducha»,²⁵ si potrebbe rintracciare il copista di L: principale indizio (oltre al periodo e al riferimento ad Alberto d'Este), come nota Cracolici, è «la presenza dell'aggettivo “morale”»²⁶ che anche nel titolo della raccolta è affiancato a *Sonetti e canzone*.

La seconda – da «A.S.Mo. Camera Ducale Estense, *Computisteria, Memoriali*, 20, Memoriale OO (1468-1471)»²⁷ – dà conto, il 16 luglio 1471, di un pagamento indirizzato a un «Maestro Ghoxome aminiadore (= *Cosmo Baroni*) libre indexe, soldi uno, dinari tri marchesani, per uno so boletino soto di XI de ottobre 1468, per aminiadura de uno libro de Sancti [*sic*] e Canzone morale, ch'è composto per il Signore». Anche in questo caso il termine «morale» porta Cracolici a supporre che quello miniato da Cosmo (o Gosme)²⁸ Baroni possa essere il codice delle rime del Nuvoloni. Se così fosse – ma solo identificando e visionando altre opere copiate e miniate dai due sarebbe possibile confermarlo – il codice si potrebbe dire con certezza realizzato interamente nel 1468.

Agostini e Pantani parlano della canzone di chiusura come di «un testo (...) certamente databile tra il 14 aprile 1471 (in quanto indirizzato a un Borso già “duca” di Ferrara, vv. 129-30) e il successivo 19 agosto (giorno della morte del principe)»,²⁹ ribadendo in seguito che «il contenuto della canz. CXXII dimostra che almeno questo testo non fu trascritto e decorato in L all'inizio del soggiorno ferrarese del poeta, ma aggiunto in prossimità della sua fine».³⁰ I versi in questione – che lo stesso dubbio instillarono anche in Giorgio Dilemmi –³¹ recitano: «Canzon, tu trovarai quello alto duca / che nel sangue da Este è un lume e un sole»; non è tuttavia necessario postulare che il titolo di duca potesse essere usato per Borso solo dopo l'elevazione di Ferrara a ducato: il Nuvoloni si riferiva infatti a Borso definendolo «ducha di Modena»³² (l'Este aveva ottenuto tale titolo dall'imperatore Federico III d'Asburgo nel 1452) nella lettera a Ludovico Gonzaga del 19 aprile 1468 e altrettanto faceva in quella del 10 gennaio 1471 («(...) perdere la gratia de la signoria vostra, mio naturale

25. *Ibid.*

26. Cracolici 2009, 59.

27. Franceschini 1993, 782, n. 1222.

28. *Ibid.*

29. Agostini-Pantani 2017, 424-425.

30. *Ibid.*

31. Dilemmi 1995, 24.

32. Lettera del 19 aprile 1468 riprodotta in Zonta 1905, 27-29, ripresa integralmente in Faccioli 1962, 88-89.

signore, e quella del duca, qui mio accidentale»³³ Inoltre, nessun indizio all'interno del manoscritto suggerisce che un gruppo di componimenti sia stato inserito in un secondo momento; al contrario, gli inchiostri utilizzati per copiare la canzone a Borso sono evidentemente gli stessi impiegati per tutto il manoscritto.

La trascrizione, in minuscola umanistica, è frutto di un'unica mano, che fa seguire, a una prima fase di stesura, una seconda di correzioni (espunzioni, inversioni, aggiunte in interlinea e a margine e riscrittura di porzioni di testo su rasura); l'accuratezza del lavoro porta, se non a ipotizzare, perlomeno a non escludere una diretta supervisione dell'autore. Due gli interventi più tardi che si riscontrano nel testo. Il primo, alla c. 3r, è una nota a margine quasi illeggibile, in un inchiostro colorato molto sbiadito, che sembra essere una riscrittura del v. 39 della canzone di dedica ad Alberto, nel quale compariva un errore di trascrizione, puntualmente segnalato dal copista; il secondo consiste nella riscrittura a matita, in corsivo minuscolo, delle parole «signore misere» dell'intitolazione alla c. 5r, cancellate da una macchia.

Diversi i segni di interpunzione adoperati, tra cui i due punti (pausa breve), la barra trasversale (pausa più lunga), il punto fermo (alla fine di alcune canzoni), l'interrogativo (talvolta usato anche per esclamative), il segno di intonazione del vocativo e, in un'unica occorrenza, le parentesi tonde.

Curiosa, per l'altezza temporale, la presenza di accenti acuti a segnalare parole tronche – come in *pietá* (I 35) e *beltá* (I 46) – o apocopate – *cuór* (I 26) e *uán pensíer* (I 72), ma anche *legíer* (nel senso di “lèggere”, I 12) e *mirachól* (“miracolo”, 12, 90) –, a distinzione di omografie – si trovano *mérito* (12, 49) e *meritó* (12, 42), così come *díro* (25, 56), *patíro* (26, 56) e *desidéro* (26, 124), non confondibili con “dirò”, “patirò” e “desiderò” – e talvolta a indicare lo spostamento dell'accento tonico per fini metrici, specie a fine verso – è il caso, ad esempio, di *simile* (10, 14) e *steríle* (25, 73).³⁴

2. Macrotesto

Il codice londinese si presenta diviso in tre sezioni: la prima (cc. 2r-5r), con la rubrica «Ad illustrem et excelsum dominum Albertum Estensem Philippus Nuvolonus», comprende la canzone di dedica ad Alberto d'Este *Splendore e*

33. Cfr. Cracolici 2009, 44, n. 3.

34. Sull'uso dell'accento, inserito in più ampie trattazioni sulla storia della punteggiatura, si vedano Tognelli 1963 e Mortara Garavelli 2003.

gloria eterna et immortale, la seconda (cc. 5r-59v), intitolata «Sonetti e canzone morale e de amore de Philippo Nuvoloni compendiate a nome de lo illustre et excelso signore misere Alberto da Este», comprende una raccolta di 110 sonetti e 10 canzoni, la terza (cc. 60r-62r) – che si può immaginare preceduta da un'intestazione venuta meno per via della caduta di una carta – comprende una canzone dedicata a Borso d'Este di cui sono sopravvissute 8 stanze più congedo e in cui si fa riferimento a una storia d'amore diversa da quella narrata nella raccolta. In virtù di una tale suddivisione – già ravvisata al momento della prima descrizione del codice all'interno del *Catalogue of additions* e confermata dai curatori della voce dell'*Atlante* – sarebbe forse opportuno rivedere la numerazione proposta da Giorgio Dilemmi, essendo probabilmente più consono numerare progressivamente da 1 (il sonetto proemiale *Qual poeta, philosopho o oratore*) a 120 (il sonetto finale *Se quel che in ciel divide gli elementi*) i componimenti della sezione centrale, che costituiscono la raccolta vera e propria, tenendo fuori le due canzoni di apertura e chiusura (che si propone di segnalare rispettivamente come I e II).³⁵

La canzone *Splendore e gloria eterna et immortale* (I)³⁶ apre il codice individuando in Alberto d'Este il suo destinatario (vv. 1-12):

Splendore e gloria eterna et immortale,
 triumpho e fama e honor di la tua prole,
 in gesti et in parole,
 in costumi e in virtù vero camino,
 speculando io che tu sie un lume e un sole
 de ingegno e de intelletto al cielo equale,
 inanzi al tribunale
 tuo son ricorso, Alberto alto e divino,
 e intitularti in rima el mio latino
 disposto ho il cuore e dei mei frutti darti,
 signor, per consolarti
 talhor quando serai di leger vago.

Concetto ribadito nel congedo, che recita (vv. 153-157):

Truova, canzon, chi ne lo estense sangue
 chiamassi Alberto, e a lui vanne devota,
 superbia ogni remota,

35. Si rimanda alla tavola in coda all'articolo per la numerazione completa.

36. Trascritta per la prima volta in Zonta 1905, 112-116; in seguito, parzialmente in Faccioli 1962, 96-100, integralmente in Agostini-Pantani 2017, 426-428.

e il presente libretto portara'gli:
un don de esso e di me di te fara'gli.

Il testo – dopo l'invocazione all'illustre ispiratore della sua poesia, preferito a Venere, Apollo o «altro idio» – anticipa la materia del «libretto», ovvero il primo amore del poeta, e presenta la donna come «una stella» che lo sciolse «da la etate / puerib» e lo indusse «a far versi e dire in rima» e «a voler fama e gloria» attraverso la poesia.

Le rime che seguono si riferiscono pertanto – vuole far intendere il Nuvoloni – a un'unica storia d'amore tormentata, nata in età giovanile (nel '68 l'autore aveva già ventisette anni), tra il poeta e una donna eccezionale nell'aspetto e nelle doti, ma spesso dura e impietosa. Sapendo bene che le poesie della raccolta non furono composte pensando a un'unica donna – ne è testimonianza il sonetto risalente al 1464 *Una altra Vener bella e un chiaro sido* (67), l'unico di cui si conservi, peraltro, una redazione autografa –³⁷ la “storia” va letta come pura finzione letteraria, che non manca qua e là di forzature e contraddizioni, ma è senza dubbio favorita da motivi e immagini ricorrenti.

Nei piani iniziali dell'autore, la raccolta doveva probabilmente costituire un macrotesto narrativo, sull'esempio di precedenti illustri come le opere del Petrarca e di Giusto de' Conti da Valmontone, ma una parvenza di consequenzialità dei componimenti si riscontra forse solo fino alla canzone *O eccellente e serena imperatrice* (12). La raccolta si apre infatti, canonicamente, con un prologo (1)³⁸ – che consiste in un appello a una specifica tipologia di lettori, differente dunque dal petrarchesco *Voi ch'ascoltate*, e riconduce alla giovinezza non l'*errore* del Petrarca, ma eventuali difetti dello stile poetico dell'autore –, cui seguono la rievocazione del momento dell'innamoramento (2) e la presentazione delle doti miracolose della donna amata (3).³⁹ Dopo aver dichiarato quanto sia arduo descrivere una tale donna (4-5), il poeta si cimenta comunque in una lode della fanciulla, che spicca per bellezza e splendore tra le altre (6) e che ha reso infelici e tormentati tutti i suoi giorni dal momento in cui l'ha vista per la prima volta (7). Sulla contemplazione e la lode della donna si concentrano i sonetti successivi, con la fanciulla che viene descritta mentre è in preghiera (8),⁴⁰

37. Dalla lettera da Poletto Mantovano del 16 gennaio 1464 a Ludovico Gonzaga, Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2403, c. 43.

38. Edito in Zanato 2008, 341; successivamente in Agostini-Pantani 2017, 425.

39. Edito in Cracolici 2009, 399.

40. Edito in Gardner 1904, 532.

spunto per evocare le sue origini non terrene, ma divine (9), e con l'invito ai lettori a contemplare la sua bellezza, ben riconoscibile tra «più figure» (10).⁴¹ A prendere coscienza della grandezza dell'amata dovrà essere anche la stessa Mantova (città natale della donna, esortata dal poeta a insuperbirsi per l'onore concesso dal cielo) nel sonetto (11) che precede la prima canzone della raccolta, incentrata proprio sulla creazione celeste della fanciulla, che il poeta, colmo di speranza, è lieto di servire (12).⁴²

Superato questo punto, si registra un progressivo cambio di rotta e le poesie cominciano a susseguirsi non più con un'idea di linearità narrativa, ma attraverso richiami tematici e/o formali a catena (come i sonn. 17 e 18, accomunati dai riferimenti all'oltretomba e alle figure infernali, o i sonn. 23 e 24, legati dalla struttura sintattica con andamento anaforico, o, ancora, i sonn. 61 e 62, che rievocano in contesti differenti il mito di Fetonte, con il son. 61 che è a sua volta accomunato al precedente dallo schema delle rime), con una certa attenzione all'alternanza di poesie gioiose e poesie più aspre o dai toni cupi e disperati. Per questo motivo quello del Nuvoloni si può definire un canzoniere forse solo in parte, con ben 108 componimenti – su un totale di 120 – che obbediscono più alle logiche della semplice raccolta di rime, rimanendo privi di una vera e propria progressione del senso. D'altronde, Comboni e Zanato includono il macrotesto nuvoloniano tra quelli che «partono da un inizio canonico (innamoramento, o lode dell'amata), procedono inizialmente su binari consolidati ma finiscono, per ragioni diverse, a smarrire l'imprinting petrarchesco e a perdere i connotati minimi di tipo strutturale». ⁴³ Tale cambio di rotta, nel Nuvoloni, giunge tanto precocemente e tanto repentinamente da instillare non pochi dubbi sul corretto modo di definire la sua opera.

Non mancano tuttavia alcune microsequenze, perlopiù evidenziate dalla ripresa delle rime (e pertanto certamente concepite come tali).

È il caso del dittico formato dalle canzoni “gemelle” *Crudel, maligna e desprietata fiera* (25)⁴⁴ e *Ab spirito iniquo! Ab mente impia e severa* (26), la seconda delle quali è una risposta per le rime alla prima. Nella canz. 25 il poeta maledice la donna che non ricambia il suo amore, attraverso una durissima invettiva in cui arriva a invitare l'amata a togliersi la vita (vv. 103-119):

41. Editto in Cracolici 2009, 400.

42. Trascritto per la prima volta in Zonta 1905, 116-120; parzialmente in Faccioli 1962, 100-101.

43. Comboni-Zanato 2017, XXIX.

44. Trascritta per la prima volta in Zonta 1905, 120-123; parzialmente in Faccioli 1962, 101-103.

Sia maledetta tu che non te occidi,
 che quella crudeltate in te non verti
 che a me tuo servo di continuo mostri.
 E se del mal mio, iniqua, te ne ridi,
 fiano in te sempre tal dolori inserti
 che mille volte el dì col morir giostri
 e li suoi oscuri e tenebrosi chiostri
 vadi vagando sì come vado io
 pel fido servir mio
 e amor che ho a te, crudel maligna e rea.
 Che a morte, com' fé Dido per Enea,
 ti spegna, e Fedra e Tisbe, da te stessa,
 dapoi che tanto è oppressa
 la mente tua di crudeltà sì pregna,
 che haver tu ti disdegna
 me per tuo servo tristo, e né pur sola
 sciolver me vogli un sguardo o una parola.

Nella successiva l'uomo maledice sé stesso e la propria lingua, che ha avuto l'ardire di oltraggiarla, benché non meriti un simile trattamento, e benché anzi, al contrario, l'amante abbia il dovere di servirla e lodarla anche quando non si mostra pietosa (vv. 113-119):

Ah lingua, come fia non te dividi
 e in ciner morta tu non ti converti
 e miraculo al mondo non dimostri,
 dapoi che a quel bel viso e a quei duo sydi
 hai tanto offeso con tuoi versi aperti
 in mille carte tue, con mille inchiostri?
 O crudele mie voglie, o pensier nostri,
 ove fosti quel giorno iniquo e rio
 che il vostro idolo e dio,
 el Sol vostro e la vostra Citharea
 e la vostra madonna e vostra dea
 maledicendo andavi? Ove era ingressa
 vostra nequitia expressa
 a sviar quella de ogni laude degna
 che in voi domina e regna,
 aquila excelsa che a Dio monta e vola
 e la cui par che Iove honori e cola?

Quattro sonetti, dal 79 all'82, costituiscono una sequenza incentrata sulla progressiva presa di coscienza – con la consapevolezza che si fa strada poesia dopo poesia – che l'uomo debba perseverare nell'amare anche quando l'amata si dimostra ostile e impietosa. Tema del son. 79 è la distanza emotiva della donna, «selvaggia e fugitiva», la cui fedeltà il poeta sente di aver perso e fatica a riconquistare; nel son. successivo (80) si affaccia l'idea dell'autore di accettare la propria triste condizione, idea che diviene un vero e proprio proposito dell'amante infelice, che prende coscienza del fatto che «questo è il gentil vivere diverso / de chi in madonna posto ha fermo el nido» (81). Il son. 82 (in cui le rime si scambiano di posizione, con la rima A che diventa B e la C che diventa D e viceversa), aperto dal verso «Benché costei mi sia cruda e nociva», mostra il definitivo raggiungimento della consapevolezza che perseverare nel servizio amoroso senza pretendere immediata ricompensa possa comunque giovare all'amante.

In tre occasioni l'autore “cede la parola” alla donna. La prima è la corrispondenza simulata nei sonn. 33 e 34, in cui la fanciulla – attraverso un sonetto dall'andamento anaforico – lamenta la lontananza dell'amato poeta:

Partita è la mia luce e il mio splendore
 che mi faceva più ch'io non son bella;
 partito è il mio pianeta e la mia stella
 che in porto mi ducea salva da errore;
 partito s'è el mio dio e il mio signore
 fatta gran tempo a cui mi sono ancella;
 partita è la lustrante alta fasella
 che ha tolto a mantener mio divo honore;
 partito s'è el mio cuore e la mia vita
 che in gioia e in festa e in gaudio mi nutria
 e mi faceva superba e gire altiera:
 che debbio fare, oimè, che di me fia,
 poi che dal corpo mio l'alma è partita
 e rivolto me è il giorno in fosca sera?

L'uomo a sua volta la consola rispondendo per le rime (e riprendendo al v. 5 il termine in anafora *partito*):

Già se fortuna qua me ha spento fuore
 veder mia diva e sia lontan da quella
 che me è data per donna e per dongiella

a mantener mio stato fermo in fiore,
 e che partito io sia da le decore
 belleze excelse coruscante in ella
 cui el Sol gli mancherebbe e sua sorella
 di splendere di luce e di vigore,
 non è che sempre non mi sia iscolpita
 inanzi a gli ochi la madonna mia
 e intorno al cuor qual quando vicin gli era;
 ché Amor perfetto drizassi a la via
 ove ha sua libertà spenta e smarita,
 e qui suo campo ferma e sua bandiera.

L'amata torna a far sentire la sua voce nello scambio di battute che percorre i sonn. dall'84 all'87: il poeta si dichiara trascurato (84) e prova a sollecitare l'amata ricorrendo al tema della caducità della giovinezza e della vita (86),⁴⁵ e la donna risponde confermando di ricambiare l'amore, ma al contempo anche l'intenzione di attendere un tempo più propizio (85 e 87). Anche in questo caso nelle due risposte vengono riprese le rime dei sonetti che le precedono.

Non è segnalato dalla ripresa rimica invece il dittico di sonetti sulla donna che soffre per una febbre, generando la sofferenza della terra e dei cieli (69-70).

Un tentativo di riportare la raccolta sui binari del macrotesto narrativo si ritrova nei testi di anniversario, attraverso i quali l'autore rievoca il momento esatto dell'innamoramento. Dopo i sonn. 2 e 7, il motivo torna nel son. 20 e nella canz. 43, anticipata da un sonetto di benedizione (42) e uno di maledizione (41). Il poeta afferma di aver conosciuto la donna in un periodo in cui «Era el cuor mio, per sé forte, ristretto / d'altri pensier mondani e d'altri guai» (7) ed era intento a contemplare «la vita breve, transitoria nostra» e a «pensar dei tempi guasti e l'alme sparte / e i corpi spenti a morte acerba e strana» (43); ciò ha indotto i critici a pensare che l'innamoramento potesse aver avuto luogo nel 1463, quando una pestilenza tormentava i territori tra Mantova e Ferrara, oppure – ipotesi più plausibile, dal momento che si parla della fine della «etate pueril» – nel 1459, anno in cui il coevo Andrea da Schivenoglia segnala, nella sua *Cronaca*, che a Mantova «la popolazione era atterrita perché molte persone, giovani e vecchi, morivano a causa “del malle de costa”»,⁴⁶ ovvero la «pleurite, com-

45. Edito in Gardner 1904, 533.

46. Dilemmi 1995, 25.

plicanza tipica di una grave epidemia influenzale». ⁴⁷ Prendere per buona questa data significherebbe far risalire il componimento, in cui si dichiara che «fatto ha Phebo sei volte el viaggio de hoggi, / e le palude e i poggi / sei volte han parturito el fiore e l'herba», al 1465.

3. Temi e motivi

I motivi, come molto bene ha mostrato Giorgio Dilemmi, poco si discostano da quelli dei canzonieri limitrofi e dei precedenti, a partire dall' inadeguatezza del poeta nel descrivere la donna, dalla contemplazione della bellezza e delle doti straordinarie di lei (creata in cielo in circostanze più volte rievocate), dalla fedeltà dell'uomo che persiste anche se messa a dura prova da ostacoli come la lontananza o l'astio dell'amata (non sempre disposta a corrisponderlo e ricompensarlo), per arrivare a quelli più specifici come gli elogi degli oggetti donati alla donna o da lei ricevuti (il fiore del son. 13, ⁴⁸ l'anello del son. 52, i guanti del son. 56), la rievocazione di episodi (la percossa della canz. 50, il saluto del son. 116) e la rivisitazione di miti classici, come nella raccomandazione all'amata a non specchiarsi per non fare la fine di Narciso (107) o nel racconto secondo cui Giove non avrebbe architettato il ratto di Europa se avesse prima conosciuto la fanciulla amata dal poeta (119).

Nonostante i motivi della raccolta siano tipici di buona parte dei rimatori coevi, la poesia di Nuvoloni riesce comunque a rendersi riconoscibile tramite le caratteristiche che bene aveva rintracciato e fatto proprie Colombino Veronese nel suo elogio dell'autore mantovano. ⁴⁹ La caratteristica più evidente è il ricorso all'iperbole: Nuvoloni non si limita a paragonare la donna cantata a entità celesti, ma arriva a descrivere scenari apocalittici derivati dalla sua lontananza (63) o dalla sua malattia (69-70), di cui il cielo intero si lamenterebbe e piangerebbe; al contrario, la sola sua presenza rende pietoso Cerbero (97) e lieto Saturno (67). «Sul versante dello stile», scriveva ancora Dilemmi, «l'inevitabile corrispettivo dell'iperbole andrà ravvisato nell'incontinente frequentazione della *congeries*, vero e

47. Ivi, 25, n. 31.

48. Edito in Gardner 1904, 533.

49. Il Veronese, in occasione della stampa della prima edizione mantovana della *Commedia* dantesca aveva composto un «capitolo» in terza rima dedicata al Nuvoloni (con tutta probabilità promotore dell'impresa editoriale), nella quale ricalca vistosamente lo stile del poeta. Sulla vicenda, si veda Cracolici 2009b.

proprio istituto elocutivo del Nuvolone»;⁵⁰ e in effetti gli accumuli sono senz'altro il tratto stilistico più vistoso della poesia nuvoloniana, e bene si conciliano con l'andamento anaforico di molte liriche della raccolta.

Il *senhal stella* con cui il poeta si riferisce alla sua donna, assieme alla variante costituita dal latinismo *sido*, gli permette inoltre di inserire una lunga serie di immagini relative al campo semantico della luce (legata spesso agli *ochi*, la parte del corpo più ricorrente, con le sue 66 occorrenze), arrivando spesso a far competere lo splendore dell'amata con quello del sole, che, dal canto suo, non mancherà di dichiarare la resa (65).

Il bollettino della storia d'amore tra il poeta e la sua stella è bruscamente interrotto in quattro occasioni, che coincidono con le quattro canzoni morali (76, 88, 98 e 108). Una lettera del Nuvoloni del 1° novembre 1461, che accompagnava una serie di componimenti indirizzati a Barbara di Brandeburgo – moglie del signore di Mantova Ludovico Gonzaga, al cui servizio Filippo lavorò per buona parte della sua vita –, ha portato diversi studiosi (primo tra tutti, lo Zonta) a ipotizzare che le canzoni morali di L possano coincidere con quelle stesse «cose circha il morale e spirituale»⁵¹ che l'autore inviava alla marchesa. In quest'ottica, i testi in questione risalirebbero a circa sette anni prima della composizione della raccolta; l'ipotesi, tuttavia, risulta difficile tanto da smentire quanto da confermare.

Delle quattro, le canzoni centrali sono dedicate a due fiere, ovvero due vizi capitali: l'avarizia (88) è il primo (vv. 1-15):

Uno animale ingordo e venenoso,
che com' più se empie a divorar, più è rio,
aparve al pensier mio
che s'insatiabil bestia non fia mai;
e io, compreso l'impio suo desio,
crudel, maligno, acerbo e iniquitoso,
di saper desideroso
di sua natura e nome, adimandai.

Una voce dal cielo udi' dir: «Guai
te e a gli homini miseri e caduchi,

50. Dilemmi 1995, 54.

51. La lettera da Poletto Mantovano del 1° novembre 1461 (conservata all'Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2403) è parzialmente trascritta in Bertoni 1903, 121, n. 2: «Perchè la I. S. V. non se desse ad intendere che ciò che continuamente dittasse e componesse fosse d'amore e in cose vane e che mai non drizzasse la mente mia a Dio, ho facto alchune cose circha il morale e spirituale, le quale sapendo io la I. S. V. essere catolicha e sancta ge le mando (...)».

fin tanto che manduchi
 qua questa fiera che Avaritia ha nome
 e tanto che le some
 non fian scarche del ben surrepto altrui,
 guai voi corpi terreni e l'alme vui».

L'invidia (98) il secondo (vv. x+1-x+9):

<...> però che una impia e dira
 crudel tolta te l'ha, de cui se senti
 le gran malitie e fraude
 (ché costei sempre ne è cagione) uscita,
 discordie et homicidi e tradimenti,
 inganni e mancamenti,
 tranquilla e quieta en portarai tua vita;
 e facilmente intenderai la fiera
 essere Invidia pessima e straniera.

Le restanti canzoni risultano, ricorrendo alle parole di Dilemmi, «paragrafi effettivi (...) di quella puntigliosa disputa intorno a Cupido propria della letteratura antierotica padana nella seconda metà del secolo». ⁵² Delle due, molto interessante risulta la seconda (108), dalla struttura particolarmente geometrica e regolare. Le prime due stanze introducono una schiera di divinità inginocchiate al cospetto di Amore, presentato come «creatura / cieca, fanciulla, nuda» con «le ale, / pharetra e l'arco e strale» (108, 30-32), caratteristiche che al poeta appaiono in un primo momento rassicuranti; tuttavia, le interpretazioni positive degli attributi del dio verranno progressivamente ribaltate nelle stanze successive. E così, se in un primo momento la sua fanciullezza aveva portato l'autore a immaginare un essere «senza malitia, pien de ogni innocenza, / nemico de ogni cosa invida e prava» (vv. 54-55), in seguito alla delusione d'amore appare chiaro quanto poco saggio sia seguire un «consiglio puerile» (v. 66); allo stesso modo, «vedendol con l'arco armato in mano», il poeta si convince di aver trovato un difensore, quando in realtà quell'arco non fa che muovergli guerra (vv. 111-119):

ma assai el contrario parme,
 ché chi per defensor tolse me offende:
 costui me afflige e stratia e il cuor me accende

52. Dilemmi 1995, 27, n. 40.

e mi nutrica in pianto et in tormento;
 ma qual mai traddimento
 fia di questo maggiore aspro e feroce,
 et qual più crudel nuoce
 che un che habi uno altro in sua difesa tolto
 di fe' gli manchi in opre, in gesti e in volto?

A chiudere la sezione centrale del codice è il son. 120,⁵³ in cui il poeta si figura la morte dell'amata e decreta che mai potrebbe nascere simile donna in futuro:

Se quel che in ciel divide gli elementi
 (l'acqua a Neptuno e la terra a Plutone,
 el fuoco a Iove e l'aere a Iunone)
 e duo gran lumi in ciel fece lucenti,
 e che divide in quatro parte i venti
 (Euro ad Aurora e Borea a l'Aquilone,
 Austro nel meggio e l'altro ove si puone
 el Sol quando fa lume ad altre genti)
 e che tanti nel ciel pianeti sparse
 con tanta compagnia di stelle folta,
 cinque zone divise e gran parte arse,
 el mondo renovasse una altra volta,
 simil donna a costei vedrem mai farse,
 quando fia che di vita in ciel sia tolta.

È tuttavia possibile, come si è visto, che, nella forma originale del codice, figurassero, dopo il 120, altri quattro sonetti.

Di 109 dei 120 componimenti, L è il solo testimone. Come accennato, del son. *Una altra Vener bella e un chiaro sido* (67) è possibile leggere una redazione autografa in una lettera inviata dal poeta nel gennaio del 1464 a Ludovico Gonzaga, la quale presenta minime varianti di poco conto (tra cui la più rilevante è la scelta di sostituire *i raggi* del v. 11 con *l'lume*) rispetto a quella del '68. Di seguito, le due redazioni a confronto.

53. Già edito in Cracolici 2009, 403 e in Agostini-Pantani 2017, 429.

Una altra Vener bella e un chiaro sido,
 con duo lumi da far lieto Saturno
 e con un viso angelico et eburno
 da inspaurir la possanza di Cupido,
 è porsa e nata qui d'uno aureo nido
 sì lucente ch'el di fare' nocturno
 e di notte splendor chiaro e diurno
 e Pluto in ciel regnar e Iove in strido;
 e con due stelle coruscante in fronte,
 con ventillante chiome in òr nodate
 che i raggi fina al ciel lustra e risplende
 m'ha posto in secco e m'ha nutrito in
 fonte,
 né mi lassa spartir né mi si prende,
 né crudeltà mi mostra né pietate.⁵⁴

Una altra Vener bella e un chiaro sido,
 con duo lumi da far lieto Saturno
 e con un viso angelico et eburno
 da inspaurir la possanza di Cupido,
 è porsa e nata qui de uno aureo nido
 sì lucido che el di faria nocturno
 e di notte splendor chiaro e diurno
 e Pluto in ciel regnare e Iove in strido;
 e con duo stelle coruscante in fronte,
 con ventillante chiome in òr nodate
 che 'l lume fin'al ciel lustra e risplende,
 me ha posto in secco e me ha nutrito in fonte,
 né mi lascia partir né mi si prende,
 né crudeltà mi mostra né pietate.⁵⁵

Dieci dei testi della raccolta, alcuni dei quali con significative varianti, tornano nella sequenza di trentadue sonetti aggiunta dall'autore nella seconda redazione del *Dyalogo*, trådita dal codice Gaslini A III 38 della Biblioteca Universitaria di Genova e certamente successiva al 1474.⁵⁶ Pressoché invariati rimangono i sonn. 3 (il cui capoverso diventa però «Questa donna legiadra è proprio quella»), 16 (che vede sostituito con *sparse* il termine *fuse* del v. 2: «e la Natura e il Ciel fuse in costei»), 21 e 75 (con il v.8 che da «di questa una celeste alma fenice» diventa «di questa sola al mondo una fenice»); risultano invece parzialmente rivisti i sonn. 36, 45 (specie nella seconda quartina), 60 e 120. Il son. 10 conserva solo le quartine, mentre le terzine sono sostanzialmente riscritte. Nel son. 38 si riscontra, infine, il più elevato numero di varianti:

54. Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2403, c. 43.

55. L, 67.

56. Nell'ordine in cui compaiono all'interno del *Dyalogo*: *Hor vengi a contemplar ciascul costei* (10), *Questa legiadra e gentil donna è quella* (3), *Innumerabil don, quanta virtute* (16), *Formato hanno li Cieli e insieme han posto* (21), *Natura ha fatto al mondo uno altro sole* (45), *Tal Dante non cantò per Beatrice* (75), *Se quel che in ciel divide gli elementi* (120), *Una candida perla, un fior de Eliso* (60), *O quante volte in me penso di quella* (38), *Chi vuol vedere al mondo el più bel viso* (36). I testi, in entrambe le redazioni, sono compresi in Cracolici 2009.

O quante volte in me penso di quella
 Natura a cui mai germinò simile,
 come lasciò venir Dio sì gentile
 cosa e sì excelsa al mondo e tanto bella,
 e ch'el privasse el ciel di tanta stella
 e giù mandarla in arido e in sterile,
 qua dove morte può farla esser vile,
 e ne le sedie sue non tenesse ella!
 Ma forsi per mostrar sua possa eterna
 misse qua giù costei, che essa dia fede
 dai ciel sembianti e sua deità superna,
 e che nel tempo che ella in terra siede,
 ella sia un sole, un specchio e una lucerna,
 e farla poi del Cielo essere herede.⁵⁷

Oh quante volte in me penso di quella!
 a cui Natura mai simil produsse,
 come lassar venir mai Dio se indusse
 cosa al mondo sì degna e tanto bella,
 e ch'El privasse el ciel di tanta stella,
 che di tanta eccellenza e virtù fusse,
 e come sempre a sé non la ridusse
 per suo thesor perpetuo tenend'ella,
 ma non seppe altrimenti onde i sembianti
 di là mostrar la gloria e la grandezza,
 se non mostrar questa alma del ciel fede,
 e poi vestirla di magior bellezza.
 Ma tu, servo meschin, tristo rimanti
 che ella del ciel fia ancor figlia et herede.⁵⁸

Il volumetto è invece chiuso da un nuovo componimento encomiastico, stavolta rivolto al signore che aveva accolto il poeta a corte al suo servizio. La canzone II è privata, dalla caduta di una carta, delle prime strofe (probabilmente due), ma ciò non impedisce di coglierne appieno il senso, anche se forse proprio quei versi iniziali avrebbero potuto fornire importanti informazioni su un decennio oscuro della vita del Nuvoloni.⁵⁹

Il poeta racconta di essere giunto a Ferrara al servizio del suo nuovo signore per trovare tranquillità e pace dopo anni dedicati alle armi – attività che a sua volta era stata preceduta da quella, intensa, consacrata agli studi – e di aver trovato, al contrario, una nuova, diversa, guerra, ovvero un nuovo tormentato innamoramento. La canzone si riferisce dunque a una donna diversa da quella cantata fino al componimento precedente: non si tratta più di quella che l'aveva indotto «a far versi» e «a dir con la lira a l'improvviso» (I), ma di una fanciulla conosciuta non appena arrivato a Ferrara. Ciò non impedisce però all'autore di riassumere in questo testo buona parte dei motivi – e molti dei riferimenti mitologici – che avevano trovato spazio nella raccolta appena conclusa, facendo della canzone a Borso la chiusura ideale per il suo libro.

La canzone contiene un importante elemento biografico che mina l'ipotesi dello Zonta secondo cui Filippo Nuvoloni avrebbe compiuto studi

57. L., 38.

58. Cracolici 2009, 378-379.

59. Edita per la prima volta in Gardner 1904, 534-537; successivamente in Agostini-Pantani 2017, 429-431.

giuridici.⁶⁰ L'ipotesi, sostenuta anche da Stefano Cracolici – ultimo editore, nel 2009, del dialogo nuvoloniano – si fonda su una frase del *Dyalogo*.

Quest'ultimo testo, di cui si conservano due redazioni – la prima, autografa, è trådita dal ms. 243 della Biblioteca Universitaria di Padova, mentre la seconda, copiata per il cardinale Francesco Gonzaga, costituisce l'elegante codice Gaslini A.III.38 della Biblioteca Universitaria di Genova –, mette in scena un dialogo tra il precettore Polysopho (o Pollisopho) e il suo signore Archophilo (o Philarcho) sulla donna amata da quest'ultimo, Archigynia, causa dei suoi malumori. Vi si ritrovano, riproposti in prosa, tutti i principali motivi delle rime del Nuvoloni.

«Se io fussi così usitato portar l'arme meco come i panni togati» è la frase in questione, pronunciata dal precettore. «Se è lecito istituire un rapporto autobiografico tra Filippo e Pollisopho» scrive Cracolici, «i “panni togati” menzionati (...) lascerebbero pensare a una formazione in giurisprudenza».⁶¹ Il rapporto autobiografico tra Filippo e il personaggio del dialogo, ipotizzato per la prima volta da Zonta, viene tuttavia a cadere nel momento in cui si esclude la corrispondenza tra Philarcho/Archophilo e Alberto d'Este, da cui essa derivava per via del rapporto sottoposto-signore. Già Perosa, nel 1957 aveva scritto: «Che il dialogo sia stato composto inizialmente per Alberto d'Este non risulta da nessun elemento di carattere interno o esterno»⁶² e, su questo, Cracolici pare concordare; ciononostante, l'idea di un «Pollisopho-Filippo»⁶³ persiste.

Nel *Dyalogo*, non compare alcun indizio evidente che possa portare a identificare il precettore Pollisopho con il poeta Filippo, se non il rapporto di subordinazione – ma va detto anche che egli non fu mai precettore di un principe – che vi è tra lui e il signore con cui dibatte d'amore. Ciò che più conta però è che, nella frase in oggetto, il personaggio di Pollisopho dichiara non solo di portare i panni togati, ma anche di non essere «usitato portar l'arme», mentre il Nuvoloni stesso, proprio nella canzone dedicata a Borso d'Este si descriveva come un uomo d'armi (II, x+9-x+16):

e venni ardito a l'arte militante;
e lieto e iubilante
tolsi in man le arme presto e desidroso:
e quanto studioso

60. Zonta 1905, 12-13.

61. Cracolici 2009, 49, n. 12.

62. Perosa 1957.

63. Cracolici 2009, 126.

prima ai libri era, tanto a questo venni,
ché fogge ogni dì nuove eramme al petto,
e a ciò gran tempo io tenni,
fin che altro pensier nuovo io me hebbi eletto.

E, similmente, nel 1472, quando fu chiamato a pronunciare un'orazione in latino al cospetto del re Cristiano I di Danimarca, ostentando una falsa modestia, Nuvoloni si scusava col sovrano poiché il suo discorso non avrebbe potuto essere all'altezza, essendo lui uomo d'armi prima che uomo di lettere.⁶⁴ Non a caso, il suo desiderio, esaudito quel giorno dal re danese, era ottenere il titolo di cavaliere.

Il poeta dimostra dunque in più occasioni di tenere molto alla propria formazione militare e appare decisamente improbabile che egli potesse mettere in bocca a un suo doppio letterario un'affermazione come quella citata. Per dirla tutta, il personaggio del *Dyalogo* che più si avvicina all'autore è proprio quello del signore, che si esprime utilizzando concetti e termini che rimandano direttamente alle rime del Nuvoloni – nella redazione “di Archophilo”, peraltro, è al signore che sono attribuiti i dieci sonetti già presenti in L, inseriti tra altri 22 dalla forma affine –, e il rapporto tra i due protagonisti potrebbe benissimo essere un espediente letterario, più che uno spunto encomiastico.

64. Non aveva mancato di farlo notare, nel 1982, Rodolfo Signorini, che – in un suo intervento in lingua francese – precisava: «Mais, au début de son oraison, l'humaniste (...) avoue avec une modestie simulée qu'il n'est pas homme de lettres mais d'armes» (Signorini 1982, 47).

Tavola del ms. Add. 22335 della British Library⁶⁵

2r	dedica	AD ILLUSTRUM ET EXCELSUM / DOMINUM ALBERTUM EST=ENSEM PHILIPPUS NUVO- LON(US)
	I	<i>Splendore e gloria eterna (et) immortale</i> [canz.]
5r''	incipit	SONETTI E CANZONE MO/RALE E DE AMORE DE / PHILIPPO NUVOLO/NI COMPENDI/ATE A NOME DE / LO / ILLUSTRUM ET EXCELSUM / SI(GNORE MISERE) AL/BERTO DA ESTE
5v	1	<i>Qual poeta, philosopho o oratore</i> [son.]
6r'	2	<i>Tu sai amor che quando mi mostrasti</i> [son.]
6r''	3	<i>Questa ligiadra e gientil donna e quella</i> [son.]
6v'	4	<i>Quale ingegno fia mai tanto sutile</i> [son.]
6v''	5	<i>Quando fra laltre donne io miro uoi</i> [son.]
7r'	6	<i>Quanto piu lalma mia riuolgo e suiglio</i> [son.]
7r''	7	<i>De honesta, di prudentia e de intelletto</i> [son.]
7v'	8	<i>Quando la donna mia nel tempio adora</i> [son.]
7v''	9	<i>Benche i pianeti i cieli e la natura</i> [son.]
8r'	10	<i>Hor uengi a contemplar Ciaschun costei</i> [son.]
8r''	11	<i>Se tu te extolli o Mantua di Marone</i> [son.]
8v	12	<i>O eccellente e serena imperatrice</i> [canz.]
11v'	13	<i>Dolcie mio caro e pretioso fiore</i> [son.]
11v''	14	<i>El summo olimpo bene ha dimostrato</i> [son.]
12r'	15	<i>Chi uuol veder se uero e quel chio ho detto</i> [son.]
12r''	16	<i>Innumerabil don: quanta uirtute</i> [son.]
12v'	17	<i>Aleto con tesiphone e megera</i> [son.]
12v''	18	<i>Per questa stella e sua fulgente fronte</i> [son.]
13r'	19	<i>Vostro parlar si dolcie honesto e breue</i> [son.]
13r''	20	<i>Poi che amor giua mecho et io con lui</i> [son.]
13v'	21	<i>Formato hanno li cieli e insieme han posto</i> [son.]

65. La tavola si rifà a quella proposta in Dilemmi 1995, 61-64, che utilizza la numerazione moderna delle carte accompagnata da apici che indicano la metà superiore (°) o inferiore (°) della facciata. Differente è, come si è detto, la numerazione dei componimenti. La trascrizione è diplomatica. La canz. 98 e la canz. II sono prive dei versi iniziali per la caduta di carte.

13v ^o	22	<i>Tra la herba uerde e fior bianchi e uermigli</i> [son.]
14r ^o	23	<i>Viuo madonna che il uiuer mi piace</i> [son.]
14r ^o	24	<i>Perduto ho il tempo e uoi e il seruir mio</i> [son.]
14v	25	<i>Crudel maligna e desprietata fiera</i> [canz.]
17r	26	<i>Ab spirito iniquo ab mente impia e seuera</i> [canz.]
19v ^o	27	<i>Molti a cui prestatò e lo intender puocho</i> [son.]
19v ^o	28	<i>La mia madonna piu non uuol chio la ami</i> [son.]
20r ^o	29	<i>Se in cuor gientil regno pieta giamai</i> [son.]
20r ^o	30	<i>Io maledicho el di chio naqui intiero</i> [son.]
20v ^o	31	<i>Superba iniqua desdignosa e ria</i> [son.]
20v ^o	32	<i>Benche i pianeti i cieli e la natura</i> [son.]
21r ^o	33	<i>Partita e la mia luce e il mio splendore</i> [son.]
21r ^o	34	<i>Gia se fortuna qua me ha spento fuore</i> [son.]
21v ^o	35	<i>Io non credea che amor fosse si lento</i> [son.]
21v ^o	36	<i>Chi uuol uedere al mondo el piu bel uiso</i> [son.]
22r ^o	37	<i>Io ho lasciato e lascio ogni pensiero</i> [son.]
22r ^o	38	<i>O quante uolte in me penso di quella</i> [son.]
22v ^o	39	<i>Non dica alchuno hauer veduto in terra</i> [son.]
22v ^o	40	<i>Se ueri sono li prouerbi antichi</i> [son.]
23r ^o	41	<i>Sia benedetto el di chio uidi quella</i> [son.]
23r ^o	42	<i>Smarito e quel sentieri oue a la mia</i> [son.]
23v	43	<i>Belta superna angelicha e serena</i> [canz.]
26r ^o	44	<i>Eran piu donne al ombra de un bel pino</i> [son.]
26r ^o	45	<i>Natura ha fatto al mondo uno altro sole</i> [son.]
26v ^o	46	<i>Madonna stato son gran tempo al quia</i> [son.]
26v ^o	47	<i>Amor che offesa mai gia non rimette</i> [son.]
27r ^o	48	<i>Toglio la penna molte uolte in mano</i> [son.]
27r ^o	49	<i>Dal ciel mirando el gran ioue in costei</i> [son.]
27v	50	<i>Chome han potuto su le stelle e i sidi</i> [canz.]
30v ^o	51	<i>Questa mia chiara stella a tutte prone</i> [son.]
30v ^o	52	<i>Candidissima perla auolta in oro</i> [son.]
31r ^o	53	<i>El dolce e il signorile inclito aspetto</i> [son.]
31r ^o	54	<i>Questa stella cui el Ciel qua giu diffuse</i> [son.]
31v ^o	55	<i>Questa donna ligiadra honesta e altiera</i> [son.]

31v''	56	<i>Quale cose fian mai piu di noi liete</i> [son.]
32r'	57	<i>Che debbio fare oime meschin piu in terra</i> [son.]
32r''	58	<i>Miserere di me perchio ho fallito</i> [son.]
32v'	59	<i>Se per doprar pieta se per ingiegno</i> [son.]
32v''	60	<i>Una candida perla un fior de eliso</i> [son.]
33r'	61	<i>Veduto hauer non dica el ciel phetonte</i> [son.]
33r''	62	<i>Se ambi doi gli ochii uostri o donna altiera</i> [son.]
33v	63	<i>Gia al tropiccho callava el magno apollo</i> [canz.]
36v'	64	<i>Premia signor del ciel chi di costei</i> [son.]
36v''	65	<i>Questa mia illustre e noua Citharea</i> [son.]
37r'	66	<i>Suol talvolta madonna irsi con una</i> [son.]
37r''	67	<i>Una altra uener bella e un chiaro sido</i> [son.]
37v'	68	<i>Non ha tanta aqua el fiume di garonna</i> [son.]
37v''	69	<i>Patischa il gran motor Saturno e ioue</i> [son.]
38r'	70	<i>Non senza gran misterio e gran cagione</i> [son.]
38r''	71	<i>Un fior di margarita enfra piu rose</i> [son.]
38v'	72	<i>Impaledito e il sole e sua sorella</i> [son.]
38v''	73	<i>Se tua madonna e fatta in paradiso</i> [son.]
39r'	74	<i>Se il tutto per el ciel mouer se dice</i> [son.]
39r''	75	<i>Tal dante non canto per beatrice</i> [son.]
39v	76	<i>Se io te invocassi, altissimo cupido</i> [canz.]
42v''	77	<i>Non e si illustre in ciel quella adriana</i> [son.]
43r'	78	<i>Beata e benedetta quella idea</i> [son.]
43r''	79	<i>Questa donna bellissima e perfetta</i> [son.]
43v'	80	<i>Poi che a collei pieta nulla diletta</i> [son.]
43v''	81	<i>Mentre a costei ho lanima sugietta</i> [son.]
44r'	82	<i>Benche costei mi sia cruda e nociua</i> [son.]
44r''	83	<i>Non da la tarsia lidia e la Cilitia</i> [son.]
44v'	84	<i>Non generato fu di sangue humano</i> [son.]
44v''	85	<i>Se ne con messo ne con penna in mano</i> [son.]
45r'	86	<i>Mentre madonna glie la eta fiorita</i> [son.]
45r''	87	<i>Quanto io habi la mia mente istabilita</i> [son.]
45v	88	<i>Uno animale ingordo e venenoso</i> [canz.]
47v''	89	<i>Rapta velocie presta e repentina</i> [son.]

48r'	90	<i>Sempre sto al fondo chio non me ne achorgo</i> [son.]
48r''	91	<i>Pensando enfra me stesso in quanta doglia</i> [son.]
48v'	92	<i>Seccho e il terreno e sterile e il paese</i> [son.]
48v''	93	<i>Io mi credea che seguitando amore</i> [son.]
49r'	94	<i>Questo mio antiquo e nobile thesauro</i> [son.]
49r''	95	<i>La antiqua matre poi che mai produsse</i> [son.]
49v'	96	<i>O quante uolte in me dicho e ragiono</i> [son.]
49v''	97	<i>Lume superno angelici sembianti</i> [son.]
50r	98	<i>pero che una impia e dira</i> [canz.]
52r''	99	<i>Ben poi ferrara mia lagrimare hora</i> [son.]
52v'	100	<i>Tanto de amore e de uagheza io me empio</i> [son.]
52v''	101	<i>Se altra donna mortal fia che giamai</i> [son.]
53r'	102	<i>Non e lingua nel dir tanto excessiva</i> [son.]
53r''	103	<i>Piu volte amore ho rettardata la opra</i> [son.]
53v'	104	<i>Da me si spenga e fuga ogni piacere</i> [son.]
53v''	105	<i>Io mi lamento de una stella e un sole</i> [son.]
54r'	106	<i>Eran vicini al fonte elichoneo</i> [son.]
54r''	107	<i>Fugano i riui i fonti e tutte le aque</i> [son.]
54v	108	<i>In alto tribunal magno e istupendo</i> [canz.]
57r'	109	<i>Una donna formosa honesta e santa</i> [son.]
57r''	110	<i>Quanto de giorno in giorno piu me affanno</i> [son.]
57v'	111	<i>Disposto erami un giorno e destinato</i> [son.]
57v''	112	<i>Surrepto al terzo ciel uidi una stella</i> [son.]
58r'	113	<i>Vidi una donna con famosa schiera</i> [son.]
58r''	114	<i>Un dolce cenno fu quel che mi prese</i> [son.]
58v'	115	<i>Mangiar piu donne uidi a schiera a schiera</i> [son.]
58v''	116	<i>Era la mia madonna un giorno sola</i> [son.]
59r'	117	<i>Fabritio contra el re de epirotari</i> [son.]
59r''	118	<i>Quando latona dal phiton schaciata</i> [son.]
59v'	119	<i>Non harebbe mandato el gran tonante</i> [son.]
59v''	120	<i>Se quel che in ciel diuise gli elementi</i> [son.]
60r	II	<i>Hor giunto in questa eta florida e lieta</i> [canz.]

Bibliografia

- Comboni-Zanato 2017 = A. Comboni, T. Zanato (a c. di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo 2017.
- Agostini-Pantani 2017 = M. Agostini, I. Pantani, *Filippo Nuvoloni*, in Comboni-Zanato 2017, 424-435.
- Antonelli 1858 = G. Antonelli, *Catalogo della prima parte della Biblioteca appartenuta al sign. march. Costabili di Ferrara*, Bologna 1858.
- Baldassari 2009 = G. Baldassari, *Rimari e petrarchismi a confronto: gli "Amorum libri" e la lirica settentrionale del Quattrocento*, «Stilistica e metrica italiana» 9 (2009), 117-170.
- Bertoni 1903 = G. Bertoni, *La biblioteca estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino 1903.
- Comboni-Zanato 2017 = A. Comboni, T. Zanato, *Introduzione*, in Comboni-Zanato 2017, IX-XXXIX.
- Cracolici 2009 = S. Cracolici, *Il ritratto di Archigynia. Filippo Nuvoloni (1441-1478) e il suo Dialogo d'amore*, Firenze 2009.
- Cracolici 2009b = S. Cracolici, *In margine al Dante mantovano (1472): Filippo Nuvoloni (1441-1478) tra Colombino Veronese e Alessandro Agnelli, «Paratesto»* 6 (2009), 9-35.
- Dilemmi 1995 = G. Dilemmi, *Dintorni boiardeschi: per Filippo Nuvolone* (1995), ora in Id., *Dalle corti al Bembo*, Bologna 2000, 19-70.
- Faccioli 1962 = E. Faccioli, *Filippo Nuvoloni*, in Id. (a c. di), *Mantova. Le lettere*, II, Mantova 1962, 85-112.
- Franceschini 1993 = A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, parte I. *Dal 1341 al 1471*, Ferrara 1993.
- Gallo 2005 = V. Gallo, s.v. *Lollo, Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, Roma 2005, 454-456.
- Gardner 1904 = E.G. Gardner, *Dukes & Poets in Ferrara: A Study in the Poetry, Religion and Politics of the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, London 1904.

- Gregory 1885 = C.R. Gregory, *Les cahiers des manuscrits grecs*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres» 29, 3 (1885), 261-268.
- Harris 1998 = P.R. Harris, *A History of the British Museum Library. 1753-1973*, London 1998.
- Mortara Garavelli 2003 = B. Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Bari 2003.
- Pantani 2002 = I. Pantani, «*La fonte d'ogni eloquenzia*». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma 2002.
- Perosa 1957 = A. Perosa, *Filippo Nuvolone* (1957), in Id., *Studi di filologia umanistica*, III. *Umanesimo italiano*, a c. di P. Viti, Roma 2000, 83-87.
- Quintiliani 2020 = B. Illicino, *In divam Genevram Lutiam*, a c. di M.M. Quintiliani, Alessandria 2020.
- Rhodes 1954 = D.E. Rhodes, *Filippo Nuvolone of Mantua (1436-1478). A Supplement to the Work of Giuseppe Zonta*, «Rinascimento» 5 (1954), 294-298.
- Santagata-Carrai 1993 = M. Santagata, S. Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano 1993.
- Signorini 1982 = R. Signorini, *Le discours latin de Philippe Nuvoloni à Chrétien I, roi de Danemark, de Norvège et de Suède à Mantoue le 12 mai 1474*, in *Genealogica & Heraldica*, Report of The 14th International Congress of Genealogical and Heraldic Science, Copenhagen 25-29 August 1980, Copenhagen 1982, 43-52.
- Tissoni Benvenuti 1972 = A. Tissoni Benvenuti, *Quattrocento settentrionale*, Bari 1972.
- Tognelli 1963 = J. Tognelli, *Introduzione all'“Ars punctandi”*, Roma 1963.
- Venturi 1984 = G. Venturi, s.v. *Costabili Containi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, Roma 1984, 264-266.
- Zanato 2008 = T. Zanato, *Il “Canzoniere” di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari* (2008), ora in Id., *Da Boiardo a Bembo. Saggi sulla lirica settentrionale nel Quattrocento*, a c. di G. Baldassari, E. Curti, Alessandria 2023, 291-349.
- Zonta 1905 = G. Zonta, *Filippo Nuvolone e un suo dialogo d'amore*, Modena 1905.

Le egloghe di Niccolò da Correggio nel ms. Harley 3406: rapporti e contesti

Giada Guassardo
(Università degli Studi di Milano)

ORCID 0000-0002-6318-6485

DOI: 10.54103/consonanze.161.c326

Abstract

Il contributo analizza le egloghe incluse nel ms. Harley 3406 della British Library, principale testimone del corpus poetico di Niccolò da Correggio (autore noto per la significativa componente “bucolica” dei suoi testi lirici, ma di cui non si è finora studiata la poetica eglogistica vera e propria). L’analisi dei tratti formali e di alcuni contatti intertestuali di questi testi porterà a ipotesi sui modelli seguiti e sugli autori che a loro volta avrebbero guardato a Niccolò come modello – una situazione che caratterizza soprattutto il soggiorno milanese del poeta (1490-1497), che fu al centro di una rete di contatti letterari sulla quale si proverà a far emergere nuovi dettagli.

Parole chiave: Niccolò da Correggio; egloghe; poesia bucolica; intertestualità.

Abstract

The contribution examines the eclogues included in ms. Harley 3406 (British Library), the main testimony of the poetical *corpus* of Niccolò da Correggio (an author more known for the “bucolic” touch of his lyric poetry than as an author of fully-fledged eclogues). The analysis of the formal traits of these poems, as well as of some intertextual knots, will allow hypotheses on Correggio’s models and on his own role as model for other authors. The latter situation seemingly applied, in particular, in the period Correggio spent in Milan (1490-1497), where he became the centre of a network of poets that will here be partly reassessed.

Keywords: Niccolò da Correggio; eclogues; bucolic poetry; intertextuality.

Fra i poeti settentrionali del secondo Quattrocento, Niccolò da Correggio (1454-1508) è uno di quelli che hanno più di frequente attirato l'attenzione degli studiosi. Attivo fra le corti di Ferrara, Mantova e Milano nelle vesti ufficiali del dignitario di corte (come uomo di fiducia di Ercole I d'Este e, per un intervallo, di Ludovico il Moro), e al tempo stesso poeta ammirato per la sua eleganza, partecipa da una posizione non secondaria alla fertile stagione culturale in cui vive.¹ La sua attività letteraria è per certi versi paradigmatica dell'idea di poeta cortigiano, se si considera che vari suoi testi si legano a festeggiamenti della corte ferrarese o milanese,² e che le sue rime, sebbene solo di rado inquadrabili entro una tipologia prettamente encomiastica o di omaggio, furono molto apprezzate da Isabella d'Este. Proprio alla marchesa Niccolò progettò di dedicare un canzoniere, che in questa forma non ci è giunto: risale infatti a una fase di elaborazione posteriore il testimone principale della lirica correghesca, l'Harley 3406 della British Library (allestito e compilato dal segretario Antonio Valtellina a ridosso e forse a cavallo della morte di Niccolò), che forma la base dell'edizione critica di Antonia Tissoni Benvenuti nonché della scheda descrittiva, redatta dalla stessa studiosa, per l'*Atlante dei canzonieri* quattrocenteschi di Andrea Comboni e Tiziano Zanato.³

Con i suoi 404 componimenti (358 sonetti, 40 ternari, 5 canzoni, 1 sestina), il corpus offre abbondante materiale per osservazioni di natura stilistica e tematica. Tra gli aspetti che balzano all'attenzione, e che infatti i lettori non hanno mai mancato di rilevare a proposito della "maniera" di Niccolò (anche prima della scoperta del testimone), è la sua predilezione per i *topoi* pastorali, che egli immette sistematicamente nel tessuto

1. Per la biografia cfr. Farenga 1983; per un profilo complessivo rimando inoltre a Luzio-Renier 1893 e Luzio-Renier 1893b; Arata 1934; Dionisotti 1959; Di Benedetto 1970. Ringrazio Antonia Tissoni Benvenuti e Tiziano Zanato per la lettura del contributo.

2. Ricordo la lettera (28 febbraio 1492) con cui si scusa con il duca Ercole I d'Este per non poterlo raggiungere, allegando gli impegni che lo trattengono a Milano per le feste di corte (Tissoni Benvenuti 1989, 108). L'ipotesi di Baldassari 2017 che la *Carte de triumphs*, finora attribuite a Boiardo, possano essere invece opera di Niccolò arricchirebbe il quadro del suo impegno letterario legato agli intrattenimenti cortigiani.

3. Rispettivamente Correggio, *Opere* (da cui traggio le citazioni dei testi) e Tissoni Benvenuti 2017a. Il codice è stato scoperto e illustrato da Dionisotti 1959. Una ricostruzione della vicenda del canzoniere correghesco, e della sua dedica a Isabella, è in Fenzi 2006.

espressivo del genere lirico. Questa tendenza⁴ equivale, potremmo dire, a un'assunzione particolarmente convinta di una modalità che connota la nostra tradizione lirica già *ab origine*: tracce formali e segnali tematici della bucolica classica caratterizzano Petrarca e la susseguente poesia volgare, anche per effetto della mediazione di Ovidio (già fautore della contaminazione fra tonalità elegiache e atmosfere pastorali), e registrano culmini con autori come Giusto de' Conti e Leon Battista Alberti, tanto che per alcuni dei loro testi è tuttora controversa l'attribuzione all'uno o all'altro genere.⁵ Trovandoci in assenza di una mappatura, o di un quadro d'insieme esaustivo, relativamente alla poesia pastorale del Quattrocento, è in effetti difficile tracciarne con precisione il perimetro e individuarne i confini (e il relativo grado di mobilità). L'unico intervento teorico a nostra disposizione, di Vincenzo Calmeta, indica essenzialmente tre cifre della bucolica: l'umiltà dello stile, il ricorso a immagini tratte dal mondo rusticale, e l'uso dello sdrucciolo a imitazione dell'esametro (ad assicurare perciò una "patente classica", perlomeno nella sua prospettiva).⁶ Filtrando il corpus poetico di Niccolò attraverso queste indicazioni, e prendendo come ulteriore riferimento i testi di altri autori che vengono designati come pastorali (in raccolte miscellanee o sillogi), è possibile distinguere fra una maniera genericamente lirico-pastorale e le egloghe *tout court*. È su queste ultime che vorrei in questa sede soffermarmi: le loro caratteristiche ci permettono infatti di riflettere sia sulle peculiarità individuali di Correggio, sia, allargando lo sguardo, sul ventaglio di possibilità che si apriva a un autore di egloghe attivo nel Nord o Centro della penisola nel tardo Quattrocento.

4. Che è stata oggetto del contributo specifico di Bosisio 2019 e sulla quale ho già avuto modo di soffermarmi (Guassardo 2021).

5. Si veda a riguardo Tissoni Benvenuti 2017b. Rimando in generale al numero monografico di «Italiq» del 2017, i cui contributi offrono importanti aggiornamenti di prospettiva sulla poesia bucolica rinascimentale.

6. «Onde, avendo gli scrittori tre figure o vero caratteri di dire, umile, medio e grandiloquo, l'egloga solo dell'umile si debbe contentare, né in essa alcuna urbanità, arguzia, o vero declamativa sonorità si debbe ritrovare; anzi tutte le comparazioni e faccende devono essere di cose rustiche. (...) conoscendo che i Latini e ancor più i Greci ne' versi bucolici locano certi dattili a loro proprie sedi, per tenere in bassezza il bucolico verso, che dall'eroico sia differente, così fu trovato da' volgari di mettere il dattilo nel fin del verso che volgarmente si chiama sdrucciolo, acciocché da' grandiloqui ternari fosse lo stil dell'egloga differente» (*Dell'antichità del bucolico verso e che circostanze all'egloga si convengono*, in Calmeta, *Prose e lettere*, 12-14).

Nella scheda per l'*Atlante* Tissoni Benvenuti individua sette egloghe fra i testi dell'Harleiano, ossia *Rime* 361-367, collocate nel macro-blocco di capitoli ternari (348-377):⁷

- 361 (Stagione aprica, natural tesauro), 184 vv.
- 362 (Aminta, un pastor saggio, a questi giorni), 100 vv.
- 363 (Pasciute pecorelle, ite, or che 'l verno), 241 vv.
- 364 (Fauno pastor ti scrive queste lettere), 145 vv.
- 365 (Fauno, delizie a l'infelice Florida), 139 vv.
- 366 (Pico, se mai d'amor sentisti iaculo), 133 vv.
- 367 (Abbiati, pastorelli, al gregge cura), 100 vv.

La contiguità dei testi dà luogo a una piccola sezione (accostabile alle altrettanto compatte sezioni bucoliche dei canzonieri del Tebaldeo o del Sasso o del *Tyrocinio* di Guidalotti).⁸ Sotto il profilo delle scelte stilistiche, ad accomunare questi testi è il basso grado di sperimentazione formale: mancano artifici strutturali come il canto amebeo (e minoritaria è in generale la conduzione dialogica dell'egloga, di fatto riscontrabile solo in 363 e 367) o il verso intercalare, o espressionismi metrici come la rimalmezzo o la polimetria (tutti i testi adottano esclusivamente la terza rima). Pur in questa limitata escursione formale, tuttavia, Correggio mette alla prova diverse possibilità del genere.

Dirò subito che avrei qualche riserva rispetto al definire *Rime* 361 un'egloga. Si tratta di una lampante testimonianza dell'ibridazione di generi tipica di Niccolò, ma che pare sbilanciata sul versante lirico-elegiaco: il tema è il contrasto fra il rifiorire della primavera – presentato in termini lucreziani –⁹ e l'infelicità del poeta-amante,¹⁰ vulgatissimo canovaccio

7. Sempre al genere egloga possono inoltre essere ricondotti due testi non presenti nel manoscritto, ossia l'egloga di Coridone e Tirsi collocata alla fine del secondo atto della *Fabula di Cefalo* (1487) e un testo estravagante ritrovato da Vecchi Galli 1989 (il testo, un'egloga dialogica con ogni probabilità destinata alle scene, è a pp. 149-156).

8. Rimando alle rispettive schede in Comboni-Zanato 2017.

9. Correggio, *Rime* 361, 55-60 «Per te, lieta stagione, i naviganti / sulcare ardiscon le maritime onde, / né temon più de le sirene i canti; / per te le cose a ognun vengon seconde, / e in te, lieta stagione, Ecco dolente / a' suoni e a' canti ogni chiamar risponde» ricorda Lucrezio, *De rerum natura* I 3-7 «Quae mare navigerum, quae terras frugiferentis / concelebras, per te quoniam genus omne animantum / concipitur visitque exortum lumina solis: / te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli / adventumque tuum».

10. Sui ternari elegiaci di Correggio, rimando almeno a Gentili 2003.

che permette di dispiegare tutte le caratteristiche del *locus amoenus*, con solo qualche accenno ad attività di pastori («Ogni pastor le stalle ormai disserra / e i greggi stan pei prati», vv. 37-38). A motivare la classificazione di Tissoni Benvenuti – e magari anche la collocazione del testo nel manoscritto – è forse la chiusura in cui la voce poetica si definisce «Cingul pastor»: che potrebbe far pensare a un testo scritto in nome del poeta marchigiano Benedetto da Cingoli, attivo per un periodo alla corte del Moro.¹¹

Più vicini all'ortodossia del codice eglogistico gli altri testi, pure molto diversi fra loro. Scelte stilistiche opposte presiedono alla redazione di 362, 363 e 367, da una parte, e 364, 365 e 366 dall'altra. La situazione si può schematizzare così: nel primo "gruppo" Correggio rinuncia quasi del tutto agli sdrucchioli¹² e usa l'immaginario pastorale come velame allegorico per eventi della realtà a lui contemporanea. Viceversa, i testi del secondo "gruppo" possiedono l'inequivocabile cifra formale dell'egloga, appunto l'endecasillabo sdrucchiolo (adottato per la loro intera estensione), ma sotto il profilo dei contenuti andrebbero piuttosto definiti epistole amorose di tonalità elegiaco-pastorale, di cui squadernano tutto il repertorio di *topoi*: il riferimento non è al piano dell'attualità ma a quello della stilizzazione letteraria.¹³

Entrando ulteriormente nel merito, notiamo che 362 e 367 – rispettivamente un'egloga monodica, in cui la voce lirica si rivolge a un Dafni, e un'egloga dialogica (con interlocutori Dafni e Dameto e una comparsa finale di Argira) – mostrano elementi di speciale affinità: identico il numero di versi; stessa scelta del nome Dafni – nella variante "Dafne" –; in ambedue il contenuto è politico.¹⁴ In particolare, il sistema di allusioni suggerisce per entrambe una composizione nel periodo successivo alla guerra veneto-ferrarese del 1482-1484. *Rime* 362 è riferibile a vicende in-

11. Non mi risulta che questa proposta sia stata finora avanzata. Per notizie biografiche relative a Benedetto da Cingoli cfr. Malato 1966; Tani 2017.

12. Tranne *Rime* 362, 91-96 (*scrivere: vivere: vivere*) e *Rime* 367, 77-87 (*invidiano: perfidiano: insidiano; rendono: intendono: offendono; indomito: gomito: comito*). Gli sdrucchioli sono assenti anche dall'egloga estravagante pubblicata da Vecchi Galli 1989.

13. Sul genere dell'epistola elegiaca in volgare si veda da ultimo Largaioli 2020 (rimane inoltre fondamentale Longhi 1989).

14. Come nota Dionisotti 1959, 358 (e poi Tissoni Benvenuti in Correggio, *Opere*, 501), in generale il corpus poetico correggesco scarseggia di riferimenti diretti alla realtà contemporanea; ove presenti, questi si nascondono piuttosto dietro simboli e allusioni spesso di difficile decifrazione.

terne al ducato estense, dal momento che viene criticato l'atteggiamento di Titiro-Ercole I, già vincitore del «leone» veneziano ma ora in potere di una misteriosa giovenca sterile per amore della quale sta compromettendo la prosperità del ducato.¹⁵ In *Rime* 367, Dafni paventa l'abbattersi di «gran piogge e tempeste» (v. 51) e mette in guardia l'interlocutore dai «gran lupi» (v. 10): nella condivisibile lettura di Marina Riccucci, il testo rimanda a eventi legati alla congiura dei Baroni napoletani.¹⁶ Se in 367, come sempre nota Riccucci, Correggio raccoglie qualche tratto tipico della bucolica aragonese (specie l'immagine dei lupi), in entrambi i capitoli egli si allinea all'immaginario propagandistico estense, ricorrendo alla canonica equivalenza fra le vittorie di Ercole I e le fatiche del suo eponimo mitologico (il leone, l'idra). Il modello principale pare il conterraneo Boiardo, le cui *Pastorale*, ricordo, sono terminate già nel 1484:¹⁷

Titir vostro, che già vinse un leone,
 tanto invaghì d'una iuvenca infecta,
 che a i corni gli faceva de fior corone;
 per lei lasciò la clava e la saetta
 e gli vestì talor la pèl nemea;
 ma fugli che ne fe' presto vendetta.
 (Correggio, *Rime* 362, 19-24)

Un leon, battendo l'ale, ha facto un vento
 che porta fiamma accesa ovunque spira,
 puoi che Marte fra nui suo foco ha spento.
 Ogni altra fera qua con l'occhio mira:
 con la coda la terra el leon percote,
 e l'idra di più nodi assai se agira.
 (Correggio, *Rime* 367, 22-27)

sotto lo unghion de lo animal nemeo,
 tra il scuro hiato e l'una e l'altra sanna,

15. Ho provato ad avanzare un'ipotesi in merito alla sua identificazione in Guassardo 2021, 302-303.

16. Riccucci 2001, 150-160; cfr. anche Montagnani 2018, 56-58.

17. Anche Montagnani 2018, 57 accosta la 367 correggesca alla I di Boiardo. La questione dei rapporti fra i due autori è sollevata da Bregoli Russo 1998, che sottolinea in particolare l'influenza della settima egloga boiardesca sull'*Egloga de Coridone e Tirse* del *Cefalo* (cfr. *supra*) e l'importanza delle *Metamorfosi* apuleiane per entrambi gli autori. Sulla cronologia delle *Pastorale* rimando all'introduzione e al commento di Montagnani in Boiardo, *Pastorale*.

quasi è già preda e pasto di quel reo.
(Boiardo, *Pastorale* I 19-21)

Come leone horribile è formato,
Pali ha penute e la coda di pescie,
e faza e busto a sangue ha colorato.

Da le salse palude il superbo escie,
cum la ciampa alta il mondo e il cel minacia:
guai a la terra se quel monstro cresce!
(Boiardo, *Pastorale* IV 34-39)

Il rapporto fra i due autori ci appare ancor più stringente se si ricorda che la quarta delle *Pastorale* ha per protagonista proprio il Correggio. Il tema è la prigionia da lui subita per opera dei veneziani nel 1482-1483: al lamento di Dameta, che piange la condizione di “Teseo”-Niccolò offrendone anche un ritratto nelle vesti di campione di eleganza cortese,¹⁸ segue la profezia di Melibeo sulla sua liberazione grazie a “Alcide”-Ercole I (fu infatti Ercole a liberare Teseo dall’Ade secondo il mito). Ma oltre che da Boiardo spunti tematici sembrano provenire dalla seconda egloga dell’*Arcadia*, una delle tre più antiche (insieme a I e VI) e già in circolazione prima dell’elaborazione del prosimetro:¹⁹

Aloghi a buon pastor quella sua valle
e tenga boni cani, e non se fidi
d’ognun, ché più d’un lupo gli è a le spalle.
(Correggio, *Rime* 362, 61-63)

Ite, miei cani, ite, Melampo et Adro,
cacciate il ladro con audaci gridi.
Nessun si fidi nell’astute insidie
de’ falsi lupi (...)
(Sannazaro, *Arcadia* II 37-40)

18. Boiardo, *Pastorale* IV 58-63 «Cum lui Prodecia e Senno ce abandona / sieco ranchiusa e presa è Cortesia, / né di tornar senza esso a noi ragiona. / Il saggio Ardire e honesta Ligiadria / di qua son dipartiti e il dolce Amore / per gire a impregonarsi è posto in via».

19. Le fasi redazionali dell’*Arcadia* sono una questione ancora non del tutto chiarita; è stata avanzata l’ipotesi che proprio a Ferrara Sannazaro, che li dovette soggiornare per due anni al seguito di Alfonso d’Aragona, ideasse il prosimetro. Per la questione rimando all’introduzione e al commento di Vecce in Sannazaro, *Arcadia*; si veda inoltre Riccucci 2001.

El seria ben redursi a i lochi forti,
cercar qualche paludi, selve o monti
o i liti salsi e pur vicin di porti:
son de' gran lupi intorno a i nostri fonti (...)
(Correggio, *Rime* 367, 7-10)

cacciate il ladro, il qual sempre s'apiatta
in questa fratta e 'n quella, e mai non dorme (...)
(Sannazaro, *Arcadia* II 24-25)

Ma non sciai tu che mal fa chi si fida
de can che dormino e di servi iniqui
ove lupo famelico se annida?
(Correggio, *Rime* 367, 70-72)

Nessun si fidi nell'astute insidie
de' falsi lupi che gli armenti furano,
e ciò n'adviene per le nostre invidie.
Alcun saggi pastor le mandre murano
con alti legni, e tutte le circondano (...)
(Sannazaro, *Arcadia* II 39-43)²⁰

Nell'egloga 363, di soli endecasillabi piani, le allusioni non sono invece di tipo politico bensì autobiografico. Il pastore Mopso, che in apertura lamenta la sua sorte dicendosi costretto a un'ingrata partenza, è infatti *alter ego* di Niccolò, come si comprende da alcuni dettagli (la nascita fuori dalla patria, le seconde nozze della madre, le contese fra gli eredi del patrimonio).²¹ Al suo destino vengono contrapposte (sulla scorta di Virgilio, *Buc.* I) le sorti felici dell'interlocutore, Dafni, che descrive nel dettaglio il luogo paradisiaco dove vive e nel quale ha assunto le veci del suo signore:

un semideo mi regge, el quale observo,
e il primo in loco suo spesso rimango;

20. Sui possibili debiti dell'egloga 367 nei confronti dell'*Arcadia*, cfr. anche Riccucci 2001, 150-160.

21. Correggio, *Rime* 363, 25-33 «Chi ha più iusta cagion di me a dolersi? / Nato in exilio, pria defuncto il padre, / parte de le mie mandre infante persi; / puoi, derelicto da la dolce madre, / che a un altro si legò per iugal nodo, / fui dato a gubernar l'ovile squadre. / El peculio paterno, ohimè, in qual modo / dilacerato fu, che al pover nido / non posso dir che rimanesse un chiodo!».

a cenni sono inteso, e ogni suo servo
 non men di lui si studia di piacermi,
 tanto l'amor d'ognun ben mi conservo.
 (Correggio, *Rime* 363, 155-159)²²

L'allusione pare encomiastica, per quanto sia difficile identificare il munifico protettore di Dafni: potrebbe trattarsi di Ludovico il Moro (al cui servizio si trova Niccolò nel 1493, anno in cui invia l'egloga a Isabella d'Este),²³ ma anche di Ercole I (se si considera che nella stessa lettera il poeta la presenta come un testo nato già anni prima), ed è anche possibile pensare a un dedicatario "flessibile". Ad ogni modo, questo testo è interessante anche come punto di osservazione delle relazioni letterarie del poeta negli anni Novanta. Significativa pare soprattutto l'affinità con l'unica egloga nota di Gaspare Ambrogio Visconti (*Vale, mia patria ingrata, poi che mi odia*): anche qui infatti si confrontano, sul modello originario di *Buc.* I, le sorti di due pastori, uno dei quali deve abbandonare la sua terra; anche qui inoltre la filigrana è (sebbene più tenuemente) autobiografica.²⁴ La direzione di influenza muove sicuramente da Correggio a Visconti, in coerenza con l'ammirazione manifestata da quest'ultimo verso il collega emiliano – a Niccolò è dedicata l'*editio princeps* dei *Rithimi*, datata 1493 – e più in generale alla luce del quadro della letteratura sforzesca di quel decennio: come ha evidenziato Albonico, Niccolò fu infatti in grado (durante la permanenza al servizio del Moro, i cui termini ufficiali si fissano fra il 1490 e il 1497)²⁵ di soddisfare le esigenze della corte milanese, orientata a una poesia "di consumo" (testi encomiastici, favole drammatiche), e al tempo stesso, grazie alla raffinatezza del suo stile, di fungere da modello per chi aveva ambizioni più elevate, come appunto Visconti.²⁶

22. Ho già parlato di questo testo, anche con riferimento all'uso delle fonti, in Guassardo 2021, 284-288.

23. Lettera 98 (Tisconi Benvenuti 1989, 120): «Mando ala Signoria vostra uno capitolo da cantarli drento, già facto più anni (...). Il capitolo è una egloga pastorale, dove Mopso et Dapni parlano insieme: Mopso si duole di fortuna, Dapni se ne gloria».

24. Su questo testo si veda Moro 2020, che nota anche la sua somiglianza con l'egloga correggesca.

25. Albonico 1995, 32 n. 17 (e cfr. Bueno De Mesquita 1965 per un inquadramento politico dei rapporti fra il poeta e la corte milanese in questi anni). Le relazioni con la città erano iniziate molti anni prima; oltretutto a Milano viveva la madre del poeta, a seguito delle sue seconde nozze con Tristano Sforza.

26. Per una panoramica sull'ambiente letterario della corte ludoviciana segnalo nuovamente lo studio di Albonico 1995, e inoltre Bongrani 1983 e Grayson 1983. Nello spe-

Alla stessa dinamica collegheremo anche i rimandi correggeschi che sembrano potersi cogliere in testi riconducibili a Gualtiero da Sanvitale, poeta dalla biografia sconosciuta ma che sappiamo attivo in questi anni, principalmente come autore di testi bucolici, sia a Mantova sia a Milano.²⁷ La sua notorietà nella città ludoviciana è testimoniata innanzitutto da un dato materiale: la presenza di suoi testi (e di altri probabilmente dedicati a lui) nel ms. It. 1543 della Bibliothèque Nationale de France, importante collettore milanese di testi di carattere cortigiano e/o celebrativo, fra cui vari componimenti pastorali.²⁸ Di recente l'attenzione critica si è appuntata soprattutto sull'egloga encomiastica *Mosso da grande amor verso te movomi*, dove lo stesso Ludovico il Moro compare sulla scena, in veste di *arbiter*, pronunciandosi a favore delle nozze dei pastori Eugenio e Tirinzia.²⁹ Non si è prestata altrettanta attenzione ad altre due egloghe presenti nello stesso collettore – qui attribuite a Tebaldeo ma escluse dall'edizione di Basile e Marchand – che in altri testimoni figurano come opera di Sanvitale, attribuzione, questa, sostenuta da Giorgio Rossi (che ne ha fornito un'edizione):³⁰ si tratta di *Ascolta, ninfa, cara ninfa, fermati* e *Torbido son dalla candida*

cifico su Gaspare Visconti e le sue relazioni, cfr. Albonico-Moro 2020, Moro 2021; sui generi rappresentativi a Milano, cfr. Montagnani 2021. Così Calmeta descrive il circolo intellettuale di Beatrice d'Este, nella biografia di Serafino Aquilano: «Ornavano quella corte tre generosi cavallieri, li quali, oltre la poetica facultate, di molte altre virtù erano insigniti: Nicolò da Correggio, Gasparro Vesconte, Antognetto da Campo Fregoso; e altri assai, tra li quali era ancor io [...]» (Calmeta, *Prose e lettere*, 71).

27. Probabilmente è lui il «Gualtiero» citato da Calmeta nella biografia di Serafino, a proposito del passaggio del poeta improvvisatore a Mantova: «Era quella corte dal Tebaldeo, che 'l supremo culme teneva, Timoteo, Gualtiero, Galleoto dal Caretto, e molti altri nobili spiriti frequentata» (Calmeta, *Prose e lettere*, 70). Sappiamo che Isabella d'Este apprezzava il Sanvitale, al punto di richiederne i testi al fine dell'allestimento di un'antologia bucolica. Secondo l'Affò, seguito da Rossi 1899, 265 n. 2, il poeta potrebbe essere appartenuto al casato parmense dei Sanvitale; tuttavia il Fondo Sanvitale dell'Archivio di Stato di Parma non custodisce alcun documento riferibile a lui (ringrazio la dott.ssa Laura Bandini per avermi fornito questa informazione).

28. La descrizione e l'analisi del manoscritto sono in Castagnola 1988 (su Sanvitale, anche come dedicatario di due epigrammi del milanese Peloto, cfr. 110). Si vedano inoltre Albonico 1995, 45, e Zanato 2020 (che ha confermato l'ipotesi critica secondo cui il codice sarebbe stato allestito da Gaspare Visconti).

29. Bosisio 2014, a cui si deve un'edizione del testo e relativa analisi, ne ipotizza la composizione in occasione delle nozze di Anna Sforza e Alfonso d'Este (1491).

30. Rossi 1899, 268-269; il suo argomento si basa sull'autorevolezza del ms. It. Zanetti 60 (4752) della Biblioteca Marciana e dell'Estense α H 6 I (già X* 34) e inoltre sul fatto che in un ulteriore testimone, il Vat. lat. 5170, le due egloghe sono accorpate l'una all'altra, suggerendo la paternità di uno stesso autore. Anche Basile 1983, 228 (seguita da

barba, che presentano le rispettive intitolazioni di “Servitù” e “Libertà”. Protagonisti di entrambe sono il pastore Torbido, il satiro Siculo e la ninfa Florida: nomi che tornano in un’altra egloga del Sanvitale, *Siculo mio, che in queste verdi pratora*,³¹ a comporre un trittico (esaminato come tale anche da Carrara). Mi pare che in queste tre egloghe meriti attenzione soprattutto la scelta onomastica di Florida. Certe inflessioni nenciali presenti nei testi (che in generale mostrano un’influenza toscana) ci autorizzano ad accostarla alla “Flora” di Lorenzo; tuttavia Florida è anzitutto un *senhal* sistematicamente usato da Niccolò da Correggio per la donna amata, e la sua presenza nella tradizione pastorale è altrimenti esigua.³² Un ulteriore punto di contatto è nell’impostazione moraleggiante delle egloghe (in cui Carrara vide «un’unità ideale (...) perché comune vi è l’intento morale»),³³ di ascendenza oraziano-senechiana: questo tipo di intonazione è diffusissimo nella poesia di Correggio, i cui capitoli sentenziosi sono stati additati fra i più significativi precursori delle *Satire* di Ariosto.³⁴ Fra i temi prediletti da Niccolò, e più volte evidenziati dagli studiosi, spicca l’ideale della sana frugalità della vita agreste, che imprime una connotazione satirica allo scenario pastorale, associandosi alla polemica anticortigiana e anticittadina;³⁵ temi che appunto costituiscono anche l’ossatura di queste egloghe.

Castagnola 1988, 127) le considera un testo unico, che colloca fra le “dubbe”. Nel Parigino i testi figurano alle cc. 146r-149r e 149r-153v. I testi si leggono in Rossi 1899, 271-287.

31. Il testo (attribuito, in antiche edizioni a stampa, al Sannazaro) è trasmesso dal già citato It. Zanetti 60 (4752), importante collettore di poesia bucolica, dall’Ob. 28 della biblioteca di Dresda, dal codice 155 del Fondo Galletti dell’Archivio di Stato di Milano (quest’ultimo testimone, non noto a Rossi, è stato scoperto da Villani 1989, 37); si legge inoltre in una stampa cinquecentesca inclusa nel miscelaneo C. 57. 1. 7 della British Library (per dettagli sui testimoni si rimanda a Landi 2019, 525 n. 16). L’egloga è stata pubblicata come apocrifo sannazariano in Scherillo 1888, 353-364.

32. Il nome compare nell’ottava egloga del *Bucolicum carmen* di Boccaccio, *Iurgium*, e nella seconda del Buoninsegni. Qualche occorrenza, che alterna con il più comune “Floria”, compare nella settima egloga di Girolamo Benivieni per indicare la donna amata da “Lauro”-Lorenzo: secondo Podestà 2013, 273 n. 58, Benivieni subirebbe qui l’influenza di Niccolò, che fu suo amico e dedicatario dell’*Amore* (se così fosse, la nascita del *senhal* risalirebbe a prima del 1482, anno in cui le pastorali beniveniane vengono stampate all’interno dell’antologia Miscomini).

33. Carrara 1909, 220-222.

34. Su questo rapporto, cfr. Godioli 2010. Sul Correggio “satirico” si vedano inoltre Gentili 2003, Ugolini 2020 (101-110, 149-156). Ho accennato alla questione in relazione al tema del *locus amoenus* in Guassardo 2021.

35. Citerò solo il sonetto 72 (*La villa, i boschi, i verdi prati e i fiori*): Correggio elenca i pregi della campagna, che «fa vincitor di questa tante lite / la vita agreste; e a te, città, non

In *Siculo mio* Torbido e Siculo dibattono se sia più auspicabile vivere nella ricchezza o nella povertà;³⁶ Florida, chiamata ad arbitrare, argomenta genericamente a favore di una vita virtuosa in obbedienza alle leggi della natura. In *Torbido son* i due si contendono l'amore di Florida: le rispettive profferte alla ninfa si traducono in una vera "altercazione" sulla preferibilità di città o campagna, che ha alle spalle il *Driadeo d'amore* di Luca Pulci (1465; l'opera fu probabilmente significativa anche per l'articolazione correggesca del tema);³⁷ gli argomenti di Siculo, che promette a Florida una vita libera e frugale, rovesciano quelli di Torbido, partigiano del lusso e della ricchezza, che aveva descritto la città come un luogo reso idilliaco dal governo di «un principe che pregia / ogni virtude e con giustizia regge» (vv. 196-197). Nonostante alla fine non sia decretata alcuna vittoria – la ninfa rifiuterà entrambi i pretendenti –, è credibile che la lode della città e

gravi, / ché tu pur nutri invidie, odii e dispecti» (vv. 12-14). Per altri esempi rimando alla bibliografia citata nella nota precedente.

36. Cfr. ad esempio vv. 81-102, 112-114, 148-153: «TOR. (...) or se egli è da prezzar tu lo considera. / Che molti lassar la moglie e il cubicolo, / e per lucrar nelle navi s'imbarcano / per alto mare e per fiume renicolo; / altri le spalle di gran pesi carcano / ne le cittadi per minimo precio / (...) / SIC. (...) il melgior stato e il più chiaro e più lucido, / pastore, è quello in cui l'uom contentasi; / richeza o roba nol fa più dilucido. / (...) Nulla già possiedo e di tutto ho divitia; / qual più bel stato al mio si potria eleggere, / che mai per accidente ebbi tristitia? (...) / Torbido mio, io non sono in tal carcere, / cantando per le piaggie e boschi vommene, / ogni altra vita parme un duro carcere: / or sotto un quercio or sotto un faggio stommene, / e lascio a posta sua Fortuna volvere, / che di tal stato lei privar non pommene» (Scherillo 1888, 357-359). Fra i testi confrontabili, cfr. Correggio, *Rime* 368, 34-39 «Savio chi di gran cose non fa conto! / Di poco si contenta la natura; / felice chi con poco è al suo fin gionto. / O ignoranza umana! un fraudà, un fura, / un scorre i mari, un ne l'arme combatte; / perché? per un piacer che nulla dura»; 111-113 «qui il cibo non m'avanza e non esurio, / e benché alcun non veggi, ho assai compagni, / che non offendon me, né io loro ingiurio»; 371, 55-57 «Ma a me ritorno, e questo dir prosumo: / che in questo mio tugurio ho il secul tutto, / benché oltre il viver non m'avanzi un numo»; oppure 402, 43-45 «Sottoposto non sono a alcun decreto, / salvo a' quei de natura, che mi pasce / del suo, ché qui non semino e non mieto».

37. In *Driadeo d'amore* III 79-105, Lauro e Tavaiano si disputano con analoghi argomenti l'amore di Estura. A parte le somiglianze generali (impossibili da compendiare) negli argomenti in favore e in opposizione alla città, faccio notare che da *Driadeo* II 91, 2 «odi il pastor dalla candida barba» proviene anche la clausola dell'incipit dell'egloga. Probabile anche l'influenza del primo capitolo del *De summo bono* laurenziano, dove è presente un simile confronto fra Lauro e il pastore Alfeo (ad esempio cfr. *De summo bono* I 103-105 «Colui che di quel che ha, sol si contenta, / ricco mi pare, e non quel che più prezza / ciò che non ha, che quel che suo diventa»).

del signore adombri uno spunto encomiastico³⁸ (in analogia con l'elogio di Firenze del *Driadeo*, pronunciata dallo stesso Magnifico).

Ma la più interessante delle tre egloghe è forse *Ascolta, ninfa*. Qui Florida respinge le insistenti profferte di Torbido dichiarando la sua fedeltà a Pan, che descrive, in un lungo *excursus*, come un generoso e ricco signore:

Stommi sicura al monte e non so chiedere
alcuna cosa che da Pan non abbia
e, quando voglio, al pian posso poi riedere:
(...)

Ivi m'assido e lascio il tempo volvere
al suon e l'onde che de' sassi stillano
e insino a tanto vien l'ora di solvere.

Ivi le cetre de' miei satir squillano,
di vari fior le ninfe s'inghirlandano
cantando versi che di amor sfavillano.

La voce in alto tutte a un tratto mandano
e così in tondo cerchio lieti ballano,
l'un l'altro con disio s'arricomandano.

A caccia poi per il bel monte avallano
seguendo quando un cervo, quando un danio
con li pungenti dardi che mai fallano.
(vv. 148-186)³⁹

Si tratta del consueto *topos* virgiliano della protezione del «deus», che incorpora anche in questo caso uno spunto encomiastico (come suggerisce il prosieguo, in cui l'elogio si intensifica: «Ma tutto è nulla a veder la presenza / di Pan tanto benigna dolce e affabile, / che vista non fu mai tanta eccellenza», vv. 196-198). Soprattutto, il passo può ricordarci il monologo di Dafni dell'egloga 363 di Correggio: qui, come si è anticipato, il pastore elogia il luogo in cui vive come un *locus amoenus* sempreverde, dove non si conoscono invidia, avidità o guerra e si passa il tempo in danze e canti, il tutto grazie alla generosità del “semidio”. Vorrei evidenziare la presenza, in entrambi gli autori, dei temi della danza e della ghirlanda (la

38. Nonostante per Carrara 1909, 221 «l'acre replica di Satiro contro i costumi principeschi ci impedisce[a] di vedere adombrata nel duce ideale qualche persona reale, es. Ludovico il Moro», non è da escludere che i temi anticuriali circolassero, in quanto *topoi* generici e vulgati, anche nella letteratura cortigiana di intrattenimento.

39. Rossi 1899, 275-276.

cui combinazione, pur topica, nell'ambito del genere bucolico si può far risalire ad Arzocchi ma per la quale pare significativo anche il Boiardo di *Pastorale IV*),⁴⁰ contigui a quello della caccia delle ninfe:

Su per le ripe animaletti isnelli
 caccian le ninfe, e liquidi cristalli
 sembran quei fiumi delicati e belli.
 Tra verdi prati l'intrescati balli
 guidan con le sue dame quei pastori;
 altre coglion fior bianchi, rossi e gialli.
 Chi fa ghirlande de' raccolti fiori,
 chi accende mirti, casie e ambrosie stilla,
 e i fiumi e l'acque sparte danno odori;
 (...)
 Non affatico el corpo, e non l'ingegno;
 quel ch'io fo, piace a tutti: al mio padrone
 non feci cosa mai che avesse a isdegno.
 (Correggio, *Rime* 363, 106-114 e 163-165)

L'impressione, insomma, è che sia per l'impostazione moraleggiante di queste egloghe, sia per la scelta del nome "Florida", Sanvitale (se in lui vogliamo riconoscere l'autore di queste egloghe) abbia guardato al Correggio, che con lui condivise la frequentazione delle corti lombarde.⁴¹

40. Arzocchi, *Egloghe* I 46-49 «vedra'le fuori scente ne' capegli / ai fior' vermegli scegliere e meschiare / e ngrillandare», 52-53 «Vergini tutte, al nuovo amor sospirano, / secure per le pratora si danzano». Il passo boiardo pertinente proviene dalla profezia sulla liberazione di Niccolò: «La figlia di Cephiso che ha tre facie / cum l'altre soe compagne al dolce sono / danzar intorno a lui non for mai sacie» (Boiardo, *Pastorale IV* 130-132).

41. Sempre da *Ascolta, ninfa* potrebbe ricavarsi un indizio per una contestualizzazione più precisa di questi testi. Il signore Pan è rappresentato nell'atto di intonare un componimento mitologico: «Più volte udito gli ho cantar la epistola / che Atteon fece alla fonte Gargaffia / quando Diana ignuda l'ebbe vistola; / poi come d'acqua lei tutto lo inaffia / e de la propria forma par che 'l seperi, / è volto in cervo: intanto i cani il graffia» (vv. 205-210). Viene spontaneo pensare a un'operetta milanese, l'*Atteone* di Baldassare Taccone, anch'essa trasmessa dal codice Parigino (cc. 87r-88v). Il testo si inserisce nella propaganda ludoviciana: il destino di Atteone allude ai pericoli a cui si spongono i servitori infedeli (con un implicito monito al nipote Gian Galeazzo Maria). Tuttavia quest'opera non rientra nel genere "epistola", trattandosi invece di una breve favola scenica, la cui rappresentazione, avvenuta fra il 1490 e il 1494, prevedeva la presenza di una fontana «da la quale per diversi canoccelli acqua gozziolava» (Castagnola 1988, 161, a cui rimando anche per il testo). Non ho notizia di testi che possano meglio corrispondere alla descrizione del Sanvitale (ed escludo che il riferimento sia alla *Caccia di Diana* di Boccaccio, che declina il mito in

Vale dunque la pena di soffermarsi sulle occorrenze correggesche del nome, presente sia nelle liriche sia in testi destinati alla fruizione cortigiana. Uno di questi ultimi, una favola teatrale, è perduto e ci è noto solo grazie alla testimonianza di Isabella d'Este, che in una lettera (2 marzo 1495) dà notizia della rappresentazione milanese di una «fabula che se lege in lo *Inamoramento de Orlando*, de Ipolito, Teseo e Florida»⁴² – nomi che non corrispondono a personaggi del poema boiardesco,⁴³ includendo invece i *senhal* dell'autore stesso⁴⁴ e della donna amata. Ci è pervenuta invece la *Fabula Psiches et Cupidinis*, composta sempre a Milano nel 1490-1491: nel riprendere l'episodio apuleiano Correggio lo situa entro una cornice narrativo-elegiaca, il cui protagonista (*alter ego* dell'autore) si dice preda dell'ossessione amorosa per la ninfa Florida, per seguire le cui tracce ha abbandonato il consorzio civile.⁴⁵ Nell'*Harleiano* il nome di Florida compare in sei sonetti (244, 261, 262, 267, 268, 270; va aggiunto il sonetto estravagante XXXVIII dell'edizione Tissoni Benvenuti) e nelle egloghe-epistole 364 e 365. Nei sonetti la raffigurazione è coerente con quella della *Psiche*. Florida è connotata in senso ninfale-artemideo, e appare ritrosa e selvatica;⁴⁶ inoltre Niccolò le associa, coerentemente con il nome, una simbologia floreale

maniera del tutto diversa); si può pensare a un testo epistolare basato direttamente sull'episodio ovidiano di *Met.* III. Se però si volesse qui riconoscere un riferimento al testo di Taccone, ciò confermerebbe la pertinenza milanese dell'egloga (e delle altre del "trittico"). Sull'*Atteone* cfr. da ultimo Bosisio 2022, 246-249; su Taccone si veda anche *infra*, e inoltre cfr. Pyle 1997; Zanato 2020, 478-480. Sul mito di Diana nella nostra tradizione letteraria, cfr. Bàrberi Squarotti 2009.

42. Luzio-Renier 1893, 262.

43. Correggio potrebbe aver modellato il soggetto sull'episodio di Prasildo, Iroldo e Tisbina, o su un altro dei numerosi triangoli amorosi del poema (Montagnani 2021, 221).

44. Come fa notare Longhi 1989, 395-397, Correggio si raffigura come "Teseo" in alcuni sonetti (impostando una strategia di autorappresentazione suggerita dalla quarta delle *Pastorale* di Boiardo; cfr. *supra*).

45. Cfr. ad esempio Correggio, *Fabula Psiches et Cupidinis* 25 «O quante volte la viddi sedere / in ripa a qualche fonte e in quel spechiarsi, / e preso di sua vista gran piacere / spogliarsi ignuda e li tutta bagnarsi, / e se per caso mi venia a vedere / impaürita subito levarsi, / e con le man o alcun fronduto ramo / fugir como si pingon Eva e Adamo».

46. Tranne in *Rime* 270, sulla «grazia» da lei infine concessa al poeta. Correggio imposta raffigurazioni "ninfali" anche in assenza dell'indicazione onomastica; ad esempio *Rime* 325, 1-8 «Chi è questa ninfa, che nutrita in boschi / mostra al cibarsi de citrine foglie, / che, se l'occhio di lei il tutto raccoglie, / Amor né alcun suo stral credo cognoschi? / Seguirla intendo, e se advien che s'imboschi, / scio ben che in me radoppiaran le doglie; / ma in lei non potrian star si fiere voglie / che s'io gli cerco manna, io n'abbia toschio». Nel corpus lirico dell'autore si segnalano 37 occorrenze del sostantivo *ninfa* al singolare (contro 1 di Tebaldeo e 3 del Boiardo lirico, per fare solo due esempi).

legata alla primavera. Oltre a comparire in stretta prossimità nel codice, i testi mostrano poi alcuni collegamenti formali, come l'identità di quattro parole-rima delle quartine di 261 e 268 (*onde : asconde : fronde : infonde*). È il caso di leggere per intero il sonetto 268, in cui il poeta descrive un giardino dove regna un'eterna primavera per effetto del passaggio di Florida:

Vermigli fior che 'l verde prato asconde,
 da fredde brine exempte alme viole,
 perché non fa in vui el verno quel che suole
 con le sue fredde nevi e agiacciate onde?
 Non gli è virgulto a cui manchi una fronde
 e ogni vicin de la stagion si duole;
 onde venga no 'l scio, se un altro sole
 più caldo forsi sopra vui no infonde.
 Sarebbe mai coi vaghi e ardenti lumi
 Florida bella, o col ligiadro piede
 al cui toccare ogni fior se inamora?
 Aridi intorno a vui son sterpi e dumi,
 onde non passa lei, che pur fan fede
 che non solo io, ma anco el giardin l'onora.
 (Correggio, *Rime* 268)

Sullo sfondo del cronotopo primaverile adottato in questo testo (e che pervade in generale la raccolta) la donna assume gli attributi di una lucreziana *alma Venus* ed echeggia le raffigurazioni di Poliziano e Lorenzo, a partire dall'affinità onomastica con la "Flora" di quest'ultimo.⁴⁷ Al tempo stesso, Florida ricorda da vicino la Antonia degli *Amorum libri* (importante punto di riferimento per il Correggio lirico), da cui si distingue principal-

47. Si può confrontare Correggio, *Rime* 268 con Poliziano, *Stanze* I 72 «Né mai le chiome del giardino eterno / tenera brina o fresca neve imbianca; / ivi non osa entrar ghiacciato verno, / non vento o l'erbe o gli arbuscelli stanca; / ivi non volgon gli anni il lor quaderno, / ma lieta Primavera mai non manca, / ch'è suoi crin biondi e crespi all'aura spiega, / e mille fiori in ghirlandetta lega» o Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* 109 «Ove madonna volge li occhi belli, / senza altro sol la mia leggiadra Flora / fa germinar la terra e mandar fora / mille varii color' di fior' novelli. / Amorosa armonia rendon li uccelli / sentendo il cantar suo, che l'innamora; / veston le selve i secchi rami, allora / che senton quanto dolce ella favelli. / Delle timide ninfe a' petti casti / qualche molle pensiero Amore infonde, / se trae riso o sospir la bella bocca. / Or qui lingua o pensier non par che basti / a intender ben quanta e qual grazia abonde, / là dove quella candida man tocca».

mente per la sua connotazione in senso “silvestre” più che “cortese”.⁴⁸ Ciò non toglie che l’ambiente di corte appaia presupposto anche nella formulazione correggesca, specie nell’immagine del «giardin» che in 268, 14 partecipa alla celebrazione di Florida. È qui d’obbligo un rimando alla *Silva*, poemetto composto da Niccolò in occasione del carnevale milanese del 1493. La voce del poeta, celebrando (sulla scorta di una tradizione secolare) una dama dal nome simbolico di Rosa, prega di accedere al giardino che la custodisce e che è presieduto da un «Signore»: la didascalia premessa al testo nel ms. Estense α M 7 15 specifica «è el giardin la corte»; e nel *dominus* si può riconoscere il Moro.⁴⁹ Un altro giardino allegorico è in *Rime* 262, dove il poeta si rivolge al fiore di cui Florida si adorna, «natural germe del giardin celeste» (v. 2): fra questi testi si percepisce insomma un’aria di famiglia, seppure insufficiente a trarre conclusioni sull’aspetto progettuale o sulla cronologia.⁵⁰

Si può a questo punto tornare alle egloghe esaminando *Rime* 364 e 365, lo scambio epistolare in sdruciolli fra Florida e Fauno: anche da questi testi si diramano trame intertestuali che meritano una ricognizione. In 364 Fauno, lontano dall’amata, le assicura di non averla dimenticata, e anzi di soffrire per la sua assenza nonostante la buona sorte l’abbia trasformato in un pastore di grandi armenti, vezzeggiato da ninfe che lo circondano coi loro canti e balli:

48. Cfr. soprattutto *Amorum libri tres* I 6, 9-14 «Dovunque e passi move on gira il viso / fiammegia un spirito sì vivo d’amore / che avanti a la stagione el caldo mena. / Al suo dolce guardare, al dolce riso / l’erba vien verde e colorito il fiore / e il mar se aqueta e il ciel se raserena».

49. Come anche ipotizza Bosisio 2022, 261.

50. Alla luce di quanto detto può forse sorprendere l’assenza di testi di Niccolò dal collettore Parigino, che offre uno spaccato esaustivo della cultura poetica milanese ludoviciana. Ricordo comunque che il nostro compare nel manoscritto come dedicatario di altri testi (la sua è una presenza «limitata, ma non evanescente», nelle parole di Zanato 2020, 468, e si giustifica con la relazione diretta – che quindi trovava altri canali privilegiati – fra lui e Visconti, ispiratore del manoscritto). Alle cc. 166v-170v è presente l’*Amore* di Benivieni con la dedica appunto a Correggio; inoltre a nome di un «Francisco Horombello» figura, alle cc. 102-104, un capitolo in morte di Ippolita Sforza in cui si immagina che la defunta articoli un elogio di Niccolò (anche nelle sue qualità poetiche: «Sentenze ha grave, alto et leggiadro stile, / termine ad l’opre accomodati et tersi, / parole chiare e ’l senso lor subtile, / gratia ha de dire in rima, prosa et versi / con tanto ornato et elegantia tale / nulla per lui sono al ben fare avversi», 103v-104r). Quest’ultimo testo è probabilmente ispirato a un capitolo in morte di Ippolita composto dallo stesso Correggio (*Rime* 369), che adotta sempre la formula della ‘visione’.

Quante volte, d'affanni afflito e carico,
 mi circondan le ninfe e mi confortano!
 Ma ogni dolce parlar mi è abscinzio e agarico.
 Talor de varii fior ghirlande portano,
 talor ballando intorno mi si agirano,
 talor seco a cantar tutte me exortano
 (Correggio, *Rime* 364, 58-63)

Di questo passaggio vorrei evidenziare non solo il ritorno dei temi congiunti della danza e della ghirlanda (cfr. *supra*), ma anche le parole-rima *ramarico* : *carico* : *agarico*. Raro infatti l'uso di *agarico* in clausola (mentre gli altri rimanti sono diffusi nel repertorio pastorale):⁵¹ mi risultano solo due riscontri, entrambi da testi di Gaspare Ambrogio Visconti. Nello specifico si tratta dell'egloga *Vale, mia patria ingrata*⁵² e di una scena della favola mitologica *Pasitea* (*ante* 1495) che condivide con il testo correggesco anche altre terne rimiche, stavolta tradizionali.⁵³ Segnalo peraltro che la *Pasitea* è stata rapportata alla produzione correggesca anche sotto il profilo della trama, ossia nella scelta di capovolgere (come il *Cefalo* di Niccolò) uno spunto tragico ovidiano.⁵⁴

Un altro punto di contatto si può stabilire fra la parte conclusiva dell'epistola – in cui Fauno fantastica sull'epitafio che commemorerà la sua morte per amore – e la *Comedia di Danae* di Baldassare Taccone, attivo presso la corte del Moro (e collega di Niccolò nell'ambasceria presso Alessandro VI, nel 1492);⁵⁵ si tratta del rarissimo *inzifero* (ossia “scrivo”; non ne conosco altre attestazioni) in rima con *mortifero*:

e gli vedrai lo epigramma mortifero
 che Amor mi fe' dal cor per gli occhi piovere:
 – Qui giace el corpo, e l'alma ha in man Lucifero,

51. Sono segnalati nel repertorio di rime sdrucchiole di Corti 1969 (338).

52. Sulla quale cfr. *supra*. Si vedano i vv. 29-33: «AN. (...) sì fier che, inteso il mio mentale agarico, / di core ogni durezza non abomini. / FI. Anelpide, ascoltando il tuo ramarico / ascoso in questo cespo di geniberi / d'un grave duol nel spirto ho avuto incarico» (Visconti, *I canzonieri*, 160).

53. Visconti, *Pasitea*, atto IV, sc. IV, 151-155 «EUS. (...) quando sopra quel vel fea tal ramarico, / ch'el si poteva al caso suo provvedere. / AP. Io no 'l pensai, et or ne son sì carico / de contrizion, che mai non senti' porgere / de caso alcuno al cuor sì strano agarico».

54. Come ha osservato Montagnani 2021, 219-220; sulla *Pasitea* si veda ora Bosisio 2022, 250-257.

55. Anche per questo testo, recitato nel 1496, è stata ipotizzata l'influenza del *Cefalo* correggesco (nell'intervento finale del *deus ex machina*; cfr. Bosisio 2022, 240).

di Fauno, facto per Florida in cenere:
per mia pena e suo onor la causa inzifero. –
(Correggio, *Rime* 364, 119-123)

Cotal tuo prego sì m'è sta' mortifero:
io ti comando che da qui presto ambuli:
a questo modo el mio voler te inzifero.
(Taccone, *Comedia di Danae* II 156-158)

Anche nella sua esiguità, questo campione di esempi contribuisce a meglio definire le dinamiche della condivisione e circolazione del linguaggio pastorale fra Niccolò e i sodali lombardi. Interessante a riguardo che il sonetto *Pol Ieronimo, io vivo in tanti dubii* (*Rime* 217), l'unico di Niccolò composto esclusivamente di sdrucchioli, sia indirizzato a un interlocutore della corte sforzesca: «Pol Ieronimo» è senza dubbio il dignitario e poeta Paolo Girolamo Fieschi, che doveva in qualche modo partecipare di questo clima, se si considera che nei primi anni Novanta recita insieme a Taccone in un'egloga di quest'ultimo.⁵⁶ Il sonetto trasmette una richiesta di consiglio e non ha nulla di pastorale nel contenuto; tuttavia la rima A, *dubii : cubii : subii : connubii*, è di marca pastorale, dato che i rimanti figurano nell'*Arcadia* e nella decima egloga boiardesca.⁵⁷

Queste considerazioni aprono la strada, credo, ad almeno due direzioni d'indagine, fra loro correlate. Una riguarda la poesia bucolica sforzesca: sebbene questa, tendente a sconfinare nei generi rappresentativi di intrattenimento, non giochi un ruolo di primo piano nel quadro generale delle pratiche letterarie (a differenza che in ambienti come Firenze o Ferrara),⁵⁸ molto rimane da sondare sotto il profilo delle influenze subite e della forza

56. Sull'egloga cfr. Moro 2020, 2-3 e note. Paolo Girolamo Fieschi, genovese, frequenta la corte di Milano già dagli anni Ottanta; fra il 1490 e il 1494 è posto dal Moro a capo dell'Ufficio consolare di Lombardia a Genova (cfr. Moro 2021, 161 n. 58). Sul Fieschi poeta, cfr. anche Castagnola 1988, 108.

57. Cfr. Boiardo, *Pastorale* X 134-138: *Danubio : subbio : dubbio*; Sannazaro, *Arcadia* X 172-176 *dubbio : connubio : subbio*. L'intero testo recita: «Pol Ieronimo, io vivo in tanti dubii / e fra pensieri extremi io son sì implicito, / che l'aër coi sospiri el di infelicitò, / bagno col pianto puoi la nocte i cubii. / Questo è che ordito ho molte tele a i subii / e di tante promesse io son pollicito, / ch'io non scio como il mio partir sia licito / per scioglièr nodi più che di connubii. / La ragione al desio fa tanti obstaculi, / che inconsulto confuso e tutto attèrito / mi trovo, e a viver parmi far miraculi. / Dammi compenso tu, che nel preterito / per tal cagion cercato hai mille oraculi, / ché 'l sanare uno infermo è pur gran merito».

58. Come ha chiarito Moro 2020.

di attrazione esercitata dalle personalità di maggior rilievo, come appunto il Correggio. L'altra pista, più generale, dovrebbe indirizzarsi allo studio delle rime sdruciole nelle egloghe padane, allo scopo di stabilirne le direzioni di irradiazione: un obiettivo già indicato da Maria Corti,⁵⁹ che ha segnato il percorso illustrando – attraverso il caso di Filippo Galli, da lei considerato modello anziché seguace di Sannazaro – come attraverso gli sdruciolli si possa guardare all'evoluzione della scrittura bucolica e contribuire a una sua mappatura geografica. Nell'impossibilità anche solo di avviare, in questa sede, una disamina così onerosa (non da ultimo per la scarsa accessibilità dei testi), mi limito a qualche osservazione sul Correggio. Nei testi ora esaminati la clausola sdruciola ospita, come nella normale tecnica di questo metro, latinismi culti (*populo* : *copulo* : *scopulo*, 364, 68-72; *fabula* : *tabula* : *pabula*, 364, 140-144 e *stabule* : *pabule* : *tabule*, 365, 41-45; *sorbida*, 366, 49; le rime in *-igine*) e molte di quelle «rime di uso collettivo»⁶⁰ introdotte dai senesi Arzocchi e Galli, e divenute, potremmo dire, un segnale “intensivo” di appartenenza al genere all'interno dell'istituto metrico bucolico per eccellenza: segnalo ad esempio le terne *riceptaculo* : *obstaculo* : *baculo* (364, 50-54); *pullula* : *ullula* : *ullula* (364, 137-141); *dubito* : *subito* : *cutito* (365, 56-60); *orido* : *Corido* : *florido* (365, 68-72).⁶¹ Il riferimento più vicino è forse il Sannazaro delle egloghe stravaganti; ma non tralascerei l'influenza di un altro testo di successo, l'egloga *Dimmi, Menandro mio* di Serafino Aquilano, a sua volta ispirata a Sannazaro (1490).⁶² Correggio sembra avvalersi di questi testi soprattutto nella sua egloga in sdruciolli, *Pico, se mai d'amor sentisti iaculo* (Rime 366, anch'essa sul crinale fra epistola elegiaca e genere pastorale).⁶³ Qui infatti troviamo sia terne presenti sì in

59. Corti 1969, 347: «Ci vorrebbe uno spoglio esaustivo dei testi bucolici regionali a noi noti per individuare da un lato l'apporto dei singoli autori al generale deposito di rime sdruciole, dall'altro la direzione delle preferenze».

60. Ivi, 336 (si rimanda in generale all'intero contributo).

61. Il ruolo di codificatore di queste parole-rima spetta in molti casi al Galli, la cui influenza sulle egloghe sannazariane è dimostrata dal repertorio di rime sdruciole allestito da Corti 1969, 337-345, a cui rimando per i relativi riscontri.

62. Come testimonia Calmeta, *Prose e lettere*, 70, nel 1495 Serafino fu ospite dei Gonzaga a Mantova, che lo portarono con sé a Milano in occasione dei festeggiamenti per l'investitura del Moro (il poeta vi restò fino alla morte di Beatrice d'Este, 3 gennaio 1497). Sempre Calmeta fornisce ragguagli sull'egloga *Dimmi, Menandro mio*, composta da Serafino sul modello di Sannazaro e recitata a Roma nel carnevale del 1490 (ivi, 74). L'egloga figura nel codice Parigino (cc. 32r-34v), fatto che testimonia il suo successo in area milanese.

63. Niccolò qui sfoga il suo dolore per il tradimento dell'amata Licia, descrivendo la sua solitudine e la sua condizione di masochistico abbruttimento, che lo portano a cer-

Sannazaro e Serafino, ma già nella stampa Miscomini del 1482 – *grottola* : *noctola* : *frottola* (vv. 8-12); *ricovero* : *povero* : *sovero* (vv. 11-15); *acera* : *macera* : *lacera* (vv. 23-27) –, sia terne assenti dall'antologia toscana ma che compaiono invece in Sannazaro e/o Serafino: *curome* : *indurome* : *rasicurome* (vv. 80-84, cfr. *Arc.* I 53-57 *curomi* : *induromi* : *rassicuromi*); *bevere* : *Tevere* : *ricevere* (vv. 35-39, cfr. Serafino, vv. 144-48: *Tevere* : *bevere* : *recevere*); *romino* : *nomino* : *domino* (vv. 83-87, cfr. Serafino, vv. 51-55: *omini* : *romini* : *domini*).⁶⁴ Un esame più approfondito potrebbe certo aiutare a precisare la portata e il valore del testo serafiniano per i suoi contemporanei.

Come quasi sempre nel Correggio lirico, anche la cronologia di questi testi è sfuggente, il che rende difficile parlare più nel concreto di “prelievi” e di rapporti di dipendenza intertestuale. Se per 366 abbiamo solo un possibile *terminus ante quem* subordinato alla puramente ipotetica identificazione del destinatario, «Pico», con il Mirandolano⁶⁵ (ed è la sua morte nel 1494), da 364 si può ricavare un indizio cronologico più concreto sulla base di un'allusione geografica: Fauno si trova su «una isoletta che è chiamata el Mexulo» (v. 49), ossia sull'isola di Mesola nel delta del Po. Dal momento che quest'ultima, già proprietà di Antonio Maria Pendasi, nel 1490 venne acquistata dal duca Ercole I (che ne fece una riserva di caccia), si potrebbe fissare a questo stesso anno il *terminus post quem* per l'epistola.⁶⁶ Molto anteriore la datazione suggerita per 365 da Cristina Montagnani, nel commento alla quarta delle *Pastorale* di Boiardo. Qui infatti Dameta

care luoghi impervi e a infierire sugli elementi della natura. Nella parte finale Correggio segue più da vicino i modelli bucolici rievocando l'inseguimento di Licia, a cui offre doni agresti vantando anche la propria condizione semidivina; in filigrana è l'episodio ovidiano di Apollo e Dafne, che a sua volta riprende una configurazione inaugurata con il *Ciclope* teocriteo e fatta propria da Virgilio nel lamento di Coridone di Virgilio, *Buc.* II (fra i testi che attestano la fortuna volgare del tema ricordo solo il *Corinto* di Lorenzo e l'epistola di Polifemo a Galatea di Luca Pulci). Ho già commentato le fonti di questo testo in Guassardo 2021, 283 e note.

64. Ho basato il confronto solo sulle terne complete, senza considerare i casi di coincidenza parziale (ad esempio Boiardo, *Pastorale* VII 101-105 *genevere* : *bevere* : *Tevere*).

65. Quest'ultimo ebbe contatti con Niccolò, che probabilmente gli indirizzò anche l'epistola 371: si veda a riguardo Bausi 1992. Sfruttando la coincidenza onomastica, anche Benivieni presenta il Mirandolano come «Pico» nella sua settima egloga; rimando al commento al testo in Podestà 2013.

66. In Guassardo 2021 avevo suggerito come termine il 1495 sulla base dell'indicazione di Ceccarelli 1998, 38. Tuttavia, come ho appurato solo in seguito, quest'ultima (di cui non è riportata la fonte) è errata se si dà credito a Muratori, secondo cui l'isola fu acquistata da Ercole nel 1490, stesso anno delle nozze fra Isabella e Francesco Gonzaga (Muratori 1740, 255-256).

specifica di aver composto il proprio canto «in verde foglia» (v. 28), e le «foglie agionate d'una rovere» sono anche il mezzo prescelto da Florida per la lettera a Fauno, in mancanza di supporto cartaceo (v. 132). La direzione del rapporto intertestuale, secondo Montagnani, procede dal Correggio al Boiardo; solo il desiderio di omaggiare il più giovane poeta può infatti spiegare la citazione, da parte di Boiardo, di un mezzo scrittorio così insolito (il *topos* della *inscriptio corticis* normalmente prevede la scorza di un albero;⁶⁷ nella quarta *Pastorale* si vedano anche i vv. 97-99 «per farti la risposta il libro piglio / quale ho composto cum scorza di fagio / e scritto a celse di color vermiglio»). Su queste basi il ternario correggesco andrebbe dunque datato a prima del settembre 1483 (che è *terminus post quem* per l'egloga boiardesca);⁶⁸ il che equivale a supporre che le due epistole risalgano a fasi diverse dell'attività del poeta, e che a quella di Florida, non concepita come testo responsivo, Correggio abbia a un certo punto affiancato quella di Fauno in modo da creare un dittico.

Ad ogni modo, l'ipotesi di un tale divario fra i due testi finisce per sfumare laddove si precisi che *Rime* 365 non è l'unico testo correggesco dove leggiamo di strumenti “rustici” di scrittura. Il tema anzi, ereditato dalla tradizione sia bucolica sia elegiaca, appare una vera predilezione di questo autore,⁶⁹ che lo riprende variamente e con singolare creatività. Si può vedere a riguardo *Rime* 402 (un'epistola moraleggiante), dove il poeta dice di aver rimediato un pigmento «con sottile arte, / ché di bache con gomma, che ivi stilla / facto ho un liquor che inchiostro scusa in parte» (vv. 16-18). Ma su questo aspetto è soprattutto interessante il gruppo di testi che compone lo scambio epistolare fra Silvia e Tirinzia. Si tratta di *Rime* 349 (*Con agreste liquor, cibo de villa* – Silvia a Tirinzia), 350 (*Silvia a Tirinzia, sua fidel compagna* – Silvia a Tirinzia), 351 (*Quel dì che a i liti nostri gionse il legno* – Tirinzia a Silvia), 401 (*Quel che tu legerai su queste carte* – Tirinzia a Silvia).⁷⁰ Dal complesso dei testi si comprende che Silvia, obbligata a partire, soffre la nostalgia dell'amica, ma è costretta a celare il dolore; Tirinzia

67. Sul *topos* si vedano Danzi 2017, 132-139; Danzi 2018, 206-209.

68. Boiardo, *Pastorale*, 28 e 148.

69. Come aveva già osservato Longhi 1989, 391-392 e 394.

70. Appartiene al “blocco” anche *Rime* 348, scritto in persona di Tirinzia ma senza adottare la forma epistolare; la donna lamenta la sua infelice sorte, auspicando infine che Silvia onori la sua memoria e ponga un'iscrizione sulla sua tomba. L'identificazione delle due corrispondenti è incerta, ma è plausibile l'ipotesi secondo cui a Tirinzia corrisponderebbe Isabella d'Este e a Silvia Eleonora, figlia di Niccolò da Correggio e amica della marchesa (Gentili 2003, 122 e n.).

a sua volta soffre la solitudine e prega Silvia di tornare. I testi interessano non solo in quanto raro esempio di corrispondenza “elegiaca” fra due donne (probabilmente ispirata, come osserva Carrai 1998, dall’epistola di Filomena a Progne di Luca Pulci), ma anche per la loro spiccata connotazione pastorale, che investe i nomi delle scriventi, la raffigurazione dei luoghi e – appunto – la descrizione dei mezzi usati dalle due per vergare e tenere segreta la corrispondenza.⁷¹ Nella 349 Silvia ricorre a un inchiostro simpatico ricavato da erbe:

Con agreste liquor, cibo de villa
dove or mi trovo, ho scripto in questa tela,
ché littra fra pastor non si sigilla:
se quel che in sé contien non si rivela
sùbito a gli occhi, e tu mostrala al foco,
ché questa è un’arte che i segreti cela.
(Correggio, *Rime* 349, 1-6)

Correggio ha certo presente l’*Ars amatoria* – che raccomanda questo mezzo alle donne innamorate per comunicare con il loro amante –⁷² ma sicuramente anche la seconda egloga di Arzocchi, dedicata ai metodi per criptare la scrittura, che contiene un lungo *excursus* mitologico sulla scoperta dell’inchiostro simpatico a opera di Ovidio stesso.⁷³

In *Rime* 350 Silvia escogita un’altra soluzione per far giungere il messaggio: dopo averlo inciso su un antico cerro («ché cortice non voglio e non ho carte», v. 69) dirada la foresta circostante per far svettare l’albero, nella speranza che questo venga notato, abbattuto e portato in pianura (a questo punto ci si accorgerà della presenza di un messaggio per Tirinzia). Nell’epistola di risposta (*Rime* 351) Tirinzia rievoca le circostanze in cui ha ricevuto la lettera e la sua reazione di sorpresa («Quel dì che a i liti nostri gionse il legno / con le littere scripte al modo strano, / facto avea

71. Correggio qui fonde il tema bucolico dell’*inscriptio corticis* con un *topos* dell’epistola elegiaca, in cui si enfatizza l’atto della scrittura anche ponendo in rilievo i suoi strumenti (spesso in senso metaforico-iperbolico: le lacrime o il sangue come inchiostro, ecc.). Si veda a riguardo Longhi 1989.

72. Ovidio, *Ars. am.* III 627-628 «Tuta quoque est fallitque oculos e lacte recenti / littera carbonis pulvere tange, leges».

73. Arzocchi, *Egloghe* II 144-147 «e ’l messo agiunse a bocca poi da parte: / “Come ora vedi tutte albe le gote / di questi sacri fogli, così tenti, / se mostri al foco, gli vedrai (...)”». Per i rimandi ovidiani da parte di Arzocchi rimando al commento di Serena Fornasiero in Arzocchi, *Egloghe*.

anch'io de scriverti disegno», vv. 1-3). Nell'ultima epistola della "corrispondenza", molto dislocata nel manoscritto, non compaiono riferimenti a materiali scrittori bucolici: qui Tirinzia, per convincere Silvia a rientrare in patria, intesse un'argomentazione a favore della città e contro la vita agreste. Per mostrare come gli svaghi della prima siano incomparabili ai modici piaceri della seconda, Tirinzia di fatto ricorre allo screditamento di quelli che sono i *topoi* della poesia pastorale: alla gara amebea, i balli campestri, le ghirlande di fiori (di nuovo questi ultimi due temi ricorrono insieme) vengono contrapposti gli intrattenimenti cortigiani, ossia i tornei cavallereschi, le favole sceniche, lo sfoggio di preziosi monili:

Se per te alcun con fistule combatte,
rozi versi alternando, in questi lochi
per te si son già mille giostre facte.

Se ti menano a balli o fanno giochi,
oh quante farse, oh che comedie in scene
te aspectan, non mai più viste, o da pochi!

Se hanno ghirlande là di fructi piene
e te ne ornin le chiome, oh quante perle
avrà, se vòì, e quante auree catene!

(Correggio, *Rime* 401, 46-54)

In questo modo Correggio rovescia il *topos* satirico a lui caro, e ripreso infatti nel testo subito contiguo (la epistola 402, *Dal solingo ricetta ove ancor vivo*). L'effetto è quello di un rapporto di specularità, che rispecchia la tradizione delle dispute città-campagna: in quest'ottica la dislocazione di 401 rispetto alle altre epistole non è probabilmente casuale. Un fatto che (analogamente alla compattezza della serie di egloghe o della prossimità dei testi con protagonista Florida) incoraggia una nuova valutazione della disposizione dei componimenti nell'*Harleiano* e spinge a interrogarsi sulla presenza di eventuali articolazioni (d'autore?) interne alla raccolta. Più in generale si auspica che queste sparse osservazioni – da cui emerge un Correggio sperimentatore, al crocevia fra modalità diverse della gestione del codice bucolico – possano contribuire a riaccendere l'attenzione per aspetti del genere su cui occorrerebbero verifiche "a tappeto", specie sotto il profilo metrico e formale. Promettente sembra soprattutto l'indagine sulla diffusione dei rimanti sdrucchioli, sul loro ruolo e significato e sulla varietà di possibili rapporti contenitore-contenuto, alla luce del valore sociale e collettivo che la pratica bucolica riveste soprattutto presso le corti del

Quattrocento. Ma egualmente meritevole di approfondimento sarà la situazione opposta, l'adozione del ternario piano: che, si è visto, caratterizza le egloghe 362, 363 e 367 del Correggio, in questo vicine alle opzioni formali di Boiardo (con l'eccezione della settima egloga), Girolamo Benivieni, Panfilo Sasso o Antonio Tebaldeo (i cui testi pure compensano lo scarso uso del segnale metrico bucolico con una fedeltà quasi assoluta all'altra caratteristica tradizionale del genere, l'impostazione allegorico-politica). Partire da questi interrogativi aiuterà a individuare delle linee di influenza e contribuirà alla definizione di una mappatura complessiva del genere, che ancora manca nel nostro panorama di studi.

Bibliografia

- Albonico 1995 = S. Albonico, *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere* (1995), in Id., *Storia, forma, materia. Sulla poesia italiana del Rinascimento*, Pisa 2023, 27-62.
- Albonico-Moro 2020 = S. Albonico, S. Moro (a c. di), *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, Roma 2020.
- Anceschi-Matarrese 1998 = G. Anceschi, T. Matarrese (a c. di), *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*. Atti del Convegno internazionale di studi, Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara 3-7 settembre 1994, 2 voll., Padova 1998.
- Arata 1934 = A. Arata, *Niccolò da Correggio nella vita letteraria e politica del tempo suo (1450-1508)*, Bologna 1934.
- Arzocchi, *Egloghe* = F. Arzocchi, *Egloghe*, a c. di S. Fornasiero, Bologna 1995.
- Baldassari 2017 = G. Baldassari, *Su una nuova edizione delle "Pastorale" di Boiardo e delle "Carte de triumphs". Considerazioni metrico-formali e una nuova ipotesi attributiva*, «Stilistica e metrica italiana» 17 (2017), 3-58.
- Baldassari et al. 2021 = G. Baldassari et alii (a c. di), *Rinascimenti in transito a Milano (1450-1525)*, Milano 2021.
- Bàrberi Squarotti 2009 = G. Bàrberi Squarotti, *Diana*, in A. Cinquegrani (a c. di), *Il mito nella letteratura italiana. Percorsi. L'avventura dei personaggi*, Brescia 2009, 127-162.
- Basile 1983 = T. Basile, *Per il testo critico delle "Rime" del Tebaldeo*, Messina 1983.
- Bausi 1992 = F. Bausi, *Per le rime di Niccolò da Correggio*, «Interpres» 12 (1992), 197-222.
- Boiardo, *Amorum libri tres* = M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a c. di T. Zanato, Novara 2012.
- Boiardo, *Pastorale* = M.M. Boiardo, *Pastorale, Carte de triumphs*, a c. di C. Montagnani, A. Tissoni Benvenuti, Novara 2015.

- Bongrani 1983 = P. Bongrani, *La poesia lirica alla corte di Ludovico il Moro* (1983), in Id., *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca. Una raccolta di studi*, Parma 1986, 37-65.
- Bosisio 2014 = M. Bosisio, «*Mosso da grande amor verso te movomi*»: un'egloga rappresentativa inedita di Gualtiero Sanvitale, in G. Baldassarri et alii (a c. di), *La letteratura degli italiani. I letterati e la scena*. Atti del XVI congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Sassari-Alghero 19-22 settembre 2012, Roma 2014: <[https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-4-i-letterati-e-la-scena/Bosisio\(1\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-4-i-letterati-e-la-scena/Bosisio(1).pdf)>.
- Bosisio 2019 = M. Bosisio, Tra “cetera” e “fistole”: le “Rime” di Niccolò da Correggio, «*Misure critiche*» 18, 1-2 (2019), 60-84.
- Bosisio 2022 = M. Bosisio, *Il teatro ‘pre-classicista’ nelle corti padane*, Oxford-New York 2022.
- Bregoli Russo 1998 = M. Bregoli Russo, *Matteo Maria Boiardo e Niccolò da Correggio*, in Anceschi-Matarrese 1998, I, 481-487.
- Bueno De Mesquita 1965 = D.M. Bueno De Mesquita, *Niccolò da Correggio at Milan*, «*Italian Studies*» 20, 1 (1965), 42-54.
- Calmeta, *Prose e lettere* = V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a c. di C. Grayson, Bologna 1959.
- Carrai 1998 = S. Carrai, *Dai “Pastoralia” alle “Pastorale”*: bincontro con i modelli toscani, in Anceschi-Matarrese 1998, II, 647-660.
- Carrara 1909 = E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano 1909.
- Castagnola 1988 = R. Castagnola, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, «*Schifanoia*» 5 (1988), 101-185.
- Ceccarelli 1998 = F. Ceccarelli, *La città di Alcina. Architettura e politica alle foci del Po nel tardo Cinquecento*, Bologna 1998.
- Comboni-Zanato 2017 = A. Comboni, T. Zanato (a c. di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze 2017.
- Correggio, *Opere* = N. da Correggio, *Opere. Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a c. di A. Tissoni Benvenuti, Bari 1969.
- Correggio, *Fabula Psiches et Cupidinis* = N. da Correggio, *Fabula Psiches et Cupidinis*, in Id., *Opere*, cit., 47-96.
- Correggio, *Rime* = N. da Correggio, *Rime*, in Id. *Opere*, cit., 105-489.
- Corti 1969 = M. Corti, *Per un fantasma di meno*, in *Metodi e fantasmi* (1969), ora in *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano 2001, 327-367.

- Danzi 2017 = M. Danzi, *Gli alberi e il «libro». Percorsi dell'«Arcadia» di Sannazaro*, «Italiq» 20 (2017), 119-148.
- Danzi 2018 = M. Danzi, *Tra Virgilio e Petrarca: primi elementi per una 'grammatica' dell'egloga volgare*, in M. Favaro, B. Huss (a c. di), *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*. Atti del Convegno internazionale, Berlino 27-28 ottobre 2016, Firenze 2018, 199-222.
- Di Benedetto 1970 = A. Di Benedetto, *Appunti sull'opera di Niccolò da Correggio*, «Giornale storico della letteratura italiana» 147, 458-459 (1970), 161-182.
- Dionisotti 1959 = C. Dionisotti, *Nuove rime di Niccolò da Correggio* (1959), ora in Id., *Scritti di storia della letteratura italiana*, a c. di T. Basile, V. Fera, S. Villari, I, Roma 2008, 333-377.
- Farenga 1983 = P. Farenga, s.v. *Correggio, Niccolò Postumo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma 1983, 466-474.
- Fenzi 2006 = E. Fenzi, *Isabella o Lucrezia? Una proposta per le rime di Niccolò da Correggio*, «Humanistica» 1-2 (2006), 145-160.
- Gentili 2003 = G. Gentili, *Il capitolo in terza rima in Niccolò da Correggio: non solo elegia*, in A. Comboni, A. Di Ricco (a c. di), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Trento 2003, 115-146.
- Godioli 2010 = A. Godioli, *La prima satira di Ariosto e la poesia delle corti padane*, «Italianistica» 39, 2 (2010), 115-127.
- Grayson 1983 = C. Grayson, *La letteratura e la corte sforzesca alla fine del Quattrocento*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*. Atti del Convegno internazionale, [Milano] 28 febbraio-4 marzo 1983, II, Milano 1983, 651-659.
- Guassardo 2021 = G. Guassardo, *Autoritratto del poeta 'in villa': la poesia lirico-bucolica di Niccolò da Correggio*, «Italiq» 24 (2021), 273-304.
- Landi 2019 = M. Landi, *Un ignoto testimone dresdense della prima redazione dell'«Arcadia»*, «Giornale storico della letteratura italiana» 196, 656 (2019), 522-538.
- Largaiolli 2020 = M. Largaiolli, *Decoro e ordine. Vincenzo Calmeta e le forme dell'epistola in versi volgare tra Quattro e Cinquecento*, in P. Taravacci, F. Zambon (a c. di), *La lettera in versi: Canoni, variabili, funzioni*, Trento 2020, 17-54.
- Longhi 1989 = S. Longhi, *Lettere a Ippolito e a Teseo: la voce femminile nell'elegia*, in C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal (a c. di), *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*. Atti del convegno, Brescia-Correggio 17-19 ottobre 1985, Firenze 1989, 385-398.

- Luzio-Renier 1893 = A. Luzio, R. Renier, *Niccolò da Correggio*, «Giornale storico della letteratura italiana» 21, 61 (1893), 205-264.
- Luzio-Renier 1893b = A. Luzio, R. Renier, *Niccolò da Correggio*, «Giornale storico della letteratura italiana» 22, 64-65 (1893), 65-119.
- Malato 1966 = E. Malato, s.v. *da Cingoli, Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma 1966, 164-166.
- Malinverni 1998 = M. Malinverni, *La lirica volgare padana tra Boiardo e Ariosto: appunti su una transizione rimossa*, in Anceschi-Matarrese 1998, II, 695-722.
- Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* = Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, 2 voll., a c. di T. Zanato, Firenze 1991.
- Lorenzo de' Medici, *De summo bono* = Lorenzo de' Medici, *De summo bono*, in Id., *Opere*, a c. di T. Zanato, Milano 2023, 259-312.
- Montagnani 2018 = C. Montagnani, *Fra Ferrara e Napoli: percorsi bucolici*, «Annali online Unife. Sezione di Lettere» 13 (2018), 47-60.
- Montagnani 2021 = C. Montagnani, «*A' fianchi hanno gli sproni / e poeti a Ferrara*»: *esperimenti teatrali alla corte di Ludovico il Moro*, in Baldassari *et al.* 2021, 217-228.
- Moro 2020 = S. Moro, *Il rapporto tra la corte sforzesca e i poeti milanesi allo specchio della tradizione bucolica. Il caso di Gaspare Ambrogio Visconti*, in A. Campana, F. Giunta (a c. di), *Natura Società Letteratura. Atti del XXII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti*, Bologna 13-15 settembre 2018, Roma 2020: https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura/02_Moro.pdf.
- Moro 2021 = S. Moro, *Un'accademia milanese di fine Quattrocento. Incontri tra letterati e dinamiche culturali all'ombra della "domus" di Gaspare Ambrogio Visconti*, in Baldassari *et al.* 2021, 137-185.
- Muratori 1740 = L.A. Muratori, *Delle antichità estensi continuazione, o sia Parte seconda, composta, e dedicata all'Altezza Serenissima di Francesco III duca di Modena (...)*, Modena 1740.
- Podestà 2013 = E. Podestà, *Le egloghe elegantissimamente composte: la "Bucolica" di Girolamo Benivieni. Edizione critica e commento*, Tesi di dottorato in Letteratura e filologia italiana, tutor D. Coppini, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2012-2013.
- Poliziano, *Stanze* = A. Poliziano, *Stanze per la giostra*, a c. di S. Orlando, Milano 1976.
- Pulci, *Driadeo D'Amore* = L. Pulci, *Driadeo D'Amore*, a c. di P.E. Giudici, Lanciano 1916.

- Pyle 1997 = C.M. Pyle, *Per la biografia di Baldassare Taccone*, in Ead., *Milan and Lombardy in the Renaissance: Essays in Cultural History*, Roma 1997, 95-126.
- Riccucci 2001 = M. Riccucci, *Il neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'“Arcadia” di Jacopo Sannazaro*, Napoli 2001.
- Rossi 1899 = G. Rossi, *Il codice Estense X* 34. Appendice III: Gualtiero Sanvitale e le sue rime*, «Giornale storico della letteratura italiana» 33, 97 (1899), 265-302.
- Sannazaro, *Arcadia* = I. Sannazaro, *Arcadia*, a c. di C. Vecce, Roma 2013.
- Scherillo 1888 = M. Scherillo, *Arcadia di Jacobo Sannazaro, secondo i manoscritti e le prime stampe*, Torino 1888.
- Taccone, *Comedia di Danae* = B. Taccone, *Comedia di Danae*, in A. Tissoni Benvenuti, M.P. Mussini Sacchi (a c. di), *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino 1983, 293-334.
- Tani 2017 = I. Tani, *Benedetto da Cingoli*, in Comboni-Zanato 2017, 136-140.
- Tissoni Benvenuti 1989 = A. Tissoni Benvenuti, *Nicolò da Correggio e la cultura di corte nel Rinascimento padano*, Correggio 1989.
- Tissoni Benvenuti 2017 = A. Tissoni Benvenuti, *Nicolò da Correggio (1454-1508)*, in Comboni-Zanato 2017, 413-417.
- Tissoni Benvenuti 2017b = A. Tissoni Benvenuti, *Genere bucolico poesia pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, «Italique» 20 (2017), 13-31.
- Ugolini 2020 = P. Ugolini, *The Court and Its Critics: Anti-Court Sentiments in Early Modern Italy*, Toronto 2020.
- Vecchi Galli 1989 = P. Vecchi Galli, *Note su un libro cortigiano: il ms. Wellcome 461 di Londra*, in A. Quondam, M. Santagata (a c. di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Modena 1989, 131-156.
- Villani 1989 = G. Villani, *Per l'edizione critica dell'“Arcadia” di Jacopo Sannazaro*, Roma 1989.
- Visconti, *Pasitea* = Visconti, *Pasitea*, in A. Tissoni Benvenuti, M.P. Mussini Sacchi (a cura di), *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino 1983, 341-396.
- Visconti, *I canzonieri* = G. Visconti, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a c. di P. Bongrani, Milano 1979.
- Zanato 2020 = T. Zanato, *L'occhio sul presente. Varia cultura di due codici riconducibili a Gaspare Ambrogio Visconti* (2020), ora in Id., *Da Boiardo a Bembo. Saggi sulla lirica settentrionale nel Quattrocento*, a c. di G. Baldassari, E. Curti, Alessandria 2023, 461-481.

Sulle rime giovanili di Giovanni Filoteo Achillini: primi appunti per un'edizione

Camilla Russo
(Università degli Studi di Trento)

ORCID 0000-0003-1474-2550
DOI: 10.54103/consonanze.161.c327

Abstract

Il letterato bolognese Giovanni Filoteo Achillini, già noto per le *Collettanee* in morte di Serafino Aquilano (1504), per il *Viridario* (1513) e per il *Fidele* (di incerta datazione), ci ha lasciato anche un canzoniere tramandato dal ms. Acquisti e Doni 397 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, scoperto dalla critica in tempi relativamente recenti e dedicato a Costanza, musa ispiratrice di tutta la sua attività letteraria. Il contributo propone una prima panoramica sulle principali questioni poste dalla tradizione di queste rime, in vista di una prossima edizione. Si affronteranno in particolare due questioni: quella dell'autografia del codice, il cui dossier si arricchisce oggi di una nuova testimonianza, utile anche per mettere meglio a fuoco il rapporto del poeta con uno dei suoi autori di riferimento, il Dante della *Commedia*, e il lavoro variantistico condotto dall'autore sia sulla raccolta nel suo insieme sia sui testi successivamente reimpiegati nel *Viridario* e nel *Fidele*.

Parole chiave: Giovanni Filoteo Achillini, canzonieri, Bologna, Acquisti e Doni 397, autografia, varianti.

Abstract

The poet Giovanni Filoteo Achillini, from Bologna, already known for the *Collettanee* in morte by Serafino Aquilano (1504), for the *Viridario* (1513), and for the *Fidele* (of uncertain date), has also left us a canzoniere handed down by the ms. Acquisti e Doni 397 (Firenze, Biblioteca Medicea Lau-

renziana), discovered by scholars in relatively recent times and dedicated to Costanza, the inspiring muse of all his literary activity. The contribution offers a first overview of the main questions posed by the tradition with a view to a forthcoming edition. Two issues, in particular, will be addressed: that of the authorship of the codex, the dossier of which is enriched today with new testimony, also useful for better focusing on the poet's relationship with one of his reference authors, the Dante of the *Comedy*; and the variantistic work carried out by the author both on the collection as a whole and on the texts he featured again in the *Viridario* and the *Fidele*.

Keywords: Giovanni Filoteo Achillini, canzonieri, Bologna, Acquisti e Doni 397, autograph, variants.

Tra le figure più interessanti del petrarchismo settentrionale di fine Quattrocento c'è anche quella del bolognese Giovanni Filoteo Achillini: letterato poliedrico e dai molteplici interessi culturali¹ – si intendeva infatti, secondo una famosa testimonianza del contemporaneo Leandro Alberti, di lettere greche e latine, ma anche di numismatica e antiquaria e, naturalmente, di musica –,² egli si inserì, soprattutto con le *Collettanee* in morte di Serafino Aquilano (1504), in quel filone di lirica cortigiana che proprio a Bologna avrebbe conosciuto, sotto l'influsso della *Bella mano*, alcune delle sue più fertili espressioni. Non alle sole rime in morte dell'Aquilano, tuttavia, è affidata la sua fama di lirico in volgare,³ ma anche a una novantina di liriche amorose riscoperte solo in tempi relativamente recenti. Un primo accenno a questa produzione, sia pure rivestito dei connotati del *topos* letterario, era già stato compiuto dallo stesso autore proprio nelle ottave di apertura del *Viridario*, dove scriveva:

1. Per un profilo generale di questo letterato si vedano innanzitutto le due voci rispettivamente del *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura di Teresa Basini (Basini 1960) e dell'*Enciclopedia dantesca*, a cura di Aurelia Accame-Bobbio (Accame-Bobbio 1970); per ulteriori aggiornamenti, emersi dallo studio di singole opere, si rimanda in particolare ai lavori di Paola Maria Traversa sul *Fidele* (Traversa 1992) e di Andrea Comboni sulle rime (in particolare Comboni 1993 e 2003a-b).

2. Cfr. Alberti, *Descrizione di tutta Italia*, cc. 299v-300r.

3. Sono invece di altro genere il *Viridario*, poema in ottave di argomento mitologico che narra le avventure di Minosse re di Creta e dei suoi figli, e il *Fidele*, lungo poema didascalico in terzine di ispirazione dantesca, opere alle quali, assieme alle *Collettanee*, è affidata la maggiore notorietà di questo poeta. Sul *Viridario* si vedano Alhaique Pettinelli 2005, Di Felice 2006 e soprattutto i più recenti lavori di F. Lucioi (2004-2005, 2007 e 2011).

Ho celebrato già con gran lamenti
 Pietosi versi colmi de sospiri
 Anzi con pianti e rigidi tormenti
 Per impetrar mercede a' miei martyri.
 Ma sparto indarno ho le parole a' venti,
 Onde mei fati chiamo acerbi e diri.
 Con patientia avolta ne la rabbia
 Canto sovente quale augello in gabbia.

Poiché colei che 'l cor mi lega e stringe,
 Anzi con nova fiamma ogni hor m'accende
 La rauca voce mia non odir finge,
 Et a mia fede crudeltade rende.⁴
 (...)

Il probabile riferimento a una produzione lirica in volgare da collocarsi, verosimilmente, in età giovanile⁵ fu segnalato per la prima volta da Teresa Basini, la quale pure, sul finire degli anni Cinquanta, considerava quelle rime ormai perdute. A riaprire la questione, nei primi anni Novanta, è stato il ritrovamento della raccolta poetica tramandata dal ms. Acquisti e Doni 397 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (d'ora in poi FL),⁶ già segnalato da Kristeller come canzoniere achilliniano⁷ ma sfuggito, fino ad allora, all'attenzione degli studiosi. Il codice, un cartaceo dei primi del XVI secolo, è stato vergato da un'unica mano che vi ha trascritto sonetti, barzellette, sestine e capitoli ternari, per un totale di 90 componimenti, per lo più adespoti, composti, in base ai rari riferimenti cronologici presenti, grossomodo fra gli anni Ottanta del Quattrocento e i primi anni del secolo successivo: il primo riferimento esplicito è infatti al 1495, l'ultimo al 1501. La loro attribuzione a Giovanni Filoteo Achillini è stata argomentata da Andrea Comboni, il primo a richiamare l'attenzione sul manoscritto, sulla base dei seguenti indizi: la presenza del nome di Filoteo nella rubrica di quattro testi e nell'ultimo verso di un ternario di dedica; la ricorrenza del

4. Achillini 1513, c. Vr (maiuscole, interpunzione e distinzione *u/v* secondo l'uso moderno, ma conservando le maiuscole a inizio verso).

5. Infatti il *Viridario*, uscito a stampa solo nel 1513, era stato probabilmente ultimato, come si evince da un riferimento interno, entro il 1504, data alla quale il poeta, nato nel 1466, aveva circa 38 anni.

6. Si mantiene la siglatura adottata in Comboni 2017.

7. Kristeller 1963-1992, I, 99.

nome di Costanza, gentildonna bolognese nella quale si può riconoscere la musa ispiratrice di tutta la sua opera e, infine, il reimpiego di cinque componimenti rispettivamente nel *Viridario* (quattro) e, come vedremo, nel *Fidele* (uno).⁸

L'articolazione del libro è stata descritta da Antonio Rossi e più di recente da Andrea Comboni, nella scheda preparata per l'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* (Comboni 2017). Come per tante raccolte di rime coeve, anche nel caso di Achillini la categoria di canzoniere può essere applicata solo a patto di usare, secondo l'efficace metafora di Massimo Malinverni, un sismografo particolarmente sensibile, tarato cioè verso il basso.⁹ L'azione di un principio organizzativo di natura macrotestuale, infatti, risulta particolarmente evidente solo nel primo segmento, che nondimeno appare «potenzialmente orientato – per riprendere le parole di Antonio Rossi – verso la costituzione di un canzoniere di tendenza petrarchista»¹⁰ dedicato a Costanza. Esso comprende i trentasei testi iniziali, copiati nelle prime trenta carte, nei quali si rileva una maggiore presenza di connessioni intertestuali, una più armonica selezione di metri (fra sonetti, sestine e ternari) e una frequenza maggiore del nome di Costanza. Nei testi della seconda parte, invece, le connessioni intertestuali tendono a diradarsi e il nome dell'amata si incontra una volta sola, affiancato per di più da quelli di altre figure femminili; la ponderata alternanza metrica, infine, lascia il posto a una netta predominanza della terza rima – nei generi dell'epistola, della disperata, del *triumpho* e soprattutto dell'elegia – che come è stato osservato «mette (...) in crisi il progetto macrostrutturale

8. Comboni 2017, 8.

9. Malinverni 1998, 701. La metafora si inserisce in una riflessione, che si richiama anche a considerazioni dello stesso tenore di Gorni 1984 (in particolare 504-518) ed Erspamer 1987, sulla scarsa operatività di una definizione rigida di macrotesto nelle raccolte poetiche di fine Quattrocento, specie di area settentrionale, nelle quali sarebbe «arduo reperire (...) un'intenzione di coerente ed organica strutturazione di canzoniere» assimilabile al modello petrarchesco (ivi, 699). Sarebbe al contrario più efficace l'applicazione di una definizione più elastica, volta a «mettere in luce, nella realtà magmatica della lirica pre-bembesca, ogni minimo scarto significativo, ogni tentativo, sia solo abbozzato e non condotto a compimento, di organizzazione della materia testuale secondo un'intenzione consapevole e originale» (ivi, 700-701). Sul concetto di macrotesto è d'obbligo il riferimento almeno a Corti 1978 e, con un *focus* direttamente incentrato sulle raccolte poetiche, a Santagata 1979, Longhi 1979 e Danzi 1992.

10. Rossi 2008, 326.

di un canzoniere petrarchista»,¹¹ comportando un moltiplicarsi di temi estranei a quello amoroso. L'impressione complessiva è dunque quella di un graduale abbandono del progetto iniziale e della conseguente trasformazione del codice Laurenziano da copia in pulito a semplice collettore di rime giovanili ed esemplare di lavoro, come dimostrerebbe anche il progressivo incremento di varianti sostitutive e alternative, che tendono a infittirsi via via che ci si avvicina alla fine della raccolta.

Nonostante il crescente interesse riscosso, negli ultimi anni, dalla figura e dalle opere di Achillini, lo studio delle sue rime è ancora all'inizio, essendo molti i problemi rimasti aperti sull'allestimento della raccolta e sulle sue dinamiche interne, la soluzione dei quali è propedeutica all'allestimento di un'edizione critica.¹² In questa sede mi soffermerò esclusivamente su due questioni, presentando qualche minimo elemento di novità e provando soprattutto a individuare le future linee di ricerca: quella dell'autografia del codice, il cui *dossier* si arricchisce oggi di una nuova testimonianza, utile anche per mettere meglio a fuoco il rapporto del poeta con uno dei suoi autori di riferimento, il Dante della *Commedia*; e il lavoro variantistico condotto dall'autore sia sulla raccolta nel suo insieme, sia sui testi successivamente reimpiegati nel *Viridario* e nel *Fidele*.

1. Il problema dell'autografia

L'ipotesi che la mano che ha trascritto la raccolta dell'Acquisti e Doni sia da identificare con quella di Achillini è stata avanzata in un primo momento in forma dubitativa, per essere infine accertata da Giorgio Forni in occasione della preparazione della relativa scheda per gli *Autografi dei letterati italiani*.¹³ Oltre al manoscritto Laurenziano, qui vengono censiti altri quattro autografi achilliniani, tutti conservati a Bologna e risalenti, all'incirca, alla metà degli anni Trenta del Cinquecento: si tratta di due testimoni del *Fidele*, il ms. 410 della Biblioteca Universitaria e il ms. B3131 della Biblioteca dell'Archiginnasio; del ms. 12 della Biblioteca Universitaria, che tramanda le *Annotazioni della volgar lingua*; infine, dell'esemplare 16 P IV 21 della stampa del *Viridario*, pure conservata all'Archiginnasio

11. Comboni 2017, 9.

12. Questa è attualmente in corso di preparazione, a cura di chi scrive, nell'ambito del progetto PRIN "Poetry Collections from 15th-Century Northern Italy: Critical Editions and Commentaries", coordinato da Tiziano Zanato ed ora da Gabriele Baldassari.

13. Forni 2013.

e contenente un ricco sistema di glosse, la maggior parte delle quali risalgono, come vedremo, alla mano del poeta. La grafia del nostro è stata descritta da Forni come «una umanistica corsiva di scuola bolognese, di costante andamento calligrafico e di tratteggio rigido, più vivace negli anni giovanili e più spesso negli esempi tardi (...) modellata sempre più sulla tipizzazione della pagina a stampa».¹⁴ La variante che troviamo nell'Acquisti e Doni, tuttavia, si caratterizza per un andamento meno spigoloso, più posato e calligrafico, con elementi di corsività meno percettibili e una maggiore spaziatura fra le parole e le singole lettere, tratti dovuti forse anche a una diversa temperatura della penna. Questa stessa versione giovanile della sua scrittura, «un po' più ariosa e spontanea» – per riprendere ancora le parole di Forni –¹⁵ si può però riconoscere anche in una nuova testimonianza autografa dell'Achillini, non ancora presa in esame. Essa consiste in un'estesa nota di possesso vergata sul verso dell'ultima carta di guardia del ms. 2896 della Biblioteca Civica di Verona, un codice della *Commedia* proveniente dalla libreria Campostrini e tutt'altro che sconosciuto agli studiosi: già presente nel regesto dei codici dell'edizione Petrocchi,¹⁶ esso è stato studiato più di recente a proposito dei commenti danteschi, dal momento che contiene anche l'epitaffio *Iura Monarchiae*, il *Capitolo sulla Commedia* di Bosone da Gubbio e la *Divisione* di Jacopo Alighieri. La nota che ci interessa è stata segnalata in particolare da Francesca Mazzanti, nella scheda dedicata al codice all'interno del *Censimento dei commenti danteschi*,¹⁷ e da Valentina Nonnoi, in quella per il progetto della Nuova Biblioteca Manoscritta della Regione Veneto.¹⁸ Così recita il testo:

1495 a dì 6 de genaro io G<ioa>nne Philotheo Achillino barattai questo Dante in uno anello d'oro che havea ligato uno rubino de pretio de decesette in diciotto s. 17 in 18. Per essere scritto in vita del Authore.

Filoteo, per la verità, era caduto in un tranello: per aumentare il valore del codice, infatti, qualcuno aveva raschiato dalla sottoscrizione in

14. Ivi, 4.

15. Ivi, 6.

16. Dante, *Commedia* (Petrocchi), I, 555.

17. Mazzanti 2011, 1098-1099.

18. Nonnoi 2009.

numeri romani l'ultima cifra delle centinaia, in modo da spacciare come trecentesco un codice copiato nel 1409. Oltre a raccontarci dell'ingenuità del nostro, questa testimonianza ci consente non solo di confermare l'autografia dell'Acquisti e Doni, in un certo senso rimasto finora irrelato nella serie degli autografi achilliniani, tutti più tardi e quindi latori di abitudini grafiche leggermente mutate; ma anche di poter disporre di un ulteriore indizio, di natura paleografica, per collocare il codice nella fase giovanile della sua attività letteraria.

La possibilità di ricondurre il manoscritto all'Achillini rappresenta un'importante risorsa anche per lo studio e il commento delle rime, consentendoci di poter conoscere quale testo di Dante egli avesse effettivamente avuto sotto mano, nonché di comprendere in che modo egli si sia confrontato con il poema dantesco: com'è noto la *Commedia* avrebbe ispirato, in età matura, la composizione del *Fidèle*, che appunto sviluppa, con esplicito riferimento a Dante, il tema della visione ultramondana compiuta sotto la guida di una figura femminile.

Il codice, tuttavia, ci consente in secondo luogo di raccogliere una prima serie di indizi, senz'altro da approfondire su un campione più esteso, circa le abitudini di lettura dell'autore e il suo modo di lavorare sul testo poetico. Egli infatti interviene a più riprese sul testo della *Commedia*, ora con minime correzioni, ora apponendovi *notabilia*, *manicule* e note. Ai fini del nostro discorso è interessante l'abitudine di utilizzare talvolta serpentine accompagnate da *manicule* a evidenziare alcuni versi danteschi dal carattere sentenzioso. Lo si osserva ad esempio in corrispondenza delle parole pronunciate dal demone durante la contesa fra angeli e diavoli per l'anima di Guido da Montefeltro, nel canto XXVII dell'*Inferno*: «Assolver non si può chi non si pente, / né pentere e volere insieme puossi / per la contradizion che nol consente» (cfr. Fig. 1).

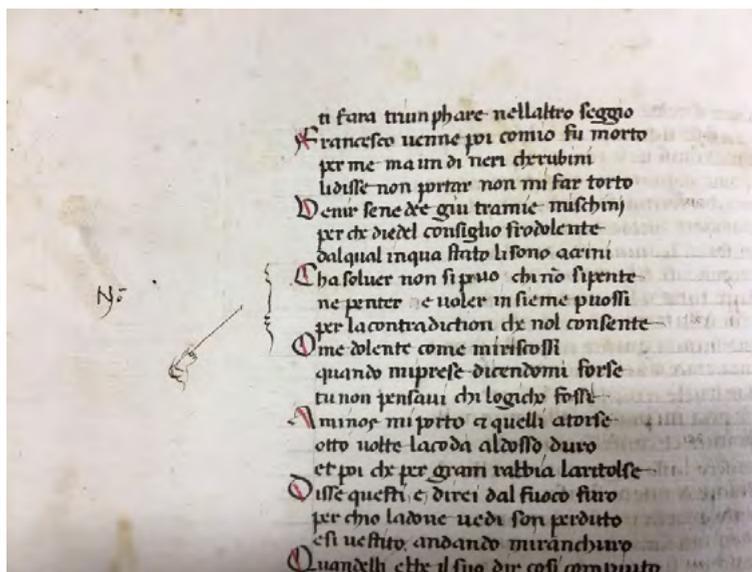


Fig. 1 - Verona, Biblioteca Civica, ms. 2896, c. 45r.

Lo stesso segno si ritrova, una sola volta, anche nel ms. 410 dell'Universitaria di Bologna, autografo del *Fidèle*, dove una nota, di pugno di Achillini, ne esplicita il senso: «Oppenione de l'autore» (cfr. Fig. 2).

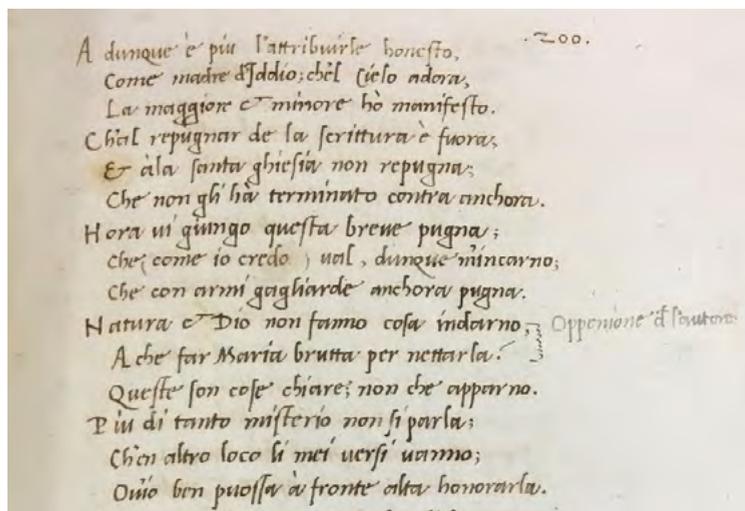


Fig. 2 - Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms. 410, c. 200r.

Questo corredo paratestuale, che richiederà sicuramente un più specifico studio d'insieme, trova tuttavia riscontro anche nel manoscritto delle rime, in particolare nel segmento iniziale, dove il suo utilizzo è sistematico: i versi o, più spesso, i gruppi di versi caratterizzati da un tono sentenzioso vengono infatti regolarmente contrassegnati in questo modo fino al testo trentasettesimo, mentre le serpentine scompaiono del tutto dopo il quarantesimo, un'egloga nella quale tre personaggi, Agamico, Filostoro e Columbina, discutono d'amore.

Quest'abitudine ci offre una chiave interpretativa importante: se infatti segni del genere possono apparire normali in un testo didascalico, più sorprendente è ritrovarli, con la stessa funzione, all'interno di un canzoniere d'amore. A un primo livello la loro presenza consente di rilevare una delle caratteristiche più evidenti della poesia di Achillini, vale a dire il tono sentenzioso di molti suoi versi. Questa peculiarità trova un'espressione quasi programmatica – ad accentuare una tendenza peraltro comune, a quest'altezza cronologica, nei componimenti ternari – nel penultimo testo della raccolta, il capitolo *Collei che te ama più che 'l proprio core*, dove un tono quasi proverbiale caratterizza tutti i versi che occupano il terzo posto di ciascuna terzina:¹⁹

[C]ollei che te ama più che 'l proprio core
 Questa dolente epistola ti scrive,
 Che far se convien ciò che vole Amore.
 Salute se suol dir ne le missive,
 Nol facc'io, perché in me salute manca:
 Non dà salute in cui quella non vive.
 Piglia la mia vergata charta bianca,
 Legela ben, che 'l leger nulla noce,
 Che 'l leger spesso uno animo egro francha.
 La lettera è muta, e parla senza voce;
 Non desdignarla già, che pur se suole
 Leger la lettera del nimico atroce.
 Tre volte dir ti 'l volse, unde mi dole
 Che tre volte manchò mie voci in pene;
 Ma Amor manchar fa spesso le parole.
 (...)

19. Vengono sciolte le abbreviazioni; maiuscole e minuscole, accenti, punteggiatura e diacritici sono resi secondo l'uso moderno, ma conservando le maiuscole a inizio verso.

Essa, però, si esplica in misura ancora maggiore nei sonetti, molti dei quali terminano con una chiusa sentenziosa e a tratti arguta, quasi sempre introdotta da una congiunzione causale. Provando a leggere tutti questi versi in maniera continua, ci si rende conto di come in essi si dipani un discorso sull'amore e sulla sua fenomenologia parallelo e in un certo senso riassuntivo delle tesi già espresse nei singoli componimenti, anche se limitato all'enunciazione dei *topoi* più consueti del genere lirico, declinati senza punte di originalità:

I (sonetto)

v. 14: «Perché 'l fidele acquista summa laude»

II (sonetto)

vv. 13-14: «Perché 'l costante obtene al fin la palma, / Constantia dunque me pò far contento»

IV (sonetto)

v. 11: «Perché dureza in gentil cor non regna»

vv. 13-14: «Perché 'l Fidel non de' patire inganni / Anzi obtener la dessiata insegna»

V (sestina)

vv. 19-20: «Infelice è chi brama sacra tomba / Sol per cazar da sé l'aspro dolore»

VI (sonetto)

vv. 13-14: «Perché la Morte ogni altra cura amorza / Ma tristo è quel che gionge a questa sorte»

VII (sonetto)

vv. 7-8: «Stolto è collui che vanamente spera / Contra el girrar de l'influxo divino»

v. 14: «Perché 'l crudel pietate non recorda»

VIII (sonetto)

v. 14: «Perché un gentil non pò patir far torto»

IX (sonetto)

v. 11: «Chi serve ingrata, affanni e doglia acquista»

X (sonetto)

vv. 13-14: «Contento è seguitar l'amore insano / Perché l'amante il ben dal mal non scorge»

XI (sonetto)

vv. 13-14: «Perché 'l soccorso al gran foco è fallace / Ma pur benigna alhor se fé mia sorte»

XII (sonetto)

v. 14: «Perché la morte è vita a un cor gentile»

XVI (sonetto)

vv. 7-8: «Dunque a mortal chiamar Morte non vale / Perché non mor morendo il corpo smorto»

v. 11: «Morte n'offende a chi la chiama forte»

XVII (sonetto)

v. 14: «Che [morte] non perdona a gioventute d'anni»

XVIII (sonetto)

vv. 13-14: «Perché cantando se placa ogni dea / Ma un cor adamantino è troppo stabile»

XX (sestina)

vv. 37-39: «Se ben la vita passa, il fidel core / Non porta la sua fama in fossa scura / ma l'honora mille anni la sua fede»

XXIII (sonetto)

vv. 5-8: «L'ingegno vale a chi ha perfecta l'arte / E sorte spreca e il suo fallace regno, / Perché ad effecto vene il suo disegno / Como se lege ne l'antique charte»

XXVI (sonetto)

v. 14: «Cose alte exprimere mal pote una lingua»

XXVII (sonetto)

v. 14: «Perché 'l crudel non pò salire in cielo»

XXXII (sonetto)

v. 7: «Chi è di lei privo [della fede amorosa] priva ogni honore»

v. 11: «Perché è viltate a servo essere ingrata»

XXXIV (sestina)

vv. 10-11: «Poiché de fede el mondo hogi è privato / Né vero amor in donna se retrova»

v. 33: «La crudeltà non ven da gentilezza»

v. 84: «Perché lo amor cum l'odio se discorda»

XXXVI (ternario)

v. 85: «Amor per forza ogni altra cosa excede»

Domina, come si può vedere, la contrapposizione tra fedeltà amorosa, intrinsecamente legata a gentilezza e nobiltà d'animo e della quale viene celebrata virgilianamente la vittoria nel v. 85 dell'elegia XXXVI («Amor per forza ogni altra cosa excede»), e crudeltà, che al contrario, essendo legata a odio e durezza, non consente di «salir in cielo»; si tratta, come si ricorderà, della stessa opposizione enunciata al termine dell'ottava introduttiva del *Viridario* («Et a mia fede crudeltate rende»), nella quale sembra iscriversi l'intero canzoniere per Costanza. Non mancano suggerimenti più pratici, per così dire, su come affrontare le pene d'amore: sull'importanza del non abbandonarsi all'accidia, enunciata nelle due egloghe amorose dei testi XXXVII (v. 219: «Chi sta suspeso, l'acidia il devora») e XL (vv. 6, 10-11: «Il star pensoso non restaura i danni (...) / A star suspeso con tormento e guai / Accresce pena a l'affannato core»); o ancora, sempre nell'egloga XL, del condividere il proprio fardello con gli amici (vv. 19-20: «L'un car compagno a l'altro mai non cела / Li soi secreti quando vive in doglia / Perché se sfoga sua pena crudele»). Torna infine, fra i leitmotiv

del canzoniere, anche l'invocazione della morte come estremo sollievo dalle pene d'amore, cui si contrappone la consapevolezza dell'inutilità di un simile desiderio.

In alcuni casi le chiuse sentenziose sembrano realizzare vere e proprie connessioni intertestuali, avviando un discorso che sembra concludersi nella chiusa del testo successivo: è quanto avviene fra il primo e il secondo sonetto, che costituiscono anche i testi di apertura e nei quali è istituita una relazione forte tra la fedeltà/costanza dell'amante e il nome della donna amata (I 14 «Perché 'l fidele acquista summa laude»; II 13-14 «Perché 'l costante obtene al fin la palma, / Constantia dunque me pò far contento») ma più ancora tra la sestina V e il sonetto VI, nei quali si discute sull'opportunità del ricorso alla morte come rimedio all'«aspro dolore» d'amore (V 19-20 «Infelice è chi brama sacra tomba / Sol per cazar da sé l'aspro dolore»; VI 13-14 «Perché la Morte ogni altra cura amorza / Ma tristo è quel che gionge a questa sorte»). Un'analoga consequenzialità si rileva anche fra i sonetti IX e X, giocati sul tema dell'amore non corrisposto (IX 11 «Chi serve ingrata, affanni e doglia acquista»; X 13-14 «Contento è seguir l'amore insano / Perché l'amante il ben dal mal non scorge»), e tra i sonetti XVI e XVII, che di nuovo sviluppano il tema della morte (XVI 7-8 «Dunque a mortal chiamar Morte non vale / Perché non mor morendo il corpo smorto»; XVI 11 «Morte n'offende a chi la chiama forte»; XVII 14 «Che [morte] non perdona a gioventute d'anni»).

Il fatto che i versi in questione siano sistematicamente contrassegnati con procedimenti analoghi a quelli riservati al testo della *Commedia* e – in misura minore – a quello del *Fidele* suggerisce che l'autore avesse previsto, per le sue rime, modalità di lettura non dissimili – pur con gli opportuni distinguo – a quelle riservate ai più impegnati poemi didascalici, assegnando loro anche un valore conoscitivo. Come ha messo in luce Paola Maria Traversa nel suo lavoro sul *Fidele*, del resto, questo aspetto caratterizza l'intera opera di Filoteo, pervasa da una forte impronta sapienziale, secondo una visione ampiamente condizionata anche dal pensiero neoplatonico.²⁰ Uno studio d'insieme delle rime di Achillini, dunque, dovrà tenere conto di questa chiave di lettura, evidentemente già attiva nel periodo giovanile – e non solo nelle opere della maturità, quali sono il *Viridario* e il *Fidele* – e da lui esplicitamente prevista.

In secondo luogo, il fatto che la presenza di questo corredo paratestuale sia circoscritta alla sezione iniziale della raccolta ci fornisce un'ul-

20. Traversa 1992, *passim*.

teriore conferma, da affiancare agli indizi interni, di come il progetto di allestire un canzoniere per Costanza si sia effettivamente arenato all'incirca dopo i primi quaranta testi, oltre i quali anche la cura del manoscritto, assieme alla spinta macrotestuale, è venuta progressivamente a mancare.²¹

2. Il lavoro correttorio

La seconda questione sulla quale intendo soffermarmi riguarda lo studio della raccolta in prospettiva diacronica, attraverso l'esame del cospicuo lavoro variantistico compiuto dal poeta sia sui singoli componimenti, nel corso di una revisione complessiva dell'autografo laurenziano, sia in occasione del reimpiego di alcuni capitoli nel *Viridario* e nel *Fidele*.

Le varianti presenti nell'Acquisti e Doni si distribuiscono lungo tutto il codice in maniera omogenea, tendendo a infittirsi, come abbiamo visto, soprattutto nelle carte finali. Achillini corregge spesso su rasura, specie per le riformulazioni di una certa estensione – modalità, questa, leggermente preferita alla cassatura con semplice tratto di penna – mentre per quelle più minute si limita a intervenire su singole lettere o gruppi di lettere. Quasi sempre in interlinea sono collocate le lezioni sostitutive – la maggior parte – e le poche varianti alternative. Non di rado nel medesimo componimento sono visibili correzioni sia su rasura sia tramite espunzione a penna, senza che perciò sia possibile ipotizzare l'esistenza di fasi correttorie diverse.

Lo studio del processo variantistico, al momento ancora all'inizio, ha consentito di rilevare due principali ordini di varianti, rispettivamente di stile e di lingua.

Quelle del primo gruppo sono volte soprattutto a evitare ripetizioni (es. XVIII 2 «Mi porge a quisti membri afflitti e stanchi» > «... a questi sensi...» [*membri* è ripetuto anche più oltre, al v. 7]); a correggere banali errori di copia (es. II 7 «Me fa Constante gir ne l'altra corte» > «Constantia dunque per sue luce sancte»). Si noti che nella prima stesura il v. 7 risultava identico al successivo, per un probabile errore di anticipo); infine, a sanare ipermetrie e ipometrie, che in molti casi sembrano essere state introdotte, a loro volta, da errori di trascrizione (es. XXXVII 21 «Non cessar più, non tenere in porto» > «... non me tenere in porto»).

21. Lo si osserva anche nella scomparsa dei capilettera, realizzati alternativamente in blu e in lamina d'oro, i quali però sono più duraturi, susseguendosi con regolarità fino a c. 70.

Alla seconda categoria si possono invece ascrivere interventi volti a uniformare la lingua in senso toscano e letterario nella direzione indicata da Bembo nelle *Prose della volgar lingua*, con una parallela attenuazione dei latinismi troppo scoperti e dei tratti municipali. Gli interventi maggiori riguardano così l'adeguamento delle doppie e delle scempie, con l'introduzione – ma anche, più di rado, la riduzione – di forme ipercorrette; la resa dei suoni affricati e palatali (con il passaggio *braꝛꝛꝛe* > *braccia*, *scaꝛꝛa* > *scaccia* e così via) e il trattamento dei nessi di consonante + jod in forme come *creſce*, *ragion*, *cagion*. Alle forme *como* e *forsi* vengono inoltre sostituite le corrispondenti toscane (*come*, *forſe*). Si registra poi la sistematica aggiunta di *h* etimologiche o pseudoetimologiche, in forme come *charte* e *chara*, dove tuttavia potrebbero stare ad indicare una pronuncia velare, ma anche in casi diversi come *perhò* e *triumpho*.

Sarebbe interessante, anche se non è stato possibile farlo in questa sede, operare un confronto sistematico fra le varianti introdotte nel codice e le posizioni assunte da Achillini nelle sue *Annotationi della volgar lingua*, pubblicate nel 1536 per replicare alle accuse di quanti, difensori delle posizioni bembesche, gli avevano rimproverato di aver usato nel *Fidèle* un numero eccessivo di latinismi e settentrionalismi, estranei alla norma toscana.²² In effetti, come emerge dalla parziale ricognizione condotta da Maurizio Vitale sull'autografo dell'Universitaria di Bologna per le sole prime quattro cantilene del poema, quella impiegata dall'Achillini è «una lingua improntata sostanzialmente al toscano letterario della poesia, specie di provenienza dantesca, ma contessuta di latinismi grafici, fonetici e lessicali e di forme genericamente settentrionali (emiliano-lombarde)»,²³ perfettamente consona ai criteri poi enunciati nelle *Annotationi*. L'autonomia linguistica rivendicata da Achillini nel trattato sembra riverberarsi anche nel processo variantistico dell'Acquisti e Doni, dove non mancano correzioni che vanno in una direzione diametralmente opposta a quella indicata dalle *Prose*: il caso più lampante è quello della forma *gelosia/geloso*, sistematicamente corretto in *ꝛelosia/ꝛeloso*, sulla base del fatto che i bolognesi lo usano «nel parlare e nel scrivere, e bene» e, in maniera meno tautologica, che la forma deriverebbe dal verbo latino *ꝛelo*:

22. Il trattato si legge oggi nell'edizione critica procurata da Claudio Giovanardi (Achillini, *Annotationi* [Giovanardi]); su quest'opera si vedano in particolare Vecchi Galli 1990 e Vitale 1987.

23. Vitale 1987, 518-519.

Come è in quella voce *geloso* per *g*, che *zeloso* per *z* e non per *g* scriver e prononciar si deve, et in questo fuggir il thosco. In questa voce ho duo fondamenti che meglio è dir et notar *zeloso* per *z* che *geloso* per *g*. Il primo è che noi Bolognesi per *z* in ogni modo l'usiamo, cio è nel prononciar e nel scrivere, e bene; e così l'usano li Communi. L'altro fondamento, che è più fermo: *zeloso* dipende o deriva da questo verbo latino *zelo*, *zelas*, che per *z* iscrivesi.²⁴

Come dicevamo, alcuni testi della raccolta furono sottoposti però anche a un ulteriore processo variantistico, in funzione del loro reimpiego rispettivamente nel *Viridario* e nel *Fidele*.

Nel *Viridario* sono confluiti quattro capitoli: *Prestantissima sopra ogni altra Donna*; *Ohimè, che nel principio il dir mi manca*; *Questa dolente epistola, piangendo* e *Collei che te ama più che 'l proprio core*. Nel *Fidele* si ritrova invece almeno il capitolo *Amor che 'l tutto regge opra doi strali*, anche se non è improbabile che un controllo esteso all'intera opera, al momento reso difficoltoso anche dall'assenza di un'edizione a stampa, possa rivelare, in futuro, altri riutilizzi di ternari nel poema.

Il confronto fra le redazioni dei componimenti tramandati nell'Acquisti e Doni e quelli del *Viridario* e del *Fidele* ha consentito in primo luogo di stabilire che l'autore mise sempre a testo, in tutti e cinque i casi, lo stadio redazionale più avanzato, recependo le varianti da lui introdotte, nel frattempo, nel testimone laurenziano: la revisione delle rime giovanili, di conseguenza, sarà stata anteriore sia alla composizione del *Viridario*, stampato nel 1513 ma probabilmente già concluso nel 1504, sia a quella del *Fidele*, di certo precedente al 1536, data della stampa delle *Annotazioni* che, lo ricordiamo, intendevano replicare alle critiche ricevute per la lingua del poema.

Cerchiamo tuttavia di esaminare più nello specifico il processo variantistico, iniziando dai quattro capitoli confluiti nel *Viridario*. Un discorso a parte va fatto per il primo, *Prestantissima sopra ogni altra donna*, nel quale si registrano numerose varianti di sostanza: come ha dimostrato Andrea Comboni, queste sono state introdotte principalmente allo scopo di mascherare il largo reimpiego, nel componimento, dell'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini, nella versione in volgare realizzata da Alessandro Braccesi.²⁵ Le varianti registrate negli altri tre, invece, sono volte a un ulteriore adeguamento del testo al modello toscano, nelle stesse

24. Achillini, *Annotazioni* (Giovanardi), 202.

25. Comboni 2003b.

direzioni correttorie già intraprese nella revisione dell'Acquisti e Doni, ma con una riduzione ancora più decisa di tratti padani e latinismi.

Ma il testimone laurenziano sembra aver assunto un ruolo centrale – e ancora in gran parte da definire – anche nel processo di revisione cui Achillini sottopose l'intera stampa del *Viridario*, forse in previsione di una nuova edizione dell'opera, mai portata a termine. Questa venne condotta nell'esemplare 16 P IV 21 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, già segnalato dal Dionisotti per la presenza di «importanti correzioni, parte autografe, parte di un tardo possessore che aveva sott'occhio un ms. del poema, parte di una terza mano». ²⁶ Esse sono state recentemente studiate in maniera sistematica da Claudio Di Felice, ²⁷ il quale ha ipotizzato che le due mani che si avvicendarono sulla stampa, oltre a quella dell'Achillini, appartenessero ad altrettanti revisori anonimi, da lui identificati rispettivamente come Revisore II e Revisore III, i quali avrebbero operato, in sinergia con l'autore, al fine di sottoporre il testo a una complessiva toscanizzazione. Più in particolare, l'autore si sarebbe dedicato a interventi diffusi, che vanno dalla riformulazione di intere stanze a più minuti interventi grafico-fonetici o interpuntivi, mentre il Revisore II avrebbe condotto interventi più mirati, concentrandosi in particolare sul lessico e sull'organizzazione sintattica del singolo verso. Questo esemplare del *Viridario* costituirebbe così «una copia di lavoro sulla quale si è avvicendata un'équipe di revisori (tre, autore incluso)» e si presenterebbe, «mancando tracce di attività tipografica (...) come testo preparatorio di una copia di tipografia». ²⁸ Collazionando la stampa con il codice laurenziano, tuttavia, ci si rende conto che, almeno per quanto riguarda i quattro componimenti in esame, gli interventi che Di Felice attribuisce al Revisore II – i più consistenti dopo quelli di Achillini – il più delle volte non sono che altrettanti ritorni alla lezione dell'autografo (di sostanza e, in un solo caso, di forma), che la stampa aveva superato. Questa situazione è fotografata ad esempio dalla stratigrafia variantistica del capitolo *Colei che te ama più che sé non ama*, della quale si dà una rappresentazione di seguito (L indica il ms. Acquisti e Doni, mentre V α e V β indicano rispettivamente il testo della stampa e il successivo intervento correttivo del Revisore II):

26. Dionisotti 1970, 151 n. 7.

27. Di Felice 2006.

28. Ivi, 57.

v. 1

L «Collei che te ama più che 'l proprio core»

V α «Coei che te ama più che sé non ama»

V β «Coei che te ama più che 'l proprio core»

v. 3

L «Che far se convien ciò che vole Amore»

V α «Che odir se convien quando Amor chiama»

V β «Che far si conven quel che vuole amore» (Revisore II)

v. 5

L «Nol faccio perché in me salute mancha»

V α «Nol faccio perché a mi salute manca»

V β «Nol faccio perché in mi salute manca» (Revisore II)

v. 9

L, V α «Che 'l leger spesso uno animo egro francha»

V β «E il legger spesso uno animo egro franca» (Revisore II)

v. 15

L, V α «Ma Amor manchar fa spesso le parole»

V β «Ch'Amor mancar fa spesso le parole» (Revisore II)

v. 28

L «chi spreccia Amore al fine ha più dolore»

V α «Chi spregia Amore...»

V β «Chi sprezza Amore...» (Revisore II)

Questo ci dice in primo luogo che chi stava attendendo alla revisione dell'opera doveva avere a disposizione il ms. Acquisti e Doni, o una sua copia. Ma in quali circostanze? Potremmo certamente pensare che a renderlo disponibile sia stato lo stesso Achillini, dando magari istruzioni affinché venissero recuperate, in maniera sistematica, proprio quelle lezioni, per ragioni che al momento resterebbero da chiarire; tuttavia la situazione che si osserva nella stampa – incluse le caratteristiche della mano in questione,

che già il Dionisotti attribuiva a un «tardo possessore» – si potrebbe forse spiegare più agevolmente se si pensasse a una revisione avvenuta non di concerto con l'autore, ma in sua assenza, quando ormai questi non era più interpellabile: non è escluso, in altre parole, che l'équipe di revisori sia intervenuta, a proseguire e integrare il processo rielaborativo già intrapreso da Achillini, solo dopo la sua morte, occorsa nel 1538. Le ragioni dell'intervento si potrebbero spiegare, in questo caso, pensando a un possessore ormai tardo il quale, avendo a disposizione l'autografo laurenziano e interpretandolo come ultima volontà dell'autore, avrebbe voluto correggere la stampa sul codice. Un simile scenario, la cui validità dovrà essere tuttavia vagliata in maniera più approfondita rispetto a quanto non consentano questi cursori sondaggi, porterebbe anche a chiedersi se l'intero processo correttorio del Revisore II non vada ascritto, piuttosto che a iniziative personali improntate a scelte di gusto o di conformità linguistica ai modelli dominanti, ad altri autografi achilliniani, oggi irrimediabili.

Quanto al capitolo *Amor che 'l tutto regge opra doi strali*, abbiamo detto che esso fu reimpiegato, nel *Fidèle*, in un nuovo contesto, e precisamente verso la fine del secondo libro, nella diciannovesima cantilena – o canto – del poema. Per seguire il lavoro di correzione via via compiuto sul ternario, dunque, bisogna prendere in considerazione tre testimoni: l'Acquisti e Doni (L), il ms. 410 della Biblioteca Universitaria di Bologna (U) e il ms. B3131 della biblioteca dell'Archiginnasio (A).

Nel passaggio dall'una all'altra stesura è possibile distinguere alcune sincronie variantistiche. La prima serie di interventi è stata realizzata direttamente su L e fa sistema con le altre correzioni presenti sul codice, come si evince dal colore dell'inchiostro, dalle analoghe modalità di intervento (correzione su rasura o cassatura tramite tratto orizzontale con eventuale aggiunta in interlinea) e dalla tipologia delle correzioni: sembra dunque di poter escludere che queste pertengano già allo strato correttorio successivo, cioè che siano state realizzate su L solo in funzione del passaggio al *Fidèle*. Sembra al contrario probabile che siano state introdotte durante il processo di revisione del testimone laurenziano (L α indica lo stadio iniziale, L β l'esito della correzione):

v. 13: «Lui» L α > «Ei» L β

v. 16: «lui» L α > «que» L β

- v. 30: «di tempo in tempo, e presto d'hore in hore» L α > «... ogni di d'hore in hore» L β (probabilmente per evitare la ripetizione con il v. 32, che reca «presto presto»)
- v. 34: «e che 'l sia vero» L α > «che 'l sia vero» L β
- v. 51: «di voglia in voglia e suspecto in suspecto» L α > «o suspecto in suspecto» L β
- v. 64: «il bel più ha laude» L α > «il bel più gaude» L β (probabilmente per evitare la ripetizione con la parola-rima «laude», al v. 62)
- v. 74: «in le mie charte» L α > «su mie charte» L β .

Come abbiamo visto, la revisione dell'Acquisti e Doni fu improntata, oltre che ad evitare ripetizioni ed errori di copia, a un massiccio sfoltimento delle forme settentrionali e a un sostanziale adeguamento alla norma toscana. Si segnalano dunque soprattutto l'eliminazione del pronome *lui* al nominativo, sconsigliato dai dettami bembeschi, sostituito rispettivamente da *Ei*, al v. 13, e da *quel*, al v. 16. Notiamo inoltre, al v. 74, l'eliminazione della preposizione *in le*, in conformità con quanto indicato nel terzo libro delle *Prose della volgar lingua*.

Una seconda serie di varianti è stata invece introdotta nel passaggio al *Fidele*:

- v. 20: «che stabil sono con l'animo saldo» L > «che stabilitade hanno, animo saldo» U A;
- v. 29: «vecchiezza la discaccia, o altro pian piano» L > «vecchiezza la discaccia (A β : > «distrugge») e non pian piano» U, A;
- v. 34: «Stabile è la Virtù» L > «L'è stabile virtù» U A;
- v. 52: «Il corpo a la beltà servo è remasto» L > «(...) servo è ben casto» U A;
- v. 93: «E vo di morte in morte, d'anni in anni» L > «di morte in morte andando (...)» U A;
- v. 100: «A che più stringer l'amoroso laccio?» L > «A che più stringi (...)» U A;
- v. 101: «Ah gentil cor» L > «Ah chor gentil» U A.

Alcune di queste sono imputabili a ragioni di metrica e stile, come nel caso della riformulazione del v. 20, forse dovuta alla volontà di creare un *pendant* e al tempo stesso un contrasto con la lezione del v. 16, «per la instabilitade quel consegue / Victoria col stral d'or (...)». Più interessanti

sono i ritocchi che rivelano una più consapevole ricerca linguistica, spesso conformi alle posizioni argomentate nelle *Annotationi* e messe in pratica nella revisione, probabilmente coeva, del *Viridario*. Se ne dà l'elenco, suddividendo gli interventi a seconda dei fenomeni interessati:

GRAFIA

- Tendenza a eliminare i latinismi (anche fonetici): es. v. 48: «sphera» > «spera».

FONETICA

Vocalismo (tonico e atono)

- Passaggio alle forme dittongate (v. 27: «bono» > «buono»; v. 35: «possì» > «puossì» a partire dalla forma, ipertoscaneggiante, *puotere*; v. 46: «pò» > «può»; v. 49: «vò» > «vuò»; v. 71: «soi» > «suoi»; v. 76: «vole» > «vuole»; v. 85: «poi» > «puoi»).
- Innalzamento delle *e* in protonia e in postonia, secondo l'uso toscano (v. 43: «se» [pronome] > «si»; v. 46: «se pò» > «si può»; v. 77: «se regge» > «si regge»; v. 79: «te elegge» > «ti elegge»; v. 88: «vedendoti» L α > «vedendote» L β , ma > «vedendoti» U A; v. 98: «Excusame» > «Escusami» U / «Scusami» A; v. 101: «tu te penti» > «tu ti penti»), talvolta con ricorso all'elisione (v. 41: «se avampa» > «s'avampa»; v. 73: «te amo» > «t'amo»; v. 91: «te inganni» > «t'inganni»). Sono però numerosi anche gli esempi della serie opposta: v. 47: «di l'alma» > «de l'alma»; v. 74: «ti faccia» L α > «te faccia» L β , ma > «ti faccia» U A.
- Tendenza a preferire forme con elisione, o aferetiche (v. 83: «perché altramente» L > «perch'altramente» U A; v. 74: «perché immortal» > «perch'immortal»; v. 41: «cresce il calore» L > «cresce 'l calore» U A; v. 49: «che in» > «che 'n»; v. 59: «farem che in ambe» > «che 'n ambe»).

Consonantismo

- Riduzione dei nessi biconsonantici (*ct* > *tt*: v. 17: «Victoria» > «Vittoria»; v. 42: «tecto» > «tetto»; v. 47: «dilecto» > «diletto»; v. 49: «constrecto» > «constretto»; v. 51: «suspecto» > «sospetto»; v. 79: «satisfacta» > «satisfatta»; v. 87: «pecto» > «petto»; v. 95: «afflicto»

> «afflitto») e triconsonantici («dexcelse» > «d'ecclse», «exalti» > «essalti», «extremo» > «estremo»).

- Tendenza all'eliminazione delle scrizioni univerbate attraverso l'introduzione dell'apostrofo e della forma analitica per le preposizioni articolate e gli avverbi, e omettendo l'indicazione del raddoppiamento fonosintattico (v. 44: «dil» L > «de 'b» / «del» U A).

MORFOLOGIA E SINTASSI

- Sostituzione del possessivo *suo* > *lor*: vv. 102-103: «Natura, Amor, Virtù e Beltà il suo braccio / mi danno (...)» L > «(...) il lor braccio mi danno» U A.
- Sostituzione del pronome *li* con *gli*: v. 40: «li dai» L U > «gli dai» A.
- Forme del numerale: v. 1 *doi* > *duo* U A.
- Tendenza a posizionare il verbo in clausola: v. 40: «Stabile è il foco» L > «Stabile il foco è» U A; v. 82: «Amor d'ogni cosa è obiecto giocondo» L > «Oggetto Amor d'ogni cosa è» U A.

LESSICO

- Tendenza a sostituire vocaboli colti con parole di uso più comune: v. 91: «mia Diva» L > «mia Donna» U A.

FORME VERBALI

- Sostituzione con forme toscane: v. 62: «ti sie» > «ti sia»; «fieti laude» > «fiati laude».

Fra i tratti più significativi e ricorrenti vi sono la tendenza a eliminare latinismi grafici e fonetici; il passaggio dalle forme senza dittongo alle corrispondenti dittongate; la tendenza a innalzare le *e* protoniche e postoniche, ricorrendo talvolta anche all'elisione *e*, infine, la riduzione dei nessi bi- e triconsonantici. Sul piano della morfologia osserviamo ancora la sostituzione del possessivo di terza persona *suo* con *lor* e del numerale *doi*, marcato settentrionalismo, con *duo*, mentre la sostituzione di «mia Diva» con «mia Donna», al v. 95, si iscrive in una più generale tendenza a sostituire vocaboli colti con parole di uso comune. Rilevante, sul piano sin-

tattico, è infine la tendenza a spostare il verbo in clausola, che nel nostro componimento si registra in ben due casi.

Ai fini della cronologia relativa fra i testimoni, vediamo che una sola variante risulta corretta in U, per essere recepita anche in A (U indica lo stadio iniziale, U β l'esito della correzione): v. 97: «parotti il mio parlar protervo» L > «parrate 'l mio parlar (...)» U β A, mentre altre due varianti vengono introdotte solo in quest'ultimo testimone: v. 29: «vecchiezza la discaccia» L U > «la distrugge» A; v. 98: «Excusame [«Excusami» U], cor mio» L U > «Scusami Donna» A.

Un'ultima serie di interventi, dal vario peso specifico, è stata infine introdotta direttamente in U e in A, sempre su rasura, il che farebbe pensare che l'autore sia intervenuto di nuovo sul proprio poema a distanza di tempo:

- v. 14: «Quantunque varii spesso quel ch'el segue» L > «Benché sovente varii chi lui segue» U A
- v. 19: «Col stral di foco il vulnera coloro» L > «(...) impiaga poi coloro» U A
- v. 27: «bono» > «buono»;
- vv. 62, 64 e 66: «lode» : «gode» : «frode»;
- v. 84: «di doglia in doglia andresti, e pondo in pondo» L > «(...) e fondo in fondo» U A;
- v. 94: «crido» > «grido».

Nel caso della riformulazione del v. 14 il carattere tardivo della variante è suggerito, almeno in U, anche dall'impiego di un tipo di legamento dell'*h* che, sebbene indubbiamente di mano di Achillini (diversi esempi se ne possono individuare nello stesso Acquisti e Doni), pure non corrisponde al tipo usato nei versi immediatamente precedenti e successivi, e in generale nel resto della pagina.

Dai dati appena illustrati si possono trarre alcune provvisorie conclusioni. Innanzitutto il testimone B3131 dell'Archiginnasio (A) recepisce tutte le varianti del codice 410 dell'Universitaria (U) e ne introduce a sua volta, il che porterebbe a concludere che ne sia copia.²⁹ Ancor più interes-

29. Questa tesi era già stata suggerita da Carlo Dal Balzo, che fece trascrivere il *Fidèle* dal ms. 410 dell'Universitaria e nel 1893 ne pubblicò diversi estratti nel quarto volume delle sue *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*. L'ipotesi viene presentata *de relato* e senza argomentarla: «Debbo intanto far notare che l'ultimo canto del quinto libro del poema

santi le varianti introdotte in entrambi i testimoni: il fatto che siano state sempre eseguite su rasura, preoccupandosi della pulizia e dell'ordine della pagina, infatti, suggerisce che non debba trattarsi di varianti provate su U prima di essere inserite in A, ma introdotte piuttosto in occasione di una successiva revisione del poema, condotta, forse in previsione di una stampa, contemporaneamente su entrambi i testimoni.

Del resto una prima serie di sondaggi, effettuati solo nella prima cantilena, metterebbe effettivamente in luce l'esistenza di un processo correttivo di mano dell'Achillini, non ancora preso in esame ma che di certo meriterebbe di essere studiato nella sua interezza. Volendosi qui limitare ad alcuni rapidissimi accenni, si osserva di nuovo uno sfoltimento degli elementi sentiti come troppo connotati in senso municipale (come nel passaggio dal nesso atono *-ar-* ad *-er-* nella forma *maraviglia* > *meraviglia*) o, viceversa, in senso letterario (con l'abbassamento della *i* protonica nei prefissi *dimandare* > *domandare*), in funzione di un ancor più deciso adeguamento alla norma toscana, reso ad esempio nel passaggio a forme dittongate (*bono* > *buono*) e all'articolo determinativo *il* (invece che *el*, avvertito forse come un marcato settentrionalismo). La direzione, insomma, sembra essere la stessa, ugualmente non priva di contraddizioni, che presiede alla revisione del *Viridario*, e che dunque ci ricondurrebbe alla fase più matura della sua attività letteraria: anche il *Fidele*, in altre parole, potrebbe essere stato coinvolto in una complessiva revisione delle opere maggiori forse intrapresa da Achillini in tarda età, quando dopo aver difeso, nelle *Annotazioni*, posizioni di relativa retroguardia, egli sembra aver ceduto, infine, al fascino delle prescrizioni del Bembo.

manca in tutti e due gli esemplari [quello dell'Archiginnasio e quello dell'Universitaria], come mi assicura il sig. Giuseppe Avallo, trascrittore del poema, il quale osserva che detta mancanza nel codice Comunale dipende da quella del codice Universitario, essendo il primo copia di questo, e che la mancanza, poi, nell'Universitario, deve rimontare certamente a un tempo assai remoto, perché esso codice si trova assai ben conservato [...]» (Dal Balzo 1893, 477, n.).

Bibliografia

- Accame Bobbio 1970 = A. Accame Bobbio, s.v. *Achillini, Giovanni Filoteo*, in *Enciclopedia dantesca*, I, Roma 1970, 38-39.
- Achillini, *Annotazioni* (Giovanardi) = G. F. Achillini, *Annotazioni della volgar lingua*, a c. di C. Giovanardi, con la collaborazione di C. Di Felice, Pescara 2005.
- Achillini, *Viridario* = G.F. Achillini, *Viridario* (...), Bologna 1513.
- Alberti, *Descrittione di tutta Italia* = L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna 1550.
- Alhaique Pettinelli 2005 = R. Alhaique Pettinelli, *La «critica letteraria» in ottave: cataloghi di letterati nei testi romanzeschi in ottava rima prima e dopo il "Furioso"* (2005), ora in M. Mancini (a c. di), *Filologia e interpretazione. Studi di letteratura italiana in onore di Mario Scotti*, Roma 2007, 161-184.
- Basini 1960 = T. Basini, s.v. *Achillini, Giovanni Filoteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, 148-149.
- Comboni 1993 = A. Comboni, *Orfeo nell'inedito "Triumpho de Crudelitate" di Giovanni Filoteo Achillini*, «Versants» 24 (1993), 87-105.
- Comboni 2003a = A. Comboni, *Le elegie di Giovanni Filoteo Achillini*, in A. Comboni, A. Di Ricco (a c. di), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Trento 2003, 146-175.
- Comboni 2003b = A. Comboni, *Piccolomini, Braccesi e Achillini: dal latino al volgare, dalla prosa al verso*, «Italiq» 6 (2003), 37-51.
- Comboni 2017 = A. Comboni, *Giovanni Filoteo Achillini*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a c. di A. Comboni, T. Zanato, Firenze 2017, 7-13.
- Corti 1978 = M. Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in Ead., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino 1978, 185-200.
- Dante, *Commedia* (Petrocchi) = D. Alighieri, *La "Commedia" secondo l'antica vulgata* (1966-1967), 4 voll., a c. di G. Petrocchi, Firenze 1994².
- Danzi 1992 = M. Danzi, *Petrarca e la forma "canzoniere" fra Quattro e Cinquecento*, in E. Manzotti (a c. di), *Lezioni sul testo. Modelli di analisi letteraria per la scuola*, Brescia 1992, 73-115.

- Del Balzo 1893 = C. Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri* (...), IV, Roma 1893.
- Di Felice 2006 = C. Di Felice, *L'esemplare di lavoro del "Viridario" di Giovanni Filoteo Achillini (Bologna 1513)*, «La lingua italiana» 2 (2006), 43-69.
- Dionisotti 1970 = C. Dionisotti, *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento* (1970), in Id., *Il Boiardo e altri studi cavallereschi*, a c. di G. Anceschi, A. Tissoni Benvenuti, Novara 2003, 143-161.
- Erspamer 1987 = F. Erspamer, *Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale*, «Schifanoia» 4 (1987), 109-114.
- Forni 2013 = G. Forni, *Giovanni Filoteo Achillini*, in M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo (a c. di), *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, II, consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma 2013, 3-5.
- Gorni 1984 = G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana*, III. *Le forme del testo*, I. *Teoria e poesia*, Torino 1984, 439-518.
- Kristeller 1963-1992 = P.O. Kristeller, *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, 6 voll., London-Leiden 1963-1992.
- Longhi 1979 = S. Longhi, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere*, «Strumenti critici» 13, 39-40 (1979), 265-300.
- Lucioli 2004-2005 = F. Lucioli, *Linee e modelli per una letteratura "comune". Il "Viridario" di Giovanni Filoteo Achillini*, Tesi di laurea in Letteratura italiana, Università di Roma La Sapienza, a.a. 2004-2005.
- Lucioli 2007 = F. Lucioli, *La "Phoenix" nel "Viridario". Fortuna letteraria di un trattato di mnemotecnica*, «Lettere italiane» 59, 2 (2007), 262-280.
- Lucioli 2011 = F. Lucioli, *Tra Dante e Ariosto. "Varietas" e "contaminatio" nel "Viridario" di Giovanni Filoteo Achillini*, in D. Brancato, M. Ruccolo (a c. di), *La terra di Babele. Saggi sul plurilinguismo nella cultura italiana*, New York-Ottawa 2011, 83-98.
- Malinverni 1998 = M. Malinverni, *La lirica volgare padana tra Boiardo e Ariosto: appunti su una transizione rimossa*, in G. Anceschi, T. Matarrese (a c. di), *Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*. Atti del Convegno internazionale di studi, Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara 13-17 settembre 1994, Padova 1998, 695-721.
- Mazzanti 2011 = F. Mazzanti, *Verona, Biblioteca Comunale Campostrini, ms. 2896 (n. 691)*, in E. Malato, A. Mazzucchi (a c. di), *Censimento dei commenti danteschi*, I. *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, II, Roma 2011, 1098-1099.

- Nonnoi 2009 = V. Nonnoi, *Verona, Biblioteca Civica, ms. 2896*, in *Nuova Biblioteca Manoscritta*. <<https://www.nuovabibliotecamanoscritta.it>>.
- Rossi 2008 = A. Rossi, *Presenza di Giusto nella poesia cortigiana. Una ricognizione bolognese*, in I. Pantani (a c. di), *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*. Atti del I Convegno nazionale di studi, Valmontone 5-6 ottobre 2006, Roma 2008, 317-332.
- Santagata 1979 = M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova 1979.
- Traversa 1992 = P.M. Traversa, *Il "Fidèle" di Giovanni Filoteo Achillini. Poesia, sapienza e "divina" conoscenza*, Modena 1992.
- Vecchi Galli 1990 = P. Vecchi Galli, *La questione della lingua a Bologna nelle "Annotazioni" di Giovanni Filoteo Achillini*, in L. Avellini (a c. di), *Sapere e/è potere. Discipline, dispute e professioni nell'Università medievale e moderna. Il caso bolognese a confronto*, I, Bologna 1990, 259-279.
- Vitale 1987 = M. Vitale, *Dottrina e lingua di G.F. Achillini teorico della lingua cortigiana*, in *Romania et Slava Adriatica. Festschrift für Žarko Muljačić*, Hamburg 1987, 511-524.

Il “primo canzoniere” di Cariteo: filologia e macrotesto

Alessandro Carlomusto
(Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)

ORCID 0000-0003-2874-8048

DOI: 10.54103/consonanze.161.c328

Abstract

L'articolo ripercorre le tappe del ragionamento che ha condotto chi scrive all'edizione critica dell'*Endimion a la Luna* del Cariteo, soffermandosi più diffusamente di quanto fatto nella *Nota al testo* dell'edizione su alcune implicazioni storiche e teoriche della dimostrazione lì svolta. Sono due i testimoni fondamentali che si contendono il ruolo di base per l'edizione (il codice *Marocco*, esemplato *ante* 1494, e la stampa *princeps* impressa nel 1506): la soluzione editoriale proposta accorda al manoscritto il ruolo di testimone da porre a fondamento dell'edizione, ma integra, sulla base di considerazioni filologiche e macrotestuali, quattro sonetti recati dalla sola stampa. Tale scelta, solo in apparenza eclettica, consente di osservare una struttura e una lezione plausibilmente più vicina all'ultima volontà d'autore (o che comunque testimonia tracce di un lavoro autoriale più avanzato) e lascia intravedere suggestive geometrie costruttive, percepibili compiutamente nella forma ricostruita più di quanto sia materialmente osservabile nei testimoni recanti il canzoniere cariteano.

Parole chiave: Cariteo; lirica; filologia.

Abstract

The aim of this paper is to explain more extensively the criteria which led me to the critical edition with commentary of Cariteo's *Endimion a la Luna*, in particular discussing some historical and theoretical implications of the thesis

demonstrated in the Introduction of the book. We have two sources of the text: a manuscript datable before 1494 and a print published in 1506. I chose the manuscript as basis for my edition, integrating it with four sonnets (which are missing in the codex due to incomplete transcription but are very important for the “narrative” construction) taken from the print. This solution, apparently inconsistent, results in a collection of poems closer to the last will of the author and lets us see an architecture perceivable much better in this reconstructed form than in what we can read in the extant sources.

Keywords: Cariteo; lyric poetry; philology.

Prospetto delle sigle impiegate:

- Br: Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, A VI 23.
 Bu: Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, 09/2690 [codice Zichy].
 F: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II X 54.
 Fr: Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 2723.
 M: Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, 4 (A I 4).
 O: Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 99.
 P: Paris, Bibliothèqe Nationale, ms. Ital. 560.
 Pr: Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 201.
 V: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5159.
 V¹: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5170.
 Vu: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 729.
 T: Torino, Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco per la tutela del libro manoscritto e stampato.
- Sc: *Opere del Chariteo* (col.: «Fine de la Opreta di Chariteo impressa in Napoli per Ioanne Antonio de Pavia Anno MCCCCCVI a di XV di Ianuario»).
- Sm: *Tutte le opere volgari di Chariteo* (col.: «Impressa in Napoli per Maestro Sigismundo Mayr Alamano con somma diligentia di P. Summontio nel anno MDVIII del mese di novembre»)

Obiettivo di questo intervento è quello di ripercorrere i presupposti dell'edizione critica che ho allestito per la collana «Poesia del Quattrocento», diretta da Italo Pantani,¹ dell'*Endimion a la Luna* (d'ora in poi *EaL*), prima

1. Cfr. Cariteo, *Endimion a la Luna* (Carlomusto).

redazione del canzoniere cariteano che, conclusa intorno al 1493, è dotata di tratti individui che la rendono titolare di una propria fisionomia poetica e storico-culturale, indipendente dalla successiva e accresciuta versione datata 1509 (dentro cui il corpus dell'*EaL* pur tra tagli e modifiche è confluito)² e meritevole pertanto di essere letta autonomamente.³ In particolare vorrei soffermarmi su alcuni snodi del ragionamento che ha portato alla soluzione editoriale da me proposta per riflettere su alcune implicazioni anche teoriche del caso in questione.⁴ Sintetizzerò dunque in primo luogo le tappe della dimostrazione affidata alla *Nota al testo* della mia edizione, per poi aggiungere qualche riflessione intorno all'*EaL* quale si presenta nella forma criticamente ricostruita. Solo a partire da quest'ultima, infatti, paiono osservabili importanti tratti della fisionomia poetico-culturale dell'*EaL*, la cui lettura e valutazione, se affidate all'assetto presentato singolarmente dai suoi testimoni, resterebbero imperfette.

Escluse le stampe *descriptae* dalla *princeps*, i testimoni che raccolgono unitariamente l'*EaL* sono il manoscritto siglato T (confezionato *ante* 1494) e la stampa Sc, che si contendono dunque il ruolo di testo da porre a fondamento dell'edizione.

Una prima valutazione specifica hanno richiesto le differenze di assetto che sul piano strutturale, pur in una complessiva uniformità, i due testimoni esibiscono.

T	Sc
<i>Prologo a Cola d'Alagno</i>	<i>Prologo a Cola d'Alagno</i>
<i>Prima parte</i> (I 1-31)	I 1-31
<i>Secunda parte</i> (II 1-21)	II 1-21
<i>Terza parte</i> (III 1-9)	III 1-9, 10-13
Carte bianche (29v-31v)	Silloge di 32 strambotti
Silloge anepigrafa di 33 strambotti	<i>Prologo ad Alfonso d'Avalos</i>
<i>Prologo ad Alfonso d'Avalos</i>	<i>Canzone al principe di Capua</i>
<i>Canzone al principe di Capua</i>	<i>Canzone intitolata Aragonia</i>
<i>Canzone intitolata Aragonia</i>	

2. Cfr. Cariteo, *Rime*.

3. Per questo è stata accolta in Comboni-Zanato 2017, 348-357 (la scheda è a cura di Enrico Fenzi).

4. Le considerazioni che svolgerò devono molto all'occasione di incontro e di discussione propiziata dal seminario di cui qui si pubblicano gli Atti. In particolare desidero ringraziare Gabriele Baldassari, Andrea Comboni e Massimo Danzi per le osservazioni e le sollecitazioni espresse in quella sede.

Gli elementi che distinguono l'assetto dei due testimoni sono di un certo rilievo:

1. presenza in Sc di quattro sonetti (III 10-13), laddove T si arresta al sessantunesimo componimento, prima di una serie di carte bianche;
2. in Sc mancano gli strambotti nn. 4 e 32 della serie di 33 testi letta da T, ma vi compare uno strambotto in più, che ha il n. 30 (*Poiché la Luna e 'l Sol con l'altre stelle*) nella serie di 32 che appare in Sc.

Fermando l'attenzione sul canzoniere vero e proprio, va detto che i quattro sonetti assenti in T e letti da Sc sono una presenza fondamentale nel disegno macrotestuale di questa prima redazione. I quattro sonetti sono pienamente integrati nella tematica che domina la *Terza parte* dell'*EaL*, anzi ne costituiscono il compimento e in qualche modo la chiusura.⁵ *EaL* III 1 dichiara infatti una svolta poetica rispetto agli altri due libri, ognuno dei quali dotato di una sua fisionomia tematicamente coerente:

Crescete, o versi mei, e cresca Amore,
cresca la gloria e fama a l'alta Luna;
replicate cantando ad una ad una
le parte del celeste suo valore.
Crescan le fiamme e 'l nostro immenso ardore
verso costei ch'al mondo è rara e una,
ché la beltà con castitade aduna,
e viva è degna de divino onore.
Oda la terra e 'l ciel, mortali e dei,
le sue preclare lode e la mia fede,
e 'l suon de li lamenti e ' suspir' mei.
Vedran com'io, senza sperar mercede,
la servo amando e premio non vorrei,
ché tal beltade un tale amor rechiede!

Questa sezione è attraversata dalla volontà di celebrare le «parte» del «celeste valore» di Luna, dietro la rinuncia alla mercede fino a quel momento agognata.

T, prima della serie di carte bianche che si frappone tra *liber* e silloge di strambotti, chiude la serie del canzoniere con III 9:

Un'alma diva in forma umana adoro
che non sol nominarla io non ardisco,

5. Rimando ai cappelli introduttivi della mia edizione e a Carlomusto 2021.

ma solo in lei pensando impallidisco,
e 'n vederla mi sfaccio e discoloro.

Amando, ardendo il proprio cor devoro,
d'amor senza speranza mi nutrisco,
dal desiderio audace ognor languisco
e di pietà de me medesimo io moro.

Così mi insegna Amor di sofferire
li soi disdegni et ire e crudeltade,
ond'io vorrei, né posso omai fuggire;
anzi in la prima e ne la estrema etade
vivendo, mi convien sempre morire
d'amor, de desiderio e di pietade.

Il sonetto a mio giudizio non è dotato delle caratteristiche di un testo di chiusura.⁶ L'accento dei vv. 9-11, che sancisce l'impossibilità di liberarsi da una *tabe* amorosa destinata a protrarsi fino all'«estrema etade» (motivo in linea di principio interpretabile in funzione conclusiva), resta in tal senso isolato all'interno di un componimento che assembla motivi, sì, ricorrenti nell'*EaL*, ma non convergenti nel senso della liquidazione della vicenda amorosa.

I quattro sonetti 10-13, oltre che riprendere movenze dai componimenti precedenti, variamente s'incentrano su un'esperienza di distacco dell'anima dal corpo in direzione di madonna, ormai assimilata a una delle «figure angeliche (...) e quei che divi son di poi la morte» (*EaL* III 10, 7-8). L'incompiutezza di questa esperienza è sancita dalla liquidazione della vicenda amorosa esposta in III 13, dove molte delle sostanze apparse lungo tutto l'*EaL* sono convocate in una allocuzione ribattuta in anafora, finalizzata alla separazione definitiva da un amore che non può essere altro che «danno» (parola-rima che chiude sonetto e canzoniere).⁷ Il verso conclusivo, con l'auspicio che sia data «altrui parte» del «danno», è interpretabile come richiesta di compartecipazione al lettore, o quantomeno di parziale alleggerimento della pressante infelicità tramite redistribuzione del gravame amoroso tra altri soggetti. Richiesta non dissimile da quella formulata dal poeta nella zona proemiale del canzoniere, lì rivolta ad

6. A differenza di quanto sostiene Morossi 2000, 18.

7. Per la funzione esplicitaria del sonetto e la convergenza in tal senso col sonetto san-nazariano *O mondo, o sperar mio caduco e frale*, adibito a tale ufficio sin dalla prima redazione delle rime del napoletano, sia consentito l'ulteriore autorimando a Carlomusto 2023, 122.

Amore: «Quanto serria miglior col tuo veneno / tentar gli *altri* tranquilli in lieta pace! / Ch'io per me son una ombra e poca terra» (*EaL* I 12-14).

Secondo la terminologia introdotta da Gorni e accolta nell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*,⁸ questo mi pare piuttosto il punto *omega* del canzoniere: una prova del fatto che l'autore lo ritenesse tale (almeno per la sua produzione lirica più antica) ci viene dal comportamento di Sm, canzoniere-monumento della poesia cariteana, che stampa materiali sicuramente licenziati dall'autore e che, in una compagine accresciuta fino a contare 247 componimenti, accoglie compattamente, introdotta da sei sonetti in funzione proemiale, un'ampia selezione dell'*EaL*, a rappresentare la fase più giovanile della lirica cariteana, delimitata proprio dai punti *alfa* e *omega* già di Sc.

Un quadro siffatto a prima vista inviterebbe a ritenere che Sc, rispetto a T posteriore di almeno dodici anni e più completo sul piano macrotestuale, debba porsi a fondamento di un'edizione dell'*EaL*. Tuttavia la mancanza in T dei quattro sonetti non implica necessariamente che il manoscritto testimoni una fase redazionale anteriore: essa potrebbe dipendere da una trascrizione incompleta del corpus. L'analisi dei dati che di seguito sintetizzo mi ha condotto a privilegiare quest'ipotesi.

Innanzitutto è argomentabile che la *princeps* fu stampata al di fuori del controllo autoriale: Sc infatti reca due prologhi, uno a Cola di Ugo d'Alagno, preposto al *Libro inscripto Endimion a la Luna*, e uno ad Alfonso d'Avalos, identico a quello già esibito da T, che difficilmente poterono essere approvati dall'autore, dal momento che, declinando il *topos* dell'invito al dedicatario affinché questi corregga i versi ricevuti, testimoniano un dialogo vivo e affettuoso soprattutto con Alfonso, morto nel 1495: tale circostanza rende scarsamente plausibile che Cariteo possa aver approvato l'impressione di Sc.

Se poi la collazione non ha fatto emergere errori condivisi – impedendo così la postulazione di un archetipo –, Sc si presenta testualmente più scorretto di T. Il seguente drappello di errori aumenta la sensazione che Cariteo fosse impartecipe alla stampa:

I 20, 12 venta] uenuta Sc

I 25, 20 seperato da l'ossa] sperato da lossa Sc

I 25, 21 vita trista] uista trista Sc

8. Cfr. almeno l'*Introduzione* a Comboni-Zanato 2017.

l 27, 22 riscalda] rinasca Sc

l 31, 8 et a la] et la Sc

Ciò mi ha indotto a ritenere che la generale revisione linguistica operata da Sc (provata da numerose varianti) dipenda non da un ipotetico lavoro correttorio dell'autore sul manoscritto utilizzato in tipografia, ma da quello del tipografo stesso.⁹

In questa direzione sembrano andare altresì le varianti testuali, due delle quali suscitano particolare interesse:

l 23, 6: mi pose il vago] mhaue scolpita Sc

l 24, 9 matormenta] mi tormenta Sc

Quanto al primo caso, la lezione di T, vergata su rasura, sostituisce con tutta probabilità quella esibita da Sc, come inducono a credere il confronto tra spaziatura e grandezza delle lettere¹⁰ e il fatto che l'iniziale lettera *m*, comune alle due lezioni, risale alla scrizione originaria. Nel secondo caso abbiamo su T un intervento calcato direttamente su un originario «mi tormenta», con prostesi di *a* comune nel napoletano del Quattrocento.¹¹

Come spiegare queste oscillazioni tra T e Sc? Nel quadro di rapporti che si viene delineando, mi pare più plausibile l'attribuzione di un carattere più avanzato alle lezioni di T, che ospita scelte materialmente osservabili, piuttosto che ammettere un'alternanza, dalle ragioni e dalle modalità non comprensibili, tra una lezione prima rifiutata dal codice e poi riemersa nella *princeps*.

Altri elementi a supporto dell'ipotesi da me privilegiata (e cioè che T, oggetto di controllo redazionale e linguistico, sia portatore dell'ultima volontà d'autore in merito all'*EaL*) provengono dall'analisi del corpus degli strambotti. In quest'area infatti s'infittiscono le varianti testuali, coerentemente con quanto osservato in relazione alle differenze di selezione e ordinamento degli strambotti. Ciò fa supporre un originale in movimento, la cui direzione (l'unica riscontrabile) pare essere quella osservata nelle revisioni operate su T:

9. Cfr. il paragrafo sugli *Aspetti linguistici* in Cariteo, *Endimion a la Luna* (Carlomusto), 106-115.

10. Fatto già notato da Morossi 2000.

11. Cfr. almeno Santagata 1979, 123.

- 3, 1 tu vidi il mio martire] mi vedi ognhor morire Sc
 10, 4 piangendo canto il mio tormento] cantando piango e mi lamento Sc
 10, 5 queta] lieta Sc
 10, 7 lieto] cheto Sc
 10, 8 giamai posar non] serrar mai non si Sc
 11, 5 morto mi trovaranno] certo son di morire Sc
 11, 7 di mie piaghe] dil mio dolor Sc
 12, 5 Ov'è il petto] Doue il parlar Sc
 20, 3 fuggir] correr Sc
 20, 4 invano] indarno Sc
 21, 3 male] danno Sc
 23, 4 d'anima] dil mio cor Sc
 24, 3 ogni impietoso cor si torna] ogni animo crudel diuenta Sc
 24, 5 sì caldamente] con tanto ardore Sc
 26, 3 dolce] gioco e Sc
 27, 4 guidardon] premio homai Sc
 28, 3 servir] uoler Sc
 28, 4 ancor potrà adolcir] seruendo adolcira Sc
 28, 6 sì fermo in un volere intero] fidel for di speranza firmo
 28, 7 Questa speranza vien] Questo pensier mi uien Sc
 30, 5 grave ardor mio] mio graue ardor Sc

Che Sc sia complessivamente più arcaico riesce poi confermato dall'analisi della tradizione extravagante degli strambotti. Molti dei codici latiori di questa produzione (F, Fr, O, V¹, Vu) sono databili su basi paleografiche e codicologiche alla fine del XV secolo,¹² ciò che fa pensare a una prima diffusione degli strambotti attraverso una o più sillogi, anche di ampie dimensioni.¹³

12. Cfr. la *descrizione dei testimoni* in Cariteo, *Endimion a la Luna* (Carlomusto), 74-77.

13. Si pensi ai 24 testi traditi da O e alla testimonianza offerta nella *Vita del facundo poeta vulgare Seraphyno Aquilano per Vincentio Calmeta composta*: «essendo Seraphino in Milano [nel 1490], prese amicitia cum uno notabile gentiluomo neapolitano chiamato Andrea Coscia (...) el quale molto suavemente cantava nel liuto, e tra li altri modi una sonata in la quale dolcemente strambotti de Cariteo, poeta non mediocre de' nostri tempi, exprimeva. La qual cosa non solo Seraphino el modo li tolse (più limatione agiongendoli), ma a componere

Tali codici condividono varianti contrapposte alla lezione dei due testimoni fondamentali, inducendo a supporre l'esistenza di una fase redazionale anteriore alla rielaborazione autoriale confluita in T e Sc:

30, 8 con la tua chiara angelica T Sc] con chiaro lume de la tua O V V¹ Vu
21, 4 sempre T Sc] spesso F O V Vu

I legami testuali vanno a braccetto con le relazioni tra i contesti culturali di origine di questi codici,¹⁴ per cui F e Vu testimoniano l'interesse per la poesia volgare da parte dell'Accademia romana di Paolo Cortesi, di grande rilevanza per la fortuna dell'Aquilano anche in quanto attesta il magistero esercitato su quest'ultimo da Cariteo nell'arte dello strambotto (e già noto ai contemporanei). In queste dinamiche relazionali è coinvolto anche il *milieu* urbinato, che esprime Vu (dedicato dal compilatore Filippo Sclafenati a Elisabetta Gonzaga) e V (trascritto da Bruni de' Parcitadi, rimatore riminese assai legato alla corte di Urbino). Assai stretti sono poi i rapporti tra queste raccolte e le sillogi di ambiente mediceo-laurenziano Fr e O, i cui contenuti riaffermano

quella continuità che non solo fu un dato di fatto per i rapporti familiari, politici e culturali di Paolo Cortesi e di altri con Firenze, ma che divenne a un certo punto chiara affermazione teorica negli scritti del Cortesi e del Calmeta, là dove si parla della poesia volgare.¹⁵

Ciò che conta in funzione cariteana è che un certo numero di strambotti circolò in maniera frammentaria tra Roma, Urbino e Firenze nella fase redazionale da me chiamata *alfa s*, e ancora di più sul piano ecdotico che, confrontando i testi traditi da questi codici con i luoghi interessati da varianti tra T e Sc, troviamo che essi convergono quasi sempre con la forma della stampa:

3, 1 tu vidi il mio martire] mi uegga [uedi Sc] ognor morire Fr O
10, 4 piangendo canto il mio tormento] cantando piango e mi lamento
Sc F V piangendo canto il mio lamento O

stramotti cum tanto ardore se dede, che de conseguire gran fama in quello stile ebbe summa felicitate» (il brano è tratto dalla biografia riportata in Aquilano, *Strambotti* [Rossi], 300).

14. Cfr. su questo punto almeno Delcorno Branca 1983.

15. Cfr. Aquilano, *Strambotti* (Rossi), 442.

- 10, 5 tu dormi queta] tu dormi lieta Sc F V tu dormi pure O
 10, 7 un lieto] un cheto Sc F un quieto V in quieto O
 10, 8 giamai posar non] serrar mai non si Sc F O V
 11, 5 morto mi trovaranno] certo son di morire Sc V Vu
 12, 5 ove 'l pecto] doue il parlar Sc O
 21, 3 male] danno Sc F O V Vu
 23, 4 d'anima] del [dil Sc] mio cor Sc F O
 24, 3 ogne impietoso cor si torna] ogni animo crudel diuenta Sc O
 27, 4 il guidardon de] il premio homai de Sc O
 28, 4 ancor potrà adolcir] seruendo adolcira Sc O
 28, 6 sì fermo in un volere intero] fidel for di speranza firmo Sc O

Gli unici casi di parziale scostamento da tale tendenza riguardano luoghi come 10, 4 e 10, 5 e limitatamente a O, che del resto mostra anche altrove una tendenza alla rielaborazione testuale (senza che possano escludersi possibili casi di errore, come ad esempio 10, 7). Da ciò mi è venuto fatto di dedurre che la costante coincidenza in lezione di queste miscellanee (tutte precedenti la stampa e tutte legate tra loro) con Sc è argomento a supporto della relativa maggior arcaicità della fisionomia testuale della *princeps*, rendendo plausibile l'ipotesi che una raccolta di strambotti fatta circolare tra gli ambienti sopra descritti negli anni Ottanta,¹⁶ sarebbe poi giunta nello scrittoio da cui si sarebbe dipartito prima l'antigrafo di Sc, e infine, non poco ritoccato, il manoscritto T.

Questa la sintesi del ragionamento che mi ha portato a giudicare T testimone dell'ultima volontà d'autore (in merito a questa prima raccolta), dunque da privilegiare come fondamento testuale e linguistico dell'edizione. Proseguendo in maniera rigorosamente coerente su questa strada se ne dovrebbe dedurre tuttavia un doloroso corollario: la retrocessione dei sonetti III 10-13 ad appendice, per la loro provenienza da testimone riconosciuto più arcaico (testualmente e nell'ordinamento). La mia convinzione che i quattro sonetti finali non siano finiti in T per mera incompletezza di trascrizione mi ha invece portato a adottare una soluzione che prevedesse la pubblicazione dell'*EaL* secondo la lezione e la patina linguistica di T,¹⁷ e

16. Per gli elementi che supportano la datazione proposta, cfr. Cariteo, *Endimion a la Luna* (Carlomusto), 99-101.

17. Va anche detto che T, in quanto manufatto confezionato in ambiente aragonese *ante* 1494, è sicuramente più vicino allo scrittoio d'autore, mentre Sc sconta il passaggio

l'acquisizione in chiusura del terzo libro dei testi conclusivi del canzoniere, distinti solamente col carattere corsivo del numero arabo. Criterio differente ho adottato per la silloge di strambotti, dando esclusivo credito alla più completa serie tramessa da T, in appendice alla quale ho pubblicato il solo testo assente dal codice (*Poi che la Luna e 'l Sol con l'altre stelle*) con il numero Sc 30.

A questo punto si potrebbe argomentare, contro tale proposta editoriale, l'opportunità di dare a testo proprio Sc; soluzione che avrebbe il vantaggio di salvaguardare tutt'intera, con la garanzia del documento costituito dalla *princeps*, la struttura del canzoniere vero e proprio e insieme di mettere a disposizione oggi l'assetto secondo il quale questa prima raccolta delle rime cariteane circolò tra i lettori antichi, assicurando anche grazie alle ristampe veneziane della *princeps* la conoscenza del Cariteo. Ciò è storicamente assai importante soprattutto quanto al Cariteo autore di strambotti, che solo per la via della stampa poterono farsi apprezzare fuori dai circuiti sopra ricordati e dalle generazioni successive, dal momento che l'edizione di *Tutte le opere volgari del Chariteo* (Napoli, Mayr, 1509)¹⁸ esclude dal proprio corpo le ottave, tanto commendate da imitatori e appassionati.

Si tratta dunque qui di scegliere tra i due poli del prestigio storico del testimone e dell'ultima volontà dell'autore.¹⁹ In una prima fase di questa ricerca, confesso, ero abbastanza portato a ritenere che fosse più coerente e fondato stabilire il testo sulla base di Sc. Ma una volta che il sistema di rapporti tra i due testimoni fondamentali veniva chiarendosi così come ho sintetizzato sopra, mi sono orientato decisamente verso il rispetto di quella che più plausibilmente si lascia osservare come la più avanzata volontà d'autore.

La rievocazione sintetica del percorso di allestimento dell'edizione critica intende porsi come premessa, abbrivio per tornare più diffusamente, rispetto a quanto fatto nella *Nota al testo*, su alcuni punti. Il risultato editoriale potrà apparire (e a taluni è apparso) di tipo eclettico e scarsamente coerente soprattutto con il pieno rilievo accordato alle strutture macrotestuali del canzoniere. Tuttavia mi preme ribadire, con qualche elemento nuovo, come la natura articolata ma unitaria del *liber* (*EaL* + strambotti + canzoni aragonesi) si lasci leggere e interpretare compiutamente, meglio

nella tipografia dello stampatore pavese Antonio De Caneto, subendo interventi di varia natura sul tessuto linguistico. Sulla questione si veda il paragrafo *Aspetti linguistici* in Cariteo, *Endimion a la Luna* (Carlomusto), 106-115.

18. Per le differenze che intercorrono tra le due redazioni del canzoniere cariteano, oltre all'apparato evolutivo da me allestito nella mia edizione (che ovviamente rileva solo per i componimenti condivisi), cfr. Fenzi 1970.

19. Le denominazioni tengono presente Giunta 1997.

che nei due testimoni che lo recano materialmente, nella forma *ricostruita* editorialmente.

Sulle strutture macrotestuali del canzoniere vero e proprio ho già detto altrove.²⁰ È un canzoniere elegiacamente diviso in tre parti, e sviluppa non certo una trama, quanto piuttosto una situazione lirica che prevede il passaggio da parte dell'amante per diversi stadi, in corrispondenza di ognuna delle tre sezioni. Il primo stadio, dopo una fugace promessa di benevolenza da parte di Luna, perviene presto alla identificazione tra condizione dell'innamorato e pena dei dannati. Il secondo è tutto percorso da una defatigante e fallimentare ricerca della mercede, che avrà come solo esito possibile la rinuncia all'amore – e alle bellezze che quel sentimento seppero suscitare – e una rassegnata invocazione della morte. Il terzo progetta un sollevamento del canto che pervenga a una lode e a un *servitium* senza ricerca di premio (si veda per questo almeno il son. III 1 riportato sopra).

Tale prospettiva conduce a una contraddizione che esplode ben presto, nel giro di pochi componimenti, dapprima con la rappresentazione di un trittico di testi imperniato su un'esperienza di distacco dell'anima dal corpo, nel tentativo di raggiungere un'amata ormai divina (III 10-12), infine con la liquidazione della vicenda amorosa contenuta nel sonetto esplicitario, che richiama variamente le sostanze già disseminate lungo la *Terza parte* chiedendo la liberazione dal tormento amoroso (III 13):

O svegliati pensieri, o spirti accesi,
o notte eterne, o fervido desio,
o veloce memoria, o tardo oblio,
o voce, o suspir' mei mai non intesi!
O begli occhi dal ciel qui giù discesi,
primo furor del desiderio mio,
o crudo, amaro, inexorabil dio,
Amor, per cui riposo io mai non presi!
O speranza crudel sempre fallace,
che ti dimostri vera e con inganno
fai che 'l timido cor divente audace!
O lacrime infinite, o lungo affanno,
e tu, voglia noiosa e pertinace:
deh, date ad altrui parte del mio danno.

20. Rimando, anche per l'esemplificazione che sostanzia il discorso, a Carlomusto 2021.

Il tutto attraverso la mobilitazione di risorse volte a strutturare organicamente la raccolta: connessioni intertestuali, sequenze intermedie, testi liminari di spiccato carattere macrotestuale (anche attraverso strategie allusività).

A tali meccanismi di assemblaggio, pur in una minore coerenza e articolazione, non è estranea la silloge di strambotti, che lascia trasparire aggregazioni di testi su basi tematiche, figurali, formali. Rimandando anche in questo caso agli esempi discussi in altra sede,²¹ indugio qui sui due strambotti che chiudono la serie (32-33):

Poiché a madonna il mio cantar dispiace
mai più le voce mie non s'auderanno.
Ingrato Amor, superbo, aspro, fallace,
quest'è il reparo dil mio grave danno?
Ché sperando trovar riposo e pace
comincia nova guerra e novo affanno.
Cerca chi per te cante un'altra volta:
lassa star questa afflitta alma sepolta.

Donna, quant'io più parlo o scrivo o canto
vostra chiara beltade e 'l mio dolore,
tanto più cresce il mio angoscioso pianto
e più s'indura il vostro ingrato core.
Dunque mi converrà tacere alquanto,
poi ch'al mio lamentare è sordo Amore:
crescendo il vostro sdegno col mio affanno,
a che noiare altrui col proprio danno?

Tale rinuncia riafferma più esplicitamente, in tono più alto e definitivo, la volontà del poeta, espressa in *EaL* III 13, di chiudere la partita amorosa; questa liquidazione riuscirebbe meno perentoria, dunque meno efficace, se la leggessimo nell'ordinamento di Sc, che come detto manca dello strambotto 32.

A questo punto, in maniera del tutto consequenziale, chiudono le due canzoni di lode degli aragonesi. La prima dedicata al rampollo Ferrandino principe di Capua, la seconda celebrativa della dinastia tutta e intitolata *Aragonia*. Il sollevamento del canto – auspicato ma fallito nella *Terza parte* dell'*EaL* – può essere dunque garantito da un cambio di oggetto. Non più l'amata, ma la materia regale della dinastia regnante:

21. Cfr. Cariteo, *Endimion a la Luna* (Carlomusto), 44-45.

La candida vertute al cielo eguale,
 materia di scrittori, exempio e via
 a quei che imitar volno il ben divino,
 comincia resonar la lira mia
 e col valor d'altrui farse immortale,
 lassando il basso primo mio camino.
 (...)

S'io pur vo' dir l'amorose faville
 del nostro Endimione in versi onesti,
 non mi deb'io partir dal proprio accento:
 con l'importuno amaro aspro lamento
 li celati pensier dogliosi e mesti
 posso far manifesti,
 replicando le lode ad una ad una
 de la mia casta pura et aurea Luna.
 (*Capua*, 1-6; 21-28)

Alza la testa al polo
 e forza e ardir prende, anima lieve,
 e 'l basso e tenue stile omai depone.
 Un'altra via si deve
 tentar, per donde io possa alzarmi a volo
 et esser celebrato in Helicone.
 (*Aragonia*, 1-6)

Colpisce, a differenza di consimili esercizi da parte dell'amico Jacopo Sannazaro, la quasi totale obliterazione del *topos* dell'inadeguatezza del canto, ciò che, riducendo di molto il tasso di convenzionalità retorica, fa intuire come Cariteo qui stia conducendo una sincera riflessione metapoetica, tematizzando la carriera sin qui percorsa con precisi riferimenti, anche stilematici, alle poesie per Luna.²² La continuità di linguaggio, pur nella correzione di tiro stilistica, fa pensare che in fondo l'idea di Amore sussuma in Cariteo gli stessi oggetti cui si rivolge, pur essendo questi – Luna e gli Aragonesi – disposti in una successione di importanza progressiva. Tale modo di intendere la propria dimensione di poeta è peraltro del tutto in continuità con il comportamento dei colleghi d'arte e di corte. Può essere

22. Di seguito i riscontri con i vv. 24-28 della canzone al Capua: I 1, 2 «l'importuno amaro aspro lamento»; I 7, 11 «celai li mei pensier dogliosi e mesti»; I 10, 4-5 «posso far manifesti / li mei tormenti occolti»; III 1, 3-4 «replicate cantando ad una ad una / le parte del celeste suo valore»; II 10, 18 «de la mia casta pura e aurea Luna».

istruttivo affiancare agli esempi di poesia politica cariteana sopra riportati l'attacco della canzone 89 dei *Sonetti et canzoni* del sodale Sannazaro (vv. 1-14; 31-38):

Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno
che fur mia scorta a l'amoroso passo,
quel mio dir frale e basso
alzar, cantando in più lodato stile.
Or m'è già presso il quartodecim'anno
de' miei martir, che in questo viver lasso
mi riten, privo e casso
di libertà, quel bel viso gentile;
né posso ancor lo ingegno oscuro e vile
dal visco, ove a tutt'ore Amor lo intrica,
per industria o fatica
liberar sì che alquanto si rileve.
Onde la mente, che di viver brama,
veggendo il tempo breve,
non ardisce sperar più eterna fama.
(...)

Basti fin qui le pene e i duri affanni
in tante carte e le mie gravi some
aver mostrato, e come
Amore i suoi seguaci al fin governa.
Or mi vorrei levar con altri vanni,
per potermi di lauro ornar le chiome
e con più saldo nome
lassar di me qua giù memoria eterna.

Si tratta di uno dei punti più qualificanti del processo con cui, nel canzoniere sannazariano,

la vicenda sentimentale e quella politico-cortigiana si intrecciano in nodi sempre più vincolanti, la prima, a mente della canzone aragonese 89 (*Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno*), percepita come ostacolo al dispiegamento di più elevato canto atto a garantire l'immortalità del poeta.²³

A proposito della medesima canzone così si esprime Guido Cappelli:

23. Cfr. Toscano 2020, 92.

La prassi poetica alla corte aragonese sembra dunque mescolare coscientemente la vicenda biografico-amorosa e quella politica, la dimensione privata e quella pubblica, l'esperienza individuale e quella collettiva, in un intreccio in cui la vita stessa della poesia è legata a quella politica.²⁴

Detto altrimenti: il *liber* contiene la storia della poesia e, si direbbe, dell'uomo pubblico Cariteo, fotografata nella sua fase ascendente, nel momento in cui presumibilmente gli incarichi politici venivano facendosi di responsabilità via via più alta. Se guardiamo alle date, sappiamo che per la composizione delle rime di questo primo canzoniere di Cariteo (la cui presenza a Napoli è attestata sin dal febbraio 1471) l'unico ancoraggio cronologico interno è costituito dal riferimento al ruolo decisivo svolto da Pontano nella pace tra Ferrante I e Innocenzo VIII, siglata l'11 agosto 1486:

Allor la providenzia
volando al cor del Principe Romano,
chiamerrà per la pace un santo e puro
e nitido Pontano,
che vincerà con la dolce eloquenzia
ogni animo feroce acerbo e duro
(*Aragonia*, 181-185)

Dunque il testo che presumibilmente venne composto per ultimo (e come tale compare nella successione del *liber*) si colloca nello stesso periodo in cui Cariteo conobbe la sua ascesa politica, dal momento che a partire dal 18 agosto 1486 egli ricevette l'incarico di *perceptor iurium regii sigilli magni*, subentrando ad Antonello De Petrucciis dopo che questi era stato imprigionato per aver preso parte alla Seconda Congiura dei baroni.²⁵ In tale veste ci si poteva dunque aspettare da Cariteo un impegno di scrittura di più chiara adesione al programma politico ideologico aragonese (come testimoniano peraltro i numerosi ideologemi pontaniani disseminati nelle due canzoni politiche).

24. Cfr. Cappelli 2020, 192.

25. Su questo, anche per i documenti riportati, cfr. Cariteo, *Rime* (Pèrcopo), XX-XXI.

Ora, tale percorso evolutivo si fa leggere nella maniera più trasparente, a mio modo di vedere, nella veste editoriale da me ricostruita.²⁶ Ciò che mi conferma in questa idea è un dato che emerge a lavoro concluso (nella speranza di non peccare di eccessiva sottigliezza): la parabola ascendente del poeta-funzionario Cariteo è "narrata" (o, per meglio dire, "rappresentata") lungo un percorso che fa cifra tonda solo nella forma da me ricostruita (*EaL* + Strambotti + canzoni = 65 + 33 + 2 = 100). La circostanza potrebbe non essere più che una suggestione: cionondimeno, a valle del lavoro filologico e interpretativo fatto, non sembra, almeno agli occhi dell'interprete, una coincidenza casuale.

26. In questo senso faccio mie le parole di Beltrami 2010, 124: «L'edizione è *ricostruttiva*, non nel senso che pretenda di ottenere una ricostruzione certa dell'originale, o di uno stato della tradizione precedente quello documentato e che si vuole ricostruire, ma nel senso che esprime il risultato dell'interpretazione delle testimonianze, e ciò con l'insieme formato dall'introduzione, dall'allestimento del testo, dall'apparato e dal commento. Come scrive Contini [in Contini 1986, 22], "il ricostruito è più vero del documento", ovvero il testo critico non è un dato certo, ma, in quanto frutto di elaborazione e responsabilità intellettuale, è vero della verità probabile della conoscenza storica, necessariamente provvisoria e revocabile in dubbio».

Bibliografia

- Aquilano, *Strambotti* (Rossi) = S. Aquilano, *Strambotti*, a c. di A. Rossi, Parma 2002.
- Baldassari-Comelli 2020 = G. Baldassari, M. Comelli (a c. di), *I "Sonetti et canzoni" di Iacopo Sannazaro*. Atti del XVIII Convegno internazionale di Letteratura italiana "Gennaro Barbarisi", Gargnano del Garda 20-21 settembre 2018, Milano 2020: <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano/issue/view/1624/303>>.
- Beltrami 2010 = P. Beltrami, *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna 2010.
- Cappelli 2020 = G. Cappelli, *Poesia ideologica alla corte d'Aragona: Sannazaro e altri*, in Baldassari-Comelli 2020, 183-203.
- Cariteo, *Rime* (Pèrcopo) = *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo, secondo le due stampe originali*, 2 voll., a c. di E. Pèrcopo, Napoli 1892.
- Cariteo, *Endimion a la Luna* (Carlomusto) = Cariteo (Benet Garret), *Endimion a la Luna*, a c. di A. Carlomusto, Alessandria 2021.
- Carlomusto 2021 = A. Carlomusto, *Note sulla struttura dell'"Endimion a la Luna" di Cariteo*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» 15 (2021): <<https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/1205/1206>>.
- Carlomusto 2023 = A. Carlomusto, *Due canzonieri paralleli: l'"Endimion a la Luna" di Cariteo e la silloge sessoriana di Sannazaro*, in M. Landi, M. Riccucci (a c. di), *Iacopo Sannazaro tra latino e volgare*. Atti del Convegno di studi in ricordo di Marco Santagata, Pisa 8-9 luglio 2021, Pisa 2023, 113-125.
- Comboni-Zanato 2017 = A. Comboni, T. Zanato (a c. di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze 2017.
- Contini 1986 = G. Contini, *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli 1986.
- Delcorno Branca 1983 = D. Delcorno Branca, *Da Poliziano a Serafino*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, III, Firenze 1983, 423-450.
- Fenzi 1970 = E. Fenzi, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'"Endimione"*, «Studi di filologia e letteratura» 1 (1970), 9-83.

- Giunta 1997 = C. Giunta, *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore*, «Anticomoderno» 3 (1997), 169-198.
- Morossi 2000 = P. Morossi, *Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Marocco*, «Studi di filologia italiana» 58 (2000), 173-198.
- Santagata 1979 = M. Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova 1979.
- Toscana 2020 = T.R. Toscano, *Dai manoscritti alla "princeps": indizi sui tempi e le modalità di allestimento del «libro» per Cassandra Marchese (= "Sonetti et canzoni" 33-98)*, in Baldassari-Comelli 2020, 71-116.

Note sulla tradizione testuale di Marco Rasilio da Foligno

Matteo Largaioli
(Libera Università di Bolzano)

ORCID 0000-0003-2815-4872

DOI: 10.54103/consonanze.161.c329

Abstract

L'opera di Marco Rasilio, medico e poeta di Foligno, attivo tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, si segnala per la varietà di ispirazione, che oltre che nella poesia sacra e lirica, di stampo amoroso e cortigiano, si manifesta anche in alcune prove vicine alla letteratura popolare delle frottole e della parodia sacra. La tradizione dei testi consegnata ad alcuni testimoni manoscritti, ma soprattutto a stampa si caratterizza per un alto tasso di varietà: le sue opere compaiono infatti in raccolte antologiche, in sillogi monoautoriali, in stampe sciolte "popolari". Nella diffusione e nella fortuna di questi testi sembrano aver giocato un ruolo di primo piano alcuni editori, come Zoppino a Venezia e Nardi e Landi a Siena. La tradizione dei testi più ampi e narrativi, come le frottole e per certi aspetti la *Predica d'Amore*, è segnata inoltre dalla tendenza alla rielaborazione e alla variabilità, legata alla dimensione performativa e alla modalità di diffusione e copia, che spesso si traduceva in una riappropriazione del testo da parte di ogni fruitore.

Parole chiave: Marco Rasilio, stampa popolare, frottola, tradizioni a stampa, tradizioni manoscritte.

Abstract

Marco Rasilio, physician and poet of Foligno, was active between the end of the 15th and the beginning of the 16th century. His work is worthy of

attention for its variety of inspiration: he wrote sacred and lyric, erotic and courtly poems, as well as texts close to the popular genres of *frottola* and the sacred parody. The tradition of his works counts some handwritten witnesses, but above all printed texts and it is characterized by a high rate of variety: Rasilio's works appear in fact in anthological collections, in single-author anthologies, and in "popular" prints. Some publishers seem to have played a leading role in the diffusion and success of these texts, such as Zoppino in Venice and Nardi and Landi in Siena. The tradition of longer and narrative texts, such as the two *frottole* and in some respects the *Predica d'Amore*, is also marked by a tendency towards reworking; this tendency is linked to the performative dimension of the texts and to the contemporary ways of diffusion and copying.

Keywords: Marco Rasilio, cheap print, frottola, printing, manuscripts.

Marco Rasilio è un autore che negli ultimi anni è stato al centro di un risveglio di interesse, al di là dell'attenzione che gli era stata dedicata in passato da alcuni eruditi locali; in particolare, oltre ad alcune iniziative editoriali, un recente convegno a Foligno ha permesso di mettere meglio a fuoco una figura che resta ancora, per molti aspetti, sfuggente.¹ Proporrò quindi un primo rapido inquadramento biografico (1) e una descrizione sommaria della sua produzione poetica (2), a cui farò seguire una panoramica della tradizione (3), per metterne in luce alcuni tratti che mi sembrano più significativi. In particolare, si tratta di una tradizione affidata soprattutto a testimoni a stampa, ma con alcune significative eccezioni manoscritte, articolata in alcuni tipi editoriali ben riconoscibili: raccolte antologiche, sillogi monoautoriali, stampe sciolte "popolari" che riportano un solo testo, tra cui spesso si rilevano fenomeni di profonda rielaborazione e riappropriazione da parte dei suoi fruitori.

1. "Magister Marcus Rasilius de Fulgineo, poeta eximius". *Convegno Nazionale sul poeta Marco Rasilio di Foligno (1450 ca-1508)*, Foligno, Palazzo Trinci, 21-22 ottobre 2022: si vedano gli atti Gentili-Laureti 2024, anche per la trascrizione di molti testi. Adotto il nome "Marco Rasilio" come proposto nell'ambito di questo convegno, segnalando che nella bibliografia corrente e nelle schede di autorità di Edit16 e Opac compare con il nome "Marco Rosiglia", ma che spesso, anche nelle stampe antiche, oscilla tra diverse forme (Rasiglia, Rasilia, Rosilia).

1. Se la vita di Marco Rasilio resta per molti aspetti ancora ignota, alcune indagini archivistiche hanno portato nuove acquisizioni e confermato i pochi dati biografici che si potevano dedurre dai paratesti e dalle intitolazioni delle stampe. Dagli archivi umbri sono emersi il suo testamento del 24 novembre 1500, una concessione per l'arte medica del 9 aprile 1502 e un atto del 17 novembre 1498 che lo vede come testimone ad Assisi. Si tratta di documenti coerenti sia con la datazione tradizionale e con i dati noti sulla sua origine, che può essere collocata a Foligno, e probabilmente nella frazione di Rasiglia, sia con i riferimenti alla professione di medico che si leggono nella sua opera e nei paratesti.² La data di morte non è certa, ma sembra potersi collocare nel 1508.³ Se l'origine folignate può essere data per certa, alcune stampe indicano anche dei rapporti con Siena, mentre un'egloga lo collega, secondo la convincente proposta di Matteo Bosisio, alla famiglia laziale degli Orsini.⁴ Almeno in una fase della sua vita, inoltre, era stato legato alla corte di Urbino, come dimostrano un suo lungo capitolo in voce di Guidubaldo di Montefeltro, morto, ad Elisabetta Gonzaga,⁵ e la sua presenza, appena accennata ma significativa perché è

2. I documenti citati, conservati nell'Archivio di Stato di Perugia, sono editi da Paola Tedeschi e Federica Romani in Laureti 2020, 133-139. Altre novità archivistiche anche sulla famiglia in Biviglia-Romani 2024.

3. Così secondo gli eruditi locali come Jacobilli 1658: «Marcus Rosilius Fulginas, Vagnoni Bernardoni filius e Regione Crucis, Philosophus, Medicus, Poeta, ac Canonista celebris; qui obiit Fulginiae die 15. Novemb. an. 1508» (vedi anche Laureti 2020, 23-25; probabilmente sulla base di una lastra tombale, perduta). Nell'edizione a stampa dei *Triumphs della felice memoria del preclarissimo poeta misser Vincenzo Calmeta* (Capha e Zopino, Pesaro), databile al 1510-1512, compaiono quattro sonetti in morte di Serafino Aquilano; uno di essi ritengo sia da attribuirsi però alla morte di Rasilio; il sonetto lo dichiara morto a 45 anni, così che la sua data di nascita si può collocare intorno al 1460. I sonetti si leggono nell'edizione Calmeta, *Triumphs* (Guberti) (per la proposta di identificazione di Marco Rasilio rinvio a Largaiolli 2006).

4. Bosisio 2024.

5. L'epistola in voce di Guidubaldo («Ex elysiis campis Illustrissimus Dux Urbini Gui. Bal. Ad excellentissimam Dominam. D. Elisabet Consortem suam Salutem P.D. Egloga») si legge in *Opera del dignissimo doctore medico et poeta maestro Marco Rosiglia da Fuligno, cioe Sonetti: Capituli: Egloghe: Strambotti: et due prediche damore nouamente*, Zoppino, Venezia 1515 (d'ora in poi *Opera* 1515), cc. B[3]v-D[3]r; l'edizione è a nome di Zoppino, ma con materiale tipografico di Giorgio Rusconi (cfr. Edit16 e Gasperoni 2009, 180, n. 7); in realtà, a differenza da quanto dichiarato nel titolo, la predica è una sola, seguita dalla *Frottola de' cento romiti* (che cito, salvo diversa indicazione, dall'edizione Laureti 2020). Sull'epistola a Elisabetta, si veda Bosisio 2018.

una delle poche testimonianze su di lui, che si legge nel *Viridario* di Giovanni Filoteo Achillini:⁶

A Urbino alla Duchessa te ne andrai
 et ad Emilia, che hanno il nome eterno.
 Salutate e honorate gli dirai:
 mia servitù confermo e 'l core interno.
 Felice el mio Paltron salutarai,
 che nel latin val tanto e nel materno.
 Marco a Fuligno, a Ugubio Contarina,
 Corymbo a Fossombrun, tromba divina.

Come ha segnalato Andrea Comboni, inoltre, Johann Burchard, nel suo *Liber notarum*, nomina un “Marcus” medico folignate che aveva predicato nella cappella papale il Venerdì santo del 1500.⁷

I documenti confermano la sua professione di medico, un dato non secondario perché Rasilio vi allude in alcune sue opere e perché la natura stessa della professione di medico garantiva a chi la praticava un’ampia possibilità di movimento, di contatto con tradizioni diverse, di presenza sul mercato editoriale, che potevano avere una ricaduta anche sulla storia della tradizione dei testi. Dal punto di vista tipografico, ad esempio, il mercato dei libri di medicina era per certi aspetti affine a quello della stampa di largo consumo. Sul piano dei contenuti, a parte la conoscenza del latino, riferimenti all’arte medica si rinvencono nell’epistola latina che introduce l’epistola di Guidubaldo a Elisabetta; il *medicus* Rasilio inoltre fa sfoggio di conoscenze erboristiche, mediche e soprattutto dei rimedi della medicina da piazza, in una sezione di una frottola che si avvicina al vanto da cerretano.⁸

Definire la data di morte ha risvolti sulla valutazione della tradizione, perché, se la si colloca nel primo decennio del XVI secolo, si deve tenere conto che la fortuna di Rasilio è affidata soprattutto a testimoni postumi.

6. *Viridario de Gioanne Philotheo Achillino Bolognese*, Girolamo Benedetti, Bologna 1513, c. CXCIIIr.

7. Andrea Comboni (a cui si deve anche il ricordo della citazione nel *Viridario*), intervento orale in sede del convegno (n. 1); cfr. Burckard, *Liber notarum* (Celani), II, 214-215: «Veneris sanctis (...) r.d. cardinalis Ursinus celebravit officium publicum in capella majore predicta, papa presente; sermonem fecit quidam magister Marcus de Fulgineo, medicus» (Biviglia-Romani 2024, 54 e 71).

8. Per Rasilio e la tradizione medica rinvio a Bucchi-Cosentino-Crimi 2019. Solo pochi anni dopo Ariosto compone l’*Erbolato* (datato al 1530-1533 da Looney 2013, 20).

A parte il *Compendio* edito nel 1507 e il *Fioretto* del 1508,⁹ la tradizione è in gran parte concentrata all'inizio del secolo, tra 1510 e 1520, ma con eccezioni anche molto più tarde, fino alla seconda metà del secolo. Sono gli anni in cui l'editoria si sta definendo come industria e come mercato. Molte di queste edizioni sono simili, per formato, canali di vendita, editori, tipi di testo, alle edizioni di altri autori, come Panfilo Sasso, Baldassarre Olimpo da Sassoferrato, Marcello Filosseno, alle raccolte come le *Collettanee* in morte di Serafino Aquilano e, tra gli stessi testimoni di Rasilio, il *Compendio di cose nuove* promosso da Calmeta e Zoppino, agli opuscoli di poche carte, come alcuni testimoni di rime di Tebaldeo, e, globalmente, alla stampa "popolare".

2. Le opere di Rasilio sono insieme eterogenee e molto compatte, e spaziano dalla scrittura religiosa alla parodia e all'oscenità. Non è attestata una volontà ordinatrice d'autore, né un tentativo di costruzione di un canzoniere.

Una prima ricognizione dei testi attribuiti a Rasilio rivela quindi una spiccata varietà di scrittura. Vi si trovano sonetti di ispirazione cortigiana,¹⁰ strambotti e rispetti, in parte equivoci, alcuni dei quali documentati in una stampa autonoma.¹¹ Particolarmente congeniale a Rasilio è la terza rima, adottata in nove capitoli sciolti a carattere lirico, amoroso, morale o parodico (ad es. in un capitolo contro Amore e in una confessione d'amore); in tre egloghe dialogate, con pochi inserti eterometrici; e nella già ricordata lettera a Elisabetta Gonzaga in voce di Guidubaldo da Montefeltro, che si immagina scritta dall'aldilà con tipiche descrizioni dell'oltretomba di ascendenza dantesca. La scelta della terza rima unisce quindi la tradizione della *Commedia* e la fortuna del capitolo sciolto, anche nella sua variante formale di epistola.¹²

9. *Compendio de cose nove di Vincenzo Calmeta & altri auctori cioe Sonetti Capitoli Epistole Egloghe pastorale Strambotti Barzelle & una Predica damore*, Venezia, Zoppino 1507; *Fioretto de cose noue nobilissime & degne de diuersi auctori nouiter stampate cioe: Sonetti Capitoli Epistole Egloghe Disperate Strambotti Barzelle. Et una contra disperata*, Venezia, Zoppino 1508.

10. Nella lezione di *Opera* 1515: «Io bascio spesso la felice mano, Per questo pretioso pomo doro, Poi che dal superbissimo Tarquino, Se punto alchun disio donna taccende».

11. La stampa autonoma è *Rispetti damore di maestro Marco da Fuligno & di più auctori. Nuouamente stampati*, Siena, Simone Nardi e Giovanni Landi 1512.

12. Su questi aspetti cfr. Bosisio 2018, Signorini 2008, Largaioli 2010 e Carlomusto 2024, in particolare per il capitolo *Donna quando aguagliar nostro amor provo* che compare fin dal *Fioretto* in una serie che contempla anche i capitoli di Bembo, *Dolce mal, dolce guerra et dolce inganno*; Cesare Gonzaga, *Amar stimol d'amor m'ha l'alma accesa*; (Castiglione?), *Dolce e amaro*

Un altro versante della sua produzione si accosta alla tradizione frottolesca, narrativa e parodistica che trova realizzazione in una *Frottola de' cento romiti*¹³ e in una *Frottola di un giovane che per amore si è fatto eremita*,¹⁴ accanto a queste prove si può collocare anche la *Predica d'Amore*, un esempio particolarmente fortunato di parodia sacra. Frottole e predica sono accomunati dallo stesso metro: due settenari e due endecasillabi frottolati con rimalmezzo, con rime bacciate, su schema ab(b)C(c)D, in cui la rima D di una strofa è ripresa come rima a della strofa successiva; metro predominante ma che in tutti e tre i casi ammette inserti, più o meno ampi, in altri metri. In particolare, nella *Predica* compare un'ottava (la preghiera iniziale, beneaugurante, a Venere), nella *Frottola di un giovane* sono inseriti anche due capitoli amorosi e un'epistola, nella *Frottola de' cento eremiti*, a parte un'ottava pronunciata da un satiro, una sezione, coerente con il testo, ma a suo modo facilmente riconoscibile come vanto di un cerretano, in uno schema con strofe su cinque versi, simile ma diverso rispetto al metro predominante: ab(b)Ccd (vv. 936-1009, ed. Laureti 2020).

Di ispirazione sacra sono un poemetto in ottave su Maria Maddalena, più volte ristampato,¹⁵ di cui sono attribuibili a Rasilio i primi due canti, mentre il seguito è opera di Tredozio;¹⁶ e un *Pianto di Maria*, una lauda manoscritta (Foligno, Biblioteca Jacobilli, ms. A I 22) recentemente recuperata e che attende ulteriori indagini (Laureti-Marinelli 2022).

È documentata inoltre una commedia latina perduta, *Circinia*, nota in una traduzione in terzine di un anonimo ("L.T."), conservata mano-

destin, che mi sospinse (Vagni 2013). Nel *Fioretto* segue anche un altro capitolo sullo stesso tema, *Esce del mel d'amor tanto amar toscò*, ma meno parossistico nel gioco del dolce/amaro.

13. Oltre che nelle varie edizioni delle *Opere* (per cui vedi Laureti 2020) compare in almeno tre diverse edizioni in forma di stampa sciolta: *Viaggio di LXXX eremiti al paradiso celeste: continente inse materia dignissima di cose uarie & quasi annoi incredibile. Composto per lo excimio doctore maestro Marco Rasilio da Fuligno. Opera nuoua et dilecteuole*, Simone Nardi e Giovanni Landi, Siena 1511; *El Viazo di cento heremiti che andorno Alla Sybilla* (senza note tipografiche); *El viazo de cento heremiti che andarno ala Sibilla* (senza note tipografiche, stampato in forma di prosa). Su questa opera si vedano Favaro 2024, Vaccaro 2024, Andres 2024.

14. *Froctola recitata da vno giouano, el quale per troppo amore si fece beremita, nella quale contiene due belli capitoli, & vna epistola. Composta per lo excimio doctore maestro Marco Rosilio da Fuligno opera nuoua*, Siena, Simone Nardi e Giovanni Landi 1511: una trascrizione in Largaiolli 2024.

15. *La conuersione de sancta Maria Magdalena e la vita de Lazaro e Martha in octana rima hystoriata. Composta pel dignissimo poeta maestro Marco Rosiglia da Foligno. Opera noua & deuotissima*, Zoppino e Vincenzo di Paolo 1513: e cfr. Irace 2024.

16. Così nella rubrica ad apertura del terzo canto di alcune edizioni: «Qui sequita la dicta Hystoria per miser Faustino da Terdocio» (Pietro Saul Faustino).

scritta a Modena, Biblioteca Estense, ms. Campori 1367 (γ V 2 40), cc. 11r-32v, con la rubrica «M. Rasiliū fulginatis materna lingua nova et ingeniosa Comedia Circinia nuncupata traducta ex prosa in versus per me L. T. incipit». ¹⁷ L'ispirazione teatrale, recitativa, di Rasilio, che si manifesta anche nelle tre egloghe dialogate, trova una conferma indiretta in una messa in scena a Recanati nel 1516 di una non identificata commedia di un “maestro Marco da Foligno”. ¹⁸

Tra le opere attribuite a Rasilio si trova infine un'operetta canonistica con indicazioni sulla messa, oltre che sull'uso delle campane, sui paramenti e sui colori delle feste liturgiche. ¹⁹ Il frontespizio contiene un'incisione con il nome «Marco da Fuligno D et P exc»; altre edizioni della stessa opera non presentano la xilographia. L'attribuzione si fonda soltanto sulla xilographia dell'edizione Rusconi (Jedin 1972, 418), ma la natura compilatoria del testo non offre indicazioni sull'autore e mancano dichiarazioni esplicite al riguardo. In ogni caso, se Rasilio effettivamente ha recitato una predica nella cappella papale, poteva essere un esperto in materia.

Le attribuzioni si affidano soprattutto alle indicazioni dei testimoni, che di solito concordano sul nome di Marco; dalla loro lettura emergono in effetti tratti di stile, formule, motivi ripetuti che spesso permettono di riconoscere, e confermare, l'ispirazione comune. È vero, d'altro canto, che i testi lirici, erotici o più impegnati ideologicamente (ad esempio l'epistola in voce di Guidubaldo) dimostrano, anche linguisticamente, un dettato più controllato e meno locale, rispetto ai testi frottolistici; inoltre, un'operetta

17. La *Circinia* è studiata ed edita da Rati 2024. Per quanto riguarda la sigla onomastica *L.T.* sono necessarie ulteriori indagini; come punto di partenza segnalo che nello stesso codice estense della traduzione della *Circinia* (traduzione ricca di correzioni immediate che, unite all'indicazione della rubrica «per me», fanno pensare a un autografo, naturalmente non di Rasilio), si legge anche l'elenco dei personaggi della *Comedia del geloso* di Francesco Leoni, il cui nome, nell'intitolazione del suo poema *De Rerum Primordiis* del codice di Roma, Biblioteca Corsiniana, 45 E.9, compare come «Franc(isci) Leonis M.T.» e in seguito «Marchionnis Trimontini» (Leoni, *Comedia* [Piscini], 7); si potrebbe quindi avanzare l'ipotesi che le iniziali della traduzione indichino “L(eonis) T(trimontini)”.

18. Come si ricava dalla registrazione di un sussidio accordato ad alcuni «giovani perché recitassero una *Comedia* di *Maestro Marco da Foligno*», assieme a un'altra «per l'arrivo del nuovo vescovo Luigi Tasso di Bergamo»: in questa occasione, «il Comune diede denari a maestro Antonio da Sanseverino, primo maestro delle pubbliche scuole, perché facesse recitare dai suoi alunni una *Comedia*» (Radiciotti 1904, 90).

19. *Ordinationes Officij totius anni & agendorum & dicendorum a sacerdote in Missa privata & feriali iuxta ordine ecclesie romane. cum aliis ordinationibus ut habentur in fine*, s.d., «Impressum Venetiis per Georgium di Rusconibus»; ho visto l'esemplare di Rovereto, Biblioteca Civica Tartarotti, segnatura Ar IV 1 20(a); carattere romano tondo, due colonne, cc. Ai-E[iv].

come la *Predica d'Amore*, che condivide, da un lato, stilemi, immagini, situazioni con la produzione più lirica, e, dall'altra, il metro con le frottole, si pone come un ponte tra tradizioni e aiuta a confermare la paternità dei testi a cui si collega.

Molti di questi sono accomunati dalla dimensione performativa. La *Predica*, le egloghe, le frottole sono infatti pensate per una recitazione pubblica, teatrale. In alcuni casi questa dimensione orale è esplicita, come nelle egloghe dialogate e recitative, nella commedia latina perduta, e nelle due frottole, di chiara impostazione narrativa, in prima persona; ma anche in alcuni capitoli, come nel capitolo-parodia della confessione, la voce è protagonista e rivela l'interesse di Rasilio per testi in cui l'oralità ha un ruolo istituzionale. La realizzazione orale si può dare per certa, ad esempio, per la *Predica d'Amore*, innanzitutto per ragioni di ordine interno, per lo statuto intimo e proprio della predica: un sermone vive infatti nel momento della sua enunciazione e l'oralità ne è un tratto essenziale, così che le allusioni alla vocalità che si trovano nel testo possono essere pensate non soltanto come mimesi dell'ipotesto, ma anche come reali marche di oralità. Inoltre, le testimonianze esterne, per quanto scarse, sono concordi nel presentare le prediche d'amore in contesti festivi e recitativi.²⁰

Un tratto che contraddistingue Rasilio è proprio il gioco comico della parodia, variamente declinata: parodia oscena, in alcuni strambotti “della vigna”, ma soprattutto parodia sacra. I casi più compiuti ed espliciti sono la *Predica d'Amore* e un capitolo-confessione d'Amore. La *Predica* di Rasilio è la realizzazione che ha avuto più successo, all'inizio del secolo, tra gli esemplari noti del genere, tutti collocabili tra la fine del XV e i primi decenni del XVI secolo. Si tratta di un genere riconoscibile e omogeneo, innanzitutto per il comune riferimento a un ipogenere esplicito (il sermone medievale), che viene adottato nelle sue forme esteriori e nella logica argomentativa, ma caricandolo di contenuti non sacri, bensì profani e segnatamente erotici. Il predicatore parla del dio d'Amore, ne celebra la forza, lo prega, ed esorta i fedeli (uomini e donne) a dimostrarsi a lui devoti, in un rovesciamento giocoso dei tratti essenziali del genere “predica”. L'altro caso di parodia sacra è un capitolo che presenta, in forma di dialogo tra

20. Anche dal punto di vista della tradizione, ad esempio, una predica d'Amore anonima è nota anche in un manoscritto per musica mantovano (Biblioteca Comunale A I 4), tradita quindi in un contesto evidentemente performativo: vedi sotto, i riferimenti al manoscritto.

confessore e donna penitente, una scena di confessione;²¹ il confessore procede con le domande tipiche del sacramento, a cui la donna risponde in modo sincero, ma avendo in mente l'amante e non Dio – e qui scatta il gioco parodistico: una critica, neanche troppo velata, all'incapacità dei confessori, e più in profondità, alla loro condotta immorale.

Anche le frottole si possono interpretare, almeno in parte, come una parodia delle convenzioni della letteratura popolare. Nella *Frottola de' cento romiti*, i racconti fantastici sono portati all'estremo delle loro possibilità, al parossismo: gli elenchi lunghissimi che sfociano in puro virtuosismo verbale, le situazioni topiche (l'avventura, le prove iniziatiche) e prive di ogni verosimiglianza, il ricorso a personaggi fissi (animali e creature fantastiche, la vecchia, il gigante) e a un linguaggio altisonante, si propongono come delle vere e proprie parodie dei viaggi ultraterreni, dei racconti dei miracoli, della letteratura canterina,²² dei vanti dei cerretani.

In tutti questi casi, per contenuti, ma anche per generi, Rasilio è un caso esemplare di intreccio tra diverse tradizioni, un autore di confine, che unisce scienza medica, cultura cortigiana, tradizione lirica e letteratura "popolare".

3. La tradizione delle opere di Rasilio si compone di alcuni manoscritti, che potranno essere integrati da ulteriori scavi, e soprattutto di più edizioni a stampa.

Tra i manoscritti si segnala, per la possibilità di collocarlo in un ambiente culturale molto connotato, il manoscritto di Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Campori 187, che trasmette, adespota e mutila per la caduta di una carta, la *Predica d'Amore*, altrimenti nota soltanto in testimoni a stampa. Il manoscritto, di chiara origine cortigiana, è legato alla corte di Urbino, a cui rinviano le *Stanze* di Bembo, ma contiene anche il

21. *Quando me confessava, signor mio*, in Opera 1515, cc. Q[3]v-Q[4]r. Un altro capitolo che inscena la confessione e attribuito da una stampa più tarda a Rasilio è *Col cor contrito et pura conscientia*, in *Ardor d'Amore composto per il morigerato Giovan Battista Verini Fiorentino in laude della sua diva Cleba. Con una Confessione d'Amore, & un Capitolo de Varie opinioni, novamente aggiunti, & con diligentia stampati & corretti*, Brescia, Lodovico Britannico 1547, cc. [C5]v-[C7]v, ma la prima edizione è del 1534 per i tipi di Giovanni Maria Pellipari, Vercelli.

22. Un elenco di animali, in forma di bestiario, nella *Frottola de' cento eremiti* (vv. 360-394, ed. Laureti 2020) deriva direttamente da un passo di Pulci, *Morgante* XXV 307-332.

Simposio e *Pegloga Corinto* di Lorenzo de' Medici, una novella di Benivieni, il capitolo *O più che il giorno a me lucida e chiara* di Ariosto.²³

Sono note attestazioni manoscritte per il capitolo *Hor che acceso me son tutto in un sguardo*;²⁴ e un'attestazione parziale per il poemetto dedicato a santa Maria Maddalena.²⁵

Nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappon. 227, c. 32v, in un inchiostro spesso sbiadito, si legge inoltre un breve estratto dalla *Frottola dei cento romiti*, dall'edizione a stampa (*Frottola degli LXXX eremiti*), dal verso «Io per me non possea» al verso «Dietro l'arco et in mano». Il codice è un pergamenaceo del XIV secolo, che consiste in una serie di miniature della storia di Tristano, e che riporta i versi di Rasilio sulla carta finale, prima vuota, senza nessuna organicità con il loro supporto.²⁶

Un caso particolare è inoltre l'interpolazione di alcuni versi della *Predica d'Amore* di Rasilio nella tradizione di un'altra predica d'Amore in versi settenari a rima baciata, anonima, nota in una stampa sciolta e in un manoscritto, a cui già si accennava, di Mantova, Biblioteca Comunale A I 4, un manoscritto espressione della cultura musicale e festiva dell'epoca di Isabella d'Este.²⁷ Anche se si tratta di una testimonianza estremamente parziale e poco utile per la definizione del testo, dal punto di vista della storia della tradizione è particolarmente indicativa della percezione che si poteva avere di questi testi, che ogni fruitore poteva riprendere e adattare in base alle sue necessità.

La maggior parte della tradizione è a stampa: a giudicare dal numero delle ristampe e delle varie edizioni si tratta di opere che avevano conosciuto, al tempo, un certo successo.²⁸ Per il poemetto sulla vita di Maria Maddalena, ad esempio, Edit16 censisce 13 edizioni fino al 1578, a partire

23. Sul codice cfr. Leonardi 1983; Bembo, *Stanze* (Gnocchi).

24. Roma, Biblioteca Alessandrina 174, e copia in Roma, Biblioteca Nazionale Centrale V E 565, già Boncompagni 117; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5153, cc. 18v-19r e Vat. lat. 13704, cc. 36r-37r (segnalato in Comboni 2020, 353-354).

25. Città del Vaticano, Cappon. 77, cc. 95r-100v (*La conversione di Sancta Maria Maddalena et la vita di Lazaro et di Marta, in ottava rima composta per Maestro Marco Rasilio da Foligno, opera devotissima. Scripta negli anni di nostra salute MDXXXIX*, c. 95r). Il testo si interrompe al v. 2 dell'ottava 29.

26. Sul codice vedi Avril 2022 e De Simone 2022.

27. Gallico 1961.

28. Ad esempio, un esemplare di un'opera di Rasilio è nell'inventario di Juan de Junta di Burgos del 1556: Pettas 1995, 80.

dal 1513. Gran parte della produzione profana è raccolta nelle sillogi monoautoriali, la cui storia inizia con l'edizione Zoppino 1511 (40 cc. in 8°).²⁹ All'edizione di Zoppino seguono, con alcuni incrementi, le ristampe (veneziane), anche con altri titoli come una seconda edizione di Zoppino databile al 1515 circa,³⁰ Zoppino 1515,³¹ Giorgio Rusconi 1516,³² Giovanni Tacuino 1517,³³ e di nuovo Zoppino e Vincenzo di Paolo nel 1521.³⁴ Tutte queste edizioni, simili tra loro e variamente dipendenti l'una dall'altra, sono organizzate per metri: prendendo come riferimento *Opera* 1515, l'ordine prevede i sonetti, i capitoli, le tre egloghe, la *Predica d'Amore* e una delle due frottole (la *Frottola de' cento romiti*), gli strambotti e un capitolo conclusivo (la confessione d'Amore).

A queste si aggiungono, per la *Predica d'amore*, le testimonianze del *Compendio di cose nuove* del 1507 e le sue numerose ristampe.³⁵ La *Predica d'Amore*, le due frottole e alcuni strambotti, inoltre, sono noti anche in forma sciolta, in opuscoli che possiamo considerare prodotti tipici della *cheap print*, o stampa popolare.

Una categoria, questa della stampa popolare, che può essere adottata per indicare, dal punto di vista materiale, tipi di prodotti editoriali caratterizzati da alcuni tratti comuni: carta di qualità inferiore rispetto ad altri tipi di stampa, assenza o ridotta presenza di decorazioni e inchiostri colorati, immagini, se presenti, riutilizzate da altre edizioni e non prodotte *ex novo*, rilegature non elaborate e copertina cartacea, intitolature che spesso esplicitano il genere testuale e indicano in modo generico il testo con definizioni come “operetta”, “opuscolo” o simili. Nell'ottica promozionale che guidava l'allestimento di questo materiale librario, in molti casi viene indicata l'origine geografica degli autori: è anche la situazione delle

29. *Opera noua del facundissimo poeta maestro Marcho Rasilio da Foligno nouamente stampata zoe sonetti capituli egloge e una frottola de cento rimitti*, Venezia, Zoppino 1511.

30. *Miscellanea noua del preclarissimo poeta maestro Marcho Rasilio da Foligno. Et altri auctori. Nouamente stampata zoe sonetti, capituli, egloge e strambotti*, Zoppino [databile al 1515 circa].

31. *Opera* 1515 (già citata: cfr. n. 5).

32. *Opera noua del preclarissimo poeta mastro Marcho Rosiglia da Foligno & altri auctori. Nouamente stampata cioe sonetti capituli egloge strambotti, una predica damore, & una frottola de cento romiti*, Venezia, Rusconi 1516.

33. *Operera [!] noua del preclarissimo poeta mastro Marcho Rosiglia da Foligno & altri auctori. Nouamente stampata cioe sonetti. Capituli egloge strambotti: una predica damore. & una frottola de cento romiti*, Venezia, Tachuino de Tridino 1517.

34. *Opera de maestro Marcho Rosiglia da Fuligno nouamente corretta con aditione*. Stampato in Venetia, Zoppino e Vincenzo di Paolo 1521.

35. Per la tradizione della *Predica d'Amore* rinvio all'edizione in Largaiolli 2019.

opere di Rasilio, che è comunemente identificato come folignate. Anche dal punto di vista della presenza sul mercato editoriale, si tratta di prodotti accomunati da velocità di produzione, costo contenuto e quindi facilità di commercio, diffusione relativamente ampia nel senso di fruizione da parte di un pubblico composito, non limitato cioè diastraticamente.³⁶

I rapporti tra le diverse testimonianze a stampa sono, per certi aspetti, in linea con la tradizione editoriale, che procede con copie più o meno pedissequae da edizione a edizione.³⁷ Tuttavia, uno stesso editore può stampare a distanza ravvicinata la raccolta di Rasilio e il *Compendio*, come Zoppino, o una silloge e stampe sciolte di un testo singolo (ad es. il *Compendio* e la *Predica d'Amore* stampati nel 1508 da Manfredo Bonelli), e non sempre con una derivazione diretta dall'esemplare più vicino o che si può immaginare più disponibile.

Geograficamente, accanto a una tradizione “veneziana”, in cui svolge un ruolo centrale Zoppino,³⁸ agisce a livello di collocazione editoriale anche un'area toscana, e in particolare senese: Simone Nardi e Giovanni Landi stampano infatti a breve distanza l'uno dall'altro, con un'operazione organica e coordinata, la *Frottola de' cento eremiti*, in un'edizione introdotta da un'epistola a Pandolfo Petrucci (*Viaggio di LXXX eremiti*, del 6 dicembre 1511), la *Frottola di un giovane* (*Froctola de uno giovane*, 24 dicembre 1511) e i rispetti d'amore (1512).³⁹

Un caso particolare, ma esemplare, della varietà dei testimoni è la *Predica d'Amore*, la cui tradizione, rispetto alle altre opere di Rasilio, è particolarmente ricca. Gli altri testi di Rasilio non presentano una situazione testimoniale del tutto sovrapponibile, ma alcuni tratti sono generalizzabili.

La *Predica d'Amore*, come detto, è una parodia, che riprende e ricalibra i tratti essenziali del sermone sacro. Anche per questa sua natura, si configura come un testo di confine, sotto molti punti di vista: di contenuto, di ispirazione, di realizzazione festiva e orale. Per limitarci alla valutazione filologica, emerge la compresenza di diversi tipi di testimoni: diversi per mezzo (manoscritto e a stampa) e per origine e fruizione, quindi per

36. Per la definizione moderna di “stampa popolare” o “*cheap print*” rinvio al volume di Bucchi-Cosentino-Crimi 2019 (la *Premessa* dei curatori e molti dei contributi) e all'inquadramento storico-culturale di Salzberg 2014.

37. Ad esempio, per il cap. 191 delle *Rime* di Bembo che si legge anche nelle stampe di Rasilio, Donnini ritiene che i tre testimoni «derivino il testo l'uno dall'altro» (Bembo, *Rime* [Donnini], 1244-46) e Vagni 2013, 756, n. 68.

38. Su cui Baldacchini, 2012 e Severi 2009 (anche per le stampe di Rasilio).

39. Sui tipografi senesi cfr. Rhodes-Feo 2005 e Danesi 2003.

ambiente culturale di riferimento. Questa tradizione mista, manoscritta e a stampa, è propria anche di altre prediche d'Amore, che tra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento costituiscono un vero e proprio micro-genere. Quello che contraddistingue la *Predica* di Rasilio è la varietà, tipologica e culturale, dei suoi testimoni. La tradizione a stampa della *Predica* si articola al suo interno in diverse forme, che sono indicative della tradizione dei suoi testi. Compare infatti, come si accennava, in sillogi collettanee, espressione di una cultura all'incrocio tra nuove tendenze tipografiche di inizio Cinquecento e cultura cortigiana, di cui sono protagonisti alcuni editori, soprattutto veneziani. La *princeps* della *Predica* (o almeno la pubblicazione con la data conosciuta più alta) appare all'interno di una silloge di particolare rilevanza per la poesia tardo quattrocentesca e inizio cinquecentesca come il *Compendio de cose nove* di Calmeta, edito da Zoppino nel 1507.⁴⁰ La *Predica* compare inoltre in sillogi monoautoriali, che raccolgono soltanto opere di Rasilio, più volte stampata da diversi tipografi. E infine in stampe singole, popolari, di poche carte, venduta come prodotto autonomo e dotato, quindi, di una sua identità anche di genere letterario.

Si tratta, in tutti questi casi, di operazioni editoriali che a un'azione di divulgazione della nuova lirica alla moda associano anche finalità commerciali.⁴¹ L'alto numero di ristampe rivela infatti il loro successo e l'interesse mostrato dagli acquirenti. Un esempio di capacità di lettura del mercato è la partecipazione di Zoppino alle fiere di Foligno, patria di Rasilio, e centro commerciale particolarmente fiorente negli anni della sua attività: proporre un autore locale era evidentemente una garanzia di vendita.⁴²

Nel caso della *Predica*, le derivazioni tra questi diversi tipi di testimoni sono complesse, non sempre lineari, soprattutto per quanto riguarda i

40. Su cui Rossi 1989; e per un panorama globale Nuovo 2013.

41. Come si diceva, se Rasilio è morto nel 1508, queste sillogi sono tutte postume. Non è quindi possibile verificare un eventuale controllo da parte dell'autore, a meno di postulare edizioni perdute. Allo stato attuale si può pensare quindi all'azione di editori tipografi interessati a proporre un prodotto di successo, attraverso canali e contatti non sempre facilmente ricostruibili.

42. Per la fiera di Foligno, cfr. Sensi 1994 e Vacalebre 2021, anche per la bibliografia precedente; sulla fiera e Zoppino, cfr. Nuovo 2013, 306; Baldacchini, 2017: calcolando le sue edizioni tra 1516 e 1524, «in quasi il 34% del totale la data di fine stampa è in agosto-settembre, nel 22% in marzo-aprile. Questo è da mettere in relazione con la presenza a fiere e mercati come la Sansa a Venezia, Recanati, Foligno e Lanciano, ma anche con delle vere e proprie tournées in giro per l'Italia, durante le quali Zoppino vendeva i libretti dei testi recitati e cantati da Vincenzo [di Paolo]».

rapporti tra sillogi e stampe sciolte, che per certi aspetti sono due diversi media.

Un panorama tipologico simile si riconosce anche per la *Frottola de' cento eremiti*, un altro testo a testimonianza plurima (caso che non sempre si dà).⁴³ Vuoi per l'azione degli editori, vuoi per le circostanze stesse di trasmissione di testi per loro natura orali, recitativi, la frottola, come per certi aspetti la predica d'Amore, subisce forti processi di rielaborazione, tanto che a volte è difficile applicare il concetto di "errore". La situazione, nei casi più avanzati di rielaborazione, è in parte simile a quello che avviene per i cantari, per cui ogni testimone è documento di una realizzazione a suo modo compiuta.⁴⁴

La frottola appare a stampa sia nella raccolta delle opere di Rasilio, almeno in parte con derivazioni dirette tra le diverse edizioni, sia in stampe popolari autonome, in lezioni o redazioni non sempre sovrapponibili tra loro. Anche il titolo presenta diverse versioni: cento sono gli eremiti nei titoli e nelle rubriche delle sillogi, a partire dall'edizione di Zoppino, Venezia 1511,⁴⁵ e nelle edizioni successive legate a questa raccolta; ma ottanta sono nella versione sciolta, apparsa a Siena per i tipi di Simone Nardi e Giovanni Landi nel dicembre 1511. Nella redazione di Siena, la meta del viaggio, nel titolo, è il Paradiso, mentre nelle altre due stampe sciolte la destinazione è la Sibilla (appenninica).

Per gran parte del testo, i diversi testimoni, fatti salvi i normali accidenti di copia, presentano soltanto alcune varianti che si possono classificare in modo relativamente sicuro all'interno della tradizione dei testi a stampa, sulla base delle preferenze di editori e stampatori, come le alteranze organiche di grafia e tratti fonetici. In alcuni casi si tratta di scelte

43. Non ho operato una collazione completa di tutti i testimoni della *Frottola*: le osservazioni che seguono sono condotte soltanto su alcuni aspetti della tradizione e non hanno pretesa di esaustività, ma vogliono essere soltanto indicative di alcune possibili linee di trasmissione e di storia della tradizione.

44. L'alta incidenza di varianti in una tradizione scritta di testi pensati per l'oralità e oralmente messi in scena, può essere pensata nei termini di trascrizione del "percepito", più che di trascrizione del "parlato", in cui in primo piano è la dimensione soggettiva di ogni trascrizione (si può pensare, ad esempio, alla diversa percezione, oltre che alla diversa realizzazione, di elementi metrici come dieresi o dialefi). A questo si aggiunge anche la possibilità che ogni attore/recitatore/fruitorerielabori in modi consapevoli e idiosincratici il testo. L'auto-dettatura del copista per molti aspetti si avvicina all'idea della trascrizione del percepito.

45. *Opera nona del facundissimo poeta maestro Marcho Rasilio da Foligno nouamente stampata zoe sonetti capituli egloge e una frottola de cento rimitti.*

ortografiche, linguistiche o metriche che possono risalire a un trascrittore o editore e che sono volontarie, legate a usi regolarizzanti che si stavano consolidando nella tipografia. In altri casi, intervengono varianti di struttura e di contenuto, per cui l'innovatore, che non è necessariamente l'autore ma può essere un trascrittore o un attore o un fruitore, interviene in modo più consapevole. La morfologia di queste varianti, posto che non si tratta di meri accidenti di copia, può anche essere un contributo, minimo, per cogliere le modalità di fruizione, di percezione e di copia di testi a stampa popolari.

Esemplificando, per comodità di riferimenti, sull'edizione Laureti⁴⁶ e la stampa di Nardi e Landi (ma avvertendo che le altre stampe sciolte presentano a loro volta altre varianti), si verifica come le varianti grafiche rientrano in una tipologia nota, e riguardano soprattutto l'alternanza tra una *scriptio* culta, con eredità latine o latineggianti, e una grafia più incline a usi moderni. Ad esempio, si registrano oscillazioni, ed eventualmente ipercorrettismi, nell'uso dell'*h*, nell'uso di *-ci-* e *-ti-* (*preciose/pretiose, speciali/spetiali*), o di altre grafie come *ad/a* davanti a consonante (*ad chi, a chi; advoltoio/avoltoio*). Anche la fonetica è un campo in cui l'oscillazione è legata agli usi locali e tipografici e alla persistenza di tratti latini o locali, e riguarda vocali toniche (*longhi/lungi, ursi/orsi, multi/molti cuoio/coio*), atone nei clitici (pronomi *ci/ce*; preposizione *de/di*), protoniche (*smesurato/smisurato, vintura/ventura, basilischi/basalischì, maledecta/maladecta*), postoniche (*diece/dieci, quindecì/quindecì, como/come*), e consonanti e semiconsonanti soprattutto nei casi di maggior variabilità, come nella palatale sonora (*maiure/maggiore, aiutò/agiutò*). La morfologia alterna tra forme toscane e letterarie e forme locali, ad esempio nel morfema di terza plurale del presente indicativo *-iamo/-amo* proprio, tra le molte altre aree di realizzazione, anche dell'Umbria (cfr. ad es. Spina 2007, 163), o di prima singolare dell'imperfetto (*stendea/stendeva, sedea/sedeva; e teniva [ipermetro]/teneva, havia/avea*), nell'uso del perfetto sigmatico o no (*volse/volle*, di tradizione poetica, già in Dante e Petrarca).⁴⁷ L'articolo maschile plurale varia tra *i* e *e* (*i denti/e denti, i can/e can*). Ma anche in questi casi si tratta di varianti

46. Condotta solo sull'edizione dell'*Opera nova* di Rusconi del 1516. Adotto qui le sigle L = ed. Laureti 2020; VP = *Viaggio di LXXX eremiti al paradiso celeste*, Simone Nardi e Giovanni Landi, Siena 1511; VS = *El Viazo di cento heremiti che andorno Alla Sybilla*, senza note tipografiche; VS1 = *El viazo de cento heremiti che andarno ala Sibilla*, senza note tipografiche, stampato in forma di prosa (cfr. n.13).

47. Cfr. Vitale 1996, 195 e 197; Serianni 2001, 191.

note nel panorama tipografico di inizio Cinquecento. Sul piano della morfosintassi si segnala una diversa distribuzione delle preposizioni e delle reggenze, ad esempio l'alternativa per la preposizione strumentale «per lavarse de quello» vs «per lavarsi con quello». Le varianti lessicali tendono a una diversa distribuzione di parole popolari o culte (*fermamo/posiamo, nutriti/pastiti, se destò/si svegliò*).

Altre varianti sono invece di contenuto. In alcuni casi, la modifica è quasi certamente dettata dalle circostanze di diffusione, vendita, recitazione: ad esempio, nella versione in silloge, l'io narrante a un certo punto si dichiara folignate (L, 1144-1145: «ch'io fusse da Fuligni. / Viddi multi signi [...]»), mentre nelle stampe è di Bologna: «ch'io fosse bolognese / più cose vidi palese» (VS, c. [5]rb), «ch'io fosse Bolognese / più cose vidi palese» (VS1, c. b[3]v), con necessaria modifica del verso successivo per mantenere la rima.⁴⁸ Ma al di là di questi aggiustamenti, è spesso l'assetto testuale che viene modificato. Le stampe si differenziano infatti sostanzialmente in alcuni luoghi, soprattutto verso la fine della frottola. Ad esempio, la redazione L si interrompe piuttosto bruscamente, mentre in altri testimoni dell'*Opera* e nella stampa VS prosegue con altre strofe, coerenti con le strofe precedenti e che si chiudono, in modo più organico, con una benedizione finale, in modo del tutto affine alla redazione attestata da VP, che però, a sua volta, presenta una sezione diversa nella parte che immediatamente precede questo finale. Proprio la logica conclusione e l'affinità con il finale della *Predica d'Amore* che si conclude con una benedizione simile a quella della *Frottola*, depongono a favore dell'autorialità della redazione più ampia, che sembra essere stata ridotta nella redazione della silloge (L). Nel suo complesso, le varianti di questo tipo sono piuttosto costanti nei diversi testimoni e meriterebbero una disamina più approfondita.

La rielaborazione anche vivace è un tratto costitutivo, e indicativo, del genere della frottola nel suo versante giullaresco, recitativo. Un testo frottolesco come quello di Rasilio, sia per il contenuto, narrativo e che procede per scene o per sezioni ben scandite, sia per la forma metrica non chiusa, può essere facilmente ampliato o ridotto *ad libitum*, con l'inserzione o l'espunzione di parti più o meno coerenti con il contesto.⁴⁹ Nella

48. Passo che quindi potrebbe orientare per definire l'origine della stampa, prive di note tipografiche. Altri casi e analisi di varianti in Vaccaro 2024.

49. Per l'oralità e il contesto di trasmissione dei testi rinvio a Richardson 2004 e Degl'Innocenti-Rospocher 2016, oltre che a Degl'Innocenti 2008.

Frottola succede ad esempio con alcuni elenchi (di animali, di piante) che costellano il testo e che si prestano bene a un'operazione di espansione o riduzione. In questo contesto si può spiegare, ad esempio, anche la presenza della sezione, già ricordata, in un metro lievemente diverso, dedicata interamente al vanto delle abilità taumaturgiche dell'io narrante, un medico di piazza che celebra la sua capacità di curare ogni malanno. Questa sezione è unitaria per forma e per tema e non è escluso che si tratti di un testo originariamente autonomo e poi introdotto senza cambiamenti nella *Frottola*. L'inserimento di alcuni versi eterometrici non sarebbe estraneo all'*usus* di Rasilio, incline alla polimetria anche in altri dei suoi testi più estesi (come le egloghe).

Proprio per questo carattere così mobile, non è sempre facile valutare il confine tra variante ed errore. Tuttavia, spesso è possibile riconoscere un'oscillazione dovuta a incomprensioni o banalizzazioni: ad esempio il latinismo *culici* ("zanzare") di «Culici senza posse» (L, v. 243), viene ridotto a «Chi sete senza posse» in VP e completamente equivocato in VS («col felgi senza posse»). In alcuni casi, una stampa sciolta può portare lezioni migliori: ad esempio, una creatura fantastica, nella lezione di L, v. 267, è indicata come una «dea» femminile, con una confusione con un altro personaggio, la *driadea* che subito dopo interviene, mentre in VP e VS, più correttamente, è un «dio» maschile (il dio sarà ripreso poco dopo e indicato come satiro).

Inoltre, una variante può rivelare una predisposizione per l'imitazione dell'oralità, come quando viene preferito l'esclamativo contro un più neutro connettivo: «Meffè certe brigate» della silloge (v. 236, *Opera*, Zopino 1515, e L che però stampa «me fe»), contro le stampe VP e VS che leggono «Allor certe brigate» (o «Allhor»). Spesso non è facile decidere la direzione dell'innovazione. In alcuni luoghi, sembra attiva una forma di censura o autocensura, per cui un'esclamazione come «Per Dio, che anchor rinton» viene resa con un più neutro e, si può ipotizzare, non originario «Certo ch'ancor m'introna».⁵⁰

Se le divergenze grafiche, fonetiche o lessicali, che non incidono sulla struttura narrativa della frottola, sono frutto di scelte culturali, ma riconducibili al lavoro di tipografia, e nel caso di ampliamento o riduzione degli elenchi, al limite, anche a scelte dettate da ragioni materiali, di impaginazione e di spazio, per quanto riguarda le varianti più complesse,

50. Se si guarda all'*usus* di Rasilio l'esclamazione si trova anche nel capitolo *Hor che acceso mi son tutto in un sguardo*, v. 46: «Heh no, per Dio, non far, che grande errore».

come quelle che investono intere strofe o serie di strofe, si può essere in dubbio se non si tratti di redazioni diverse attribuibili all'autore, o dell'azione di copisti, editori, o in generale di fruitori, lettori e attori molto interventisti. In assenza di una più precisa definizione cronologica è un problema difficile da risolvere; se i testimoni sono postumi, privi di controllo autoriale, si riduce però la possibilità di riconoscere la mano dell'autore.

La pratica performativa orale, la possibilità di appropriarsi di testi altrui e di interpolare attestata per la tradizione di Rasilio, la natura stessa della frottola sembrano infatti lasciare ampi margini di manovra a interpreti che hanno un ruolo attivo nella tradizione. La sezione della *Frottola de' cento eremiti* dedicata alle mirabolanti abilità mediche del suo protagonista, ad esempio, autorizza a riconoscere nel testo la possibilità di creare un mosaico di più pezzi e gestirli in modo combinatorio.

Affine a queste forme di contaminazione è la condivisione di immagini e lessico con testi vicini per ispirazione, che in alcuni casi arriva all'identità. Questa permeabilità propria della letteratura popolare si vede attiva, in diretta, nella *Frottola de' cento eremiti*, che soprattutto nella sua sezione più "ciarlatanesca" condivide versi e situazioni con un'anonima *Operetta de vno che finge hauere cercato tutto il mondo*,⁵¹ che è alla frottola assimilabile: un vanto esagerato, tutto giocato tra mirabilia e oscenità (con l'equivoco molto più evidente ed esplicito che nella *Frottola*).⁵²

51. Nell'edizione di Giovanni Domenico Veneziano: *Operetta de vno che finge hauere cercato tutto il mondo: con molte altre gentilezze aggiunte: cosa da recitare a qualche co(n)uito et da leggere piaceuolissima*, Stampato in Roma ad instantia del discreto homo Dominico detto il Venetianello, adi x de maggio 1521 ([4] c.: ill.; 4°; CNCE 80250); edizione digitalizzata dalla München Bayerische Staatsbibliothek (Rar. 1091) <https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb00004550>. Edit16 segnala anche un'edizione di Giovanni Battista Carminate di Lodi (Roma 1512), non localizzata (CNCE 68216).

52. L'*operetta* è metricamente una frottola, a dominanza di settenari a rima baciata. In molti luoghi la regolarità metrica viene meno e si riconoscono, ad esempio, endecasillabi con rimalmezzo (7+5), e in alcuni punti sequenze di ottonari più vicini alla frottola musicale o alla ballata o canto carnascialesco. Anche per il contenuto composito del testo, per quanto la varietà sia un tratto connaturato della frottola, non escludo che l'*operetta* sia il frutto di un lavoro di ricomposizione di testi già esistenti.

	<i>Frottola de' cento eremi</i> ⁵³	v.	<i>Operetta de uno che finge</i>
Liiv	Lingua non è bastante	44	la mia lingua non bastaria
Qv	Non è sterile et dura provincia sotto el sole, et sia como esser vòle, – aspra o lontana, o fidel o pagana – o patarina o in terra o in marina che non habia cercata	92-97	o sia pur come esser vole so che non è sotto el sole christiani né saraceni, heremiti, peregrini, come ho detto preti et frati tutti gli ho examinati,
		60	l'ho cercata tutta quanta
Pr	acque, ogli, suchi, seme et radicine et con mie medicine ciechi risano et stroppi do pilole et scioppi – et lectuarii dulci, acetosi et amari Tacio le multe carte ch'io ho qui senza macule	186-197	Siasse pur che mal se vole: con radiche et con parole io risano ogni ferita. Se non è l'alma partita senza cassia né siropi io guarisco ciechi e zopi. La mia arte senza maculi vi farà veder miraculi, e de gran segni et con sottil ingegni vo' sanare et medicare ogni malhura
Pr	i'ho de tutte l'herbe vertù dolci et acerbe, – fron- de et fiori scorze, gemme, humori acque, ogli, suchi, seme et radicine,	217-221	io ho di tutte l'herbe dolce, amare et acerbe ho frutti, fronde e fiori, come radici et humori, et fra l'altre una radice
Piiv	O, donne, che figlioli far forse non possete, pigliate mentre havete – la vintura.	203-207	io per darvi mie virtù la qual donna se tu non po ingravidare et hai voglia di fare figlioli

53. Cito da *Opera* 1515, con indicazione della carta; trascrizione conservativa, ma con introduzione di segni diacritici, distinzione tra *u* e *v*, unificazione di *s* alta e bassa.

Pv	Con mia cosa apro et serro, foro pertusi et buchie	241-244	Io inchiodo e ferro et apro e serro busi et pertusi con mie man benedette
Pv	pongo coppe et cumitti	245-246	butto coppe et coppette et pongo corni et cornette

I testi condividono cioè una stessa cultura, e in alcuni passi l'affinità è così forte che è lecito pensare a un contatto diretto o a fonti comuni e a un idioletto da cerretani, che poteva essere adottato al bisogno. Se dal punto di vista ecdotico è un dato tutto sommato laterale, mi sembra però molto indicativo dal punto di vista della storia della tradizione e letterario: si dà infatti una permeabilità tra testi di cui si deve tenere conto nella loro valutazione. La circolazione di questi testi, tra l'altro, è spesso difficile da verificare, soprattutto per la scarsità dei documenti, e probabilmente non a senso unico, anche se in questo caso mi sembra probabile che a esercitare l'influsso sia stato Rasilio, come nei versi della *Predica d'Amore* interpolati in un'altra predica: un'embrionale possibilità di parlare della fortuna delle sue opere.

Bibliografia

- Andres 2024 = S. Andres, *Arti magiche, mostri, demoni e meraviglie. Spigolando tra le opere di Marco Rasilio*, in Gentili-Laureti 2024, 314-334.
- Avril 2022 = F. Avril, *Un cycle de Tristan inédit. A propos du ms Cappon. 227 de la Bibliothèque Vaticane*, «The Vatican Library Review» 1, 1 (2022), 3-26.
- Baldacchini 2012 = L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia Annali (1503-1544)*, nota di A. Quondam, Manziana (Rm) 2012.
- Baldacchini 2017 = L. Baldacchini, s.v. Rossi (*De Rossi*) Niccolò d'Aristotele de', detto lo Zoppino, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma 2017, 679-681.
- Bembo, *Rime* (Donnini) = P. Bembo, *Le rime*, 2 voll., a c. di A. Donnini, Roma 2008.
- Bembo, *Stanze* (Gnocchi) = P. Bembo, *Stanze*, a c. di A. Gnocchi, Firenze 2003.
- Biviglia-Romani 2024 = M. Biviglia, F. Romani, *Documenti d'archivio su Marco Rasilio*, in Gentili-Laureti 2024, 44-79.
- Bosisio 2018 = M. Bosisio, «*La regina che Urbino signoreggia*»: Elisabetta Gonzaga nelle opere poetiche di Panfilo Sasso e di Marco Rosiglia, in C. Continisio, R. Tamalio (a c. di), *Donne Gonzaga a Corte. Reti istituzionali, pratiche culturali e affari di governo*, Roma 2018, 369-380.
- Bosisio 2024 = M. Bosisio, *Velame bucolico e sgarci autobiografici: l'egloga "Ove ito so" di Marco Rasilio*, in Gentili-Laureti 2024, 226-245.
- Bucchi-Cosentino-Crimi 2019 = G. Bucchi, P. Cosentino, G. Crimi (a c. di), *L'editoria popolare in Italia tra XVI e XVII secolo. Testi, collezioni, mestieri*. Atti delle giornate di studio, Università degli Studi Roma Tre-Fondazione Marco Besso, Roma 13-14 dicembre 2017, Roma 2019.
- Burckard, *Liber notarum* (Celani) = J. Burckardi, *Liber notarum ab anno mccc-clxxxiii usque ad annum mdvi*, a c. di E. Celani, Città di Castello 1910-1942 (RR.II.SS.).
- Calmeta, *Triumphs* (Guberti) = V. Calmeta, *Triumphs*, edizione critica a c. di R. Guberti, Bologna 2004.

- Carlomusto 2024 = A. Carlomusto, *La lirica di Marco Rasilio tra Corte e piazza*, in Gentili-Laureti 2024, 92-113.
- Comboni 2020 = A. Comboni, *Canzonieri a Milano a cavallo dei secoli. L'Anonimo dell'Alessandrina*, in S. Albonico, S. Moro (a c. di), *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, Roma 2020, 351-371.
- Danesi 2013 = D. Danesi, *Tipografi, editori e librai a Siena, 1502-1650 circa*, «La Bibliofilia» 115, 1 (2013), 25-40.
- Degl'Innocenti 2008 = L. Degl'Innocenti, *I «Reali» dell'Altissimo: un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze 2008.
- Degl'Innocenti-Rospoche 2016 = L. Degl'Innocenti, M. Rospoche, R. Salzberg (a c. di), *The Cantastorie in Renaissance Italy: Street Singers between Oral and Literate Cultures*, «Italian Studies» 71/2 (Special Issue) (2016).
- De Simone 2022 = G. De Simone, *Un esempio inedito di collezionismo nella Roma del Settecento. Il Cappon. 227 della Biblioteca Apostolica Vaticana e le sue miniature*, «The Vatican Library Review» 1, 1 (2022), 27-39.
- Favaro 2024 = M. Favaro, *Tra allegoria e parodia. La "Frottola de' cento romiti" e i suoi rapporti con la tradizione letteraria*, in Gentili-Laureti 2024, 178-189.
- Gallico 1961 = C. Gallico, *Un libro di poesie per musica dell'epoca d'Isabella d'Este*, Mantova 1961.
- Gasperoni 2009 = L. Gasperoni, *Gli annali di Giorgio Rusconi (1500-1522)*, Manziana (Rm) 2009.
- Gentili-Laureti 2024 = S. Gentili, E. Laureti (a c. di), *Magister Marcus Rasilus de Fulgineo, poeta eximius*. Atti del Convegno Nazionale sul poeta Marco Rasilio di Foligno (1450/1460 ca - 1508), Foligno-Spoleto 2024.
- Irace 2024 = E. Irace, *"La conversione di santa Maria Maddalena" di Marco Rasilio e la circolazione dei libri popolari in Italia tra XVI e XVII secolo*, in Gentili-Laureti 2024, 114-129.
- Jacobilli 1658 = L. Iacobilli, *Bibliotheca Umbriae sive de scriptoribus Provinciae Umbriae Alphabetico Ordine digesta. Una cum Discursu praefateae Provinciae*, Foligno 1658 (rist. anast. Sala Bolognese [Bo] 1973).
- Jedin 1972 = H. Jedin, *Chiesa della fede, Chiesa della storia. Saggi scelti*, Brescia 1972.
- Largaiolli 2006 = Rec. a Calmeta, *Triumphs* (Guberti), 186-194.
- Largaiolli 2010 = M. Largaiolli, *Le Egloghe di Marco Rasilio (1460?-1508?)*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria» 107 (2010), 137-190.

- Largaiolli 2019 = M. Largaiolli, *“La Predica d’Amore”*. *Indagine su un genere parodistico quattro-cinquecentesco con edizione critica dei testi*, Trento 2019.
- Largaiolli 2024 = M. Largaiolli, *Metrica e generi nella “Froctola” del giovane che per amore si fece eremita di Marco Rasilio*, in Gentili-Laureti 2024, 202-224.
- Laureti 2020 = E. Laureti, *“La Frottola de’ cento Romiti” di Marco Rasilio da Foligno*, Foligno-Spoleto 2020.
- Laureti-Marinelli 2022 = E. Laureti, B. Marinelli (a c. di), *Pianto della Madonna. Marco Rasilio*, Foligno-Spoleto 2022.
- Leonardi 1983 = L. Leonardi, *Il codice Campori 187*, «La Bibliofilia» 85, 1 (1983), 3-25.
- Leoni, *Comedia* (Piscini) = F. Leoni, *La comedia del geloso*, introduzione, testo, note a c. di A. Piscini, Roma 1990.
- Looney 2013 = D. Looney, *Ariosto’s Dialogue with Authority in the “Erbolato”*, «Modern Language Notes» 128, 1 (2013), 20-39.
- Nuovo 2013 = A. Nuovo, *The Book Trade in the Italian Renaissance*, Leiden-Boston 2013.
- Opera* 1515 = *Opera del dignissimo doctore medico et poeta maestro Marcho Rosiglia da Fuligno, cioe Sonetti: Capituli: Egloghe: Strambotti: et due prediche damore nouamente*, Venezia 1515.
- Pettas 1995 = W. Pettas, *A Sixteenth-Century Spanish Bookstore: The Inventory of Juan de Junta*, «Transactions of the American Philosophical Society» 85, 1 (1995), 1-247.
- Picot 1894 = E. Picot, *La raccolta di poemetti italiani della Biblioteca di Chantilly*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana» 2 (1894), 114-123, 154-167.
- Pulci, *Morgante* = L. Pulci, *Morgante*, a c. di F. Ageno, Milano-Napoli 1955.
- Radiciotti 1904 = G. Radiciotti, *Teatro, musica e musicisti in Recanati*, Recanati 1904.
- Rati 2024 = A.R. Rati, *Un inedito rifacimento in versi della “Circinia” di Marco Rasilio*, in Gentili-Laureti 2024, 246-312.
- Rhodes-Feo 2005 = D.E. Rhodes, M. Feo, *Sul tipografo Simone di Niccolò Nardi da Siena*, «Studi medievali e umanistici» 3 (2005), 29-74.
- Richardson 2004 = B. Richardson, *Stampatori, autori e lettori nell’Italia del Rinascimento*, Milano 2004.
- Rossi 1989 = A. Rossi, *“Opera noua composta per diuersi auctori”*. *Un’antologia del 1502*, in M. Santagata, A. Quondam (a c. di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Modena 1989, 157-176.

- Salzberg 2014 = R. Salzberg, *Ephemeral city. Cheap print and urban culture in Renaissance Venice*, Manchester 2014.
- Sensi 1994 = M. Sensi, *Umanesimo e imprenditoria nella Foligno del quindicesimo secolo*, in P. Lai, A.M. Menichelli (a c. di), *Prima edizione a stampa della Divina Commedia. Studi*, I, Foligno 1994, 57-97.
- Serianni 2001 = L. Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma 2001.
- Severi 2009 = L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Roma 2009.
- Signorini 2008 = S. Signorini, *Poesia a corte. Le rime per Elisabetta Gonzaga (Urbino 1488-1526)*, Pisa 2008.
- Spina 2007 = R. Spina, *L'evoluzione della coniugazione italo-romanza. Uno studio di morfologia naturale*, Catania 2007.
- Vacalebre 2021 = N. Vacalebre, *Nel mezzo della fiera. Nuove ipotesi sulle origini dell'edizione folignate della Commedia*, «La Bibliofilia» 123, 2-3 (2021), 237-250.
- Vaccaro 2024 = G. Vaccaro, *Cose varie e a noi incredibili: il 'Viaggio di LXXX Eremiti'*, in Gentili-Laureti 2024, 190-201.
- Vagni 2013 = G. Vagni, *L'«honorata schiera» della duchessa Elisabetta. Ipotesi attributive sul "Tirsi" di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, «Aevum» 87, 3 (2013), 733-758.
- Vitale 1996 = M. Vitale, *La lingua del Canzoniere ("Rerum vulgarium fragmenta") di Francesco Petrarca*, Padova 1996.

«Piutosto cavata, o immitata, che tradotta».
Su alcune traduzioni di Teocrito nel Cinquecento

Francesco Davoli
(Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari)

ORCID 0000-0001-6747-1833
DOI: 10.54103/consonanze.161.c330

Abstract

Il saggio passa in rassegna alcuni fra i primi volgarizzamenti dal *corpus Theocriteum* in endecasillabi sciolti (testi di Trissino, Alamanni, Amomo, Varchi, Muzio), tentando di ricostruire per ciascuno le possibili stampe di riferimento (sulla base di spie testuali), individuando gli ipotesti alternativi alla fonte greca seguiti nelle traduzioni (come la produzione bucolica latina e in particolare virgiliana), e segnalando eventuali interferenze reciproche o riprese dalla tradizione lirica volgare.

Parole chiave: Volgarizzamento, Teocrito, Virgilio, endecasillabi sciolti, Trissino, Alamanni, Varchi.

Abstract

The essay examines some of the earliest translations in blank verses from the *corpus Theocriteum* (poems by Trissino, Alamanni, Amomo, Varchi, Muzio), attempting to reconstruct for each the possible source editions (on the basis of textual clues), identifying the classical texts (and in particular the Latin bucolic production) which compete with the Greek source followed in the translations, and pointing out possible reciprocal connections or echoes from the vernacular lyric tradition.

Keywords: Translation, Theocritus, Vergil, blank verse, Trissino, Alamanni, Varchi.

1. Il corpus di riferimento

Nell'inviare all'amico Cosimo di Palla Rucellai una traduzione «dal Capraro di Teocrito», realizzata su suo invito, Benedetto Varchi non mancava di sottolineare come si fosse «ingegnato di non lasciare niuno, o pochissimi de' sentimenti di Teocrito», avendone «aggiunti molti de' suoi, di maniera, che ella si può chiamare piuttosto cavata, o immitata, che tradotta».¹ La traduzione varchiana, a quell'altezza, si inseriva in un filone di volgarizzamenti (e più in generale di imitazioni) da Teocrito la cui origine è da rintracciare nella sperimentazione alamanniana prima e trissiniana poi di almeno vent'anni prima, e le cui fondamenta erano state poste già negli ultimi decenni del Quattrocento. Con la progressiva penetrazione dell'insegnamento della lingua greca in Italia, infatti, anche nell'ambito dell'egloga in volgare avevano iniziato ad affacciarsi nuovi possibili modelli accanto a quello fornito fino a quel momento in maniera quasi esclusiva da Virgilio. Se il culmine della produzione bucolica volgare di “prima generazione” è rappresentato dalla pubblicazione nel 1482, a Firenze, delle *Bucoliche elegantissime*, che si aprono proprio con un volgarizzamento delle *Bucoliche* virgiliane a opera di Bernardo Pulci e che costituiscono una sintesi di tendenze sviluppatesi nei decenni precedenti (con le egloghe di Arzocchi, Benivieni e Buoninsegni) e al contempo un canone per gli anni a venire,² già sul finire del secolo al poeta mantovano sono affiancate nuove *auctoritates* bucoliche, sia latine (Calpurnio Siculo, Nemesiano) sia soprattutto greche (il *corpus Theocriteum*, che sotto il nome del poeta siracusano trasmetteva anche testi oggi attribuiti a Mosco e Bione:³ da qui in avanti, per comodità, si indicheranno i testi di Teocrito, Mosco e Bione con le sigle T, M e B se-

1. La lettera in questione, da datare alla seconda metà del 1539, è edita in Ferroni 2013, 47-48.

2. Per una storia dell'egloga in volgare sono imprescindibili i rimandi a Carrara 1905, Pieri 1994, Carrai 1999, Ferroni 2012, Tissoni Benvenuti 2017, Danzi 2018. Sulla stampa delle *Bucoliche elegantissime* si vedano invece Giorgi 1915, Battera 1990, Merlini 2009. Un più puntuale accenno ai primi volgarizzamenti in quest'ambito, infine, è in Dionisotti 1967, 155-156.

3. Sulla circolazione cinquecentesca di Calpurnio Siculo e Nemesiano si vedano Reeve 1978 e Reeve 1983. Sul fronte greco, invece, si tenga quantomeno conto del fatto che nello Studio di Firenze, nel 1483-84, Poliziano tenne un corso su Teocrito (su cui cfr. Garin 1914); e per una prima diffusione del siracusano cfr. Vecce 2007, Corfiati 2013 (in particolare a p. 4 e a p. 20, n. 20), e soprattutto Comboni 2021 (con la relativa bibliografia).

guite dal relativo numero arabo; per le egloghe virgiliane si adotta invece la lettera V).⁴

Alla luce di una tale evoluzione nel rapporto con i modelli che si verifica in coincidenza con il passaggio di secolo, il saggio prenderà in esame alcune fra le prime traduzioni (più o meno libere) dal *corpus Theocriteum*, in endecasillabi sciolti,⁵ per verificare se sia possibile individuare i supporti materiali di trasmissione del testo greco di cui i diversi autori si sono serviti; per determinare se l'ipotesto sia da identificare sempre con il solo siracusano o se al contrario nel processo traduttivo sia riconoscibile una funzione di mediazione rivestita di volta in volta da altri modelli classici (e da quello virgiliano in particolare); infine, per segnalare eventuali interferenze reciproche – in particolare nei casi di traduzioni dal medesimo testo teocriteo – o riprese dalla tradizione lirica volgare. Il primo testo in assoluto che non desuma da Teocrito semplici motivi o singole tessere, ma che si rifaccia invece all'ipotesto in maniera abbastanza diretta, sembra essere in realtà non un componimento in sciolti ma il capitolo ternario *Se in selva di myrto ombrosa e verde* di Bernardo Accolti (trasmesso dal ms. Ross. 680 della Biblioteca Apostolica Vaticana, cc. 36r-38r, dove è preceduto da una rubrica che recita *Luctus Veneris ex Theocrito*),⁶ che, pur con vari tagli e aggiustamenti, è un adattamento di B1, non troppo difforme dal modello. Ciononostante, si è deciso, per ragioni operative, di restringere il campo d'indagine alle sole traduzioni in endecasillabi sciolti, così da avere un corpus di riferimento compatto e poter meglio confrontare il comportamento dei vari autori a “parità di metro”. Per le stesse ragioni si sono esclusi

4. Le edizioni di riferimento sono rispettivamente Gallavotti 1993 (ma si tiene conto di Vox 1997 per la numerazione dei testi) e Verg., *ed.*

5. A partire almeno dal secondo decennio del Cinquecento, vale a dire dalla quasi contemporanea sperimentazione metrica di Trissino e Alamanni, lo sciolto soppianta in maniera progressivamente sempre più rilevante la terza rima o la polimetria anche in ambito eglogistico (e ciò vale a maggior ragione per quei componimenti bucolici che si pongono come volgarizzamenti – più o meno espliciti e più o meno fedeli – dei testi del corpus teocriteo). Si vedano a riguardo Keniston 1920, De Robertis 1981 e in particolare Borsetto 2009; più in generale, per lo sciolto come metro traduttivo, cfr. Sansone 1948, Martelli 1984, 543-555, e Bucchi 2009; per qualche considerazione metrica, in relazione soprattutto allo sciolto in contesti didascalici, cfr. infine Soldani 1999. Per le modalità con cui lo sciolto è impiegato, più nello specifico, in relazione alle traduzioni da Teocrito sia permesso un rimando a Davoli 2022, in cui sono presi in considerazione da un punto di vista metrico-stilistico pressoché i medesimi volgarizzamenti qui passati in rassegna sotto il profilo più latamente testuale.

6. Il codice è consultabile al seguente link: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ross.680.

dall'analisi testi come l'VIII delle *Pistole* di Luca Pulci (che per la verità condivide con il modello greco soltanto una generica ispirazione, e più che una traduzione di T11 è una libera variazione sul tema, contaminata peraltro dal registro epistolare proprio delle *Heroides* ovidiane), le traduzioni di Ἔρωσ δραπέτης (= M1)⁷ e quella varchiana della *Morte di Adone*,⁸ nonché l'egloga di Annibal Caro che traduce T1 e che compare nelle sue *Rime* postume (Venezia, 1569), in quanto già fatta oggetto di un'approfondita analisi.⁹ I testi presi in considerazione sono quindi le due egloghe trissiniane in coda alle sue *Rime* (Vicenza, 1529), che traducono rispettivamente T1 e T3;¹⁰ le otto egloghe alamanniane che si rifanno a testi del corpus teocriteo, fra le quattordici complessive che compaiono nel primo tomo delle *Opere toscane* (Lione, 1532: sono le egloghe 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9 e 10, che traducono nell'ordine T1, M3, T5, T11, T2, T8, T3 e B1; per indicarle da

7. Il componimento, che fin da subito è attribuito a Mosco nelle raccolte quattro-cinquecentesche, sviluppa tematiche riconducibili a un ambito lirico-epigrammatico più che strettamente bucolico – è trasmesso, non a caso, dall'*Antologia Palatina* (IX 440), nonché dalla *Planudea*, con il riconoscimento della paternità di Mosco a partire dalla *princeps* del 1494 curata da Giano Lascaris – e forse anche per questo è reso con metri diversi dall'endecasillabo sciolto: fra i volgarizzamenti sono da ricordare almeno quelli in terza rima di Girolamo Benivieni (realizzato però a partire dalla versione latina di Poliziano) e di Varchi, editi rispettivamente in Leporatti 2008 al n° LXVIIIb e in Morelli 1810, e quello in endecasillabi baciati di Alamanni, che si legge in Id., *Versi e prose*, II, 137-138; assai più libera è la versione che ne offre Tasso in endecasillabi e settenari variamente alternati e rimati (cfr. Tasso, *Amor fuggitivo*). Sull'argomento si rimanda a Hutton 1928, Fucilla 1929, Scopelliti 2016.

8. La traduzione è in questo caso un'ode con schema aBBcACA: la si legge in Poggiali 1813, I, 414-416.

9. Garavelli 1995, in cui è anche data un'edizione del testo nelle sue due redazioni del 1533-1534 e del 1562-1565.

10. La segnalazione dell'ipotesto era accennata in Morsolin 1894, 135 (che rimanda genericamente a Teocrito), e quindi precisata in Mazzoleni 1996, 311, n. 6. L'edizione di riferimento dei testi (che sono il LXXVIII e il LXXIX, da qui in avanti indicati come Triss1 e Triss2) è quella curata da chi scrive (Trissino, *Rime*). Si segnala che Trissino, così come Alamanni e in misura minore Varchi, ebbe stretti legami con l'ambiente degli Orti Oricellari, animando anche alcune sue riunioni – celebre, a tal proposito, la testimonianza di Varchi: «mi ricorda che già, essendo io fanciullo, con Zanobi Buondelmonti e Nicolò Machiavelli, M. Luigi essendo garzone andava all'orto de' Rucellai, dove insieme con M. Cosimo e più altri giovani udivano il Trissino, e l'osservavano più tosto come maestro o superiore, che come compagno o eguale» (Varchi, *Lezione terza*, 718). Non sarà un caso, allora, che i tre condividano una forte tendenza allo sperimentalismo metrico e al recupero di modelli greci, e che i primi due in particolare siano stati gli iniziatori e i teorizzatori dell'uso dello sciolto anche in ambito bucolico. Sugli Orti come centro di sperimentazione letteraria si rimanda almeno a Piccioli 1968 e a Cambi 2015.

qui in avanti si impiegherà l'abbreviazione Al seguita dal numero arabo);¹¹ l'egloga che si trova nelle *Rime toscane* (Venezia, 1538) di Amomo, che traduce B1;¹² l'*Europa* di Muzio, che compare nelle sue *Rime* (1551)¹³ e che è in realtà più un rifacimento che una traduzione di M2; la seconda egloga in appendice ai *Sonetti* di Varchi (Venezia, 1555), che si rifà a T3.¹⁴

2. Le fonti materiali dei volgarizzamenti

Un primo elemento da valutare è se, sulla base di spie traduttive di carattere lessicale, di particolari omissioni, e così via, sia possibile individuare con precisione il testo base su cui i vari volgarizzamenti sono stati esemplati, o quantomeno determinare se gli autori abbiano fatto ricorso al testo originale greco o a una sua versione latina. Dopo la *princeps* (un incunabolo milanese del 1480-1481 che trasmette i soli idilli 1-18 di Teocrito), tre sono le principali edizioni stampate entro i primi decenni del Cinquecento:¹⁵

11. I rispettivi modelli erano indicati già in Hauvette 1903, 218, n. 1. Per studi specifici sulle *Egloghe* alamanniane si rimanda a Cosentino 2003 (poi, in forma ampliata, in Cosentino 2008) e a Marcelli 2017 (in cui è data pure notizia di qualche scarto fra il testo della *princeps* e quello della prima redazione manoscritta delle egloghe), nonché a Tabacchini 2019a. Si cita dalla *princeps*, che ci si limita ad ammodernare nella distinzione *u/v*, nel passaggio *et > e* davanti a consonante (o davanti a vocale quando vi sia chiaramente una sinalefe), nella regolazione di maiuscole/minuscole, nell'interpunzione e nella separazione di alcune parole.

12. L'edizione veneziana di riferimento (che si riproduce con i pochi ammodernamenti sopra esposti) segue di pochi anni la *princeps* parigina, del 1535. Sull'autore – un giovane gentiluomo amico di Alamanni attivo alla corte di Francesco I, da identificare probabilmente nel napoletano Antonio Caracciolo – e sulla raccolta – un canzoniere costituito da componimenti di argomento e metro vario, tra cui la versione di Bione, che è il solo testo in endecasillabi sciolti assieme alla *Sehva* dedicata al sovrano francese – si rimanda a Bingen 2000 e a Tomasi 2012, 78-79.

13. Si cita dalla *princeps*, con i soliti ammodernamenti. Non è troppo curioso che il testo sia ospitato dal canzoniere di Muzio e non da uno dei cinque libri delle sue *Egloghe* (a stampa nel 1550), dal momento che l'argomento non è strettamente bucolico.

14. È l'egloga menzionata all'inizio del saggio. Edizione di riferimento è la *princeps*, parzialmente ammodernata: dello stesso anno è anche un'edizione fiorentina, in cui però le tre egloghe mancano; un'altra edizione che contiene la seconda e la terza egloga (ma non la prima) è invece postuma (Varchi, *Componimenti pastorali*), con varianti testuali minime e per lo più di carattere grafico. Sulla raccolta nel suo complesso si vedano Tanturli 2004 e Ferroni 2017; su Varchi traduttore si rimanda invece a Tomasi 2013, a Brancato 2017 e a Pietrobon-Tomasi 2018.

15. Alle tre elencate sono da aggiungere almeno un'edizione parigina, edita per i tipi di Gilles de Gourmont, priva di data ma da collocare intorno al 1511 (nell'*Universal Short*

un'aldina (da qui in avanti Ald) del 1496,¹⁶ una giuntina (Iunt) del 1516¹⁷ e una calliergina (Cal) dello stesso 1516.¹⁸ Si offre di seguito un prospetto dei testi bucolici greci contenuti in ciascuna cinquecentina e del loro ordinamento:¹⁹

Ald: T1-18, M3, M2, M1, T19, B1, T20-21, M4, T22-23, Siringa, Morte di Adone;

Iunt: T1, T7, T3-6, T8-13, T2, T14-T18, T22, T24, M2, T29 vv. 1-25, T26-28, M4, T25, T21, T23, T20, B1, Morte di Adone, M3, M1, T19, Epigrammi, Siringa, Ali, Scure;

Cal: T1-18, M3, M2, M1, T19, B1, T20-21, M4, T22-23, Morte di Adone, Siringa, T24-T26, T28, T29 vv. 1-25, T27, Epigrammi, Scure, Ali, Ara.²⁰

Title Catalogue sono registrate quattro edizioni diverse, assegnate agli anni 1508, 1511, 1512 e 1513, nell'ordine <https://www.ustc.ac.uk/editions/180348>, <https://www.ustc.ac.uk/editions/183160>, <https://www.ustc.ac.uk/editions/183265> e <https://www.ustc.ac.uk/editions/144225>; è possibile, però, che si tratti semplicemente di emissioni diverse con sostituzione della lettera prefatoria – indirizzata sempre a Girolamo Aleandro anche se non identica –, e che almeno in un caso è datata 1511) e una stampata nel 1520 e nel 1528 a Lovanio per i tipi di T. Martens (<https://www.ustc.ac.uk/editions/410145>, <https://www.ustc.ac.uk/editions/410717>). Entrambe trasmettono i soli testi dell'Aldina, nello stesso ordine.

16. Cfr. <https://data.cerl.org/istc/it00144000> (la data è 1495 *more veneto*). L'edizione, che dopo i testi del corpus teocriteo contiene altre opere in greco, è ristampata nello stesso anno in una versione *emendatior*, per cui cfr. Gallavotti 1993, 362.

17. *Theokritou Boukolika*, Firenze, F. Giunta, 1515 (secondo l'uso fiorentino), per cui cfr. <https://www.ustc.ac.uk/editions/858937> e <https://edit16.iccu.sbn.it/titolo/CNCE028739>.

18. *Theokritou eidyllia* (...), Roma, Z. Calliergi, 1516, per cui cfr. <https://www.ustc.ac.uk/editions/858936> e <https://edit16.iccu.sbn.it/titolo/CNCE032693>. Si tratta della prima edizione che ai componimenti teocritei faccia seguire gli *Scholìa*.

19. La diversa seriazione rispecchia quella di due distinte famiglie di codici, l'Am-brosiana (alla quale è vicina Iunt) e la Vaticana (cui si rifanno invece Ald e Cal per i primi 18 componimenti): cfr. Gallavotti 1993, 15. In ogni caso, guardando ai soli testi contenuti, tutte e tre le stampe risultano eleggibili come possibili ipotesti per i volgarizzamenti. Si segnala inoltre che, come già anticipato, M1 è l'unico testo per cui si trova una rubrica con esplicita attribuzione a Mosco («ΜΟΣΧΟΥ ΕΡΩΣ ΔΡΑΠΙΕΤΗΣ»): tutti gli altri testi sono invece considerati teocritei e a lui assegnati o direttamente o *e silentio*.

20. L'ordinamento di Cal, che coincide in sostanza con quello di Ald (tranne che per lo scambio *Siringa-Morte di Adone*) ma vede l'aggiunta di nuovi componimenti, è ereditato dalle successive edizioni a stampa entro la metà del secolo: quella curata da Joachim Camerarius e stampata nel 1530 a Hagenau per i tipi di J. Setzer (<https://www.ustc.ac.uk/editions/696734>) e nel 1530-1531 a Basilea per i tipi di A. Cratander (<https://www.ustc.ac.uk/editions/696734>).

Le versioni latine edite entro la metà del Cinquecento sono invece sostanzialmente quattro:²¹ la prima a opera di Martino Filetico (da qui in avanti indicata con la sigla F), che traduce soltanto T1-7, a stampa a più riprese sul finire del Quattrocento a partire dall'edizione romana di Eucario Silber del 1482 circa;²² quella di Elius Heobanus Hessus, che accompagna il testo greco nella stampa di Basilea del 1530-1531 e ne riproduce l'ordinamento con lievi modifiche;²³ quelle di Giovanni Trimanino e Andrea Divo, stampate entrambe a Venezia nel 1539,²⁴ che presentano un ordinamento identico a quello di Cal.

Procedendo all'analisi del corpus in ordine di anno d'edizione, il primo autore ad aver stampato un volgarizzamento da Teocrito – e, più in generale, il volgarizzamento in endecasillabi sciolti di un testo bucolico – risulta essere Trissino. Per la verità, mentre non sembrano esserci dubbi sul primato trissiniano nell'uso dell'endecasillabo sciolto in senso assoluto,²⁵ a impiegare per primo lo sciolto in ambito bucolico sarebbe stato Alamanni: a dispetto della datazione delle *Opere toscane*, infatti, approdate ai torchi solo nel 1532 (ovvero tre anni più tardi della *princeps* delle *Rime trissiniane*), almeno le prime tre egloghe ivi contenute dovrebbero essere di poco successive alla morte di Cosimo Rucellai nel novembre del 1519,²⁶ essendo la scomparsa prematura dell'amico il tema centrale dei compo-

ustc.ac.uk/editions/696733, <https://www.ustc.ac.uk/editions/696632>); quella edita da Bartolomeo Zanetti a Venezia nel 1539, che in un tomo distinto stampa anche gli *Scholìa* (<https://www.ustc.ac.uk/editions/858939>); un'altra giuntina del 1540 (<https://www.ustc.ac.uk/editions/858941>); una veneziana dei fratelli Farri del 1543 (<https://www.ustc.ac.uk/editions/858942>).

21. Sulle prime traduzioni latine del corpus teocriteo cfr. Taddeo 1956, 38-44, e Bernardinello 1997, 40-43.

22. Cfr. <https://data.cerl.org/istc/it00146000>. Ci si servirà, per le citazioni da questa traduzione, del testo fissato da Martellini in Teocrito, *Latinum bucolicum carmen* (nella seconda redazione, che è quella della stampa). Su Filetico traduttore di Teocrito si veda inoltre Giuliani 2017.

23. Contrariamente al testo greco, che come anticipato segue Cal, la traduzione latina inverte *Siringa* e *Morte di Adone* e si chiude con T27; inoltre, T19 è reso in quattro versioni differenti.

24. Cfr. rispettivamente <https://www.ustc.ac.uk/editions/858940> e <https://www.ustc.ac.uk/editions/858938>.

25. Sul fatto che il vicentino avesse atteso alla stesura della *Sophonisba* forse addirittura a partire dal 1513, all'indomani dei primi contatti con l'ambiente degli Orti Oricellari, e che la tragedia fosse giunta a uno stadio semi-definitivo intorno al 1515, sia consentito il rimando a Davoli 2020, in particolare alle pp. 8-10.

26. Sulla datazione delle egloghe alamanniane cfr. Marcelli 2017, 255-256.

nimenti, laddove quantomeno la prima delle due trissiniane sarebbe stata composta quasi a ridosso della stampa, poco dopo il 1527, essendo posteriore alla morte di Cesare Trivulzio.²⁷ In una tale prospettiva, e tenuto conto del fatto che i due volgarizzamenti trissiniani attingono a due testi teocritei già oggetto di traduzione da parte di Alamanni (Al1 e Al9), la loro inclusione nella *princeps* potrebbe forse giustificarsi, oltre che come «“firma” del sicuro classicismo del Trissino»,²⁸ con la volontà di “battere sul tempo” l’esule fiorentino quantomeno nell’ambito della stampa e di ribadire così un’antiorità nell’uso dello sciolto per il genere bucolico e più in generale per il contesto della traduzione poetica.²⁹ Per i volgarizzamenti trissiniani, nel caso in cui il possibile ipotesto di riferimento vada riconosciuto fra le stampe, la scelta non potrà che cadere su Cal, l’unica fornita di *Scholia*:³⁰ in più di un’occasione, infatti, quelle che potrebbero apparire come libertà traduttive vanno in realtà ricondotte a scelte consapevolmente effettuate sulla scorta dell’apparato esegetico in appendice all’edizione romana.³¹ Ciò vale in larga misura per la traduzione di T3, a

27. Più complessa la datazione della seconda egloga trissiniana, che, attenendosi molto strettamente al testo greco, non indulge a riferimenti alla realtà e non offre quindi appigli cronologici: il solo legame con la contemporaneità che si possa ricavare è il fatto che il *Batto Capraro* che canta ad Amarille (e che compare anche come interlocutore della prima egloga) sembra doversi identificare con l’amico Giovan Battista Della Torre (su cui cfr. almeno Ferroni 2012, 133-140), ma il dato non aiuta a dirimere ulteriormente la questione. Un termine *post quem* piuttosto alto potrebbe essere rappresentato dalla confezione di quello che è a tutti gli effetti un canzoniere in sé compiuto, il ms. G.B.o.4 della Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek di Jena (la cui datazione è pure incerta, ma oscillante tra il 1524 e il 1527: cfr. Mazzoleni 1996, in particolare a p. 338, e Davoli 2020, 10, n. 19), in cui non compaiono egloghe: ma nulla impedisce di ritenere che il testo, se anche composto prima di quella data, fosse stato escluso dalla silloge manoscritta per altre ragioni.

28. Danzi 1992, 101.

29. Sarà da collegare a simili ragioni anche l’inclusione della canzone al cardinal Ridolfi (testo LXXVII), che non compariva ancora nel ms. di Jena e che costituisce il primo impiego in assoluto del verso libero in un contesto lirico (associato peraltro a una forma canonica come quella della canzone, seppure di foggia pindarica).

30. Il testo di riferimento è quello di Wendel 1914 (si impiegherà la sigla *Sch.*). Per una panoramica delle edizioni di scoli a Teocrito si rimanda a Garin 1916.

31. Si tenga presente che tra la primavera e l’estate del 1516 Trissino si trovava a Roma, per cui avrebbe potuto procurarsi l’edizione già in quella circostanza – il che non significa, naturalmente, che egli non potesse aver letto i testi teocritei già negli anni precedenti, se è vero che «l’esemplare [della *princeps* milanese] della Bodleian Library (segnato Auct. K 3 1) presenta alcune note marginali che riportano varianti di lezione e rinvii ad autori classici di mano di Cosimo di Bernardo Rucellai; nota di possesso “Cosmi Oricellarij και τών φίλών”» (Comboni 2021, 71, n. 20): e tra gli amici di Cosimo figurava anche,

partire da un elemento strutturale quale l'identificazione della voce narrante con quella di Batto: nelle rubriche che accompagnano il testo teocriteo, infatti, il personaggio è designato genericamente come *αιπόλος*, per cui a spingere verso la specificazione del nome avrà certo contribuito – oltre alla volontà di legare più strettamente l'egloga a quella precedente –³² lo scolio al primo verso dell'idillio, che identifica il capraio con quello stesso Batto che in T4 38-40 celebra le lodi di Amarillide.³³ Ma è soprattutto ai vv. 29-35 che Trissino, apparentemente discostandosi dal testo greco, mostra in realtà di dipendere da vicino dalle glosse: parlante è, anzitutto, la resa del *τηλέφιλον* del v. 29 – il fiore impiegato per il vaticinio amoroso, il cui nome vale letteralmente 'che ama da lontano' – con *folja* (...) / *Del papaveru* (cfr. *Sch.* III 29e «τὸ φύλλον τῆς μήκωνος»), mentre al verso successivo *ποτὶ πάχεος* è inteso come *σωpra il pugno* (cfr. *Sch.* III 30 «τοὺς δακτύλους καλεῖ μεταφορικῶς ἀπὸ τοῦ ἀγκῶνος»); interessante è anche l'inversione tra nome proprio e participio ai vv. 31-32, per cui *Ἀγροῖὸν* (...) *παραιβότις* (lett. 'Agroio che mi stava accanto') diventa *l'antica Parabata*, sulla scorta di *Sch.* III 31a e 32e;³⁴ similmente, al v. 35, *Ἄ Μέρμωνος ἐριθακίς* (lett. 'la lavorante di Mermmone') diventa *Ritaca* (...) / *Filja d'Amerrmo* a partire da *Sch.* III 35a³⁵ e dalla lettura – questa volta tutta trissiniana – di *Ἄ Μέρμωνος* univerbato con funzione di patronimico. Per T1 si segnala invece soltanto uno scarto lessicale abbastanza rilevante da non poter essere giustificato sulla base del solo testo: i vv. 55-56 («παντᾷ δ' ἄμφι δέπας περιπέπταται ὑγρὸς ἄκανθος, / αἰολίχον [*αἰπολικόν* in Cal]³⁶ θάημα»), con cui il capraio conclude

come già ricordato, lo stesso Trissino. Per la verità, non è facile stabilire se un personaggio quale Trissino – allievo di un maestro di greco del calibro di Demetrio Calcondila ed egli stesso così interessato a manufatti librari antichi – abbia avuto accesso agli scolii tramite la calliergina e non invece attraverso un qualche manoscritto. D'altra parte, non sarà un caso che il Bartolomeo Zanetti che nel 1539 avrebbe ristampato gli *Scholìa* nell'edizione teocritea da lui edita fosse lo stesso tipografo che sotto lo pseudonimo di Tolomeo Ianiculo aveva collaborato con Trissino nel 1529 per la stampa delle sue opere (si vedano a proposito Castellani 1992 e Castellani 1994).

32. Si noti che anche in T1 l'interlocutore di Tirsi era indicato semplicemente a partire dalla sua professione di *αιπόλος*, e che già in quel caso Trissino aveva provveduto ad assegnargli nella rubrica il nome di Batto.

33. Cfr. *Sch.* III 1a «οἱ μὲν φασιν αὐτὸν τὸν Θεόκριτον εἶναι διὰ τὸ σιμὸν καταφαίνεσθαι (...) οἱ δὲ Βάπτον αἰπόλον τινά, ὃν ἐν τῷ Αἴγωνι εἰσάγει τῆς Ἀμαρυλλίδος ἐρώντα».

34. Rispettivamente «τινὲς ὄνομα κύριον τὸ Γροῖώ· οὐδέποτε γὰρ τὴν γραῖαν οὕτως φασί» e «ὄνομα κύριον».

35. «μισθώτρια ὑποκοριστικῶς ἢ ὄνομα κύριον».

36. Sulla variantistica relativa a questo aggettivo cfr. Porro 2021.

la lunga *ekphrasis* della coppa che vuole offrire in dono a Tirsi, sono infatti resi da Trissino «Di σωττω poi circa il ben postω fωndω / V'ha mωlte folje di civile acantω», in cui l'aggettivo accostato all'*acantω* non corrisponde né a *υγρὸς* ('languido', 'molle') né a *αιολίχον/αίπολικόν*,³⁷ in questo caso, tuttavia, neppure gli scoli suffragano la scelta traduttiva, per cui il termine sarà da intendere come resa quanto mai libera (forse da collegare all'uso che della pianta si faceva in ambito architettonico), se non si voglia pensare a un fraintendimento del testo da parte di Trissino.³⁸

Più complesso individuare una specifica stampa nel caso di Alamanni, soprattutto a causa della sua tendenza all'amplificazione del testo di partenza (ad esempio tramite sdoppiamento di singoli vocaboli in dittologie di foggia petrarchesca) e alla sua contaminazione con altre fonti (e con le *Bucoliche* virgiliane in particolare).³⁹ Diversi passi rivelano una fruizione

37. Peraltro, il lemma "civile" ricorre soltanto un'altra volta nella produzione trissiniana, nel volgarizzamento del *De vulgari eloquentia*, per rendere il termine «urbanum» (I xvii 3).

38. La scelta lessicale è insolita per un traduttore abbastanza vicino al testo di partenza quale dimostra di essere Trissino; il sintagma è trasposto in modo apparentemente altrettanto libero in Al1 39 «l verde acantho», ma in realtà in accordo con la versione latina di F1 80 «viridi (...) acantho».

39. La tecnica traduttiva di Alamanni, per la quale si nota una certa elasticità nel non limitarsi a un unico testo di partenza ma a guardare in contemporanea a più testi base, appare quanto mai eclettica e, in tal senso, più innovativa – o più radicalmente classicistica, nella sua apertura a più modelli e nella facilità con cui questi sono contaminati l'un l'altro – rispetto, ad esempio, a quella trissiniana. Del resto, già Berra 2003, 180 notava che la produzione elegiaca di Alamanni «si caratterizza per la spiccata aderenza ai modelli», ma «lungi dall'esaurirsi nell'imitazione, aspira ad una vera e propria fondazione, o rifondazione, del genere in volgare, secondo il peculiare atteggiamento emulativo e sperimentale» proprio dell'autore; e in particolare, a proposito delle elegie che riprendono il corpus tibulliano, che «raramente (...) un'unità del modello corrisponde con precisione ad una del poeta volgare, perché Alamanni talvolta ne sovverte la *dispositio* (con un procedimento imitativo a lui gradito), o vi aggiunge passi di propria invenzione o altre tessere classiche e volgari, oppure ne sostituisce alcuni brani con altri opportunamente adattati alla situazione narrativa, o addirittura riscrive in chiave diversa l'intero pezzo»: tutte circostanze che, come si vedrà, si ripropongono anche nelle egloghe. Sul metodo di lavoro di Alamanni si vedano anche Butti 1981, 26-33 e in particolare a p. 30: «A prescindere dalle innovazioni (...) vediamo che di solito ha adottato un vero e proprio procedimento ad intarsio, realizzato scendendo l'uno dall'altro i precetti dettati dalla tradizione georgica, per ricomporli successivamente secondo un proprio schema; il poema [*scil.* la *Coltivazione*] si può paragonare così ad un grande mosaico dove, se non mancano tessere grandi, vi predominano però quelle piccole e, talvolta, quelle piccolissime»; Marcelli 2017, 265: «il rapporto che Alamanni intrattiene col modello classico non ha nulla del mero *interpretes*, configurandosi piuttosto come un'emulazione, ove non di una vera e propria gara che il nostro ingaggia con la fonte. Accanto

della traduzione di Filetico, soprattutto nelle *amplificationes* rispetto al dettato teocriteo. In A11, ad esempio, il v. 13 «Fra verdi lauri, mirti, erbe e fiori», assente in T1, si genera a partire da F1 18 «Hic ubi declivis tumulus, loca plena myricis», mentre i vv. 126-127 «O selve, o colli, o verdi piagge apriche, / O soavi campagne, o boschi» riprendono più da vicino F1 167-168 («Non ego dumosas frondentesque amplius oras / Non ego dulce nemus, montes saltusque») che non il conciso T1 116-117 «ἀν' ὕλαν, / οὐκέτ' ἀνὰ δρυμῶς, οὐκ ἄλσεα». In A15 33 «l fonte onde sonando stilla / La più chiara acqua» l'elemento sonoro guarda a F5 63-64 «Hac gelidus levi semper cum murmure rivus / defluit», rispetto al semplice *καταλείβεται* teocriteo, così come al v. 54 l'aggettivo *frondosi* riferito ai *rami*, se non è espansione apportata in autonomia, sarà da ricondurre a F5 93 «Arboribus tectae patulis et fronde virentis». Altro inserto uditivo è quello che compare in A17 3-4 «e cantando i sacri versi insieme / (Suo malgrado)», il cui parallelo, che manca in Teocrito, è invece in F2 5-6 («Delphidi ut irato magicum componere carmen / Atque domum tandem possim revocare canendo»). Nello stesso componimento rimandano alla versione latina anche l'aggettivo *freddo* con cui è designato l'amato al v. 4 (per cui cfr. F2 7 «Frigentem», laddove in T2 4 è detto più genericamente *τάλας*, 'miserabile') e il fatto che Arianna è indicata non tramite un preciso riferimento alla sua bellezza e all'isola di Dia/Nasso (come in T2 46), bensì come persona abbandonata «nelle sole arene in mezzo il mare» (v. 61), in maniera simile a F2 59 «ignota quondam remanentis harena». Infine, in A19 rinviano a Filetico quantomeno i vv. 5 «Quando satolle fien» e 11 «Tu sempre fuggi» (per cui cfr. rispettivamente F3 7 «pastas» e 12 «Me fugis», assenti nel testo greco), nonché la lunga *amplificatio* costituita dai vv. 31-32 «Che talhor mi starei chiuso in un fiore / Onde spesso ti fai ghirlanda in fronte», che seguono F3 23-24 «Ipse timum carpens hederam pteridasque virentis / Tu quibus ornaris

alla libertà versoria, infatti, si evidenzia anche la straordinaria abilità nell'incastonare tessere provenienti da fonti diverse, latine e greche, non di rado anche con l'interferenza della tradizione volgare, ora dilatando i motivi presenti nell'originale, ora sintetizzando, ora smistando blocchi poetici dell'originale in componimenti diversi della propria raccolta» e 271-272: «penso che non sia fuori luogo stabilire una connessione tra la tecnica compositiva alamanniana e quella di Angelo Poliziano, sulla scia del quale Luigi sembra volersi collocare, soprattutto qualora si pensi al Poliziano delle *Silvae*, in cui maggiormente emerge la sua *ars combinatoria*, finemente giocata con eguale maestria sul triplice versante greco, latino e volgare»; e Tabacchini 2019b, 498: «Il suo lavoro, a metà strada fra la traduzione vera e propria e la rielaborazione allusiva, si configura come un lavoro d'“intarsio” citazionale, introducendo alcuni elementi che verranno sviluppati nel tardo Rinascimento e nel primo Manierismo».

fingens formosa coronam»,⁴⁰ mentre è forse meno cogente la dipendenza dell'appellativo del v. 15, «Ben mi farai, crudel, morir di doglia», da F3 16 «Sic tu me rapies crudeli funere vita» (un verso innovativo rispetto al testo greco). Alcuni elementi lasciano tuttavia intendere che Alamanni si servì della versione latina non in sostituzione del ma in aggiunta al testo greco⁴¹ – il quale in ogni caso fu la base per le traduzioni degli idilli non compresi nell'incunabolo romano (vale a dire T8 e T11, M3 e B1), dal momento che il testo latino di Hessus sarebbe stato disponibile solo poco tempo prima della stampa del volume delle *Opere toscane* in cui compaiono le egloghe alamanniane e comunque ben al di là delle loro supposte date di composizione –: l'interrogativa in A11 64-65 «Ove eran tutte allhor gratie e virtudi? / Ove voi, Muse», ad esempio, risponde meglio a quella di T1 66 «πῆ ποκ' ἄρ' ἦσθ' (...) πῆ ποκα Νύμφαι;» che non a quella di F1 98-99 «Quis locus, o Nymphae, (...) / Qua tenuit regio vos?»; la scelta di *grillo* in A15 36 collima con l'*ἀκρίδες* di T5 34, mentre è in contrasto con il *cicadas* della stampa di Filetico (v. 65);⁴² A17 2 «Col vello del monton purpureo cingi», che pure, per la costruzione del verso e per la coincidenza tra *vello* e *velleribus*, sembra essere stato influenzato da F2 3 («Pyxida velleribus croceam buxumque corona»), guarda più probabilmente a T2 2 («φοινικέω οἶδς ἄωτω») per l'aspetto cromatico; il sintagma «torto il naso» di A19 14, infine, al di là di una assonanza con il *torvus* di F3 14, traduce meglio il più connotato *σιμὸς* di T3 8. Quanto al testo greco di riferimento, le poche spie testuali in qualche misura rilevanti appaiono contraddittorie, orientando ora verso l'una ora verso l'altra fonte. Sembra si possa escludere come testo base la

40. Si vedano, per contrasto, i vv. 64-66 dell'egloga di Varchi «Mormorando (...) / (...) volarei / Nella felce e nell'edra», che si attengono invece strettamente al testo di T3 13-14 «βομβεῦσα (...) / τὸν κισσὸν διαδὺς καὶ τὰν πτέρην».

41. Sull'eccellente conoscenza del greco esibita fin dalla giovinezza cfr. Marcelli 2017, 263: «Alamanni, fin da giovanissimo, fu ritenuto un promettente talento nello studio del greco, come si evince dall'epistola prefatoria all'edizione del manuale di grammatica crisolorina uscito nel 1515 per i tipi dei Giunti che Eufrosino Bonini indirizza all'amico Luigi»; e cfr. anche, per gli anni vicini alla composizione delle prime egloghe, Weiss 1960, 568: «Nel 1518 copiava antichi scoli in margine ad un esemplare dell'Omero fiorentino del 1488, ora a Eton College, e fu probabilmente allora che cominciò a tradurre in italiano l'*Antigone* di Sofocle».

42. Ancora, nell'egloga quinta potrebbe essere un segno della dipendenza dal testo greco l'anafora dell'identico verbo 'furare' in poliplotto ai vv. 2 e 4 (per cui cfr. T5 2 «ἔκλεψεν» e 4 «κλέψαντα»), come già segnalato in Davoli 2022, p. 180 n. 31; sebbene Alamanni aggiunga poi un'ulteriore anafora di 'fuggire' («Fuggi» al v. 1 e «Fuggite» al v. 3), che manca nel testo greco ma è in quello latino («Effugite» al v. 1 e «fugitis» al v. 6).

Giuntina – che pure sembrerebbe l'edizione più ovvia per un fiorentino come Alamanni che si apprestasse a tradurre Teocrito sul finire degli anni Dieci – per il fatto che, nella versione di T8, Alamanni si mostra fedele alla distribuzione delle parti fra gli interlocutori così come riportata in Ald e Cal, incorrendo di conseguenza in una parziale incoerenza: i vv. 21-25 del testo greco, infatti, sono assegnati a Dafni, i vv. 26-32 a Menalca e quelli subito successivi, a partire dal 33, di nuovo a Menalca, con una ripetizione pleonastica della rubrica (che è già nelle due stampe), laddove in Iunt i vv. 21-32 sono tutti ricondotti, attraverso un'unica rubrica, alla sola voce di Dafni.⁴³ Verso Ald potrebbe spingere la lezione *ἔρεχθειν* (lett. 'lacerare'), condivisa da Iunt, contro Cal che ha *ὄρεχθειν* (lett. 'ruggire'), per T11 43 «τὰν γλαυκὰν δὲ θάλασσαν ἔα ποτὶ χέρσον ὄρεχθειν», che in Al6 56-57 diventa «lascia oggi il mare / A suo grado ferir crucciato il lito». Ancor più rilevante è il fatto che B1 84 sia tradotto con «lava il fianco» (Al10 111), dal momento che il verbo *λόυει* ('lava') è nella sola Cal, contro Ald e Iunt che hanno *λύει* ('scioglie'): ma non si può neppure escludere che in questo caso Alamanni abbia corretto autonomamente un testo insoddisfacente ripristinando una lezione che era facilmente desumibile dal contesto. Difficoltà analoghe, quando non ulteriori, presenta la tradizione manoscritta: se pure qualche lezione potrebbe instradare verso codici autorevoli, come il Plut. XXXII 16 della Bibl. Medicea Laurenziana di Firenze (siglato S) o un suo apografo, i problemi sollevati dalla sua individuazione come ipotesto per la traduzione finiscono per essere superiori alle soluzioni.⁴⁴ In

43. L'editore moderno, anche sulla base di alcuni manoscritti, sana l'incoerenza secondo il seguente prospetto: vv. 21-24 Dafni, v. 25 Menalca, vv. 26-32 Dafni, vv. 33 ss. Menalca.

44. Il codice fiorentino, consultabile online al link <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/596036/rec/1>, si candiderebbe come copia di rilievo, ad esempio, per una variante come *πηδῶσιν* (lett. '[le mammelle] zampillano') in T8 42, che spiegherebbe Al8 55 («corre il latte») meglio di quanto non facciano *πληροῦσιν/πληροῖσιν* (lett. 'si riempiono', 'sono piene') rispettivamente di Ald e di Iunt-Cal; e per l'aggiunta in interlinea, tra i vv. 69 e 70 dell'*Epitafio di Bione* di Mosco (= M3 69bis), di un *ἄρχετε* (vale a dire l'incipit del verso di *refrain*, che negli apografi è trascritto poi nella sua interezza) assente nelle stampe e con cui si giustificerebbe la presenza del *refrain* anche nel corrispettivo punto della traduzione alamanniana (Al2 94) – per quanto anche in questo caso, come per *λύει* > *λοῦει*, si potrebbe immaginare un'operazione autonoma da parte dell'autore, dal momento che tra i versi precedenti e quelli subito successivi si avverte uno stacco tematico tale da giustificare da solo l'inserzione del ritornello. Fra le varianti citate per le stampe, tuttavia, al di là di quella per T11 43 (che pare essere *ὄρεχθειν*, benché il testo sia poco visibile in quel punto), ad allontanare da S è soprattutto il fatto che per T8 21-33 il manoscritto segue la stessa ripartizione di rubriche che si trova nell'editore moderno (dunque

definitiva, anziché ipotizzare una dispendiosa operazione di collazione tra più fonti a stampa e/o manoscritte – che si sarebbe del resto dimostrata di poco frutto per Alamanni stesso, di fronte a questioni di così poco momento – bisognerà o immaginare il ricorso a una fonte manoscritta ancora da individuare o ricondurre alcune scelte traduttive a una libertà autoriale più che a una dipendenza dall’una o dall’altra lezione.⁴⁵

Pressoché nulle sono le spie traduttive che permettano di risalire al testo di partenza per gli altri tre autori, in ragione dell’estrema libertà che contraddistingue i loro componimenti: in particolare Muzio e Varchi, infatti, non solo procedono per estese *amplificationes* che introducono nuove scene del tutto assenti nel modello, ma anche quando si attengono all’ipotesto tendono a rielaborarlo in modo tale che il concetto di fondo risulta molte volte appena riconoscibile; almeno per Amomo e Varchi si può essere comunque quasi certi che il testo impiegato sia stato quello greco.⁴⁶ Per il primo, l’unico indizio che si ricava dalla traduzione – poco più di una suggestione – è quello fornito dal v. 170 (= B1 81-82) «L’un l’arco e l’altro spezza le saette», che pare rendere meglio l’*ἔκταν*’ della Giuntina che non l’*ἔβαιν*’ delle altre due stampe.⁴⁷ Alcune scelte di Varchi lascerebbero ipotizzare una fruizione diret-

incompatibile con la divisione di battute presente in Alamanni), oltre che l’assenza del testo di B1. Né pare si possa pensare a un altro importante testimone quale P (il Plut. XXXII 37 della stessa biblioteca di Firenze, consultabile al link <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/504991/rec/1>), che, oltre a concordare parzialmente con le tre edizioni nella variante *πληθυσίαν* di T8 42 e a presentare in T8 21-33 la medesima distribuzione di battute che si trova in S, in M3 37 legge *δε πρίν*, contro la lezione *δελφίν* delle stampe e di S, che è quella seguita in A12 54 (*delphyno*).

45. Vi sono, d’altra parte, casi in cui Alamanni si distacca palesemente dal testo della vulgata in tutte le varianti attestate: si segnalano in particolare l’anticipazione, contro la testimonianza di tutte e tre le stampe (e di S), di T5 86-87 prima dei vv. 84-85, con conseguente inversione delle parti fra i due interlocutori (cfr. A15 78-81); in A110 34 (= B1 21), la resa di *νήπλεκτος* (‘scarmigliato’, o più semplicemente ‘con i capelli sciolti’) delle stampe con *scinta*, che appare più vicina a *νήπεπλος* (‘con la veste sciolta’) o a *νήζωστος* (‘con la cintura sciolta’) degli editori moderni (ma è possibile che qui Alamanni guardasse alla versione dell’Accolti, che al v. 76 ha *discinta*); infine, la traduzione di B1 81-82 «χὼ μὲν οἰστώς / ὅς δ’ ἐπὶ τόξον ἔβαλλ’» (correzione dell’editore moderno) con «Quel donava gli strai, quell’altro l’arco» (A110 106), in cui il verbo non pare rendere né la lezione *ἔβαιν*’ (lett. ‘salire sopra’) di Ald e Cal né tantomeno l’*ἔκταν*’ (lett. ‘uccidere’) di Iunt.

46. Sulla conoscenza del greco da parte dei due si rimanda ancora a Bingen 2000 e Pietrobon-Tomasi 2018.

47. Anche Amomo, come Alamanni, traduce *λέει/λοβει* con ‘lava’, ma in questo caso, più che immaginare una correzione *ope ingenii* o anche solo una fruizione di Cal, si può ipotizzare una mediazione della traduzione del fuoriuscito fiorentino, come dimostra tra l’altro l’aggiunta di un verso che è già in Alamanni ma che manca nel modello greco: si

ta degli *Scholìa*, ma potrebbero anche essere indice di una approfondita lettura della seconda egloga trissiniana:⁴⁸ così, ad esempio, la resa di *τηλέφιλον* (Γ3 29) con *foglia di rosa*,⁴⁹ quella di *Ἀγροῖω* (Γ3 31) con *una vecchia*, e soprattutto quella di *ποτὶ πάχεος* (Γ3 30) con *in su l' mio pugno*.⁵⁰ Per Muzio, infine, che più di tutti si distanzia dal testo base, mancano gli appigli necessari per avanzare ipotesi di qualche tipo: la sola possibile spia, piuttosto tenue, è costituita dai vv. 266-268, che traducono molto liberamente M2 135-137 servendosi forse della mediazione del testo latino di Hesus:⁵¹

E se tu toro se', *donde tant'arte*
 Per far preda di me? Perché 'l camino
 Per strane *vie fuor del camin terrestre?*
 (Muzio, 266-268)

Πῆ με φέρεις θεόταυρε, τίς ἔπλεο; πῶς δὲ κέλευθα
 ἀργαλέ' εἰλιπόδεσσι διέρχεται, οὐδὲ θάλασσαν
 δειμαίνεις
 (M2 135-137)

quo me taure rapis? quis eras? *quibus artibus usus*
 has potes ire *vias, nullis hominumve ferarumve*
emensas pedibus
 (Hesus, 159-161)

confrontino i vv. 173-175 di Amomo «Chi gli lava la piaga, e chi con l'ali / Suscitava una fresca e mobile aura / Per rinvocar gli allontanati spirti» con Al10 111-112 «Chi lava il fianco, chi battendo l'ali / Cerca in lui rinvocar gli andati spirti» (in cui si noti la quasi identica costruzione dell'ultimo verso: *rinvocar gli + participio + spirti*), laddove in B1 84-85 si legge «ὁ δὲ μηρία λούει, / ὃς δ' ὄπιθεν περὺγεσιν ἀνανύχει τὸν Ἄδωνιν».

48. Si veda però l'elenco di edizioni di Teocrito posseduto da Varchi di cui si dà notizia in Ferroni 2019, 17, n. 7 «a c. 55r possiamo infatti leggere: “Theocriti Idyllia Epigrammata cum glossis 1/8 Vene(tis) 1539 [...] Teocrito d'aldo i(n) f(olio) vecchio [...] Teocrito l(atino) p(er) Eliu(m) Eobanu(m) 1/8 i(n) uersi [...] Teocrito l(atino) 1/8 p(er) Andre(a) Iusti(nopolitano)” e, ancora, a c. 57r: “Teocrito Greco 1/8”».

49. Benché il fiore scelto da Varchi sia diverso da quello dell'ipotesto e paia libera variazione più che ripresa di uno specifico modello, condiviso con Trissino è il fatto che si tratta non del fiore nella sua interezza ma di una sola 'foglia' (ovvero di un petalo).

50. Si segnala che in F3 sono presenti gli elementi della foglia (vv. 50-51 «Cognovi pridem folii per signa recentis / Thelephili teneros late monstrante amore») e del pugno (o meglio, della mano, ai vv. 52-53 «nostris / Sed manibus folium cupidis tabescere vidi»), ma non quello della vecchiezza dell'indovina.

51. Si cita dall'edizione del testo fornita in Bernardinello 1997, 66-70.

3. Le interferenze con altri modelli classici

Anche nei testi che in maniera palese – sebbene spesso non esplicitamente dichiarata – volgarizzano gli idilli teocritei, compaiono talvolta brani desunti da altri autori bucolici della classicità, vuoi per semplice *variatio*, vuoi per l'esibizione di un canone plurimo, vuoi per una sentita dichiarazione di poetica tramite individuazione di specifici modelli. In Trissino, che, come si è già avuto modo di osservare, si tiene abbastanza vicino al testo del siracusano, non si registrano scarti rilevanti di questo genere, almeno sul piano dell'*inventio* e della *dispositio*: le scene teocritee, al netto di qualche taglio e poche aggiunte, sono per lo più ripercorse nella loro interezza. Un discorso analogo vale per Amomo, il quale, pur procedendo spesso per *amplificationes* del testo di partenza, non esibisce modelli alternativi a quello teocriteo.

Diversa la situazione per Alamanni, in cui i luoghi che si distaccano dall'ipotesto virano spesso verso riprese dalle *Bucoliche* virgiliane. Lunghi passi tratti da Virgilio si incontrano nell'egloga quinta, dove a partire almeno dal v. 106 è tradotto in maniera sistematica V3 80 ss.⁵² (accanto a porzioni di testo di invenzione alamanniana, come lo sdoppiamento della donna amata da uno dei due interlocutori – che qui è figura dello stesso Alamanni – in Cinzia e Flora; o come la celebrazione di Francesco I in coda al componi-

52. Qualche rimando più puntuale alla medesima bucolica virgiliana potrebbe individuarsi già nei versi precedenti: ad esempio, i vv. 86-87 «Quante e quai già sentii dolci parole? / Dicalo Amor per me ch'io dir non l'oso» potrebbero guardare a V3 72-73 «O quotiens et quae nobis Galatea locuta est! / partem aliquam, venti, divum referatis ad auris!» e il v. 96 «Me sol richiama, et io lei sola adoro» a V3 78 «Phyllida amo ante alias; nam me discedere flevit». Si segnala inoltre che variazioni del modulo che si incontra in A15 106-109 («COR: Temon le mandre i lupi, i fior la pioggia, / Gli arbori i crudi venti, io d'esse l'ira. / BAT: Aman l'herbe l'humor, gli armenti i prati, / Le capre il bosco, io sola Sylvia et una», traduzione diretta di V3 80-83 «DA: Triste lupus stabulis, maturis frugibus imbres, / arboribus venti, nobis Amaryllydis irae. / ME: Dulce satis umor, depulsis arbutus haedis, / lenta salix feto pecori, mihi solus Amyntas») si ritrovano ancora in inserzioni originali di Alamanni in altre egloghe, come in A110 68-70 («Si mi piace il tuo dir, che meno assai / Piace al tenero agnel novella fronde, / Et a gli armenti tuoi l'herba d'aprile») e in A18 82-84 («Dolce è Zephiro a' fior, la pioggia all'herbe, / Alle capre le frondi, a' figli il latte, / A' giovinetti amor»), per le quali il modello di partenza è ancora quello virgiliano ma forse – almeno in quest'ultimo caso – con un occhio anche ad *Antologia Palatina* V 169 1-2 «Ἡδὺ θέρους διψῶντι χιῶν ποτόν, ἠδὺ δὲ ναύταις / ἐκ χειμῶνος ἰδεῖν εἰαρῖνὸν Στέφανον», che Alamanni poteva leggere nell'*Antologia Planudea* (nella *princeps* compare nell'ultima carta del volume, κx8v).

mento),⁵³ tanto che l'agone poetico si conclude in pareggio come in Virgilio e non con la vittoria di uno dei due contendenti, come invece in Teocrito. Una forte *contaminatio* col modello virgiliano contraddistingue anche l'egloga settima, che a partire dal v. 21 e per tutta la prima parte⁵⁴ attinge ampiamente da V8, desumendo peraltro da qui e non da Teocrito il verso intercalare «Torni all'albergo mio, torni il mio Daphni». Per quanto il componimento virgiliano sia a sua volta esemplato sul medesimo idillio teocriteo e sia pertanto molto vicino al testo greco, in qualche tratto si scorgono indizi della più stretta dipendenza alamanniana dal primo: si vedano ad esempio gli *altari* del v. 1, che non sono in Teocrito ma rendono il quasi identico *altaria* di V8 64; il v. 30 «Daphni m'incende, io questo lauro incendo», che risponde meglio a V8 83 «Daphnis me malus urit, ego hanc in Daphnide laurum»⁵⁵ che non a T2 23-24 «Δέλφις ἔμ' ἀνίασεν· ἐγὼ δ' ἐπὶ Δέλφιδι δάφραν / αἶθω»; i vv. 35-36 «Come la cera al foco hor si disface, / Così quel fero Daphni amor distrugga», che per costruzione sintattica ricordano più da vicino V8 80-81 «haec ut cera liquescit / uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore» rispetto a T2 38-39 «ὡς τοῦτον τὸν κηρὸν ἐγὼ σὺν δαίμονι τάκω, / ὡς τάκοιθ' ὑπ' ἔρωτος ὁ Μύνδιος αὐτίκα Δέλφις»⁵⁶ (sebbene subito dopo Alamanni traduca i versi 35-36 di Teocrito, assenti in Virgilio); i vv. 40-42 «Questi biondi capei dormendo trassi / Dall'aurea chioma, che m'abbaglia e stringe; / Questi presento a te, vedova soglia», che per l'offerta alla *soglia* si rifanno chiaramente non a T2 53-54 «τοῦτ' ἀπὸ τῆς χλαίνας τὸ κράσπεδον ὄλεσε Δέλφις, / ὡγὼ νῦν τίλλοισα κατ' ἀγρίῳ ἐν πυρὶ βάλλω» bensì a V8 91-93 «has olim exuvias mihi perfidus ille reliquit, / pignora cara sui, quae nunc ego limine in ipso, / Terra, tibi mando»;⁵⁷ infine, al v. 80, la natura velenosa delle erbe impiegate

53. La dipendenza di questi versi da Virgilio è già segnalata da Marcelli 2017, 262, la quale però addita il testo del mantovano come modello esclusivo, senza rendersi conto che alla base dell'intero componimento vi è Teocrito (e infatti l'egloga alamanniana non compare nell'elenco di p. 265 tra quelle che traducono da vicino il siracusano).

54. La seconda porzione dell'egloga, che segue genericamente il prosieguito di quella teocritea, si contraddistingue per un'estrema libertà compositiva, tale per cui ad esempio le scene urbane dell'innamoramento (legate al *gymnasion*) sono trasfigurate in un contesto venatorio a sfondo silvestre.

55. Con l'eventuale mediazione del quasi identico F2 34 «Comburit me Delphis, ego hanc in Delphide laurum».

56. Vicino al testo greco, con una costruzione più macchinosa di quella virgiliana e alamanniana, è in questo caso anche F2 39-40 «Utque meis pallens digitis bene cera liquescit, / Myndius extemplo sic nostro Delphis amore».

57. Il *limbum* è ovviamente gettato nelle fiamme anziché presentato alla soglia anche in F2 67-68. Le immagini dei generici *pignora* e dell'ἐν πυρὶ ricompariranno combinate fra

nel rito («queste herbe avenenate e crude»), che guarda all'endiadi virgiliana di 8 95 «has herbas atque haec Ponto mihi lecta venena», di contro alle meno connotate «τὰ θρόνα ταῦθ'» di T2 59 (che diventano «ipsa (...) medicamina» in F2 73). Una stretta dipendenza da Virgilio si incontra anche in un passo della traduzione di un'altra egloga teocritea già oggetto di imitazione da parte del mantovano, A18:

Per caso s'incontrar Daphni e Menalca,
Questo gregge adducea, quell'altro armenti,
Ambe di età novella, ambe eran Toschi
(A18 12-14)

Forte sub arguta consererat ilice Daphnis,
compulerantque greges Corydon et Thyrsis in unum,
Thyrsis ovis, Corydon distentas lacte capellas
ambo florentes aetatibus, Arcades ambo
(V7 1-4)

Addirittura, nell'egloga nona, piuttosto libera nell'ampliamento di alcune scene e in generale nella *dispositio* dei materiali dell'ipotesto (che è T3), pare di potersi scorgere una ripresa puntuale da un altro idillio di Teocrito stesso:

Ah bella e cruda, hoggi ha sei giorni a punto
Che giurato mi fu da chi 'l sapea
Ch'altro più del tuo Tyrsi amasti sempre
(A19 40-42)

ἀλλ' ἦνθέ μοι ἄ τε Φιλίστας
μάτηρ τᾶς ἀμᾶς ἀλητρίδος ἄ τε Μελιζοῦς
σάμερον (...)
κεῖπέ μοι ἄλλα τε πολλὰ καὶ ὡς ἄρα Δέλφεις ἔραται
(T2 145-149)

La principale fonte di *contaminatio* rimane però anche qui quella delle *Bucoliche* virgiliane, che sono richiamate nell'*amplificatio* subito successiva:⁵⁸

loro, in Alamanni, ai vv. 71-73: «Queste che già mi fur sì dolci spoglie, / De' suoi levi pensier non saldo pegno, / Dono alle fiamme».

58. Cfr. già Marcelli 2017, 268, dove accanto al modello qui citato è proposto anche quello di V10 37-39, che appare tuttavia meno cogente.

Quanto fora il miglior s'amassi anchora
 L'Amaryllide mia cui tanto amava?
 Ben sei candida, o Phylli, et ella è bruna,
 Ma che vale il color? Cade il ligustro,
 E la rosa d'Adon Cyprigna adorna.
 O dolce vita mia perché mi schivi?
 Confesso ben che più ricco è Menalca,
 Ma quanto ricco è più, più certo avaro,
 E se no 'l credi alla mia mandra vieni,
 E prendi pur se vuoi capretti o capre
 (Al 9 43-52)

nonne fuit satius tristis Amaryllidis iras
 atque superba pati fastidia? nonne Menalcan,
 quamvis ille niger, quamvis tu candidus esses?
 o formose puer, nimium ne crede colori:
 alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur.
 despectus tibi sum, nec qui sim quaeris, Alexi,
 quam dives pecoris, nivei quam lactis abundans.
 mille meae Siculis errant in montibus agnae
 (V2 14-21)

Poco dopo, i vv. 55-56 «Ma 'l tuo Menalca il suo più magro agnello / Non doneria, perch'ha matrigna e padre» rinviano all'*excusatio* che Menalca stesso aveva pronunciato nell'egloga precedente, debitrice al contempo di un passo teocriteo e di uno virgiliano:⁵⁹

Non farò già, perch'ho matrigna e padre
 Ch'ogni sera al tornar contan le gregge
 (Al8 26-27)

οὐ θησῶ ποκα ἀμνόν, ἐπεὶ χαλεπὸς ὁ πατήρ μεν
 χά μᾶτηρ, τὰ δὲ μᾶλα ποθέσπερα πάντ' ἀριθμεῦντι
 (T8 15-16)

De grege non ausim quicquam deponere tecum:
 est mihi namque domi pater, est iniusta noverca,

59. Si noti come Alamanni convogli nella propria traduzione entrambe le fonti, attingendo sinteticità d'elocuzione dalla prima e almeno un lemma (*noverca*) dalla seconda.

bisque die numerant ambo pecus, alter et haedos
(V3 32-34)

Teocrito soccorre Alamanni, poi, nella traduzione di B1, in cui il pianto per Adone è inserito in una cornice bucolica che si rifà a T6:

Lung'Arno si trovar Dameta e Daphni
Ove aggiunser quel di gli armenti insieme.
L'un non havea di pel macchiato il volto,
All'altro il nuovo fior cingea le guance
Ch'a saggia nympha più d'ogni altro è caro.
E schivando il sudor del mezzo giorno
Ciascun lieto a cantar la lingua sciolse
(Al10 1-7)

Δαμοίτας χῶ Δάφνις ὁ βουκόλος εἰς ἓνα χῶρον
τὰν ἀγέλαν πόκ', Ἄρατε, συνάγαγον· ἧς δ' ὁ μὲν αὐτῶν
πυρρός, ὁ δ' ἡμιγένειος· ἐπὶ κράναν δέ τιν' ἄμφω
ἔσδόμενοι θέρεος μέσῳ ἄματι τοιάδ' ἄειδον
(T6 1-4)

Infine, almeno un punto contatto, per quanto molto labile, potrebbe rilevarsi con Nemesiano, lì dove il «φάσσαν» di T5 96 (che in F5 170 diventa «Aeriam [...] palumbem») è reso con «Due tortorette e due colombe» in Al5 102, vale a dire con le «geminasque palumbes» di Nemes., *ec.* II 67.

Anche Muzio e Varchi ricorrono a fonti alternative – l'uno, per così dire, in maniera intensiva, l'altro estensiva. Nell'*Europa* di Muzio, al di là della lunga scena del convito degli dèi in cui le Parche prefigurano a Giove l'innamoramento per Europa e il suo rapimento, che pare essere invenzione autonoma del traduttore (con cui è controbilanciata tra l'altro l'esclusione di due lunghe porzioni iniziali, corrispondenti a M2 1-27 e 37-62), sono costanti i prelievi dal breve passo delle *Metamorfosi* ovidiane in cui è trattato il mito (Ov., *met.* II 846-875), tanto che le due fonti finiscono per intrecciarsi e sovrapporsi di continuo. In particolare, su uno sfondo che tiene presente il testo pseudo-teocriteo, sono innesti ovidiani soprattutto quelli relativi alla descrizione di Giove-toro e della sua interazione con Europa e le compagne:

Di bianchezza vincea la fresca neve.
Armata no, ma adorna havea la fronte

Di due lucide corna. E senza orgoglio,
Senz'atto di fierezza
(Muzio, 122-125)⁶⁰

Quippe color nivis est, quam nec vestigia duri
calcavere pedis nec solvit aquaticus auster.
(...)
cornua parva quidem, sed quae contendere possis
facta manu, puraque magis perlucida gemma;
nullae in fronte minae nec formidabile lumen:
pacem vultus habet
(*Met.* II 852-858)

(...) incominciare
Con man porger de' fiori al bianco grifo
(Muzio, 131-132)

mox adit et flores ad candida porrigit ora
(*Met.* II 861)

Quella [mano] a la groppa, e questa al destro corno⁶¹
(Muzio, 175)

(...) dextra cornum tenet, altera dorso
inposita est (...)
(*Met.* II 874-875)

Al contrario che in Muzio, in Varchi i modelli tendono a moltiplicarsi, pur afferendo quasi sempre a un contesto strettamente bucolico. Così, almeno in un caso pare di poter riconoscere una citazione da un testo pseu-

60. L'immagine immediatamente successiva, ai vv. 125-126 «l'aere intorno / Spargea di novo e di soave odore», rimanda invece a M2 91-92 «τοῦ δ' ἄμβροτος ὀδμή / τηλόθι καὶ λειμῶνος ἐκαίνυτο λαρὸν ἄυτμήν», che in Hesus suona «cuius de corpore spirans / immortalis odor fragrantia lilia prati / vincebat» (vv. 112-114).

61. In M2 126-128, invece, Europa con una mano si afferra al corno del toro e con l'altra tiene sollevata la propria veste perché non si bagni. Si tenga presente che il racconto ovidiano si interrompe con l'ingresso del toro nel mare, per cui tutto ciò che segue in Muzio è desunto più o meno direttamente da M2.

do-teocriteo diverso da quello tradotto, consistente in un analogo epitafio che l'amante, sul punto di suicidarsi, suggerisce all'amato crudele:⁶²

Anzi 'l tumulo mio con larghe note,
Talché si scernan di lontano, scriva:
“Questi anz’il giorno suo condusse a morte
D’Amarilli crudel l’orgoglio altero.
Fuggi (chiunque sei) fera sì cruda”
(Varchi, 129-133)

γράψον καὶ τόδε γράμμα, τὸ σοῖς τοίχοισι χαράζω·
“τοῦτον ἔρωσ ἐκτεινεν· ὁδοιπόρε μὴ παροδεύσης,
ἀλλὰ στὰς τόδε λέξον, ἀπηνέα εἶχεν ἑταῖρον”
(T23 46-48)

Si riconoscono inoltre un paio di possibili suggestioni derivate da Calpurnio Siculo:

(...) sotto quest’olmo,
Ci trastullerem qui, lungo esso l’acque,
Hor, che tutto arde a mezo giorno il cielo
(Varchi, 102-104)

(...) Hi cum terras gravis ureret aestas,
ad gelidos fontes et easdem forte sub ulmos
conveniunt
(Calp., *eccl.* II 4-6)⁶³

Due Leprettin sotto la madre a covo
In una macchia con gran rischio presi
(Varchi, vv. 153-154)⁶⁴

62. I versi teocritei in questione erano stati rifunzionalizzati già da Benivieni in *Bucolica* II 181-184 «Piacciati fare al mio corpo sepulcro / Et nella fronte vo’ che inscripto porte: / “Thirsida giace qui, dal fero et pulcro / Daphni sol per amar conducto a morte», come segnalato in Comboni 2021, 77, da cui si cita.

63. Se convenzionale è la scena dell’incontro sotto l’ombra di un albero al fine di sfuggire la calura, non sembra casuale che qui concorrano identici i tre elementi: l’albero (che in entrambi i casi è un olmo), il rivo d’acqua e il sole bruciante.

64. Il passo è da confrontare con T3 34 «λευκὰν διδυματόκον αἶψα».

saepe etiam leporem decepta matre paventem
 misimus in gremium
 (Calp., *eccl.* III 77-78)

Niente più che un generico rimando alle pratiche magiche operate per mezzo di particolari *herbas*, per cui cfr. V8 95-99, è invece l'accento a «Un'herba (...) / Che pò far gli occhi altrui di lume spenti» ai vv. 112-113, in un contesto che sembra per il resto di invenzione varchiana.

4. Le interferenze reciproche e con altri modelli volgari

L'ultimo aspetto preso in esame è il grado di influenza che anche i modelli volgari esercitano rispetto alle varie traduzioni – appartengano essi all'ambito lirico o a quello bucolico, e siano testi di contemporanei (come ad esempio i volgarizzamenti dei medesimi idilli teocritei da parte di altri autori) o facciano parte di una tradizione ormai assurta al rango di classico al pari di quella greca e latina. Le prime, rilevanti interferenze che è dato di riconoscere in maniera estensiva pressoché in tutto il corpus sono quelle dantesche e petrarchesche, da cui sono tratti sintagmi che spesso sdoppiano singoli lemmi (finendo per fungere da zeppe metriche) o che permettono di acclimatare certe espressioni teocritee adattandole a un contesto più propriamente lirico che non bucolico:⁶⁵

ὧ λύκοι, ὧ θῶες, ὧ ἀν' ὄρεα φολάδες ἄρκτοι (T1 115)	O orsi, o lupi, o fiere aspre e selvagge (Triss1 122)	fere aspre et selvagge (<i>Rvf</i> 310, 14)
ὧ τὸ καλὸν ποθορεῦσα (T3 18)	O bel guardω gentile (Triss2 27)	bel guardo gentile (<i>Rvf</i> 123, 12)
ὧμοι ἐγὼν, τί πάθω (T3 24)	O mia fiera ventura, ὦνε m'hai postω? (Triss2 35)	mia fera ventura (<i>Rvf</i> 311, 12)

Frequenti sono le citazioni petrarchesche anche in Alamanni, considerate le modalità con cui questi procede all'*amplificatio* del testo di parten-

65. Per qualche ulteriore ripresa dalla tradizione lirica volgare oltre a quelle citate di seguito si rimanda a Davoli 2022, in particolare a p. 160 e alla n. 32.

za e in generale la sua tendenza a conseguire un livello di *elocutio* mediano più che rusticale.⁶⁶

ὦ χαίρετε πολλάκι Μοῖσαι, χαίρετ' (T1 144-145)	O sante Muse, a voi più volte inchino / Le ginocchia e la mente (Al1 148-149)	Perché inchinare a Dio molto convene / le ginocchia et la mente (Ryf 28, 103-104) ⁶⁷
Στρυμόνιοι μύρεσθε παρ' ὔδασιν αἴλινα κύκνοι (M3 14)	Vaghi augelletti: e voi piangendo andate / Di ramo in ramo (Al2 14)	vaghi augelli (Ryf 301, 3)
ὄκ ἤρατο τᾶς Γαλατείας (T11 8)	Allhor ch'amor la bella Galathea / Nel cor gli sculse (Al6 10-11)	Quel dolce pianto mi depinse Amore, / anzi scolpio (...) / (...) in mezzo 'l core (Ryf 155, 9-11)
χλωρᾶς ἐκ βοτάνας (T11 13)	(...) dalle piagge ombrese, / Da' verdi campi e da' fioriti colli (Al6 17-18)	verdi rive fiorite, om- brose piagge (Ryf 226, 13) Fresco, ombroso, fiorito et verde colle (Ryf 243, 1)

Possono invece ritenersi a metà tra il virgiliano *Aen.* II 3 «Infandum, regina, iubes renovare dolorem», il dantesco *Inf.* XXXIII 4-5 «Poi cominciò: "Tu vuò ch'io rinovelli / disperato dolor che 'l cor mi preme» e il petrarchesco *Ryf* 273, 9 «Deh non rinovellar quel che n'ancide» i pur topici vv. 61-62 dell'egloga 1 «Poi ch'a rinnovellar quel che n'ancide / M'adduce il tuo pregar, doglia e mercede», mentre è senz'altro di ascendenza dantesca (da *Inf.* V 126 «dirò come colui che piange e dice» e XXXIII 9 «parlare e lagrimar vedrai insieme») il v. 25 di Al6 «Così dicendo e sospirando insieme», che traduce un semplice «ἄειδε τοιαῦτα» (T11 18).

Altrettanto – e forse, anzi, ancor più – vistose sono le riprese petrarchesche in Amomo, che sotto il profilo linguistico punta egualmente

66. Per strategie simili adottate nelle elegie, con esiti analoghi, si rimanda a Berra 2003, 203.

67. Cfr. anche *Ryf* 366, 63 «Con le ginocchia de la mente inchine».

a mantenersi nell'alveo di una *medietas* di stampo elegiaco. Endiadi o ditologie petrarchesche, in genere *amplificationes* di singoli aggettivi del testo greco (ma in qualche caso aggiunte affatto innovative), si incontrano soprattutto in clausola:⁶⁸

–	lucenti e belli (Amomo, v. 22)	lucente et bella (Rvf 33, 4)
κλαίουσιν (B1 19)	con pietose note (Amomo, v. 35)	con tante note sì pietose (Rvf 311, 4)
θηρί (B1 61)	fiere alpestre e crude (Amomo, v. 125)	alpestra et cruda (Rvf 52, 4)
(...) οὐκέτ' ἄειδεν ἐὸν μέλος, ἀλλ' ἔλεγ' αἰαῖ (B1 89)	Tutto ha voltato in pianto e in lamenti (Amomo, v. 181)	l' pianto e lamento (Rvf 132, 5)

Talvolta, poi, la mediazione del modello petrarchesco ha effetto sulla costruzione dell'intero verso (o, viceversa, è l'immagine ad attrarre tessere dei *Fragmenta*): è il caso, ad esempio, di «Ch'aran sì cara e dolce compagnia» (v. 53), vicino a Rvf 300, 10 «anno or sua santa et dolce compagnia»; di «Che vincean di gran lunga avorio e neve» (v. 65), dove la primazia del candore della pelle sui due elementi rimanda a Rvf 181, 11 «ch'avorio et neve avanza»; di «con un chiuder d'occhi» (v. 106), a significare la morte come in Rvf 270, 105 «al chiuder de' begli occhi»; di «Ch'al suo morir restar languidi et smorti» (v. 156), il cui legame con Rvf 46, 2 «[i fior'] che l'verno devria far languidi et secchi» sarebbe confermato dal fatto che nel verso precedente, in Amomo, si trova «secchi fiori»; soprattutto, di «Senza l'usato odor, senza colore» (v. 157), in cui la coppia di sostantivi ha richiamato (o è stata richiamata da) «lo odorifero Oriente» del verso successivo, a partire da Rvf 337, 1-2 «Quel, che d'odore et di color vincea / l'odorifero et lucido oriente». Alcune scelte, infine, sono da collegare più latamente al ricorso a un sistema linguistico petrarcheggiante che non a ricercate allusioni al Canzoniere: così, ad esempio, il verso incipitario si apre sull'immagine di «valli solitarie et chiuse»; poco dopo, al v. 4, Venere è

68. Un'eccezione è costituita dall'avvio del v. 169 «Humidi gli occhi», identico a quello di Rvf 269, 11.

connotata tramite il sintagma «trecce d'oro», mentre più avanti, al v. 140, le rose (semplicemente ῥόδον in B1 66) sono dette «vermiglie».⁶⁹

Ricorrono alle Corone in misura decisamente minore sia Muzio che Varchi, il primo perché concentrato su un testo di matrice mitologica più che elegiaca o eglogistica, l'altro perché interessato al conseguimento di un linguaggio di stampo bucolico.⁷⁰ Non manca, però, qualche intromissione dalla tradizione lirica, soprattutto più recente: in Muzio, ad esempio, il v. 190 «Le timidette piante a sé raccoglie» e il già citato v. 175 «Quella a la groppa, e questa al destro corno» si potrebbero confrontare rispettivamente con Poliziano, *Stanze* I 106, 1 «Le 'gnude piante a sé ristrette accoglie» e I 105, 8 «l'una man tiene al dorso, e l'altra al corno»; è invece clausola bembiana quella che compare in Varchi, v. 142 «diletto e gioco» (cfr. Bembo, *Rime* 22, 13; 32, 2 e 70, 8).⁷¹

L'ultima incursione riguarda le riprese interne al corpus di riferimento e vale a testimoniare quanto i testi dei volgarizzamenti circolassero – evidentemente già in forma manoscritta – e quanto i vari traduttori li tenessero presenti al momento di accostarsi all'originale greco. Strettissimo è il rapporto fra le due egloghe trissiniane e quelle alamanniane che si rifanno ai medesimi ipotesti;⁷² né è scontato stabilire a chi vada assegnata la pri-

69. Diverso il caso del v. 80 «I bianchi fior son per dolor vermigli», dove il primo aggettivo, assente in B1 35 («ἄνθεα δ' ἐξ ὀδύνας ἐρυθαίνετα»), è introdotto a partire da *Rnf* 46, 1 «i fior' vermigli e i bianchi». Analogamente, è quanto avviene in Muzio, v. 26 «Di bianche rose ornata e di vermiglie» rispetto a M2 70 «πυρροῖο ῥόδου».

70. Tale scelta si riflette nell'adozione di uno stile che, nel complesso, risulta poco polito e registra senz'altro meno punte liriche rispetto alle traduzioni degli altri autori, ma che in parte si riscatta da questo voluto abbassamento nella sezione finale, in coincidenza con il vero e proprio canto del capraio, che ha la struttura metrica di uno gliommero.

71. Influssi della poesia quattrocentesca si ritrovano anche in Alamanni: ad esempio, in A15 55 «Qui son due rivi, e ne i frondosi rami / Dolce i dipinti augeli cantan d'amore» (= T5 47-48 «ἔνθ' ὕδατος ψυχρῶ κρᾶναι δύο, ταὶ δ' ἐπὶ δένδρει / ὄρνιθες λαλαγεῦντι»), in cui si noti peraltro la riproposizione esatta dell'esametro teocriteo, con identico *enjambement* il sintagma riferito agli uccelli recupera Poliziano, *Stanze* I 90, 1-2 «Li augelletti dipinti intra le foglie / fanno l'aere addolcir con nuove rime», mentre in A17 14 «Tu, Regina infernal, cui teme e fugge / Il fido can» (= T2 12 «τῆ χθονία θ' Ἐκάτα τὰν και σκύλακες τρομέοντι») è forse riprodotta un'immagine di Cariteo, *Endimione* XI 36 «Come cane che l'onde fugge et teme» (pur senza dimenticare che uno sdoppiamento dell'originario τρομέοντι è già in F2 21 «metuunt trepidantque fugaces»).

72. Qualche contatto si registra anche rispetto alla produzione lirica alamanniana: ad esempio, Triss1 80 «Piansenla i boschi, le campagne e i colli» presenta la stessa terna di *O felice cammin, come or vorrei* (in Alamanni, *Versi e prose*, vol. II, 20) v. 9 «Non per boschi, campagne, colli e rive»; Triss1 127 «superbo Adrian» ricorre a un sintagma identico a quello di *Il diluvio romano* (ivi, 38-56) v. 411 «Del superbo Adrian percosse al fianco»; Triss1 166

mazia cronologica di certe tessere, dal momento che i testi del fiorentino dovevano essere noti a Trissino nella forma manoscritta da molto prima che questi si accingesse a tradurre. Si consideri ad esempio la vicinanza fra i passi seguenti:

Ch'io temo Pan, che da la caccia stanco (Triss1 14)	Qual fea più volte dalla caccia stanco (Al10 90) ⁷³
(...) a questa i labbri cinge / Hedera (Triss1 33-34)	(...) il qual [vaso] di fuore / Hedera intorno cinge (Al1 38-39) ⁷⁴
Hor io conosci Amore, quant'elji è grave. / Certo la madre sua tra dure selve / Nutrillo, e dielli latte di leona (Triss2 23-25)	Or conosco io che Amor, di tigre e d'orsa / Già bevve il latte intra le selve hyrcane (Al9 37-38) ⁷⁵
Le pecorelle sue (Triss2 70)	(...) le pecorelle sue (Al9 63)

Della conoscenza del testo trissiniano da parte di Varchi si è già detto *supra*: qui si aggiunga soltanto che anche il v. 83 «Tutto hai di ferro e di diamante il petto» denuncia una stretta dipendenza dal testo del vicentino (v. 59 «Nōn ha di ferro o di diamante il cuore»), dal momento che in T3 39 si legge semplicemente «ἐπει οὐκ ἄδαμαντίνα ἐστὶ»; e a una lettura di Trissino rimandano pure i vv. 164-165 «O sotto quel fronzuto, e verde pino, / Il cui dolce fischiar col suon dell'acque», che, più che riprendere direttamente T1 1-2 «Ἀδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς αἰπόλε τήνα / ἅ ποτὶ ταῖς παγαῖσι μελίσδετα», si rifanno a Triss1 1 «Swave è 'l fiskiō de i frōnduti pini». Ma Varchi mostra di conoscere bene anche Alamanni: l'immagine della contesa ginnica del v. 53 «Ch'io vinsi, hoggi ha tre dì, correndo a prova, / Al figliuol di Montan», non presente nel testo greco, potrebbe rimandare

«Come fa il lufignuol, che 'l giorno sente» guarda ad Alamanni, *Almo beato Sol, che dolcemente* (ivi, vol. I, 133) v. 12 «L'alma, che vicin sente il nuovo giorno».

73. Cfr. anche la mediazione di Sannazaro, *Arcadia* III 28 «di mezzo giorno il silvestre Fauno, quando da caccia tornando stanco».

74. Si noti l'identico *enjambement* a mimare il movimento avvolgente delle foglie della pianta.

75. In T3 16 «μαζὸν ἐθήλαζεν» non si parla propriamente di 'bere' il latte, ma, con un'immagine assai più icastica, di 'succhiare la mammella'. Si tenga anche presente, tuttavia, una possibile mediazione di F3 26 «dirae quem lactavere leaenae».

ad A19 60-61 «Anchor non passa l'anno / Ch'alla lotta il gittai tre volte in terra», così come i vv. 77-78 «e 'l latte / Dalle più infeste tigri hircane hebbe»⁷⁶ ad A19 37-38 «di tigre e d'orsa / Già bevve il latte nelle selve hyrcane»;⁷⁷ ancor più cogente è la dipendenza del v. 1 «Io vo cantando *a trovare* Amarilli» da A19 1 «Io vo ratto *a trovar* la bella Phylli», dei vv. 70-72 «Per non turbar la tua quiete e 'l sonno / Sovra l'ale starei sospesa e queta, / Senza mover giamai la bocca o gl'occhi» da A19 33-34 «Et senza motto far, né batter l'ali / Per non ti spaventar», del v. 80 «mi divora e strugge» da A19 39 «Tal mi divora» (contro il «κατασμήχων καὶ [...] ἰάπτει» di T3 17) e dei vv. 94-96 «Onde tu stessi con Diana a paro, / Né più vaga di te Ciprigna fosse, / Che non hebber giamai corona tale» da A19 79-80 «Una ghirlanda, ch'io non so se tale / Hebbe Diana anchor, non dico Flora».⁷⁸

5. Conclusioni

Tirando le fila dell'analisi condotta, sarà il caso di richiamare ora in forma sintetica qualche elemento emerso dall'esame del corpus di traduzioni. Anzitutto, si è tentato di dimostrare come l'individuazione della fonte di partenza rivesta una certa importanza non solo e non tanto per una più corretta comprensione e contestualizzazione dei singoli volgarizzamenti – le varianti tra una stampa e l'altra, almeno per i testi presi in considerazione, non sono in ogni caso quasi mai così rilevanti da modificare il senso complessivo; e, al contempo, le traduzioni si mostrano il più delle volte troppo libere perché anche un'eventuale *varia lectio* di rilievo possa

76. La lezione *hebbe*, se fosse autoriale, potrebbe spiegarsi come tentativo di dissimulare la dipendenza dal *bevve* alamanniano, e contribuirebbe peraltro a generare un'aspra dialefe coerente con il contesto. Si tenga presente, però, che nell'edizione dei *Componimenti pastorali* del 1576 si legge *hebbe*, per cui la lezione del 1555 potrebbe essere un banale refuso da attribuire al compositore della forma di stampa.

77. L'aggettivo etnico, in ogni caso, era nel già citato passo di F3 26-27 «dirae quem lactavere leaenae / Montibus Hircanis nutrit et improba mater», a cui derivava forse dall'antecedente virgiliano di *Aen.* IV 366-367 «sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigris»: e si noti come sia in Alamanni che in Varchi ci sia un passaggio dal *λεαίνας* di T3 15 (o dal *leaenae* di F3 26) alle tigri, per dipendenza diretta da Virgilio o più probabilmente – almeno in Alamanni – attraverso la mediazione di *Rvf*152, 1 «un cor di tigre o d'orsa». Per qualche altro esempio dell'impiego dell'aggettivo in contesti analoghi in volgare cfr. Comboni 2021, 75-79.

78. Si aggiunga anche il v. 6 «e ben pasciuto il mena», che potrebbe discendere da A19 5 «Quando satolle fien menale» ma potrebbe anche guardare al già ricordato *pastas* introdotto da Filetico nella sua traduzione.

influenzare il testo in modo determinante – quanto per una migliore definizione dei rapporti fra gli autori volgari e le stampe (o i manoscritti) che trasmettono i testi del modello. In tal senso, si è osservato quanto peso abbia avuto una versione latina (seppure parziale) come quella di Filetico per i volgarizzatori di Teocrito di “prima generazione”, anche quando questi fossero profondi conoscitori della lingua greca, come nel caso di Alamanni, e benché la fruizione di quell’incunabolo non abbia sostituito del tutto la lettura diretta del testo teocriteo. Si è evidenziata poi la predisposizione alla *contaminatio* con altre fonti, soprattutto classiche e soprattutto – come era naturale aspettarsi – bucoliche, con il modello virgiliano che affiora a più riprese e talvolta quasi in contesa con l’ipotesto del siracusano. Parallelamente, la lingua a tratti troppo rusticale di Teocrito⁷⁹ viene “addomesticata” e ingentilita, in direzione di un tono medio e più liricamente elegiaco, grazie agli inserti di tessere lessicali tratte dalla tradizione volgare e da Petrarca in particolare. Notevole, infine, è la presenza di riprese interne allo stesso corpus preso in esame, in quanto testimonianza del fatto che i volgarizzamenti circolavano – non solo nella forma stampata ma già in quella manoscritta, se si guarda al rapporto fra le traduzioni di Trissino e quelle di Alamanni – e che gli autori tenevano presenti le versioni offerte dai loro predecessori al momento di accostarsi all’originale greco, come dimostrato soprattutto dal caso di Varchi.

79. Sullo scarto linguistico tra la produzione eglogistica teocritea da una parte e quella virgiliana e “moderna” dall’altra si vedano le considerazioni di Trissino, *Poetica*, 87-88, dove si afferma che una «lingua contadinesca» paragonabile a quella di Teocrito potrebbe essere conseguita solo da chi «scrivesse egloghe in alcune di quelle lingue rustiche nelle quali scrisse Ruzante o Strassino o Battista Soardo o simili».

Bibliografia

- Alamanni, *Versi e prose* = *Versi e prose di Luigi Alamanni*, 2 voll., a c. di P. Raffaelli, Firenze 1859.
- Battera 1990 = F. Battera, *L'edizione Miscomini (1482) delle "Bucoliche elegantissimamente composte"*, «Studi e problemi di critica testuale» 60 (1990), 149-185.
- Bembo, *Rime* = P. Bembo, *Le rime*, 2 voll., a c. di A. Donnini, Roma 2008.
- Bernardinello 1997 = S. Bernardinello, *Le traduzioni latine cinquecentesche dell'Europa di Mosco e la tradizione manoscritta greca*, «Aevum» 51 (1997), 37-88.
- Berra 2003 = C. Berra, *Un canzoniere tibulliano: le elegie di Luigi Alamanni*, in A. Comboni, A. Di Ricco (a c. di), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Trento 2003, 177-213.
- Bingen 2000 = N. Bingen, *Amomo (1535): Jean de Maumont? Ou Antonio Caracciolo...*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 62 (2000), 521-559.
- Borsetto 2009 = L. Borsetto, *"Rade suonan le canne". L'egloga in sciolti nel primo Cinquecento e il "liber" di Girolamo Muzio (1550)*, in Ead., *Andar per l'aria. Temi, miti, generi nel Rinascimento e oltre*, Ravenna 2009, 183-208.
- Brancato 2017 = D. Brancato, *«Una egloga con verso sciolto, secondo il costume moderno». Il "Dafni" di Varchi e l'"Alcon" di Castiglione*, «LaRivista» 5 (2017), 23-57.
- Bucchi 2009 = G. Bucchi, *Sciolti e ottave nella storia della traduzione poetica in Italia*, «Stilistica e metrica italiana» 9 (2009), 343-364.
- Butti 1981 = P. Butti, *Fonti ed elaborazione delle fonti nella "Coltivazione" dell'Alamanni*, «Misure critiche» 11 (1981), 23-41.
- Calp., *ecl.* = Calpurnio Siculo, *Egloghe*, a c. di M.A. Vinchesi, Milano 1996.
- Cambi 2015 = F. Cambi, *Gli Orti Oricellari: un cenacolo formativo nel Rinascimento. Per una lettura pedagogica*, «Educazione. Giornale di pedagogia critica» 4 (2015), 7-28.

- Cariteo, *Endimione* = Cariteo, *Libro di sonetti et canzoni di Chariteo intitolato Endimione*, in *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo, secondo le due stampe originali*, 2 voll., a c. di E. Pèrcopo, Napoli 1892, 7-257.
- Carrai 1999 = S. Carrai, *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma 1999.
- Carrara 1905 = E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano s.d. [1905].
- Castellani 1992 = G. Castellani, *Da Tolomeo Ianiculo a Bartolomeo Zanetti via Giovangiorgio Trissino*, «La Bibliofilia» 94 (1992), 171-185.
- Castellani 1994 = G. Castellani, *Da Bartolomeo Zanetti a Tolomeo Ianiculo via Guillaume Pellicier*, «La Bibliofilia» 96 (1994), 1-13.
- Comboni 2021 = A. Comboni, *Sulla fortuna di Teocrito nella letteratura italiana del Rinascimento: primi appunti*, in A. Di Ricco, C. Giunta (a c. di), *Dispacci da un altro mondo. Il genere dell'idillio dall'età classica all'Ottocento*, Bologna 2021, 67-91.
- Corfiati 2013 = C. Corfiati, *Il fantasma di Teocrito. Osservazioni sulla ricezione della bucolica greca nel Quattrocento*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes» 25 (2013), 295-326.
- Cosentino 2003 = P. Cosentino, *Una «zampogna toscana» alla corte di Francia: le egloghe in versi sciolti di Luigi Alamanni*, «Filologia e critica» 1 (2003), 70-95.
- Cosentino 2008 = P. Cosentino, *Le Opere Toscane: le egloghe in versi sciolti*, in Ead., *Oltre le mura di Firenze. Percorsi lirici e tragici del Classicismo rinascimentale*, Roma 2008, 40-70.
- Danzi 1992 = M. Danzi, *Petrarca e la forma «canzoniere» fra Quattro e Cinquecento*, in E. Manzotti (a c. di), *Lezioni sul testo. Modelli di analisi letteraria per la scuola*, Brescia 1992, 73-115.
- Danzi 2018 = M. Danzi, *Tra Virgilio e Petrarca: primi elementi per una 'grammatica' dell'egloga volgare*, in M. Favaro, B. Huss (a c. di), *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*. Atti del Convegno internazionale, Berlino 27-28 ottobre 2016, Firenze 2018, 199-222.
- Davoli 2020 = F. Davoli, «*Revista con diligentia, e corretta*». Prassi correttoria e normalizzazione ortografica fra la prima e la seconda stampa della «*Canzone*» e della «*Sophonisba*» di Trissino, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» 5 (2020), 5-20.
- Davoli 2022 = F. Davoli, *L'endecasillabo sciolto come metro traduttivo del "corpus Theocriteum" nel Cinquecento*, «Italique» 25 (2022), 151-185.
- De Robertis 1981 = D. De Robertis, *L'ecloga volgare come segno di contraddizione*, «Metrica» 2 (1981), 61-80.

- Dionisotti 1967 = C. Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, 125-178.
- Ferroni 2012 = G. Ferroni, «*Dulces lusus*». *Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria 2012.
- Ferroni 2013 = G. Ferroni, *Una lettera di Benedetto Varchi nel ms. Laur. Ashb. 1039*, in Lo Re-Tomasi 2013, 47-60.
- Ferroni 2017 = G. Ferroni, «*Si ricerca ancora dottrina non picciola*». *Varchi, la poesia pastorale e i "Sonetti" del 1555*, «Italice» 20 (2017), 211-259.
- Ferroni 2019 = G. Ferroni, «*Dovendosi [...] leggere non meno greco et latino che toscano*». *Ipotesi e postille per le lezioni di Varchi all'Accademia degli Infiammati (1540-1541)*, in S.M. Vatteroni (hrsg.), *La cultura poetica di Benedetto Varchi*, Berlin 2019, 16-35.
- Fucilla 1929 = J.G. Fucilla, *Additions to "The First Idyl of Moschus in Imitations to the Year 1800"*, «American Journal of Philology» 50 (1929), 190-193.
- Gallavotti 1993 = C. Gallavotti (rec.), *Theocritus, quique feruntur Bucolici graeci* (1946), Romae 1993³.
- Garavelli 1995 = E. Garavelli, *Il I idillio di Teocrito tradotto da Annibal Caro*, «Aevum» 69 (1995), 555-591.
- Garin 1914 = F. Garin, *La "expositio Theocriti" di Angelo Poliziano nello Studio fiorentino*, «Rivista di filologia e di istruzione classica» 42 (1914), 275-282.
- Garin 1916 = F. Garin, *Gli Scolii a Teocrito. Da Z. Callierges a C. Wendel (1516-1914)*, «Rivista di filologia e di istruzione classica» 44 (1916), 485-511.
- Giorgi 1915 = E. Giorgi, *Le più antiche bucoliche volgari*, «Giornale storico della letteratura italiana» 66 (1915), 140-152.
- Giuliani 2017 = F. Giuliani, *Martino Filetico e gli idilli di Teocrito*, in M. Accame (a c. di), *Volgarizzare e tradurre 2: dal Medioevo all'età contemporanea*. Atti delle Giornate di Studi, Roma 3-4 marzo 2016, Tivoli 2017, 169-182.
- Hauvette 1903 = H. Hauvette, *Un exilé florentin à la cour de France au XVI^e siècle. Luigi Alamanni (1495-1556). Sa vie et son oeuvre*, Paris 1903.
- Hor., *carm.* = Q. Orazio Flacco, *Odi*, in Id., *Tutte le poesie*, a c. di P. Fedeli, C. Carena, Torino 2009, 1-299.
- Hor., *epod.* = Q. Orazio Flacco, *Epodi*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., 301-349.
- Hutton 1928 = J. Hutton, *The First Idyl of Moschus in Imitations to the Year 1800*, «American Journal of Philology» 49 (1928), 105-136.
- Keniston 1920 = H. Keniston, *Verse Forms of the Italian Eclogue*, «The Romantic Review» 11 (1920), 170-186.

- Leporatti 2008 = R. Leporatti, *Canzone e Sonetti di Girolamo Benivieni fiorentino. Edizione critica*, «Interpres» 27 (2008), 144-298.
- Lo Re-Tomasi 2013 = S. Lo Re, F. Tomasi (a c. di), *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, Manziana (Rm) 2013.
- Marcelli 2017 = N. Marcelli, *Le "Egloghe" di Luigi Alamanni: appunti di filologia e critica letteraria per una nuova edizione*, in U. Motta, G. Vagni (a c. di), *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze edotiche e profili storiografici*. Atti del Convegno, Friburgo 8-9 giugno 2016, Bologna 2017, 249-273.
- Martelli 1984 = M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai giorni nostri*, in A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana. Le forme del testo. Teoria e poesia*, III/1, Torino 1984, 519-620.
- Mazzoleni 1996 = C. Mazzoleni, *L'ultimo manoscritto delle "Rime" di Giovan Giorgio Trissino*, in S. Albonico et alii (a c. di), *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano 1996, 309-344.
- Merlini 2009 = I. Merlini, *La ri-nascita bucolica*, in *Bucoliche elegantissime: ristampa anastatica (Bernardo Pulci, Francesco de Arsochi, Hyeronymo Benivieni, Jacopo Fiorino de Boninsegni)*, Roma 2009, 7-38.
- Morelli 1810 = *Amore fuggitivo, Idillio di Mosco tradotto da Benedetto Varchi. Rime burlesche di Agnolo Bronzino*. Edizione prima per le nozze Veniero-Giovannelli, a c. di J. Morelli, Venezia 1810.
- Morsolin 1894 = B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI (1878)*, Firenze 1894².
- Nemes., *eccl.* = M.A.O. Nemesiano, *Eclogae*, a c. di G. Cupaiuolo, Napoli 1997.
- Ov., *met.* = P. Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, a c. di G. Paduano, A. Perutelli, L. Galasso, Torino 2000.
- Piccioli 1968 = G. Piccioli, *Gli Orti Oricellari e le istituzioni drammaturgiche fiorentine*, in *Contributi dell'Istituto di filologia moderna. Serie Storia del Teatro*, I, Milano 1968, 59-93.
- Pieri 1994 = M. Pieri, *La pastorale*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo (a c. di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, II, Torino 1994, 271-292.
- Pietrobon-Tomasi 2018 = E. Pietrobon, F. Tomasi (a c. di), *Benedetto Varchi traduttore*, «L'Ellisse» 13 (2018).
- Poggiali 1813 = G. Poggiali (a c. di), *Serie de' testi di lingua stampati, che si citano nel Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 2 voll., Livorno 1813.
- Poliziano, *Stanze* = A. Poliziano, *Stanze per la giostra*, a c. di F. Bausi, Messina 2016.

- Porro 2021 = A. Porro, *Il testo di Teocrito nella scoliografia: il caso di Theocr. 1,56s.*, «Eikasmos» 32 (2021), 331-342.
- Reeve 1978 = M.D. Reeve, *The Textual Tradition of Calpurnius and Nemesianus*, «The Classical Quarterly» 28 (1978), 223-238.
- Reeve 1983 = M.D. Reeve, *Calpurnius and Nemesianus*, in L.D. Reynolds (ed.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford 1983, 37-38.
- Sannazaro, *Arcadia* = I. Sannazaro, *Arcadia*, a c. di C. Vecce, Roma 2013.
- Sansone 1948 = G.E. Sansone, *Per la storia dell'endecasillabo sciolto*, «Convivium» 6 (1948), 895-901.
- Scopelliti 2016 = C.A.V. Scopelliti, *La fortuna umanistica del primo epillio di Mosco: tra funzione pedagogica e diletto letterario*, in G. Baldassarri et alii (a c. di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Padova 10-13 settembre 2014, Roma 2016: <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/Scopelliti.pdf>>.
- Soldani 1999 = A. Soldani, *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La parola del testo» 3 (1999), 279-344.
- Tabacchini 2019a = P. Tabacchini, *L'impegno bucolico di Luigi Alamanni: amore, politica e filologia*, «Verbum – Analecta Neolatina» 20 (2019), 87-96.
- Tabacchini 2019b = P. Tabacchini, *Luigi Alamanni e l'Accademia degli Orti Oricellari*, «Letteratura italiana antica» 20 (2019), 495-500.
- Taddeo 1956 = E. Taddeo, *Il Marino e le traduzioni latine cinquecentesche dell'idillio "Europa"*, «Studi secenteschi» 6 (1956), 37-51.
- Tanturli 2004 = G. Tanturli, *Una gestazione e un parto gemellare: la prima e la seconda parte dei "Sonetti" di Benedetto Varchi*, «Italiq» 7 (2004), 43-100.
- Tasso, *Amor fuggitivo* = T. Tasso, *Amor fuggitivo*, in Id., *Opere. Aminta. Amor fuggitivo. Intermedi. Rime*, I, a c. di B. Maier, Milano 1963, 197-203.
- Teocrito, *Latinum bucolicum carmen* = Teocrito, *Latinum bucolicum carmen. Gli "Idilli" di Teocrito nella traduzione di Martino Filetico*, a c. di M. Martellini, prefazione di G. Arbizzoni, Bologna 2022.
- Tissoni Benvenuti 2017 = A. Tissoni Benvenuti, *Genere bucolico poesia pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, «Italiq» 20 (2017), 13-31.

- Tomasi 2012 = F. Tomasi, *La poésie italienne à la cour de François I^{er}: Alamanni, Martelli et autres cas exemplaires*, in J.E. Girot (éd. par), *La poésie à la cour de François I^{er}*, Paris 2012, 65-88.
- Tomasi 2013 = F. Tomasi, «*Mie rime nuove non viste ancor già mai ne' toschi lidi*». *Odi ed elegie volgari di Benedetto Varchi*, in Lo Re-Tomasi 2013, 173-214.
- Trissino, *Poetica* = G.G. Trissino, *La quinta e la sesta divisione della Poetica [ca. 1549]*, in B. Weinberg (a c. di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, II, Bari 1970, 5-90.
- Trissino, *Rime* = G.G. Trissino, *Rime (1529)*, a c. di F. Davoli, Milano 2024.
- Varchi, *Componimenti pastorali* = B. Varchi, *Componimenti pastorali*, Bologna 1576.
- Varchi, *Lezione terza* = B. Varchi, *Lezione terza. Del verso eroico toscano*, in Id., *Opere*, 2 voll., Trieste 1859, 709-720.
- Vecce 2007 = C. Vecce, *Un codice di Teocrito posseduto da Sannazaro*, in A. Manfredi, C.M. Monti (a c. di), *L'antiche e le moderne carte. Studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, Padova 2007, 597-616.
- Verg., *eccl.* = P. Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, a c. di A. Cucchiarelli, A. Traina, Roma 2017.
- Vox 1997 = O. Vox (a c. di), *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici greci minori*, Torino 1997.
- Weiss 1960 = R. Weiss, s.v. *Alamanni, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, 568-571.
- Wendel 1914 = C. Wendel (rec.), *Scholia in Theocritum vetera*, Lipsiae 1914.

Le lettere dei segretari di Bembo ad Agostino Landi e un nuovo testimone del sonetto di Bembo a Pietro Aretino

Francesco Amendola
(Università degli Studi di Milano)

ORCID 0000-0002-4067-1453

DOI: 10.54103/consonanze.161.c331

Abstract

Il contributo ripercorre la corrispondenza sino a ora inedita dei segretari di Bembo, Antonio Anselmi e Giorgio Palleano, con il conte Agostino Landi, conservata presso l'Archivio di Stato di Parma. Le dinamiche di invio di queste lettere interessano per le notizie letterarie in esse contenute, che riguardano le opere di Bembo e di altri autori coevi, come Pietro Aretino, Lodovico Dolce e Vittoria Colonna. All'interesse storico-letterario si aggiunge poi la scoperta di un nuovo testimone del sonetto di Bembo a Pietro Aretino, trascritto in una delle lettere che qui si pubblicano in appendice.

Parole chiave: Segretari, Giorgio Palleano, Antonio Anselmi, poesia del Rinascimento, lettere del Rinascimento.

Abstract

The contribution tackles the correspondence between Bembo's secretaries, Antonio Anselmi and Giorgio Palleano, and Count Agostino Landi. This is held by the State Archive of Parma and is so far unpublished. These letters are of interest especially for the information they provide about the literary works of Bembo himself and some contemporary authors, such as Pietro Aretino, Lodovico Dolce and Vittoria Colonna. In addition to their literary and historical significance, the correspondence is also interesting inasmuch as it transmits the sonnet addressed by Bembo

to Aretino: one of the letters is actually tantamount to a new testimony of the poem, and is transcribed in the Appendix of the article.

Keywords: Secretaries, Palleano Giorgio, Anselmi Antonio, Renaissance poetry, Renaissance letters.

Alcune lettere di Bembo contengono rime intere o loro parti; altre ci informano sulle occasioni, sui tempi e i modi della loro composizione. L'esame della tradizione delle *Rime* bembiane non può prescindere pertanto dall'esame dell'epistolario.¹

Con queste parole, poste ad apertura della *Nota al testo* dell'edizione critica delle *Rime*, Andrea Donnini sottolinea l'importanza, non solo storico-letteraria ma anche ecdotica, che le lettere di Bembo ricoprono per lo studio dei suoi componimenti poetici.² Ai messaggi scritti in prima persona dallo stesso autore si aggiungono ora trenta lettere inviate dai suoi segretari, Giorgio Palleano e Antonio Anselmi, al conte Agostino Landi, fra l'ottobre del 1536 e il novembre del 1544, conservate nel fondo *Epistolario scelto* dell'Archivio di Stato di Parma, busta 1 e busta 12,³ le quali forniscono delle notizie inedite sulle opere di Bembo e di altri autori coevi. Fra queste, la lettera scritta da Palleano il 12 marzo 1537 costituisce un testimone sino a ora sconosciuto del sonetto di Bembo, *Ben è quel caldo voler voi ch'io prenda*, scritto per Pietro Aretino.⁴

Il testo del sonetto costituisce a tutti gli effetti un allegato della missiva. Per comprendere le ragioni di tale invio è opportuno soffermarci sulle dinamiche della corrispondenza. In questa sede mi limito, per necessità, a fornire un inquadramento complessivo dei documenti acquisiti e a pubblicare in *Appendice* le sei lettere di Palleano, rimandando per il testo delle missive di Anselmi, che pure richiamerò nel corso della trattazione, alla recente monografia *PLAC (Pallavicino, Landi, Anguissola, Confalonieri)* di Marcello Simonetta, incentrata sulle famiglie coinvolte nell'assassinio di Pier Luigi Farnese e ricca di novità documentarie sulla figura di Agostino

1. Bembo, *Rime* (Donnini), II, 740.

2. Sulle criticità dell'edizione curata da Ernesto Travi (Bembo, *Lettere*), mi sia consentito rimandare per il momento a Berra-Amendola 2022.

3. Su Agostino Landi (Urbino, 1510-Milano, 1555), cfr. almeno Bevilacqua 2004, Tonelli 2018 e Simonetta 2024; per i segretari di Bembo vedi *infra*.

4. Cfr. Bembo, *Rime* (Donnini), n° 201, I, 459-460.

Landi, che mi ha raggiunto mentre conducevo le mie ricerche sulle lettere parmensi.⁵

Descrivo di seguito il contenuto delle buste:⁶

Archivio di Stato di Parma, Epistolario scelto, busta 1, Anselmi Antonio:

Cart., fogli sciolti conservati in una cartellina moderna (48 cc.), per un totale di 22 bifolii (2 cc.) e 4 fogli singoli (1 c.), varie dimensioni: mm 290 × 210 ~ mm 297 × 218. Nel margine superiore esterno numerazione progressiva a lapis, condotta sul singolo documento. Nel margine superiore interno è riportata a penna la datazione di ogni lettera. Fra la lettera di Anselmi nr. 23 e la nr. 24 è presente un'altra missiva indirizzata ad Alessandro Farnese il Giovane, numerata 2, sottoscritta da un cardinale e datata 24 febbraio 1544. Pur parlando di Bembo, tale missiva sembra essere stata collocata erroneamente nella cartella di Anselmi. Tutte le carte recano il timbro dell'Archivio di Stato di Parma e sono incluse in una camicia moderna di carta.

Contiene 25 lettere di Antonio Anselmi ordinate cronologicamente:

1. 2 cc. (bianche le cc. [1]v-[2]r), ad Agostino Landi, 5 ottobre 1537, Padova, [Piacenza], *Io harei potuto facilmente gravare*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
2. 2 cc. (bianche le cc. [1]v-[2]r), ad Agostino Landi, 12 novembre 1537, Padova, Piacenza, *Io ho havuto per mano di M. Cola*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
3. 2 cc. (bianca la c. [2]r), ad Agostino Landi, 14 dicembre 1537, Padova, Piacenza, *Hebbi per man del nostro M. Cola la lettera*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e tracce di sigillo;
4. 2 cc. (bianca la c. [2]r), ad Agostino Landi, 20 gennaio 1538, Padova, Piacenza, *Poi che io per l'ultima di V. S. ho inteso come ella*, a c. [1]v nota di ricezione, a c. [2]v indirizzo e sigillo.
5. 2 cc. (bianche le cc. [1]v-[2]r), ad Agostino Landi, 18 aprile 1538, Venezia, Piacenza, *Scrissi buoni di sono a V. S. che ella fosse contenta*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;

5. Cfr. Simonetta 2024. Ringrazio l'autore per avermi sottoposto il suo lavoro in anteprima.

6. Per ogni documento si registrano numerazione, consistenza, destinatario, datazione, luogo di partenza, luogo di arrivo, incipit, indirizzo (se presente), note di ricezione e sigillo di ceralacca. Le lettere di Palleano pubblicate in *Appendice* sono contrassegnate da un asterisco.

6. 2 cc. (bianche le cc. [1]v-[2]r), ad Agostino Landi, 30 luglio 1538, Venezia, Piacenza, *Io havea scritto una lettera a V. S. in risposta della sua*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
7. 2 cc. (bianca la c. [2]r), ad Agostino Landi, 4 settembre 1538, Venezia, Piacenza, *Io diedi alcuni giorni sono l'horologio grande*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
8. 2 cc., ad Agostino Landi, 18 settembre 1538, Venezia, Piacenza, *Io consignai un mese fa o più l'horologio a M. Edoardo Scaglia*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e tracce di sigillo;
9. 2 cc. (bianche le cc. [1]v-[2]r), ad Agostino Landi, 27 aprile 1539, Padova, Venezia, *Io ho parlato col R.mo Cardinale del cavallo*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
10. 2 cc. (bianche le cc. [1]v-[2]r), ad Agostino Landi, 2 maggio 1539, Padova, Venezia, *Io ho havuto sommamente caro d'intendere*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
11. 2 cc., ad Agostino Landi, 2 agosto 1539, Padova, Roma, *Tanto più m'è stata cara et dolce la lettera di V. S.*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
12. 2 cc., ad Agostino Landi, 26 settembre 1539, Padova, s.l., *Piacemi sommamente haver inteso per la lettera di V. S.*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
13. 2 cc., ad Agostino Landi, 20 novembre 1539-11-20, Roma, Piacenza, *Tanto mi trovo haver da dire hora a V. S.*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
14. 2 cc. (bianche le cc. [1]v-[2]r), ad Agostino Landi, 11 febbraio 1540, Roma, Bardi, *Io hebbi già tre dì le lettere di V. S. di XXII*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e tracce di sigillo;
15. 2 cc. (bianche le cc. [1]v-[2]r), ad Agostino Landi, 7 luglio 1540, Roma, Piacenza, *Io non ho scritto a V. S. questi giorni*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e tracce di sigillo;
16. 2 cc. (bianca la c. [2]r), ad Agostino Landi, 6 settembre 1540, Bologna, Piacenza, *La molta confidentia che io ho con V. S.*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
17. 2 cc. (bianca la c. [2]r), ad Agostino Landi, 20 settembre 1540, Bologna, Piacenza, *Scrissi a V. S. una mia lettera otto giorni sono*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;

- 18.2 cc. (bianche le cc. [1]v-[2]r), ad Agostino Landi, 15 novembre 1541, Roma, Venezia, *Dal secondo giorno della mia giunta qui in Roma*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
- 19.2 cc., ad Agostino Landi, 18 febbraio 1542, Roma, Venezia, *Priego V. S. ad havermi per iscuso se io*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
- 20.2 cc. (bianche le cc. [1]v-[2]r), ad Agostino Landi, 29 aprile 1542, Roma, Venezia, *Alla prima parte della lettera di V. S. delli XXII d'aprile*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e tracce di sigillo;
- 21.1 c., ad Agostino Landi, 14 maggio 1542, Roma, Venezia, *V. S. stia sicurissima che sarà fatto buonissimo ufficio per lei*, a c. [1]v indirizzo, nota di ricezione e tracce di sigillo;
- 22.2 cc. (bianche le cc. [1]v-[2]r), ad Agostino Landi, 18 marzo 1542, Roma, Venezia, *Del dispiacer grande che V. S. scrive per la sua*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
- 23.1 c., ad Agostino Landi, 17 maggio 1542, Roma, Venezia, *Io risposi per l'altro corriere alla lettera di V. S.*, a c. [1]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
- 24.2 cc. (bianche le cc. [1]v-[2]r), ad Agostino Landi, 15 novembre 1544, Roma, Piacenza, *Mando a V. S. con questa lettera un libriccino di sonetti*, a c. [2]v indirizzo, nota di ricezione e sigillo;
- 25.1 c., «Con Mons.re Datario», s.d., Roma, s.l., *Resolvere con Monsignor Datario sopra le Bolle del Bembo*, a c. [1]v indirizzo.

Archivio di Stato di Parma, Epistolario scelto, busta 12, *Palleano Giorgio*:

Cart., fogli sciolti conservati in una cartellina moderna (15 cc.), per un totale di 6 bifolii (2 cc.) e 3 fogli singoli (1 c.), varie dimensioni: mm 290 × 210 ~ mm 320 × 280. Nel margine superiore esterno numerazione a lapis, condotta sul singolo documento. Nel margine superiore interno, sempre a lapis, è riportata la data di ogni lettera. Tutte le carte recano il timbro dell'Archivio di Stato di Parma e sono incluse in una camicia cartacea, datata 9 settembre 1970. I fogli versano in un pessimo stato di conservazione per la presenza di macchie di muffa o umidità.

Contiene 9 lettere di Giorgio Palleano:

1. 2 cc. (bianca la c. [2]r), a Girolamo Dandini, 4 luglio 1538, Genova, Lucca, *Hor dite al traditore hipocrito marrano*, a c. [2v] soprascritta, nota di ricezione e tracce di sigillo;
- 2*. 2 cc. (bianca la c. [2]r), ad Agostino Landi, 13 ottobre 1536, Padova, Piacenza, *Le amorevoli raccomandationi et le cortesie proferte di V. S.*, a c. [2]v soprascritta, nota di ricezione e sigillo;
- 3*. 2 cc. (bianche le cc. [1]v-[2]r), ad Agostino Landi, 23 ottobre 1536, Padova, Piacenza, *Venendo a V. S. Ill. Ioseppe staffiere di Mons.or.*, a c. [2]v soprascritta, nota di ricezione e sigillo;
- 4*. 1 c., ad Agostino Landi, 20 novembre 1536, Padova, Piacenza, *V. S. haverà con questa il Sabellico*, a c. [1]v soprascritta, nota di ricezione e sigillo;
- 5*. 1 c., ad Agostino Landi, 17 dicembre 1536, Padova, Piacenza, *Mons.re et M. Cola et io non habbiamo scritto*, a c. [1]v soprascritta, nota di ricezione e sigillo;
- 6*. 2 cc. (bianca la c. [1]v), ad Agostino Landi, 12 marzo 1537, Venezia, Piacenza, *Questa fia solo per pregar V. S. quanto più posso*, a c. [2]v soprascritta, nota di ricezione e sigillo;
- 7*. 2 cc., ad Agostino Landi, 26 maggio 1537, Padova, Bardi, *La senza fine dolce et cortese lettera di V. S.*, a c. [2]v soprascritta, nota di ricezione e sigillo;
8. 2 cc. (bianche le cc. [1]v-[2]r), a Girolamo Dandini, 23 luglio 1541, Castellamare, Roma, *Havene per lettere del nostro S.r Cavaliere Chr.o Cornetto*, a c. [2]v soprascritta e nota di ricezione;
9. 1 c., a Giovanni Ricci, 6 agosto 1541, Napoli, Roma, *V. S. vederà per la inclusa di M. Simon Gattula*, a c. [1]v soprascritta e nota di ricezione.

Il fondo *Epistolario scelto* è una raccolta formata da Tommaso Gasparotti nella prima metà del secolo XIX e in seguito ampliata da Amadio Ronchini, estrapolando lettere riguardanti personaggi illustri dei secoli XV-XIX da vari fondi, in particolare da quello oggi smembrato della Segreteria farnesiana e borbonica.⁷ Ciò spiega la presenza nella busta 12 di missive destinate a Girolamo Dandini e a Giovanni Ricci, membri dell'*entourage* del cardinale Alessandro Farnese il Giovane.

7. Per la storia del fondo, cfr. Ronchini 1853, X-XIX; Drei 1941, 45; Barazzoni-Feliciati 1994, 235.

Nella busta 2 del medesimo fondo sono conservate 20 lettere di Bembo, scritte ad Agostino Landi e ad altri membri della sua famiglia (al padre di Agostino, Marcantonio Landi, e alla madre, Costanza Fregoso), anch'esse frammischiate a missive di pertinenza farnesiana.⁸ Le lettere riguardanti i Landi attestano una lunga e duratura amicizia tra Bembo e la madre di Agostino, Costanza Fregoso, risalente ai comuni anni trascorsi alla corte di Urbino, tra il 1506 e il 1512, dove Bembo ebbe modo di frequentare anche i fratelli di Costanza, Ottaviano e Federico, come ricordato nelle pagine del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione.⁹ Il rapporto con i Landi si consolidò alla nascita di Agostino, al quale Bembo fece da padrino di battesimo. Nella seconda metà degli anni Venti egli ospitò il giovane conte a Padova, accogliendolo come un figlio.¹⁰ Agostino ebbe così l'occasione di frequentare lo *Studium* cittadino e di perfezionare la propria istruzione in casa di Bembo, che, sino alla morte, rappresentò per il giovane conte un punto di riferimento e un modello di vita. Una volta rientrato a Piacenza nel 1529, Agostino continuò, anche tramite i segretari di Bembo, a tenersi aggiornato sulla produzione letteraria del maestro, come emerge dalle continue richieste di libri e di componimenti letterari, attestate dalle missive parmensi.

Le lettere scritte da Bembo ad Agostino Landi sono note agli studiosi grazie alle pubblicazioni di Poggiali, Ronchini, e Cian.¹¹ Ronchini, a metà dell'Ottocento, divulgò anche le missive inviate a Landi da Cola Bruno, segretario e intimo amico di Bembo. Le lettere di Antonio Anselmi e Giorgio Palleano invece sono rimaste inedite, forse a causa della scarsa notorietà dei due mittenti. Anselmi, originario di Bologna, è sicuramente il più conosciuto fra i due: la sua perizia nell'arte della scrittura («carattero di perle») venne infatti elogiata da Pietro Aretino.¹²

8. Riepilogo di seguito i documenti contenuti nella busta 2, facendo riferimento alla numerazione adottata in Bembo, *Lettere*, II-IV: 871, 919, 930, 1210, 1224, 1350, 1363, 1364, 1436, 1714, 1796, 1797, 1838, 1878, 1892, 1891, 1904, 1912, 2033, 2075, 2162, 2202, 2345, 2346.

9. Su Costanza, Federico e Ottaviano Fregoso, cfr. *Appendice*, 1.

10. «Come io abbia il conte Agostino qui in casa mia, che e vostra e sua è (...). Io, la Dio mercè, posso tenervelo (...). E sopra tutto è veduto da me e da tutta la mia casa non altramente che se egli mi fosse figliuolo» (P. Bembo a M. Landi, 28 maggio 1527, in Bembo, *Lettere*, n° 775, II, 434-435); ma si legga anche Bembo, *Lettere*, n° 871, II, 512.

11. Cfr. Poggiali 1789, 116-129; Ronchini 1853, 15-64; Cian 1885, 137 n. 8, e Cian 1901, 20 n. 1.

12. Aretino, *Lettere. Libro VI*, n° 253, 232. Su Antonio Anselmi (Bologna, inizi sec. XVI-post 1568), cfr. Quattrucci 1961, Tarsi 2015, 680 n. 129, e Lalli 2018, 187 e ss., alla

Va detto, inoltre, che a partire dai contributi di Cian, nella vulgata critica si è consolidata l'immagine di un Bembo coadiuvato quasi esclusivamente dal fedele segretario Cola Bruno. Tale prospettiva, in parte avallata dallo stesso Bembo nelle lettere da lui selezionate in vista della pubblicazione dell'epistolario, ha limitato le ricerche su altre figure del suo *entourage* e ha portato a ricondurre con una certa libertà a Cola Bruno le pur diverse mani dei copisti che esemplarono i manoscritti bembiani.¹³ Certo, non mancano contributi specifici dedicati ai singoli segretari di Bembo.¹⁴ Oggi, tuttavia, si avverte sempre di più la necessità di uno studio sistematico della sua *familia*. Il materiale documentario non manca: l'edizione complessiva delle lettere attesta che nei primi anni del pontificato leonino Bembo poteva contare su dodici servitori;¹⁵ dopo il suo definitivo trasferimento a Padova (1521), egli si servì di diverse figure per amministrare i propri benefici ecclesiastici, allestendo una sorta di piccola azienda domestica;¹⁶ il numero dei collaboratori si accrebbe ulteriormente durante gli anni del cardinalato.¹⁷ Negli ultimi anni le ricerche di Rossella Lalli hanno permesso di compiere passi in avanti: la studiosa ha delineato il "ruolo" della corte cardinalizia di Bembo e procurato i due più aggiornati profili biografici su Anselmi e Palleano,¹⁸ ora da integrare con i dati desumibili dalle lettere parmensi. Sarebbe altresì auspicabile che a partire da tali documenti si

quale rimando anche per le principali informazioni sulla biografia di Giorgio Palleano (Casale Monferrato, 1496-Roma, 1556), di cui conosciamo gli estremi cronologici grazie all'iscrizione conservata a Roma nella chiesa di S. Maria in Ara Coeli (cit. in Orlandi 1778, 430), consultabile al seguente indirizzo: <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200248909>> (ultimo accesso: 18/06/2023).

13. Segnale, ad esempio, il caso del ms. dell'Archivio Apostolico Vaticano, Fondo Borghese, I 175, che in Bembo, *Rime* (Donnini), II, 544 è stato ricondotto alla mano di Cola Bruno. In realtà questo manoscritto idiografo, che tramanda l'epistolario bembiano, è stato vergato da quattro o più copisti, fra i quali si riconoscono le mani di Anselmi e Palleano.

14. Cfr. Pertile 1987, Moro 1989, Minetti 2001, Lalli 2017, Lalli 2018. Per i precettori di Torquato Bembo, cfr. invece Danzi 2005, 48-53.

15. Cfr. Bembo, *Lettere*, n° 330, II, 74.

16. Tra il 1525 e il 1539 è documentata la presenza in casa Bembo di uno scalco, di uno staffiere (Iseppo, menzionato anche in *Appendice*, 2) e di un maestro di casa, cfr. Bembo, *Lettere*, n° 577, II, 284-285 e ivi, n° 1620, III, 534.

17. La lettera di Antonio Anselmi scritta ad Agostino Landi il 26 settembre 1539, a pochi giorni dalla partenza di Bembo per Roma, documenta la ricerca «d'un buono et fedele credenziero» (Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 1, n° 12, [1r]); sulla composizione della *familia* di Bembo negli anni del cardinalato, cfr. Bembo, *Lettere*, n° 2109, IV, 249-250, e n° 2386, ivi, 458-460.

18. Cfr. Lalli 2018, 187 e ss.

realizzasse uno studio paleografico della scrittura dei due segretari, utile a riconoscere le loro mani nei codici che tramandano le opere bembiane.¹⁹

Anselmi e Palleano entrarono al servizio di Bembo nel 1535, come attesta la lettera scritta da quest'ultimo a Carlo Gualteruzzi il 13 giugno 1535:

Et dicovi che se quello scrittore è persona che mi giudichiate che sia buona per me nell'ufficio di che io ho mestiero, vediate che io l'habbia. Io diedi licentia a quello che io havea, per conto di sue tristitie. Et come che io dapoi habbia un altro preso, che è bolognese [Antonio Anselmi] et gentil giovane certo et dabene assai, pure io non me ne posso valere perciò che egli non ha grammatica, et fa errori nello scrivere più che io non vorrei. Onde torno a dirvi, che se costui ha buona mano et qualche poca eruditione, et infine se è tale quale voi giudichiate che sia atto a servirmi, procurate che io l'habbia.²⁰

Bembo informava Gualteruzzi di una serie di cambiamenti avvenuti nella propria *familia*, con il congedo di un copista più esperto e la recente assunzione di un «bolognese et gentil giovane», che non sarà difficile riconoscere in Antonio Anselmi, il quale necessitava di essere affiancato da un'altra figura perché non ancora sufficientemente formato.²¹ Gualteruzzi riconobbe il candidato ideale in Giorgio Palleano, che alla metà del mese successivo era già entrato in servizio, secondo quanto riferito da Bembo allo stesso Gualteruzzi il 23 luglio 1535: «Hebbi qui alli XVIII di questo M. Giorgio Palleano con le vostre lettere. Il quale ho veduto volentieri. Et ho cominciato a porlo in exercitio. Spero mi sia per sodisfare assai».²²

Palleano si dimostrò un bravo copista e un perfetto segretario, capace di servire Bembo con devozione, tanto che quest'ultimo si rammaricò

19. Frasso 1984, 270 ha riconosciuto la mano di Anselmi nel ms. della Biblioteca Palatina di Parma, Parm. 1636.

20. Si cita dall'originale realmente spedito, conservato nel ms. della Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 5693, 30r-31v. Il testo della lettera si legge anche in Bembo, *Lettere*, n° 1692, III, 594-595, sulla base del ms. dell'Archivio Apostolico Vaticano, Fondo Borghese, I 175, 365v-366r, dove l'aggettivo "bolognese", che consente il riconoscimento, è stato espunto.

21. In una lettera dell'agosto 1538, Bembo afferma di avere al suo servizio «M. Antonio bolognese [Anselmi], che è mio familiare già tre anni» (Bembo, *Lettere*, n° 2109, IV, 249).

22. Si cita dal ms. della Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 5693, 36r-37v: 37r; il passo è edito anche in Bembo, *Lettere*, n° 1705, III, 605-606.

quando nel 1538 fu costretto a congedarlo. Inviato da Bembo a Roma nell'estate del 1537 come suo procuratore nella lite sorta con Antonio Palenzuola sulla commenda gerosolimitana di Santa Maria del Tempio in Bologna,²³ Palleano ottenne infatti un incarico più prestigioso, passando al servizio del nunzio pontificio in Spagna Giovanni Poggio. Ma, nonostante la lontananza, egli continuò a occuparsi dei *negotia* di Bembo, restando in stretto contatto con lui anche nei successivi anni del cardinalato.²⁴

Al momento dell'uscita di scena di Palleano Antonio Anselmi era ormai maturo per ricoprire il ruolo di segretario, come certificano le parole dello stesso Bembo a Francesco Maria Malchiavello il 29 agosto 1537: «io ho in casa M. Antonio Anselmi, il quale è scrittore eccellente, e volentieri fa meco questo ufficio».²⁵ Anche la documentazione dell'Archivio di Stato di Parma registra l'avvicendamento tra i due segretari nella scrittura delle lettere a Landi: alle sei lettere di Palleano, scritte tra il 13 ottobre 1536 e il 26 maggio 1537 (*Appendice*, 1-6), segue, a distanza di cinque mesi, la prima di Anselmi, datata 7 ottobre 1537, il quale continuò a scrivere al conte anche negli anni del cardinalato di Bembo (l'ultima lettera è del 15 novembre 1544). Non è dato sapere se la corrispondenza dei due segretari con Agostino Landi fosse in origine più ampia, e la perdita delle responsive di quest'ultimo rappresenta un ulteriore ostacolo alla ricostruzione complessiva del carteggio.²⁶ Comunque sia, sulla base delle lettere superstiti appare

23. Cfr. Bembo, *Lettere*, n° 1853-1856, IV, 47-49. L'esito del processo fu favorevole a Bembo, come risulta anche dalla lettera di Palleano a Girolamo Dandini del 4 luglio 1538 (Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 12, 1).

24. Sul congedo di Palleano, cfr. Bembo, *Lettere*, n° 1866, IV, 56-57 e Lalli 2018, 189. Cinque lettere scritte da Palleano a Bembo sono conservate nel ms. della Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 5694, cc. 120r-126v, un'altra è stampata in Sansovino 1560, n° 67, V, 124v. Lalli 2018, 190, ipotizza un rientro di Palleano nella *familia* di Bembo nell'autunno del 1539, sulla base di Bembo, *Lettere*, n° 2109, IV, 249-250. Tuttavia, la sua permanenza a Roma in casa Bembo dovette terminare presto: nei primi anni Quaranta del Cinquecento le lettere parmensi sopra citate, scritte a Girolamo Dandini e Giovanni Ricci, documentano la presenza di Palleano a Napoli; ciò risulta corroborato anche dall'indirizzo di Bembo, *Lettere*, n° 2294, IV, 391, che sarà da correggere come segue: «Al mio carissimo messer Giorgio Palleano Vicecollettore apostolico. A Napoli»; Palleano inoltre non viene ricordato da Bembo tra i familiari che lo seguirono a Gubbio nel 1543 (cfr. Bembo, *Lettere*, n° 2386, IV, 458-460). Comunque sia, l'amicizia con Bembo non venne meno: come rilevato da Lalli 2018, 192, Palleano fu coinvolto anche nelle vicende per la spartizione dell'eredità del cardinale.

25. Bembo, *Lettere*, n° 1875, IV, 65.

26. Cinque lettere di Agostino Landi a Bembo si leggono in Sansovino 1560, n° 28-32, I, 11v-13v.

chiaro che Anselmi e Palleano scrivevano nella veste di segretari di Bembo, sicché il loro avvicendamento non pare casuale.²⁷

La prima lettera di Palleano, datata 13 ottobre 1536, riprendeva, a distanza, un dialogo con il conte, avviato di persona a Piacenza qualche settimana prima. Il 20 settembre del 1536 Bembo aveva inviato Palleano a Venezia con l'incarico di salutare Costanza Fregoso e la duchessa di Urbino, Eleonora Gonzaga, da poco giunte in città.²⁸ Si trattava di uno dei primi compiti di una certa rilevanza che Bembo affidava a Palleano, il quale da Venezia si spostò poi a Piacenza, forse al seguito di Costanza Fregoso, per visitare Agostino Landi, colpito nel frattempo da un grave lutto. Agli inizi dell'autunno del 1536 moriva infatti il conte Claudio Landi, zio di Agostino e figura di riferimento per il giovane conte, il quale tramite Palleano richiese a Bembo di revisionare l'orazione funebre e di comporre un epitaffio in suo onore (*Appendice*, 1, 10 e 4, 1).²⁹

Palleano portò a termine la missione con successo, tanto che nella lettera del 13 ottobre 1536 ringraziò Agostino e Costanza Fregoso per aver scritto a Bembo delle lettere più che lusinghiere sul suo conto (*Appendice*, 1, 9). Nella medesima lettera (13 ottobre 1536) Palleano riportava affermazioni e pensieri di Bembo: quest'ultimo si augurava di rivedere presto Agostino a Padova oppure di visitarlo personalmente a Piacenza, dove avrebbe voluto incontrare anche la sorella del conte, Caterina Landi; Bembo inoltre desiderava chiedere ad Agostino alcune delucidazioni sugli spostamenti delle truppe veneziane nelle recenti guerre, ai quali era interessato per la scrittura delle *Historiae Venetae* (*Appendice*, 1, 4).³⁰

La figura di Bembo è sempre al centro della corrispondenza: in ogni missiva il segretario informa Landi sulle sue condizioni di salute (*Appendice*, 6), riporta frasi o pensieri che Bembo gli comunicava a voce, aggiungendo talvolta notizie o richieste di Cola Bruno (*Appendice*, 1, 5). La scrittura delle lettere, dunque, avveniva sotto la sorveglianza di Bembo ed era il risultato di una convergenza di più voci: quella dello scrivente, quella del-

27. Sulla figura del segretario nel Rinascimento, e la relativa trattatistica, la bibliografia è ampia: per un primo inquadramento, cfr. almeno Simonetta 2004, Gorris Camos 2008 e Panzera 2018.

28. Cfr. Bembo, *Lettere*, n° 1784, III, 668, ma si veda anche n° 1786, ivi, 669-670.

29. Sui membri della famiglia Landi si rimanda all'*Appendice*.

30. Le *Historiae venetae* sono menzionate più volte nelle lettere di Anselmi e Palleano. Si trattava infatti dell'opera principale alla quale Bembo stava lavorando in quegli anni, dopo essere stato nominato storiografo ufficiale della Repubblica nel 1530, cfr. *Appendice*, 1.

lo stesso Bembo e quella di Cola Bruno.³¹ La diretta volontà dell'autore emerge in modo chiaro dalla selezione degli scritti da allegare alle lettere. Per esempio, ancora nella lettera del 13 ottobre 1536, Palleano porgeva un elegante rifiuto alla richiesta di Agostino Landi di leggere alcuni passi delle *Historiae venetae*, la cui diffusione era stata espressamente vietata dall'autore (*Appendice*, 1, 7). Negli stessi anni, del resto, Bembo aveva negato la lettura dell'opera persino a papa Clemente VII, che l'aveva richiesta tramite Vittore Soranzo.³²

Nella medesima lettera Palleano offre invece delucidazioni sul significato di un sonetto del proprio patrono. Interrogato a Piacenza da Landi sul v. 8 del sonetto scritto a Cosimo Gheri (*S'al vostro amor ben fermo non s'appoggia*),³³ dopo aver chiesto spiegazioni a Bembo, Palleano comunicava al conte una sorta di parafrasi del passo in questione, latrice di alcune varianti non attestate nella tradizione del sonetto (*Appendice*, 1, 8).

Ancora, il 20 novembre 1536 Palleano scriveva una lettera a Landi per accompagnare l'invio di alcuni libri, richiedendo nelle missive successive conferma della loro corretta ricezione (*Appendice*, 4, 2 e 5, 1):

Vostra Signoria haverà con questa il Sabellico, le tavole di Tholomeo, il Vitruvio, i *Brevi* di Monsignore [Bembo] et le *Rime* di Sua Signoria [Bembo]. Tutti legati a bianco (*Appendice*, 3, 1).

Oltre alle opere bembiane fresche di stampa (i *Brevi* escono nel 1536; la seconda edizione delle *Rime* è del 1535),³⁴ l'invio comprende: un volume di storia (le *Historiae rerum Venetiarum* di Marcantonio Sabellico), un altro di geografia («le tavole di Tholomeo»), e un terzo di architettura («il Vitruvio»); mentre nella lettera del 26 maggio 1537 si aggiunge la richiesta di un mappamondo (*Appendice*, 6, 7). Tali opere attestano i molteplici interessi del conte Agostino e, insieme al dizionario di greco di Guarino

31. Una testimonianza dei ragionamenti intercorsi fra Bembo e Palleano su Agostino Landi è in Bembo, *Lettere*, n° 1790, III, 672-673.

32. Cfr. Bembo, *Lettere*, n° 1332, III, 313.

33. Cfr. *Appendice*, 1, 8.

34. Nel 1530 Bembo aveva già inviato a Landi la prima edizione delle *Rime* e la nuova impressione degli *Asolani*, unitamente ai dialoghi in latino (cfr. Bembo, *Lettere*, n° 1224, III, 240).

Favorino (*Etymologicum magnum*), recapitatogli da Bembo nel marzo 1529, aprono uno scorcio sulla sua biblioteca, ancora tutta da ricostruire.³⁵

Per i segretari di Bembo la corretta ricezione della corrispondenza inviata a Landi era fonte di costante preoccupazione. Come si evince dai luoghi indicati nelle soprascritte (Bardi e il palazzo Landi di Piacenza), che delineano la geografia dei possedimenti di Agostino, il conte si collocava in una posizione periferica rispetto all'asse principale della circolazione dei corrieri (Venezia-Roma). Di fatto, egli era un signore di provincia e tramite Bembo si teneva aggiornato sulle ultime novità letterarie, facendosi al contempo recapitare libri, oggetti d'arte e di antiquariato, più facilmente reperibili a Padova e a Venezia. Non bisogna poi ignorare che i componimenti di Bembo, ricevuti da Agostino di prima mano, conferivano a quest'ultimo un certo prestigio.³⁶

La frequenza di tali invii creava una costante aspettativa, tanto da indurre Palleano a scusarsi quando non aveva nulla di nuovo da trasmettere, come si verifica nella lettera del 26 maggio 1537:

Vostra Signoria Illustre non haverà allo 'ncontro cosa alcuna di nuovo da me, perciocché egli è buon tempo che Monsignore non ha composto alcuna cosa, né meno è capitato qui cosa veruna d'altri. (*Appendice*, 6, 7)

Da questo passo si deduce anche una gerarchia implicita degli invii: la precedenza era assegnata sempre alle poesie di Bembo; in alternativa venivano inviate opere di altri autori («né meno è capitato qui cosa veruna d'altri»). Significativa in questo senso è la lettera del 23 ottobre 1536, in cui Palleano trasmette due sonetti inviati a Bembo da Lodovico Dolce, per consolarlo della morte della amata Morosina, madre dei suoi tre figli, scomparsa nell'agosto del 1535.³⁷

35. Bembo possedeva un'edizione delle *Enneadi* di Marcantonio Coccio detto Sabellico (cfr. Bembo, *Lettere*, n° 25, I, 22) e delle «tavole di Ptolomeo impresse» (cfr. Bembo, *Lettere*, n° 1291, III, 285-286). Per l'invio del dizionario di greco, cfr. Bembo, *Lettere*, n° 930, III, 15). Sugli interessi di Agostino Landi per l'architettura e l'opera di Vitruvio, cfr. Baucia 1997, 435 n. 14 e Tonelli 2018. Più in generale, sulla cultura e la formazione del conte, si rimanda a Simonetta 2024.

36. Sull'ambiente culturale della Piacenza del Rinascimento, cfr. Baucia 1997 e Anselmi-Chines 1997.

37. Sulla Morosina, cfr. *Appendice*, 2, 2.

Mando a Vostra Signoria tre sonetti d'un Messer Lodovico Dolce vintiano, assai buon poeta, benché nuovo, fatti a Monsignore per confortarlo della morte di Madonna [Morosina]. Ella degnerà accettar da me il buon animo, et credere che, se io havessi miglior cosa da mandarle, non mancherei del mio debito. Essi sono assai vaghi et belli, et se non saranno per altra cosa a sodisfattion di Vostra Signoria, stimo che saranno almeno per questo: che Vostra Signoria vederà la differenza che è dalle compositioni di Monsignore a quelle de gli altri poeti et scrittori. (*Appendice*, 2, 2)

Partecipando insieme ad altri poeti e poetesse al lutto per la Morosina, con l'invio di componimenti in morte, Dolce voleva segnalarsi all'attenzione di Bembo. Purtroppo sembra che i suoi sonetti non si siano conservati:³⁸ da quanto mi risulta, la lettera di Palleano rappresenta l'unica fonte a noi nota che ne documenta la scrittura, gettando al contempo nuova luce sul contenuto della prima lettera che Dolce scrisse a Bembo. Quest'ultima missiva, anch'essa andata perduta, venne inviata sicuramente prima del 24 settembre 1535, data della responsiva di Bembo.³⁹ Come sottolineato da Paolo Procaccioli, risulta

difficile immaginare che Dolce abbia distrutto o anche solo perso quella carta mentre è più che probabile che abbia ubbidito a un desiderio – non importa se esplicito o meno – del corrispondente (...) e abbia deciso di non trasmetterla né al Manuzio né al Gherardo né agli altri collettori.⁴⁰

La testimonianza di Palleano autorizza ora a ipotizzare che Dolce avesse scritto a Bembo un'epistola per accompagnare i sonetti composti per l'occasione luttuosa. Dal canto suo, Bembo, sempre attento a mantenere il riserbo sulla sua relazione *more uxorio*, potrebbe aver richiesto al giovane poeta di non divulgare la lettera e i suoi allegati.⁴¹

38. Per la tradizione delle rime di Lodovico Dolce, cfr. Marini 2013.

39. Cfr. Bembo, *Lettere*, n° 1720, III, 621, e Dolce, *Lettere*, n° 1, 45-46.

40. Procaccioli 2015, 26.

41. Da Aretino, *Lettere. Libro I*, n° 70, 128-129 si apprende che i poeti che si unirono al lutto di Bembo furono numerosi. Sorprende dunque che di tale partecipazione collettiva restino solo cinque sonetti, composti rispettivamente da Aretino stesso, da Cola Bruno, da Bernardo Cappello, da Veronica Gambara e da Girolamo Querini; cfr. almeno Bembo, *Rime* (Donnini), I, 377 e 459.

Passando ora alle lettere di Anselmi, in questa seconda serie si rintracciano le medesime dinamiche riscontrate nella corrispondenza di Palleano. Mi limito, a titolo esemplificativo, a citare alcuni passi riguardanti l'invio di rime, prendendo le mosse dalla prima lettera nota (5 ottobre 1537). Si tratta di un testo dal tono quasi programmatico, che certifica la centralità nel carteggio dell'invio dei componimenti letterari:

Signor mio osservandissimo. Io harei potuto facilmente gravare il servitor di Vostra Signoria di maggior numero di sonetti che io non ho fatto, et disgravar me dell'obbligo che per tal conto le ho, se non fosse stato che io ho voluto che mi resti occasione di scriverle dell'altre volte. Et oltre di ciò, m'havria parso di fare troppo sconvenevole ingiuria a questi sonetti divini dandogli compagnia men degna del lor valore.⁴²

Purtroppo, il riferimento ai sonetti, che furono trasmessi a parte, è alquanto generico per azzardare un'identificazione, sebbene la qualifica di «divini» sembrerebbe confermare la paternità bembiana.

Nella lettera del 12 novembre 1537, le solite incertezze sul recapito delle missive trattengono Anselmi dall'inviare a Landi alcuni sonetti di Vittoria Colonna:

Hora io scrivo, né so se questa lettera arriverà a Vostra Signoria tanta è dubbiosa la via, per la quale io la mando, et s'ella fosse certa io vi harei mandato non so chi sonetti della Pescara [Vittoria Colonna], che ella nuovamente in stile chietinesco ha composti.⁴³

L'aggettivo «chietinesco», forse non privo di ironia, allude ai rigidi costumi di Gian Pietro Carafa (futuro papa Paolo IV), vescovo di Chieti e principale istitutore del Sant'Uffizio, che, come è noto, osteggiò con fermezza la nomina cardinalizia di Bembo.⁴⁴ Lo «stile chietinesco» dei sonetti certifica che si tratta di componimenti spirituali, e ribadisce l'importanza del ruolo svolto da Bembo e dalla sua cerchia nella prima ricezione in Veneto della «nuova maniera» poetica di Vittoria Colonna.⁴⁵

42. Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 1, 1. Per le citazioni tratte dalle lettere di Anselmi si adottano i medesimi criteri di trascrizione stabiliti in *Appendice*.

43. Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 1, 2.

44. Cfr. Dionisotti 1966 e Firpo 2013.

45. Dopo il trasferimento a Roma al seguito di Bembo, Anselmi inviò a Landi anche altri sonetti di Vittoria Colonna. Nella lettera del 15 novembre 1541, egli prometteva

Nella lettera del 14 dicembre 1537, scusandosi di non poter allegare nuovi componimenti poetici del suo padrone, in quanto «Monsignore non fa altro che la *Historia*, et di quella anche assai poco», Anselmi invia ad Agostino l'ultima opera di Pietro Aretino, le *Stanze in lode di Angela Serena*, pubblicate da Marcolini alla fine di gennaio di quello stesso anno, che – come si dirà a breve – dovevano essere corredate anche dal sonetto di Bembo:

Pure mando a Vostra Signoria queste *Stanze*, non per che siano belle, ma perché sono novamente fatte, et perché sono assai piacevoli, le quali potrete leggere quando sarete troppo carico delle così gravi.⁴⁶

L'anno seguente, nella lettera del 30 luglio 1538, Anselmi inviava a Landi cinque sonetti che Bembo aveva da poco composto per Elisabetta Querini, con la raccomandazione di non divulgarli:

Io non ho altro che mandar per hora a Vostra Signoria di nuovo, se non questi cinque sonetti che pochi giorni sono ha fatto Monsignore nostro ad una gentil donna Vinitiana, molto meritevole di tutte queste lode che se gli danno ne i sonetti. Ben priego Vostra Signoria che non ne lasci torre copia a nessuno fino attanto che io nol scrivo; perciò che Monsignore gli ha da mutare molto, et non ha piacere che essi si veggano così come hora stanno.⁴⁷

È certo che fra gli allegati fosse presente anche il celebre *Se stata foste voi nel colle ideo* (Bembo, *Rime* [Donnini], I, n° 151, 359-360). Bembo aveva infatti dettato ad Anselmi una serie di correzioni a questo sonetto in una lettera del 10 maggio 1538.⁴⁸ Non è da escludere che gli altri quattro so-

al conte: «come io sia un poco meglio disposto che io non sono del corpo, manderò a Vostra Signoria alcuni sonetti della Pescara, i quali non è possibile che io trascrivessi hora» (Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 1, 18). Stando così le cose il «libriccino di sonetti», menzionato da Anselmi nella lettera del 15 novembre 1544, potrebbe essere identificato con un codice di formato minuscolo (forse in-8°) delle rime spirituali della poetessa («Mando a Vostra Signoria con questa lettera un libriccino di sonetti scritto di mia mano», Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 1, 24). Sulla circolazione delle rime spirituali della Colonna nella cerchia bembiana, cfr. almeno Lalli 2015 e Colonna, *Rime*, XI-XV.

46. Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 1, 3.

47. Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 1, 6.

48. Cfr. Bembo, *Lettere*, n° 1943, IV, 123 e Bembo, *Rime* (Donnini), II, 808 e 1202.

netti dedicati alla Querini vadano riconosciuti nei numeri 150, 152, 153 e 155 di Bembo, *Rime* (Donnini), I, 356-366, che, insieme a *Se stata foste voi*, sono attestati in una sequenza unitaria nell'antologia di Giolito, *Rime diverse* (1545), che pubblica anche i sonetti scritti da Bembo a Cosimo Gheri e a Pietro Aretino, trasmessi da Giorgio Palleano ad Agostino Landi.⁴⁹ Ciò comprova l'ampia circolazione che le rime di Bembo conobbero, prima di essere raccolte nell'ultima silloge fatta allestire dall'autore: il ms. della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, Vind. Pal. 10245.1.

Purtroppo, le lettere parmensi non tramandano il testo delle rime menzionate sino a ora. Dalla missiva di Anselmi del 17 maggio 1542, apprendiamo che i componimenti venivano trascritti a parte. Anselmi dichiara infatti di aver utilizzato la carta della lettera «per coperta di questi tre sonetti», i quali evidentemente erano stati ricopiati in un foglio volante, che non si è conservato.⁵⁰

Il sonetto di Bembo a Pietro Aretino, *Ben è quel caldo voler voi ch'io prenda*, rappresenta una fortunata eccezione, perché è stato trascritto da Palleano nel bifolio contenente il testo del messaggio, spedito a Landi il 12 marzo 1537, circa un mese dopo la composizione e l'invio del sonetto allo stesso Aretino. Palleano menziona il componimento nella *salutatio* della missiva: «Mando a Vostra Signoria un sonetto di Monsignore [Bembo] per non avere altro da mandarle» (*Appendice*, 5, 6). Come di consueto il testo del messaggio è vergato nel *recto* della prima facciata; voltando pagina, il *verso* della medesima carta è bianco e la trascrizione del sonetto è stata realizzata al *recto* della seconda facciata; il bifolio risulta quindi piegato e sigillato, con la soprascritta nel *verso* della seconda facciata.

Le vicende redazionali del testo, che non è mai stato incluso da Bembo nella raccolta ufficiale delle *Rime*, sono note. Il 17 novembre del 1536, servendosi dell'intermediazione di Lodovico Dolce, Aretino aveva chiesto a Bembo di comporre un sonetto che avrebbe dovuto corredare l'edizione marcoliniana delle *Stanze in lode di Angela Serena*, insieme ad altri componimenti di Veronica Gambara, Giulio Camillo Delminio e Francesco Maria Molza. Servendosi sempre dell'intermediazione di Lodovico Dolce,

49. Sull'antologia di Giolito, curata da Ludovico Domenichi, cfr. Fedi 1990, Trovato 1991, l'introduzione di F. Tomasi a Giolito, *Rime diverse* (Tomasi-Zaja) e Bembo, *Rime* (Donnini), II, 683-685.

50. Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 1, 23. Anche in questo caso il riferimento ai sonetti è troppo generico per azzardare un'identificazione, ma è molto probabile che si tratti di componimenti bembiani.

Aretino, per sollecitare la composizione del sonetto, ricordava a Bembo il debito che quest'ultimo aveva contratto nei suoi confronti. Come è noto, infatti, Aretino aveva difeso Bembo per ben due volte, prima contro Antonio Brocardo, poi contro Ubaldino Bandinelli e – come anticipato – aveva anche scritto un sonetto in morte della Morosina.⁵¹

Molto si è scritto sulla lettera di intermediazione di Dolce. Secondo Dionisotti

di mala voglia il Bembo saldò con il sonetto il suo debito, lodando la Sirena (...). Ma il Bembo non era uomo da cedere facilmente a chiacchieria, fosse anche l'Aretino: scrisse il sonetto, ma non lo ammise nella raccolta delle sue *Rime*; unico esempio di esclusione fra le rime non giovanili.⁵²

Fedi ha parlato poi di una vera e propria «estorsione» commessa ai danni di Bembo.⁵³ Procaccioli ha richiamato invece l'attenzione sulle modalità usate da Aretino e Dolce per rivolgersi a Bembo:

da sottolineare il fatto che richieste del genere (...) non venivano mai avanzate in prima persona ma sempre tramite segretari o collaboratori o amici comuni. Non a caso poco oltre Dolce stesso sentirà il bisogno di precisare «Io harei scritto di ciò a M. Antonio [Anselmi]...» ma di essere stato indotto a infrangere quella regola di buona creanza epistolare dalle insistenze esplicite dell'Aretino.⁵⁴

Come che sia, il sonetto venne composto e inviato ad Aretino entro il 6 febbraio 1537, data in cui quest'ultimo scrisse una lettera a Bembo per accusare ricevuta del componimento, recapitatogli da un po' di tempo, e per sollecitarlo a recarsi a Venezia al fine di supervisionare la pubblicazione delle *Stanze*.⁵⁵ In realtà agli inizi di febbraio del 1537 l'opera era già sotto i torchi, come testimonia il *colofon* dell'edizione marcoliniana, che reca la data del 23 gennaio 1537.⁵⁶

51. Sui rapporti tra Bembo e Pietro Aretino, cfr. almeno Larivaille 1997, 160-167, 270-277 e 288-290, Procaccioli 2002 e Sberlati 2018, 179-191.

52. Bembo, *Prose e rime*, 679.

53. Fedi 1990, 256 n. 1.

54. Dolce, *Lettere*, n° 2, 47 n. 8.

55. Aretino, *Lettere. Libro I*, n° 95, 157-158.

56. Cfr. Aretino, *Stanze*.

Nell'edizione delle *Stanze* il sonetto di Bembo non venne pubblicato: sono invece presenti un sonetto di Veronica Gambara e un altro dello stesso Aretino.⁵⁷ Negli anni Quaranta del Cinquecento *Ben è quel caldo voler voi ch'io prenda* uscì a stampa, all'insaputa di Bembo, in alcune antologie di rime, fra cui Giolito, *Rime diverse* (1545), ristampata nel 1546 e nel 1549.⁵⁸ Alla morte di Bembo, nel 1548, il sonetto apparve a margine dell'edizione Dorico delle *Rime*, in una sezione di extravaganti.⁵⁹

L'importanza del testimone dell'Archivio di Stato di Parma è duplice. Innanzitutto, la lettera di Palleano presenta una datazione molto più alta rispetto agli altri testimoni sinora noti del sonetto. Questi ultimi, nella maggior parte dei casi, sono edizioni a stampa non controllate dall'autore. Anche Donnini, a proposito dei componimenti extravaganti dell'edizione Dorico, riconosce che il sonetto ad Aretino è l'unico che non proviene da manoscritti d'autore.⁶⁰ Di conseguenza il testimone parmense, che di fatto è una fonte molto vicina allo scrittoio di Bembo, acquista ulteriore rilevanza, colmando la lacuna documentaria lamentata da Donnini. Sarà dunque necessario tenere conto dell'autorialità di questo manoscritto in sede di collazione per valutare la sua posizione rispetto agli altri testimoni più tardi, cosa che mi riprometto di fare in altra sede.

Basti per adesso aver fornito una lettura complessiva della corrispondenza di Antonio Anselmi e Giorgio Palleano, anche se altri aspetti delle lettere inviate a Landi devono essere ancora opportunamente valorizzati. Penso ai legami di Bembo e dei suoi segretari con l'*entourage* aretiniano, documentati in maniera stringente, oppure ai riferimenti all'invio di medaglie e di oggetti antiquari, che si rintracciano in particolare nelle lettere di Anselmi.⁶¹ Nelle lettere si leggono anche informazioni sulla moda e i costumi dell'epoca: il 12 marzo 1537 Palleano richiedeva infatti della paglia di Tortona per poter assemblare tre cappelli da donare a Bembo, a suo figlio Torquato e a Cola Bruno (*Appendice*, 5 e 6); nella lettera di Anselmi del 18 settembre 1538 si menziona invece un velo di donna, che Bembo proba-

57. Sul sonetto di Veronica Gambara e i suoi legami con *Ben è quel caldo voler* di Bembo, cfr. Bianchi 2018.

58. Per la tradizione del sonetto si rimanda a Bembo, *Rime* (Donnini), II, 1255.

59. Cfr. Bembo, *Rime* (1548), 165r e ss.

60. Cfr. Bembo, *Rime* (Donnini), II, 1030-1031.

61. Sulla collezione di medaglie e oggetti di antiquariato di Bembo, cfr. almeno Beltramini-Burns-Gasparotto 2013.

bilmente intendeva regalare a Elisabetta Querini;⁶² a sua volta, Agostino richiedeva un orologio identico a quello del cardinale. In una prospettiva più generale, queste lettere, che si affiancano ora a quelle scritte in prima persona dallo stesso Bembo, rappresentano un interessante caso di studio per approfondire l'importanza della comunicazione epistolare nelle modalità di circolazione della cultura nell'Italia del Cinquecento.

62. «Non so se Vostra Signoria ha havuto una mia lettera nella quale la pregava per nome di Monsignor nostro [Bembo], che ella facesse comperare uno di quei veli che le donne usano portare in capo, quando escono di casa (...). Io torno a pregare un'altra volta Vostra Signoria pure per nome di Monsignore, che hoggi così m'ha commesso, che ella sia contenta mandare il detto velo per lo primo che vengha» (Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 1, 8).

Appendice

Criteri di trascrizione

La trascrizione è il più possibile conservativa. Sono stati adottati i seguenti criteri di resa testuale:

- Ho suddiviso il testo in commi (parentesi quadre).
- Ho sciolto tutte le abbreviazioni, comprese quelle dei titoli onorifici, lasciando in quest'ultimo caso le iniziali in maiuscolo (es. *S.r* > *Signore*).
- Ho introdotto i diacritici, gli apostrofi (es. *mha* > *m'ha*) e gli accenti, ho scisso *Laqual* (univerbato) in *La qual*.
- I raddoppiamenti fonosintattici sono restituiti sempre nelle seguenti forme: *dallei* > *da llei* e *allei* > *a llei*.
- Ho razionalizzato l'uso delle maiuscole, distinto *u/v* e reso la *j* con *i*.
- Sono intervenuto parcamente sulla punteggiatura.
- I titoli delle opere letterarie sono riportati in corsivo.
- Le correzioni sincroniche sono state registrate in un'apposita fascia di apparato, dove ho adottato i seguenti simboli:
 - >...< = parola cassata in rigo
 - \.../ = parola aggiunta in rigo
 - ^...^ = parola aggiunta in interlinea
- Nella nota di ricezione della lettera 4 ho emendato il giorno *16 dicembre* in *17 dicembre*, correggendo un *lapsus* del segretario.
- Ho colmato le lacune materiali tra parentesi quadre.

Segnalo inoltre lo scempiamento della 'p' di *capello* nella lettera 5, che sta sempre per *cappello* (s. m., sing., copricapo).

Nelle note di commento mi limito a identificare nomi, luoghi e opere citati, rimandando alla trattazione per la contestualizzazione delle lettere.

1.

Giorgio Palleano ad Agostino Landi, Padova, 13 ottobre 1536
(Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 12, Palleano Giorgio, n° 2, 2 cc.)

[c. 1r] [1] Molto Illustre Signor mio. Le amorevoli raccomandationi et le cortesì proferte di Vostra Signoria Illustrè et della Signora madre et sorella di lei,⁶³ che io ho recate a Monsignor Bembo in nome loro, sono giunte a Sua Signoria dolcissime et care, come quelle che ne vengono da persone di cotanto valore et cui egli ama grandemente, et ha in gran riverenza et osservanza, le quali, come che a Sua Signoria non siano parute in alcuna parte nuove, essendo egli gran tempo è ben certo et sicuro del dolcissimo affetto de gli animi di Vostre Signorie verso lui, non di meno m'ha imposto che io in suo nome renda loro le raccomandationi a molti doppi et renda etiandio quelle gratie che a tanta et sì rara dolcezza et cortesia si convengono. [2] La qual cosa fo io molto volentieri, sì per ubidire a Sua Signoria, che imposto me l'ha, et sì per godermi di questo piacere che io prendo nello scrivere a Vostra Signoria, la quale con la sua incomparabile virtù et gentilezza m'ha fatto in poco spatio divenir tanto suo, quanto esser possa qual si voglia altr'huomo che habbi lungo tempo usato con lei. [3] Ho fatto parimente a Sua Signoria le salutationi et proferte della Signora Hippolita Pallavicina impostemi dalla Signora Caterina in suo nome,⁶⁴ la quale si raccomanda et proferisce a Sua Signoria infinitamente, et non la conosce se non per fama. Raccomandasi medesimamente al Signore Hercole et Signore Aurelio Fregosi, et ha preso molto piacere d'intendere che 'l Signore Aurelio sia fatto huomo et disposto et valente, né se ne è punto meravigliato essendo egli figliuolo di tanto padre.⁶⁵ [4] Io ho dato qualche speranza a Monsignore di dover rivedere Vostra Signoria in queste parti, ma egli ne ha tanto disiderio che non osa crederlo, anzi crede egli et

63. La madre di Agostino Landi è la genovese Costanza Fregoso, sorella del doge Ottaviano e del cardinale Federico, sposata con il conte Marcantonio, cfr. Cian 1929, Lucco 2000 e Alonge 2017, 14-15; i suoi rapporti di amicizia con Bembo sono documentati da una serie di lettere: cfr. Bembo, *Lettere*, II-IV, n° 809, 871, 1350, 1364, 1435, 1715, 1797, 1891, 2258, e Sansovino 1560, n° 24-26, II, 26r-27r; si legga inoltre Simonetta 2024. La sorella di Agostino è Caterina Landi, moglie di Gianfermo Trivulzio, con la quale Bembo corrispondeva in latino (cfr. Bembo, *Lettere*, n° 721, II, 390).

64. Ippolita Pallavicino è la dedicataria degli *Amori* di Bernardo Tasso (1537), cfr. Litta 1841, XXIX. La «Signora Caterina» è la sorella di Agostino Landi, cfr. *supra* n. 63.

65. Aurelio era il figlio di Ottaviano Fregoso (Genova, 1470-Ischia, 1524). Ercole invece era il figlio di Giano Fregoso (Genova, 1455 ca.-Brescia, 1529) e canonico della chiesa di S. Anastasia a Verona. Con Ottaviano Fregoso, fratello di Costanza e doge di Genova dal 1513 al 1515 (cfr. Brunelli 1998 e Alonge 2017, 2-14 e 31-36), Bembo era in stretti rapporti di amicizia sin dagli anni urbinati, quando con la sua cooperazione compose le *Stanze*, recitate a corte nel carnevale del 1507 e pubblicate poi nel 1530 (cfr. Bembo, *Lettere*, n° 254, I, 248-249 e Bembo, *Stanze*, XIV e XVII).

tien per certo di dover più tosto esso venire in coteste contrade, sì come ha disiderato buon tempo fa, et io stimo che possa ciò essere perciò che Sua Signoria desidera vie più hora che mai di venirvi per veder massimamente la Signora Caterina di cui gli è stato detto gran male, et per haver da Sua Signoria informatione delle cose di questi Signori vinitiani et lor soldati le quali esso scrive nella sua *Historia*, havendo egli inteso, né so da cui, che Sua Signoria n'ha miglior notitia che altra persona che viva, et sanne meglio ragionare.⁶⁶ [c. 1v] [5] Il Signor Messer Cola,⁶⁷ che ritornò di Bologna il medesimo giorno et la medesima hora che io ritornai di Piacenza, baccia la mano di Vostra Signoria et duolsi seco della gran perdita che ella ha fatto,⁶⁸ et priega il cielo che et conservi Vostra Signoria lungamente et felicemente, et le compensi questa perdita con l'acquisto d'un bel figliuolino, sì come è il bisogno di lei et della Illustre casa sua, la quale pare che non habbia mestiero di nessuna altra cosa a questo tempo. [6] Vostra Signoria m'impuose che io l'enviassi il Sabellico et gli altri libri per via d'un mercatante piacentino che dimora in Vinegia, ma ella si dimenticò di dirmi il nome di lui, né a me smemorato sovenne il ricordarglielo.⁶⁹ [7] Piaccia adunque a Vostra Signoria di scrivermi a cui s'haveran da consignar detti libri in Venetia, che senza alcuna dimora Vostra Signoria fie servita, alla quale non manderò quella parte dell'*Historia* di Monsignore che ella disiderava che io l'enviassi, perciòché Sua Signoria non vuole che ne vadi niente in altrui mani insino attanto che non anderà fuori tutta intiera, ma Vostra Signoria non ne prenda noia, che la vederà ad ogni modo quando che sia prima che ella sia veduta da molti: io l'ho a Sua Signoria chiesta in nome d'un altro gentile huomo amico mio et non di Vostra Signoria, per non macchiare in parte alcuna la modestia di lei. [8] Quel verso, che Vostra Signoria non intendea, né io seppi dichiarare, che è nel sonetto di Monsignore dirizzato a Cosmo, vuol dir così: "Et come poggia o monta o cresce éasca di foco per

66. Sulla scrittura delle *Historiae venetae*, cfr. almeno Dionisotti 1966, Zanato 2006 e Bembo, *Historiae*, IX-XXIII.

67. Cola Bruno (Messina, 1480-Padova, 1542), segretario e intimo amico di Bembo: cfr. Cian 1901, Dionisotti 1966 e Piovan 2012.

68. Agostino Landi era stato di recente colpito dal lutto per la morte di suo zio, il conte Claudio Landi, scomparso tra la fine di settembre e gli inizi di ottobre del 1536 (cfr. Sansovino 1560, n° 14, II, 21v). Claudio era stato uno dei principali artefici del matrimonio di Agostino con la cugina Giulia Landi: cfr. Sansovino 1560, n° 28, I, 11v.

69. Cfr. *Appendice*, 3, 1.

pioggia in calce trita".⁷⁰ [9] Resta che io riverentemente basci la valorosa man di Vostra Signoria et della Signora Gostanza et Signora Caterina, et renda immortali gratie a Vostra Signoria Illustre et alla Signora Gostanza che si sian degnati di scriver di me a Monsignore quello che si convien più tosto alla humanità loro che a nessun merito mio. Alii XIII d'ottobre MDXXXVI di Padova.

[10] Se Vostra Signoria manderà l'oratione o informatione di quello che s'ha da dire alla sepoltura del Conte Claudio, ella sarà servita volentiermente.

Humile servo di Vostra Illustre Signoria
Giorgio Palleano

[c. 2v] Indirizzo: Al molto illustre et virtuoso Signor Conte Agostin di Lando Signor mio colendissimo. A Piacenza.

Nota di ricezione: 1536 XIII di ottobre di Padua di Messer Giorgio Palliano secretario di Monsignore Bembo.

3 a Sua Signoria] ^a Sua Signoria^
7 di lei] di >Vostra Signoria<
9 et renda] et >le< renda
10 manderà l'oratione] manderà >i< l'oratione

2.

Giorgio Palleano ad Agostino Landi, Padova, 23 ottobre 1536
(Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 12, *Palleano Giorgio*, n° 3, 2 cc.)

[c. 1r] [1] Molto Illustre Signor mio colendissimo. Venendo a Vostra Signoria Illustre Ioseppe, staffieri di Monsignor mio,⁷¹ ho voluto farle riverenza, et basciarle la valorosa mano, come io posso, con queste poche righe, poscia che non posso ciò fare con la persona, come vorrei, et sup-

70. La citazione coincide con il v. 8 del sonetto di Bembo, *S'al vostro amor ben fermo non s'appoggia*, destinato a Cosimo Gheri, vescovo di Fano (Pistoia, 1513-Fano, 1537). Sulle vicende compositive di questo testo poetico, scritto inizialmente per Vittore Soranzo, cfr. Bembo, *Rime* (Donnini), n° 165, I, 383-384.

71. Cfr. Bembo, *Lettere*, n° 1796-1797, III, 677-678.

plicarla che ella si degni havermi in luogo di quel buono et amorevole et fedel servidore che io le ho già detto, et hora le confermo et di nuovo prometto d'essere fin che io viverò, che questa fie la maggior gratia che io possa da lei ricevere. [2] Mando a Vostra Signoria tre sonetti d'un Messer Lodovico Dolce vinitiano,⁷² assai buon poeta, benché nuovo, fatti a Monsignore per confortarlo della morte di madonna.⁷³ Ella degnerà accettar da me il buono animo, et credere che, se io havessi miglior cosa da mandarle, non mancherei del mio debito. Essi sono assai vaghi et belli, et, se non saranno per altra cosa a sodisfattion di Vostra Signoria, stimo che saranno almeno per questo: che Vostra Signoria vederà la differenza che è dalle compositioni di Monsignore a quelle de gli altri poeti et scrittori. [3] Io non attendo altro a mandare a Vostra Signoria Illustre i libri che ella mi chiese, se non l'ordine suo a cui s'haveran da dare in Venetia, et subito gliele manderò.⁷⁴ Né altro m'accade se non basciarle la mano riverentemente, et pregarla a raccomandarmi in buona gratia della Signora sua madre et Signora sorella se ella costì è. Alli XXIII d'ottobre 1536 di Padova.

Humil servo di Vostra Illustre Signoria
Giorgio Palleano

[c. 2v] Indirizzo: Al molto Illustre Signor mio colendissimo il Signor Conte Agostin de' Lando. A Piacenza.

Nota di ricezione: 1536 XXIII di ottobre di Padua di Messer Georgio Palleano segretario del R.mo Monsignore [Bembo]. Con tre sonetti.

2 saranno...cosa a] saranno >ad< \per/altra ^cosa a^

3.

Giorgio Palleano ad Agostino Landi, Padova, 20 novembre 1536
(Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 12, *Palleano Giorgio*, n° 4, 1 c.)

72. I sonetti scritti dal poligrafo Lodovico Dolce (Venezia, 1508/1510-1568) in morte della Morosina sono andati perduti.

73. Faustina della Torre detta Morosina, donna amata da Bembo e madre dei suoi tre figli, era scomparsa nell'agosto del 1535 (cfr. Bembo, *Lettere*, n° 1708, III, 609-610); su di lei, cfr. Dionisotti 1966, 157 e Pertile 2006.

74. Cfr. *Appendice*, 3, 1.

[c. 1r] [1] Illustre Signor mio. Vostra Signoria haverà con questa il Sabellico,⁷⁵ le tavole di Tholomeo,⁷⁶ il Vitruvio,⁷⁷ i *Brevi* di Monsignore et le *Rime* di Sua Signoria.⁷⁸ Tutti legati a bianco, i quali ho mandati a Venetia a Messer Pietro Scarpone, sì come essa scritto m'ha, et hollo pregato a volergli mandare più tosto che potrà. [2] Restami basciare a Vostra Signoria la mano et raccomandarmi in buona gratia sua. Alli XX di novembre 1536 di Padova. Vostra Signoria haverà etiandio un tramesso che le manda Messer Ioan Ioachino⁷⁹ con la inclusa lettera: io non so che cosa se sia, Vostra Signoria il vederà.

A' comandi di Vostra Signoria prontamente
Giorgio Palleano

[c. 1v] Indirizzo: Allo Illustre Signor conte Agostin da Lando Signor mio osservandissimo. A Piacenza.

Nota di ricezione: 1536 alli 20 di novembre di Padua del Palleano

4.

Giorgio Palleano ad Agostino Landi, Padova, 17 dicembre 1536 (Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 12, *Palleano Giorgio*, n° 5, 1 c.)

[c. 1r] [1] Monsignore et Messer Cola et io non habbiamo scritto a Vostra Signoria Illustre Signor Conte mio, né hora le scrive alcuno se non

75. Su Marcantonio Coccio detto Sabellico e le sue *Historiae rerum Venetiarum*, cfr. Tateo 1982.

76. Le tavole della *Geographia* di Claudio Tolomeo (astronomo, sec. II) erano stampate anche autonomamente, cfr. Bembo, *Lettere*, n° 1291, III, 285, e Gentile 2013.

77. Sugli interessi di Agostino Landi per l'opera di Vitruvio, cfr. Tonelli 2018.

78. Si tratta delle edizioni dei *Brevi* (1536) e delle *Rime* (1535) di Bembo, cfr. Dionisotti 1966 e Zanato 2006.

79. Identificabile con il ligure Giovanni Gioacchino Da Passano (1465-1551), in stretti rapporti di amicizia con Bembo sin dagli anni urbinati (cfr. Moro 2017). Da Passano, dopo essere stato un agente del re di Francia Francesco I, si ritirò dalla carriera diplomatica nel 1534 e si trasferì a Padova con la moglie, Caterina Sauli; sono documentati i suoi rapporti con i Fregoso, in particolare con il cardinale Federico, fratello di Costanza, cfr. Bembo, *Lettere*, n° 1624 e 1682, III, 538-539 e 587; su di lui si veda anche Alonge 2019, 19, 61, 183-184, 201-212.

io questi quattro versi, per ciò che s'attendeva lo staffieri, che ella disse di mandare a tor l'epitaphio,⁸⁰ et hora non ci è tempo di scrivere, perché il portator di questa, che va a Genova, non può aspettare. Mando a Vostra Signoria l'epitaphio qui inchiuso, il quale se Vostra Signoria haverà io ne sarò molto contento, quando non io non rimarrò di mandargliele anco per altra via. [2] I libri furon dati ad un fattore del Carpone, il qual disse di volergli portare egli stesso a Vostra Signoria;⁸¹ di gratia, scriva se gli haverà havuti. Et se Vostra Signoria non ha altro modo, potrà drizzar le lettere sue a Mantova a Messer Lampridio, che sta in corte del Signor Duca, per ciò che egli l'envierà qui.⁸² La sua oratione⁸³ non la mando perché non sono certo che questa lettera habbia a pervenire alle mani di Vostra Signoria Illustre, alla cui buona gratia inchinevolmente mi raccomando. [3] Monsignore [si] raccomanda a Vostra Signoria et alla Signora madre et sorella di lei. Et il somigliante fa il Signor Messer Cola. Se Vostra Signoria haverà questa lettera, di gratia, faccia che io il sappia più tosto che potrà. Stia Vostra Signoria sana et lieta et ricordevole di me, che suo sono. Alli XVII di dicembre 1536 di Padova.

Servo di Vostra Signoria Illustre
Giorgio Palleano

[c. 1v] Indirizzo: Allo Illustre Signor Conte Agostino de' Landi Signor mio Colendissimo. A Piacenza.

Nota di ricezione: 1536 di 1[7] dicembre. Di Padua. Del Palleano.

3 inchiuso, il] inchiuso >et< il

80. Non è chiaro se l'epitaffio in morte del conte Claudio Landi (su cui cfr. *supra*, *Appendice*, 1 n. 68) sia stato composto da Bembo oppure se quest'ultimo ne avesse delegato la scrittura a Cola Bruno, come avvenne in altre circostanze (cfr. Bembo, *Lettere*, n° 1909, IV, 95-96).

81. Cfr. *Appendice*, 3, 1.

82. Il 27 marzo 1536 l'umanista Giovanni Benedetto Lampridio (Cremona, 1478-Mantova, 1540) si trasferì a Mantova, al servizio del duca Federico II Gonzaga, come precettore del figlio Francesco: cfr. Benedetti 2004.

83. Elogio funebre, scritto da Agostino Landi in morte dello zio Claudio Landi e inviato in lettura a Bembo (cfr. *Appendice*, 1, 10).

5.

Giorgio Palleano ad Agostino Landi, Venezia, 12 marzo 1537
(Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 12, *Palleano Giorgio*, n°
6, 2 cc.)

[c. 1r] [1] Molto Illustre Signor mio colendissimo.

Questa fia solo per pregar Vostra Signoria quanto più posso a voler darmi aviso se i libri che io le mandai per via dello Scarpone sono giunti a llei, et se sono a Vostra Signoria piaciuti.⁸⁴ [2] Et per pregarla parimente a volere essere contenta di mandarmi più tosto che potrà un capello di paglia di quei belli che si fanno in Tortona et tanta treccia della più stretta et più bianca che sia possibile a trovare, che basti a farne un altro con tanto cordone pur di paglia che basti ad ornarlo intorno; [3] et se le paresse che i capelli che si fanno là non fosser di bel sesto et garbo potrà mandar tanta treccia che sia sofficiente a farne dui, perché qui è bene un maestro che li fa belli e così ci fosse della treccia bella che non darei questo fastidio et questa noia a Vostra Signoria. [4] Uno de' ditti capelli ha da servir per Monsignore et l'altro per me o per Messer Cola o Messer Torquato.⁸⁵ Vostra Signoria sia pregata a non mancarmi di ciò [et a] comandarmi in tutto quello che io son buono a servirla, che conoscerà la prontezza dell'animo mio. [5] Vostra Signoria si maravegliarà forse di questa mia domanda perché in ogni luogo si truova della paglia; egli è ben vero, ma non si truova altrove così bella et così bianca et ben tessuta come è in Tortona, che è celebratissima per tutta la Italia. Monsignore è qu[i] in Venetia, venutovi per alcune bisogne sue, et staravvi fino a Pasqua. Raccomandasi senza fine a Vostra Signoria et alla Signora Gostanza⁸⁶ et Signora consorte⁸⁷ di Vostra Signoria et io le bascio le mani. [6] Fatta Pasqua io credo andare a Mantova con Torquato che va a star con Messer Lampridio⁸⁸ et forse verrò a basciare a Vostra Signoria la mano. In questo mezzo aspetto risposta da llei di questa mia

84. Cfr. *Appendice*, 3, 1.

85. Su Torquato Bembo, figlio di Pietro, cfr. Dionisotti 1966 e Danzi 2005, 48-54.

86. Costanza Fregoso; cfr. *supra*, *Appendice*, 1 n. 63.

87. Agostino Landi sposò la cugina Giulia Landi, unificando in questo modo i feudi di Bardi e Compiano; cfr. *supra*, *Appendice*, 1 n. 68.

88. Bembo nel 1538 condusse a Mantova il proprio figlio Torquato per permettergli di frequentare la scuola di Giovanni Benedetto Lampridio; cfr. Danzi 2005, 50, e *supra* n. 82.

dimanda. Mando a Vostra Signoria un sonetto di Monsignore per non
havere altro da mandarle. Alli XII di marzo 1537 di Venetia.

Humil servo di Vostra Signoria Illustrè
Giorgio Pall[ea]no

[c. 2r] [7] A M. Pietro Aretino.⁸⁹

Ben è quel caldo voler voi ch'io prenda,
Pietro, a lodar la donna vostra indarno,
qual fôra a dir che 'l Taro o 'l Serchio o l'Arno
più ricco l'Oceàno et maggior renda.

Et s'ì vien che 'l mio stile ad altro intenda,
qual egli sia, di che mi stempro et scarno,
né quanto basta il vivo esempio incarno,
che non adornan treccie o copre benda.

Chi legge il Sacro a lei poema vostro,
alto levan, dirà, le costui rime
la sua Serena, honor del secol nostro,
c'homai risplenderà tra le due prime,
Lauretta et Bice, nov[o] et dolce mostro
del ciel, come sol chiara et più sublime.

[c. 2v] Indirizzo: Al molto Illustrè Signor Conte Agostin Lando Signor
mio colendissimo. A Piacenza o dove sarà.

Nota di ricezione: Da Padua 1537 a dì 12 di marzo. Del Palleano.

2 intorno] ^intorno^

5 Venetia, venutovi] Venetia, >et< venutovi

6 Lampridio et] Lampridio >a M[antova]< et

6.

Giorgio Palleano ad Agostino Landi, Padova, 26 maggio 1537
(Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, busta 12, Palleano Giorgio,
n° 7, 2 cc.)

89. Cfr. Bembo, *Rime* (Donnini), n° 201, I, 459-460.

[c. 1r] [1] Illustrissimo Signor mio colendissimo.

La senza fine dolce et cortese lettera di Vostra Signoria Illustre m'è tanto più cara stata, quanto meno io l'aspettava a questo tempo et quanto più lungamente ho io disiderato sì largo dono da llei. Che essendo stato molti mesi senza lettere sue, io mi stava con uno intensissimo disiderio di vederne alcuna. Hora ne rendo a Vostra Signoria Illustre immortali [gr]atie. [2] Increscemi che le lettere che ella dice havermi scritte con alcune a Monsignore et al Signor Giovan Gioacchino⁹⁰ di qualche importanza non sian venute; che è peraventura stato a Vostra Signoria di qualche sinistro et a noi altri di grandissimo dispiacere, essendo stati privi dello infinito piacer che si prende di sì dolce et cara lettione. Male habbino que' messi che sono sì scortesi et poco diligenti. [3] Monsignore⁹¹ sta Dio gratia bene, come che esso habbia havuto un poco di noia in un pie', della quale non è ancho in tutto fuori. Fu la cagion del suo male una calza che gli prese il pie' in maniera che gli si sdegnò in guisa che ha dato da dubitare a molti che non fosse gotta. Hora sta bene et potrebbe camminare et far quello gli piacesse, ma Sua Signoria sta ancho nel letto per confermarselo bene, et per non sentirne più noia. [4] M. Torquato et sua sorella et M. Cola et tutti stanno la Dio mercé bene,⁹² et si raccomandano nella buona gratia di Vostra Illustre Signoria. L'andata di Mantua di M. Torquato si tarderà insino attanto che Monsignor possa cavalcare, che vuole anchora esso andare un poco a spasso a visitar que' Signori Illustrissimi et raccomandare in persona a M. Lampridio il fanciullo.⁹³ [5] La mia venuta in costà non potrà, sì come io [c. 1v] stimo, esser per questa state, ma, se Monsignor non va questo settembre a stantiar questo verno a Venetia, io procaccierò di venire a starmi qualche giorno con Vostra Signoria Illustre, che l'ho disiderato et disidererò sempre, quanto altra cosa che io disiderassi giamai. Intanto sarò sempre co[n] [l]ei con tutto l'animo et il cuor mio, sì come sono stato poscia che [io] da llei mi diparti'. Piacemi che 'l Taro cantato da Monsignore sia nel regno di Vostra Signoria,⁹⁴ dico il principio di lui. Così vi fusse tutto il Po, quanto esso è lungo et lato.

90. Giovanni Gioacchino Da Passano, cfr. *Appendice*, 3, 2 n. 79.

91. «Monsignore» è sempre Pietro Bembo.

92. Torquato Bembo (cfr. *Appendice*, 5, 4 n. 85) e Cola Bruno (cfr. *Appendice*, 1, 5 n. 67).

93. Cfr. *Appendice*, 5.

94. Allude al v. 3 del sonetto scritto da Bembo a Pietro Aretino, cfr. *Appendice*, 5, 7.

[6] I cappelli che Vostra Signoria Illustra ha mandati sono stati così belli et vaghi,⁹⁵ che ella ha in ciò superato di gran lunga ogni aspettation mia. Io gli ho presentati tuttatte a Monsignore il quale gli ha havuti carissimi, et faranne quello che Vostra Signoria ha comandato. Sua Signoria, Messer Torquato e 'l Reverendo messer Cola et io ne ringratiamo Vostra Illustra Signoria con tutte le forze de gli animi nostri, et non faceva bisogno che Vostra Signoria pigliasse noia di mandarli per huomo a posta. Io goderò la treccia et il cordone in memoria della gentilezza et cortesia di Vostra Signoria la qual m'ha oggimai tanto obligato, che non è più in me parte alcuna che non sia più sua che mia. Et giovami grandemente esser tutto di sì chiaro et valoroso Signore. [7] Vostra Signoria Illustra non haverà allo 'ncontro cosa alcuna di nuovo da me, perciocché egli è buon tempo che Monsignore non ha composto alcuna cosa, né meno è capitato qui cosa veruna d'altri che sia degna di venirne a Vostra Signoria Illustra, che non harei aspettato d'esserne richiesto da llei. Né aspetterò qualhora mi verrà occasione di mandarle qualche bella cosa. [c. 2r] Io scrissi incontanente che io hebbi letta la lettera di Vostra Signoria che mi fosse mandato un mappamondo da Vinegia, et mi risponde l'amico mio che esso non n'ha potuto trovar delli nuovi venuti di Lamagna, sì come Vostra Signoria vorrebbe, perciocché que' pochi che vennero già buoni mesi essendo stati conosciuti per buoni sono stati comprati tutti. Et per questo io nol mando, ma tantotosto che ne vengano in Venetia io n'haverò uno et manderollo ad ogni modo a Vostra Signoria per qualche buona via.

[8] Lo staffer di Vostra Signoria dice haver perduto un polizino che ella gli havea dato per non so che cani che ella desidera haver da queste contrade, et non ha saputo dirmi altro se non che Vostra Signoria vorrebbe un paio di bracchi da uccello. La qual cosa havendo intesa Monsignore ha tanto procacciato che da un suo parente gli sono state donate queste due cagnole, affermandoli che elle sono molto più buone che belle. [9] Monsignor le manda a Vostra Signoria tali quali ha potuto havere et non era per mandarle se il parente suo non gli affermava che esse sono buonissime. La grande ha nome Fava et l'altra Fiammetta. Vostra Signoria potrà pigliarne il buono animo di Monsignore et godersele come sono. Questa stagione non è niente bona da trovar cani, perciò che chi gli ha svernati vuol servirsene lui. [Resta] che io mi raccomandandi nella buona gratia di Vostra Signoria Illustra, pregando il cielo che la contenti et faccia felicis-

95. Cfr. *Appendice*, 5.

sima, come merita la sua infinita virtù et bontà. Di novo qui non è cosa nessuna. Alli XXVI di maggio 1537 di Padova.

Affetionatissimo servitor di Vostra Signoria Illustrissima
Giorgio Palleano

[c. 2v] Indirizzo: Allo Illustrissimo Signor mio colendissimo il Signor conte Agostin Lando. A Bardi.

Nota di ricezione: 1537 di 26 di magio. Di Padoa. Del Palleano.

3 esso] ^esso^

4 buona gratia] buona v[ostra] gratia

7 cosa, né] cosa, >et< né

Bibliografia

- Alonge 2017 = G. Alonge, *Condottiero, cardinale, eretico. Federico Fregoso nella crisi politica e religiosa del Cinquecento*, Roma 2017.
- Alonge 2019 = G. Alonge, *Ambasciatori. Diplomazia e politica nella Venezia del Rinascimento*, prefazione di S. Luzzatto, Roma 2019.
- Anselmi-Chines 1997 = G.M. Anselmi, L. Chines, *L'umanesimo latino, in Storia di Piacenza, III, Dalla signoria viscontea al principato farnesiano (1313-1545)*, Piacenza 1997, 403-439.
- Aquilecchia 1992 = G. Aquilecchia, *Gli autografi aretiniani nell'esemplare Marciano del "Furioso" 1532*, «Quaderni veneti» 16 (1992), 9-18.
- Aretino, *Lettere* = P. Aretino, *Lettere*, 6 voll., a c. di P. Procaccioli, Roma 1997-2002.
- Aretino, *Stanze* = P. Aretino, *Stanze in lode di madonna Angela Serena*, in Id., *Poesie varie*, I, a c. di G. Aquilecchia, Roma 1992, 221-248.
- Barazzoni-Feliciati 1994 = A. Barazzoni, P. Feliciati (a c. di), *Synopsis ad inveniendam: l'Archivio di Stato di Parma attraverso gli strumenti della ricerca, 1500-1993*, introduzione di M. Dall'Acqua, Parma 1994.
- Baucia 1997 = M. Baucia, *Letteratura volgare del '500*, in *Storia di Piacenza, III, Dalla signoria viscontea al principato farnesiano (1313-1545)*, Piacenza 1997, 403-439.
- Beltramini-Burns-Gasparotto 2013 = G. Beltramini, H. Burns, D. Gasparotto (a c. di), *Pietro Bembo e le arti*, Venezia 2013.
- Bembo, *Historiae* = P. Bembo, *History of Venice*, 3 voll., ed. and transl. by Robert W. Ulery, Cambridge-London 2007-2009.
- Bembo, *Rime* (1548) = P. Bembo, *Le Rime di m. Pietro Bembo*, Roma 1548.
- Bembo, *Rime* (Donnini) = P. Bembo, *Le rime*, 2 voll., a c. di A. Donnini, Roma 2008.
- Bembo, *Lettere* = P. Bembo, *Lettere*, 4 voll., a c. di E. Travi, Bologna 1987-1993.
- Bembo, *Prose e rime* = P. Bembo, *Prose e rime*, a c. di C. Dionisotti, Torino 1971².
- Bembo, *Stanze* = P. Bembo, *Stanze*, a c. di A. Juri, Roma 2020.

- Benedetti 2004 = S. Benedetti, *Lampridio, Giovanni Benedetto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIII, Roma 2004, 266-269.
- Berra-Amendola 2022 = C. Berra, F. Amendola, *Un'edizione in aggiornamento per un testo di lingua: le Lettere di Pietro Bembo*, in *Che cos'era e che cos'è un testo di lingua*. Atti del Convegno, Bologna 4-5 novembre 2021, Bologna 2022, 203-215.
- Bevilacqua 2004 = C. Bevilacqua, *Landi, Agostino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIII, Roma 2004, 368-369.
- Bianchi 2018 = S. Bianchi, *Veronica Gambarà e un sonetto per Angela Serena inviato a Pietro Aretino*, «Esperienze letterarie» 43, 3 (2018), 27-36.
- Brunelli 1998 = G. Brunelli, *Fregoso, Ottaviano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, L, Roma 1998, 424-427.
- Cian 1885 = V. Cian, *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo (1521-1531). Appunti biografici e saggio di studi sul Bembo con appendice di documenti inediti*, Torino 1885.
- Cian 1901 = V. Cian, *Un medaglione del Rinascimento. Cola Bruno messinese e le sue relazioni con Pietro Bembo (1480 c.-1542). Con appendice di documenti inediti*, Firenze 1901.
- Cian 1929 = V. Cian, *Dizionario biografico*, in B. Castiglione, *Il cortegiano*, Firenze 1929³.
- Colonna, *Rime* (Copello) = V. Colonna, *La raccolta di rime per Michelangelo*, a c. di Veronica Copello, Firenze 2020.
- Danzi 2005 = M. Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève 2005.
- Dionisotti 1966 = C. Dionisotti, *Bembo, Pietro* (1966), ora in Id., *Scritti sul Bembo*, a c. di C. Vela, Torino 2002, 143-167.
- Dolce, *Lettere* = L. Dolce, *Lettere*, a c. di P. Procaccioli, Roma 2015.
- Drei 1941 = G. Drei, *L'Archivio di Stato di Parma. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, Roma 1941.
- Fedi 1990 = R. Fedi, *Bembo in antologia*, in Id., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma 1990, 253-263.
- Firpo 2013 = M. Firpo, *Il cardinale Pietro Bembo*, in Beltramini-Burns-Gasparotto 2013, 23-37.
- Frasso 1984 = G. Frasso, *Appunti e proposte per la storia del manoscritto Parmense 1636 della Biblioteca Palatina di Parma*, «Studi petrarcheschi» 1 (1984), 259-272.
- Gentile 2013 = S. Gentile, *Umanesimo e scienza antica: la riscoperta di Tolomeo geografo*, in *Enciclopedia italiana. Il Contributo italiano alla storia del Pensiero. Ottava appendice: Scienze*, Roma 2013, 7-14.

- Giolito, *Rime diverse* (1545) = *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, Venezia 1545.
- Giolito, *Rime diverse* (Tomasi-Zaja) = *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a c. di F. Tomasi, P. Zaja, San Mauro Torinese 2001.
- Gorris Camos 2008 = R. Gorris Camos (a c. di), «*Il segretario è come un angelo*». *Trattati, raccolte epistolari, vite paradigmatiche, ovvero come essere un buon segretario nel Rinascimento*, Fasano 2008.
- Lalli 2015 = R. Lalli, *Una «maniera diversa dalla prima»: Francesco Della Torre, Carlo Gualteruzzi e le “Rime” di Vittoria Colonna*, «Giornale storico della letteratura italiana» 192, 639 (2015), 361-389.
- Lalli 2017 = R. Lalli, «*Il più accorto et savio et prudente huomo*». *Schede per un profilo biografico di Flaminio Tomarozzo*, «Atti e memorie dell’Arcadia» 6 (2017), 53-84.
- Lalli 2018 = R. Lalli, *L’eterno scrivere. Vita e lettere di Carlo Gualteruzzi da Fano (1500-1577)*, Tesi di perfezionamento in Letteratura italiana e Linguistica, relatrice L. Bolzoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, a.a. 2017-2018.
- Larivaille 1997 = P. Larivaille, *Pietro Aretino*, Roma 1997.
- Litta 1841 = P. Litta, *Famiglie celebri d’Italia. Pallavicino*, Milano 1841.
- Lucco 2000 = M. Lucco, *A New Portrait by Raphael and its Historical Context*, «*Artibus et Historiae*» 41 (2000), 49-73.
- Marini 2013 = P. Marini, *Per l’edizione commentata della lirica di Lodovico Dolce*, in B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi (a c. di), *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII Congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti, Roma 18-21 settembre 2013, Roma 2014: <<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013%20marini.pdf>>.
- Minetti 2001 = F.F. Minetti, *Gli “otia” padovani post-ventisettani d’un misconosciuto “tabellarius” di Bembo: Giulio Avogaro satirico “ariosteo” metro a parte*, «*Letteratura italiana antica*» 2 (2001), 415-427.
- Moro 1989 = G. Moro, *A proposito di antologie epistolari cinquecentesche (precisioni su B. Pino e i Manuzio, T. Gabriele, A. Merenda e P. Bembo)*, «*Studi e problemi di critica testuale*» 38 (1989), 71-107.
- Orlandi 1778 = *Delle città d’Italia e sue isole adiacenti compendiose notizie sagre, e profane compilate da Cesare Orlandi*, V, Perugia 1778.
- Panzerà 2018 = M.C. Panzerà, *De l’«orator» au secrétaire. Modèles épistolaires dans l’Europe de la Renaissance*, Genève 2018.

- Pertile 1987 = L. Pertile, *Apollonio Merenda, segretario del Bembo, e ventidue lettere di Trifone Gabriele*, «Studi e problemi di critica testuale» 34 (1987), 8-48.
- Pertile 2006 = L. Pertile, *Un lutto di Pietro Bembo*, «Letteratura italiana antica» 7 (2006), 1-12.
- Piovan 2012 = F. Piovan, *Il testamento di Cola Bruno*, «Studi di erudizione e di filologia italiana» 1 (2012), 175-191.
- Poggiali 1789 = C. Poggiali, *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, II, Piacenza 1789.
- Procaccioli 2002 = P. Procaccioli, *Due re in Parnaso. Aretino e Bembo nella Venezia del doge Gritti*, in G. Patrizi (a c. di), *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, I, Roma 2002, 207-231.
- Procaccioli 2015 = P. Procaccioli, *Introduzione*, in Dolce, *Lettere*, 9-39.
- Quattrucci 1961 = M. Quattrucci, *Anselmi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma 1961, 377.
- Ronchini 1853 = A. Ronchini, *Lettere d'uomini illustri conservate in Parma nel R. Archivio dello stato*, I, Parma 1853.
- Sansovino 1560 = *Lettere da diversi re e principi e cardinali e altri uomini dotti a Mons. Pietro Bembo scritte* (Ristampa anastatica dell'ed. Sansovino, 1560), a c. di D. Perocco, Sala Bolognese (Bo) 1985.
- Sberlati 2018 = F. Sberlati, *L'infame. Storia di Pietro Aretino*, Venezia 2018.
- Simonetta 2024 = M. Simonetta, *Rinascimento segreto. Il mondo del segretario da Petrarca a Machiavelli*, Milano 2024.
- Simonetta 2024 = M. Simonetta, *PLAC. I congiurati piacentini contro i Farnese*, Piacenza 2024.
- Tarsi 2015 = M.C. Tarsi, *Per il carteggio Beccadelli-Gualteruzzi: manoscritti e stampe, con un'appendice di lettere inedite*, «Aevum» 89, 3 (2015), 653-685.
- Tateo 1982 = F. Tateo, *Coccio, Marcantonio, detto Marcantonio Sabellico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVI, Roma 1982, 510-515.
- Tonelli 2018 = F. Tonelli, *La Committenza di Agostino Landi nel Castello di Bardi 1534-1555*, «Aboutartonline» (2018): <<https://www.aboutartonline.com/i-landi-di-bardi-arte-politica-societa-e-mecenatismo-nel-fiorire-del-rinascimento-padano-nuovi-studi/>>.
- Trovato 1991 = P. Trovato, *Per la storia delle "Rime" del Bembo*, «Rivista di letteratura italiana» 9, 3 (1991), 465-508.
- Zanato 2006 = T. Zanato, *Pietro Bembo*, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova edizione a c. di A. Balduino, VII.1, *Il Cinquecento. La dinamica del rinnovamento*, a c. di G. Da Pozzo, Padova 2006, 337-444.

Tra presenze e assenze:
indagini sulle corrispondenze
in prosa e in versi di Vittoria Colonna

Marianna Liguori
Università degli Studi di Padova

ORCID 0009-0003-0159-439X
DOI: 10.54103/consonanze.161.c332

Abstract

Il saggio riflette sulle corrispondenze in prosa e in versi della poetessa Vittoria Colonna (1492-1547), illustrando innanzitutto le discontinuità che caratterizzano la documentazione superstite, che rendono insidioso (e talvolta impossibile) l'incrocio dei dati della tradizione lirica con le notizie ricavabili dai carteggi. Constatate tali assenze, si ripercorrono i momenti salienti che hanno scandito la circolazione di rime della Colonna fuori del Regno di Napoli e ci si sofferma su alcune corrispondenze poetiche, tra cui quelle con Giovanni Guidiccioni e Federico Fregoso, valorizzando i dati desunti da una lettura parallela del carteggio e della sezione “epistolare” delle rime.

Parole chiave: Vittoria Colonna, lirica di corrispondenza, carteggio, Giovanni Guidiccioni, Federico Fregoso

Abstract

This paper reflects on the prose and verse correspondences of the poet Vittoria Colonna (1492-1547), showing the discontinuities that characterise the surviving documents, which make it complex (and sometimes impossible) to intersect the data of the lyric tradition with the information that can be obtained from the *carteggio*. After observing these gaps, we will retrace the significant moments that marked the circulation of Colonna's

poetry outside the Kingdom of Naples, and we will focus on some poetic correspondences, like the ones with Giovanni Guidiccioni and Federico Fregoso, highlighting the data gathered from a parallel reading of Colonna's letters and the "epistolary" section of her poetry.

Keywords: Vittoria Colonna, correspondence lyric, epistolography, Giovanni Guidiccioni, Federico Fregoso.

1. Una tradizione sommersa: le assenze

È noto che il nome della poetessa Vittoria Colonna evoca numerose criticità per l'indagine storico-testuale. L'assenza di autografi delle sue rime (che ammontano a circa 400 testi), la mancanza di dati sufficienti a stabilire il grado di coinvolgimento nelle iniziative di diffusione (manoscritta e a stampa) della sua poesia o le lacune documentarie del carteggio hanno a lungo ostacolato la ricostruzione della sua figura e l'accostamento diretto alle sue scritture. Tali difficoltà tuttavia non hanno impedito, nell'ultimo decennio (e in particolare dal 2016), il proliferare di ricerche volte a sondare il peso politico e culturale della marchesa sotto prospettive diverse, ora privilegiando la sua figura di feudataria e mecenate e ora valorizzando il suo ruolo nell'orchestrare la predicazione religiosa del tempo o le scelte politiche del suo casato, aprendo una vivace stagione di studi finalmente foriera di risultati anche sul piano testuale.¹

1. Senza alcuna pretesa di esaustività, richiamo qui alcuni momenti significativi della bibliografia sulla Colonna. Per il versante delle rime, in seguito all'edizione Bullock del 1982 (a cui oggi la critica guarda con cautela), si segnalano i rinvenimenti di manoscritti non inclusi nella *recensio* di Bullock (come Carboni 2002), alcune consistenti antologie commentate (Chemello 2014; Bardazzi 2016) e le edizioni moderne di intere sillogi manoscritte: Colonna, *Sonetti in morte* (Toscano); Colonna, *Sonnets for Michelangelo* (Brundin); Colonna, *Rime per Michelangelo* (Copello). Gli studi sul carteggio, in seguito all'edizione ottocentesca (Colonna, *Carteggio* [Ferrero-Müller]) e alle pionieristiche ricerche documentarie di Concetta Ranieri (per cui basti qui il rimando all'ultima ricognizione, con ampia bibliografia progressa: Ranieri 2013) hanno conosciuto nuovo vigore nell'ultimo quinquennio, con saggi di aggiornamento documentario di Veronica Copello (da ultimo Copello 2022), a cui ha appena fatto seguito la pubblicazione di una nuova edizione (Colonna, *Carteggio* [Copello]), e con l'uscita di un'antologia bilingue di lettere commentate (Colonna, *Selected Letters* [Brundin-Copello]). Un'edizione critica e commentata del carteggio colonnese, attualmente in corso di stampa, è stata oggetto anche della tesi di dottorato di chi scrive, discussa nell'aprile 2021 presso l'Università di Padova (tutor Franco Tomasi; XXXIII ci-

Questo contributo considera parallelamente alcune corrispondenze in prosa e in versi della Colonna, sebbene le assenze documentarie rendano faticoso l'incrocio tra i due versanti. Occorre infatti precisare che, se è vero che gli studi sulle lettere della/alla marchesa hanno raggiunto l'auspicato avanzamento, le lacune documentarie risultano colpire proprio i carteggi più interessanti in una prospettiva storico-letteraria, un aspetto significativo per i lettori odierni ma non altrettanto per i contemporanei, che custodirono o trassero copia di missive della Colonna mossi da scopi molto lontani da quello di conservare prova delle relazioni culturali della nobildonna.² Parallelamente, si aggiunga che il corpus di rime "epistolari" della poetessa è ancora in gran parte inesplorato, conseguenza del moderno smembramento editoriale della produzione lirica della Colonna (in due sezioni di rime amorose, due di spirituali e una di epistolari, rispettivamente siglate A1, A2, S1, S2, E) che, sebbene più volte rifiutato negli studi, ha condizionato la ricezione e la fortuna dei testi anche in sede critica.³ Appurato che diverse liriche "epistolari" costellano anche le sezioni amorose e spirituali dell'attuale edizione Bullock, allargando il ventaglio delle corrispondenze poetiche della nobildonna,⁴ occorre dire che per

clo): Liguori 2021. Altri fondamentali prodotti dell'ultima stagione di studi sono stati i due volumi miscelanei usciti in parallelo nel 2016, rispettivamente in inglese e in italiano, che si distinguono per il taglio interdisciplinare e la ricchezza degli aspetti indagati dagli studiosi coinvolti: Brundin-Crivelli-Sapegno 2016; Sapegno 2016. Si segnalano poi una moderna biografia in inglese della Colonna (Targoff 2018) e il vitale filone di studi sul sodalizio Colonna-Michelangelo (per cui si rimanda agli ultimi Alessi 2020; Donati-Copello 2022).

2. Visto che la Colonna non costruì mai un suo "epistolario" nel senso umanistico del termine, né pare abbia mai allestito o conservato un proprio minutarlo, il carteggio in entrata e in uscita ad oggi raccolto (circa 260 testi) risulta composto di tessere sopravvissute con percorsi differenti e talvolta accidentali. Molte di esse furono archiviate o ricopiate nelle cancellerie delle corti dove erano dirette, o conservate per questioni processuali dai corrispondenti: ne emerge oggi un carteggio sbilanciato su temi diplomatici, politici, legali, con meno spazio per la conversazione più intima con gli amici e i familiari, o per il gioco di società letterario.

3. Le sigle delle rime, qui e in avanti, sono quelle adottate in Colonna, *Rime* (Bullock). Nessun sonetto della sezione epistolare (E) è presente tra i sedici testi commentati in Chemello 2014; due (E 22; E 24) chiudono il florilegio di Bardazzi 2016; nessuno nella piccola selezione di Mazzoncini 2018. Le altre edizioni commentate citate in n. 1, riferendosi a manoscritti latori di lirica amorosa o spirituale, contengono solo sporadici testi di tipo "epistolare".

4. Basti qui un esempio simbolico: il celebre sonetto che apre la corrispondenza poetica con Bembo, A1 71 (e per cui cfr. *infra*) fa parte, nell'edizione Bullock, della prima sezione di sonetti amorosi.

molte di esse non si possiedono ancora ipotesi convincenti nemmeno a livello di identificazione dei destinatari.

Qualche dato sarà utile a quantificare la portata delle assenze. Vi sono innanzitutto autori di cui si conservano corrispondenze in versi con la Colonna, ma di cui non resta alcuna traccia di carattere epistolare: è il caso di Veronica Gambara, con cui lo scambio di rime ammonta a quattro sonetti, *Mentre da vaghi e giovenil pensieri* e *O de la nostra etate unica gloria* della Gambara, che per prima avviò la corrispondenza, e due testi di Vittoria, A1 65 (variamente attestato nella tradizione manoscritta e edito nella *princeps* del 1538) ed E 13 (privo di testimoni manoscritti secondo la *recensio* di Bullock e comparso a stampa tardi, nel 1558).⁵ La dispersione del carteggio con Veronica Gambara potrebbe aver trascinato con sé la perdita di informazioni importanti sulla storia testuale delle rime della Colonna, perché la corte di Correggio della Gambara fu uno degli ambienti in cui quei testi, sin dagli anni Trenta, circolarono maggiormente (un «centro di diffusione e, quel che più conta, di studio delle rime della Colonna») e da cui prese vita anche la celebre iniziativa di commento di Rinaldo Corso, approdata a stampa agli inizi degli anni Quaranta.⁶ Un altro incrocio mancato tra binario lirico ed epistolare è quello che coinvolge Francesco Maria Molza, destinatario di almeno due sonetti della Colonna, i n° E 17 ed E 18, entrambi presenti in diversi manoscritti e nella *princeps* del 1538 (sono invece almeno tre quelli di Molza a lei diretti).⁷ Anche in questo caso, l'assenza del letterato modenese nell'indice dei corrispondenti epistolari della marchesa comporta notevoli perdite: nella seconda metà degli anni Trenta il nome della Colonna compare spesso nei carteggi di Molza

5. Sullo scambio di rime tra la Colonna e la Gambara si veda ora lo studio di Tarsi 2018, che invita a riflettere sui «canali (prima di tutto epistolari) attraverso i quali esse [le rime della Colonna] poterono imporsi come modello per il fenomeno emergente della lirica femminile» (p. 17).

6. Tale aspetto della tradizione delle rime della Colonna è stato evidenziato soprattutto da Toscano 2000, 77-80 (la citazione è a p. 80), che ipotizza anche un possibile coinvolgimento dell'ambiente di Correggio nell'evento della *princeps* delle rime del 1538 (Colonna, *Rime* [1538]), la più grande incognita della storia editoriale della lirica colonnese (su questo aspetto però si vedano le cautele di Crivelli 2016, 117, e Tarsi 2018, 26). Su Corso, *Dichiaratione*, celebre per essere il primo commento pubblicato alle rime di un autore vivente, basti qui il rimando a Bianco 1998; l'edizione del 1558 dove compare la prima volta il sonetto E 13 della Colonna è quella che ospita la seconda parte del commento di Corso, a riprova del suo accesso ai materiali della Gambara.

7. Sullo scambio di rime tra Vittoria Colonna e Francesco Maria Molza si vedano Ferroni 2018, 31-62 e ora Pignatti 2021, con bibliografia pressoché completa.

– altrettanto lacunosi – con Benedetto Varchi, Carlo Gualteruzzi o con il figlio Camillo, in quest’ultimo caso con esplicita menzione di lettere da recapitare alla nobildonna in seguito al suo arrivo a Ferrara nel maggio del 1537, una delle stagioni di maggior impegno poetico.⁸

Tra i corrispondenti poetici privilegiati della marchesa vi sono poi i suoi familiari, come il parente cardinale Pompeo Colonna, con il quale Vittoria nella seconda metà degli anni Venti condivise una precisa strategia di consolidamento del prestigio familiare tramite il canale letterario, il cui documento principale è il trattato a lei dedicato, l’*Apologia mulierum*.⁹ Al cardinale Vittoria dedicò sicuramente il sonetto funebre E 8 (tràdito in alcuni importanti collettori di rime della Colonna e comparso a stampa tra le *Rime diverse* di Giolito nel 1545), ma il suo nome andrà associato pure ad altre rime del corpus, in particolare a E 19, anche in ragione di alcuni dati di tradizione finora non valorizzati dalla critica.¹⁰ Ancor più importante l’esempio del cugino ed erede universale dei beni del marito defunto, il marchese del Vasto Alfonso d’Avalos, destinatario di diversi sonetti epistolari della Colonna che lo celebrano come successore delle glorie di Ferrante (i commentatori hanno associato al d’Avalos i testi E 2, E 3, E 4, E 5 dell’edizione Bullock).¹¹ Com’è emerso dagli studi di Tobia Toscano,

8. Cfr. Pignatti 2013, 140. Una preziosa ricognizione delle fonti epistolari che tramandano notizie sulla circolazione di rime della Colonna in Lalli 2018 (per i carteggi di Molza si vedano in particolare le pp. 217-238).

9. Colonna, *Apologia mulierum* (Minonzio); per i rapporti tra il cardinale Pompeo e Vittoria si vedano anche Brundin 2008, 122-126 e d’Amelia 2016, 90-96.

10. Nella sezione dedicata a Vittoria Colonna della prima edizione dell’antologia giolitina (1545) compaiono tre sonetti (cfr. *Rime diverse* [Tomasi-Zajac], 253-254): S1 116, *Veggio d’alga e di fango omai sì carca*, noto sonetto polemico sullo stato della Chiesa, compreso anche nella silloge manoscritta donata a Michelangelo; e due testi funebri del tutto affini contenutisticamente, in cui la Colonna piange la scomparsa di colui che, per i suoi meriti, avrebbe desiderato vedere al soglio papale: E 19, *Non prima e da lontan picciola fronde*, e il sonetto E 8 a Pompeo, appena citato. Il testo E 19 era stato erroneamente ritenuto in morte del cardinale Contarini fino alle ricerche di Domenico Tordi, che escludevano questa ipotesi per ragioni cronologiche (cfr. Colonna, *Rime*, [Bullock], 509); a ciò si aggiunga che E 19 si trova incluso nella silloge manoscritta, datata al 1536, scoperta da Carboni 2002 (ms. Vat. Chig. L IV 79, c. 347r, oltre che in altre fonti manoscritte al tempo già segnalate in Colonna, *Rime* [Bullock], 474), dove la rubrica recita «Della morte del Colonna»: cfr. Carboni 2002, 689. Il riferimento al cardinal Colonna, dunque, è quanto mai persuasivo sia per ragioni di contenuti che di tradizione, ma non è stato recepito dalla critica recente (il sonetto E 19 non viene menzionato accanto all’altro a Pompeo Colonna nemmeno nel più recente studio sulla presenza di Vittoria Colonna nell’antologia giolitina: Robin 2016).

11. Tutti variamente attestati nella tradizione manoscritta: E 2 ed E 5 furono editi nella *princeps* del 1538; E 3 comparve a stampa nel sesto libro delle *Rime di diversi* (Venezia,

negli anni Trenta il marchese, nelle sue continue peregrinazioni tra le corti del Nord Italia, fu uno dei principali responsabili della prima diffusione della poesia di Vittoria Colonna fuori dai confini del Regno di Napoli (nel 1531 soggiornò a lungo nella già ricordata corte di Correggio, dove in ottobre accolse anche Ariosto, che proprio nell'edizione del *Furioso* del 1532 aggiunse il celebre elogio alla poesia della Colonna), sebbene una ricerca documentaria attorno al Vasto e alle sue relazioni culturali sia ancora tutta da compiere.¹² A concludere il *cahier* delle lacune "familiari", si aggiunga infine il nome dell'illustre cognata Giovanna d'Aragona, che i commentatori hanno individuato come destinataria di almeno due sonetti della Colonna (E 9 ed E 10).¹³

Per le gravi discontinuità e incertezze nella storia testuale delle rime della Colonna permangono non pochi dubbi sull'accostamento di questi destinatari ai testi citati, spesso proposti dagli editori ottocenteschi basandosi su analisi contenutistiche non suffragate da dati di tradizione. A monte vi è la constatazione che nessuno di questi nomi è sufficientemente rappresentato nel carteggio superstite della Colonna, lasciandoci privi di qualsiasi, eventuale, indizio sulla prima diffusione di tali testi di corrispondenza, o di quelli di cui queste figure furono mediatori. Ad oggi,

Bonelli, 1553); E 4 rimase inedito fino alla segnalazione di Bullock del 1966, che lo rinvenne nel manoscritto poi posto alla base della sua sezione di rime amorose (il codice II IX 30 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze): Colonna, *Rime* (Bullock), 325-326.

12. Una ricognizione delle fonti liriche ed epistolari attorno al marchese del Vasto e alle sue reti culturali è stata oggetto di una borsa di ricerca di Nicole Volta all'Istituto Italiano per gli Studi Storici di Napoli nel biennio 2021-2023; titolo del progetto: *Alfonso d'Avalos mecenate e letterato. Per una biografia di taglio artistico-letterario del marchese del Vasto (1502-1546)*. Il ruolo del d'Avalos come mediatore della poesia della Colonna è stato valorizzato da Tobia Toscano soprattutto sulla base di uno studio della tradizione manoscritta: non è raro, infatti, trovare congiunti testi di Vittoria Colonna e Alfonso d'Avalos, sintomo del fatto che «non solo egli avesse per ovvie ragioni di parentela libero accesso ai versi di lei, ma anche potesse disporre con una certa libertà di copie che portava con sé nel corso degli spostamenti verso l'Italia centro-settentrionale» (Toscano 2000, 104-117: 104).

13. Entrambi i testi sono traditi dal Codice Corsiniano 263 (45 D 9) della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, manoscritto del XVI secolo allestito molto probabilmente in area napoletana (su cui cfr. Toscano 2000, 63-65) e dal codice It. IX 453 (6498) della Biblioteca nazionale Marciana di Venezia (su cui Colonna, *Rime* [Bullock], 255); il secondo testo si trova poi nel codice segnalato da Carboni 2002. E 9, *La mente avvezza al suo lume, che s'iole*, fu stampato solo nell'Ottocento, mentre il secondo, *S'io potessi sottrar dal giogo alquanto* (E 10) comparve già nella *princeps* parmense delle rime della Colonna e fu commentato da Rinaldo Corso come indirizzato a Giovanna d'Aragona: Colonna, *Tutte le rime* (Corso), 311.

infatti, non è emersa nessuna lettera del carteggio tra Vittoria Colonna e il cardinale Pompeo,¹⁴ né di quello con Giovanna d'Aragona. Appena più cospicuo il bottino dello scambio con il marchese Alfonso d'Avalos, che ammonta a cinque lettere: se non fosse che quattro di queste missive, tutte di Vittoria a lui, risultano relative a una questione legale che impegnò la Colonna per diversi anni, quella della restituzione del feudo di Colle San Magno all'Abbazia di Montecassino, e che la loro accidentale conservazione negli archivi di quell'abbazia, dove tuttora si trovano, si deve agli scrupoli processuali dei frati coinvolti nella vicenda.¹⁵

A riprova di quanto le relazioni culturali della marchesa non siano sufficientemente rappresentate nel suo carteggio superstite, o di quanto sia complesso ricostruire la circolazione di rime della Colonna attraverso il canale epistolare, si potrebbero citare anche le decine e decine di omaggi alla sua poesia che la Colonna ricevette in vita e che oggi sono sopravvissuti in un'unica voce, nella totale assenza cioè di repliche in prosa e in versi della marchesa che rivelino qualche notizia in più su tempi, luoghi, modi con cui tali autori vennero a conoscenza della sua scrittura; naturalmente non vi è certezza che tali repliche siano sempre esistite, ma la quantità di assenze rimane comunque indicativa.¹⁶ Oltre all'ampio omaggio già citato di Ariosto, si possono ricordare le rime che le dedicarono Francesco Berni e Matteo Bandello, tra cui quelle in risposta al celebre sonetto della Colonna che aveva avviato la sua corrispondenza poetica con Pietro Bembo (*Ahi quanto fu al mio Sol contrario il fato*, A1 71), in una sorta di replica corale al testo colonnese (che, non a caso, fu quello che raggiunse i torchi per primo, nel 1535).¹⁷ Silenzio assoluto, tra le carte della marchesa, anche di un dialogo con il poeta campano Girolamo Britonio, che nel 1519 le dedicò il suo canzoniere, lasciandoci tra l'altro il primo riconoscimento pubblico

14. Si esclude naturalmente l'epistola di dedica a stampa dell'*Apologia mulierum* di Pompeo Colonna, non facente parte del carteggio vero e proprio.

15. Su questo episodio della biografia della Colonna, cfr. Copello 2017. La quinta lettera di Vittoria ad Alfonso è invece una supplica per Filippo Strozzi datata al settembre 1537: cfr. Colonna, *Carteggio* (Ferrero-Müller), n° 86 (ora Colonna, *Carteggio* [Copello], n° 134).

16. Per gli omaggi poetici a Vittoria Colonna un fondamentale punto di partenza sono gli studi di Ranieri 1985 e Scala 1990.

17. Per la corrispondenza poetica con Bandello e Berni cfr. Toscano 1998, 18-22, e da ultimo Magalhães 2019, 169-176. Sulla prima tradizione a stampa delle liriche della Colonna si rimanda alla ricostruzione di Crivelli 2016, con bibliografia pregressa. Sul caso di Bembo, cfr. *infra*.

dell'attività della Colonna come poetessa.¹⁸ Anche Lodovico Martelli conobbe e apprezzò le rime della marchesa ben prima del loro approdo in tipografia, e attorno al 1527 compose per lei alcune stanze in morte del marito Ferrante (rimaste incompiute alla morte di Martelli, e stampate a Roma per l'editore Blado nel 1533, all'interno della *princeps* postuma della raccolta poetica dell'autore) in cui lodava il «leggiadro stil» dell'interlocutrice, frequentata a Napoli poco prima della sua precoce scomparsa.¹⁹ Anche di quest'occasione non vi è traccia tra le rime e le lettere della marchesa: ne rimane una flebile eco solo in una missiva di Claudio Tolomei a lei indirizzata alcuni anni più tardi, il 7 aprile 1531, in cui il senese ricordava come Martelli l'avesse «con maravigliosi e divini concetti celebrata e consolata».²⁰

Nel novero dei carteggi dispersi va inserito poi quello con il segretario del vescovo Giberti, Francesco Della Torre, tra i personaggi che, accanto al Bembo e a Carlo Gualteruzzi, risultano più vicini allo scrittoio poetico della Colonna. Basti ricordare che Della Torre, intimo corrispondente di Gualteruzzi (permangono circa 50 missive del loro carteggio), visitò personalmente la Colonna durante il suo soggiorno a Ferrara nel settembre del 1537 ed ebbe modo di discutere con lei circa l'opportunità di una stampa supervisionata delle sue rime, onde evitarne quella circolazione scorretta e incontrollata che di lì a breve sarebbe invece avvenuta.²¹ Com'è noto, sempre Della Torre, che durante il viaggio di ritorno da Ferrara a Verona omaggiò in prima persona la Colonna con due sonetti debitori del suo stile,²² fu avido lettore (e propagatore) della poesia spirituale della marchesa, di cui all'inizio degli anni Quaranta domandava esempi al Gualteruzzi. In questo caso, i tentativi di individuare i testi lirici che circolarono tra i due non sono solo inficiati dall'assenza di una corrispondenza diretta, ma anche delle lacunosità di quella tra la Colonna e il fido Gualteruzzi (caso ancor più eclatante, essendo sopravvissuti solo due testi del loro carteggio)²³

18. Toscano 2000, 15-16.

19. Di queste stanze esiste un'edizione moderna: Martelli, *Stanze* (Catelli).

20. Questa missiva alla Colonna fu inclusa nell'epistolario di Tolomei a stampa nel 1547: Tolomei, *Rime*, c. 37v. L'edizione ospita anche un'altra lettera alla marchesa spedita due anni più tardi, il 7 maggio 1533 (c. 12).

21. La vicenda è ripercorsa nel dettaglio in Lalli 2015 e Lalli 2018 sulla base di tessere inedite del carteggio tra Della Torre e Gualteruzzi.

22. Sui quali si veda Pignatti 2013.

23. Pur essendo oggi caduto il mito di Gualteruzzi come segretario personale della Colonna, è risaputo che egli ebbe pieno accesso allo scrittoio poetico della marchesa in mo-

e soprattutto di quella tra la Colonna e Giberti, il vero interlocutore dello scambio di cui Gualteruzzi e Della Torre si fecero intermediari.

L'illustre Giberti è infatti il corrispondente più presente nel corpus epistolare della Colonna ad oggi censito (rimangono ben 23 lettere), ma tale carteggio risulta quasi interamente datato alla stagione che precede l'ingresso di Della Torre nella corte del vescovo, all'inizio del 1528 (solo due lettere, entrambe del Giberti alla marchesa, risultano successive a quella data). Cade dunque la possibilità di arricchire le preziose notizie letterarie ricavabili dal carteggio tra Della Torre e Gualteruzzi con quelle direttamente scambiate tra i due più illustri corrispondenti; eppure, proprio una testimonianza alta dello scambio epistolare con Giberti mostra che alla Colonna non erano di certo estranee le modalità con cui le corrispondenze in prosa e in versi potessero "parlarsi", offrendo a posteriori elementi utili a esplorare la circolazione di rime attraverso il canale epistolare. Nel maggio del 1524 la Colonna scrisse al Giberti per ringraziarlo di un omaggio poetico di cui il vescovo si era fatto intermediario in una sua perduta missiva: l'autore dell'omaggio era il poeta pesarese Pietro Barignano (menzionato nella lettera solo come «Ms. Pietro»), nome a cui si è riusciti a risalire proprio grazie alle parole di ringraziamento della Colonna, che riprendevano e ammiccavano con precisione al testo poetico speditole da Giberti.²⁴

L'elenco degli autori che omaggiarono nei loro versi la poesia della Colonna e di cui non resta traccia di replica ci porterebbe davvero lontano, essendo il suo nome una costante nelle più importanti raccolte di rime di primo Cinquecento, come in quelle di Annibal Caro, Bernardo Cappello, Bernardo Tasso, Benedetto Varchi. Tra questi colpisce, in particolare, l'assenza di rime e lettere della marchesa indirizzate al Tasso, il quale, dopo un'assidua frequentazione napoletana nei primi anni Trenta, intitolò alla Colonna una sezione insolitamente ampia del suo canzoniere del 1534 (almeno 17 testi) e incluse nel suo epistolario a stampa quattro lettere di

menti diversi, facendosi mediatore della sua poesia tanto nei primi anni Trenta quanto in una stagione più matura (celebre la missiva che Gualteruzzi spedì a Cosimo Gheri il 12 giugno 1536, sancendo l'approdo della Colonna a una lirica spirituale: «La signora Marchesa di Peschara ha rivolto il suo stile a Dio et non scrive d'altra materia, sì come per l'inchiuso sonetto potrà vedere»: cfr. da ultimo Lalli 2018, 218). Della frequentazione intima e assidua tra la Colonna e Gualteruzzi rimangono solo due documenti diretti, entrambi conservatisi in originale: una missiva di Gualteruzzi a lei del 4 giugno 1537 e una lettera di lei scritta da Viterbo nei primi anni Quaranta (cfr. Colonna, *Carteggio* [Ferrero-Müller], ni 184 e 158; ora Colonna, *Carteggio* [Copello], ni 131 e 230).

24. Sulla vicenda sia permesso il rimando a Liguori 2023.

omaggio a lei – non cinque come si legge ancora nell’ultima bibliografia sul tema, essendo il corpus da ripulire della missiva indirizzata alla nipote omonima – che dialogavano esplicitamente con quelle rime.²⁵

Ricerca tracce della prima circolazione delle rime di Vittoria Colonna tramite il canale epistolare significa dunque fare i conti con una tradizione in gran parte sommersa. Alcune testimonianze, tuttavia, garantiscono che la Colonna coltivò per tutta la vita le sue corrispondenze e diffuse tramite esse le sue rime a persone selezionate fino agli ultimi anni, quelli tradizionalmente associati a una maggior ritrosia.

2. «La laurea corona di Ischia»: le presenze

I casi meglio documentati di circolazione delle rime della Colonna attraverso le reti epistolari sono stati ampiamente scandagliati dalla critica. Il più importante ha al centro Pietro Bembo, con cui si conserva un carteggio molto consistente per la media *pro capite* degli interlocutori della Colonna (16 lettere spedite tra 1530 e 1542, di cui però solo cinque missive della nobildonna), arricchito, negli aspetti di interesse letterario, da numerose fonti indirette.²⁶ Con il supporto della corrispondenza di Bembo in entrata e in uscita (in particolare con Gualteruzzi), la critica ha ormai ricostruito le tappe di questo scambio poetico, aperto con l’invio di un sonetto della marchesa (n° A1 71) nel marzo del 1530, seguito dalla risposta di Bembo alla fine di maggio (n° 143 della moderna edizione Donnini), cui seguirono almeno i sonetti n° E 14, A2 13, A2 25 della marchesa, recapitati a Bembo in modi e tempi non noti, ma prima del 25 luglio 1532, quando Bembo ne

25. Sul rapporto tra Bernardo Tasso e Vittoria Colonna, su cui si è scritto molto, basti qui il rimando Morace 2023 e alla bibliografia ivi citata. Cinque sono dette le missive di Bernardo a Vittoria ancora nel recente Magalhães 2020, 588, che include anche quella tradita nell’antologia epistolare di Dionigi Atanagi del 1554, indirizzata tuttavia alla nipote omonima (designata nelle antologie epistolari, con estrema regolarità, come «signora donna Vittoria Colonna» invece di «marchesa di Pescara»: per una riflessione in merito al problema dell’omonimia rimando a Liguori 2021). Al di là della svista, il saggio offre una compiuta lettura della corrispondenza in prosa e in versi (a un’unica voce) tra Bernardo e Vittoria (significativo, tra l’altro, che l’autore si renda conto che l’ultima missiva, quella in realtà a Vittoria Colonna *junior* e incentrata anche su aspetti economici del rapporto tra i due, abbia «sapore ben diverso», p. 563). Si tiene ovviamente separata da questo piccolo corpus l’epistola di dedica della sezione di *Egloghe et elegie* del secondo libro delle rime del Tasso (1534), che è intitolata alla Colonna: Tasso, *Rime* (Chiado), 261-262.

26. Per la corrispondenza poetica ed epistolare tra Bembo e Vittoria Colonna rimangono di riferimento Dionisotti 2010; Ranieri 1983; Vecce 1990.

ringraziò la Colonna in una missiva che è una sorta di bilancio delle rime finora ricevute dalla nobildonna,²⁷ e altri due sonetti di Bembo composti nel novembre del 1531 (n° 144 e 145). In una stagione successiva la Colonna compose per lui almeno un altro testo, di tema sacro, il n° S1 137. Com'è noto, accanto ad Alfonso d'Avalos, Paolo Giovio fu il principale responsabile del primo avvicinamento di Bembo alla lirica della marchesa, databile al periodo dei colloqui bolognesi tra il papa e l'imperatore, a cavallo tra 1529 e 1530 (e di quello di altri autori come Claudio Tolomei, il cui carteggio con la Colonna, non a caso, è documentato proprio a partire dallo stesso periodo), sebbene la totale mancanza di sue lettere (come di quelle del d'Avalos) spedite da Bologna alla corte di Ischia della Colonna renda davvero scivolosi i rilievi in tal senso.²⁸ Ai numerosi elementi già emersi, si può solo aggiungere che tracce della mediazione di Giovio nel primo profilo di Bembo lettore delle rime della Colonna si scorgono anche da uno sguardo alla celebre missiva con cui Bembo si rivolse a lei la prima volta da Bologna, il 20 gennaio del 1530:

Il detto M. Flaminio vi potrà dire quanto io mi sia rallegrato col nostro secolo, havendo veduto a questi giorni qui molti sonetti vostri fatti per la morte del S.r Marchese vostro marito; il qual secolo, sì come tra gli huomini ha lui havuto nelle arme eguale alla virtù degli antichi più lodati et più chiari, così ha voi, che tra le donne in questa arte sete assai più eccellente che non pare possibile che al vostro sesso si conceda dalla natura.²⁹

27. «Così alle sue honorate lettere, et al sonetto leggiadro scrittomi, che con loro era, rendo tardamente con questa penna quelle maggiori gratie che io posso. Nessuno più ricco dono potea io in questi anni ricevere, che li tre vaghissimi sonetti di V. S. in diversi tempi havuti, che mi sono in vece di pretiosissimo thesoro cari. Cari etiandio mi furono gli altri due mirabili sonetti del carro d'Helia et del ginebro mandatimi di vostra mano insieme con l'ultimo, che a me veniva». Trascrivo, adottando criteri conservativi, dall'autorevole copia vaticana della lettera, con correzioni autografe di Bembo: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L. VIII 304, c. 29v (cfr. Bembo, *Lettere*, n° 1399, III, 365).

28. Del carteggio con Giovio sopravvive un'unica lettera di pugno della Colonna (originale autografa, conservata a Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 245 Inf., c. 1), celebre per essere un suo raffinato giudizio critico intorno al sonetto di Bembo, *Cingi le costei tempie de l'amato* (Bembo, *Rime* 143), scritto in risposta ad A1 71. A Giovio la Colonna scrisse almeno anche un sonetto, E 1 dell'edizione Bullock, il secondo sonetto colonnese a raggiungere i torchi nel 1536 (cfr. Crivelli 2016, 71).

29. Trascrivo anche in questo caso dalla fonte manoscritta più autorevole: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Borghese II 449, cc. 29v-30r; Bembo, *Lettere*, n°

Come ricostruito da Carlo Vecce, Giovio giunse nel capoluogo emiliano portando copia del dialogo *De viris et foeminis aetate nostra florentibus* (composto nella corte di Ischia della Colonna e a lei ispirato), intenzionato ad approntarne una pubblicazione. Bembo ne fu attento lettore, tanto che, nella sua estrema esiguità, questo primo biglietto di complimenti ai «molti sonetti» di Vittoria Colonna a lui proposti sembra davvero far propria, più che l'immediata lettura di quei sonetti, la prospettiva del *De viris et foeminis* gioviano: nella menzione celebrativa di Ferrante e nell'elogio a colei che superava il suo sesso nell'«arte» poetica riecheggiano infatti i temi portanti di quel trattato, che attraverso una struttura tripartita esalta l'ideale eroico militare del defunto Ferrante d'Avalos, i valori della nuova poesia in volgare e il ruolo di Vittoria Colonna nella nuova società letteraria.³⁰

Nei primi anni Trenta, tramite le reti culturali e cortigiane di Giovio la poesia della Colonna veniva diffusa anche in altri siti settentrionali, come nella Mantova dei Gonzaga. Il carteggio tra Federico II Gonzaga con Paolo Giovio è ricco, tra le altre cose, di notizie artistiche, letterarie, relative ai lavori in corso di Giovio o agli invii di opere altrui:³¹ tra queste spicca, il 4 dicembre del 1531 (dunque negli stessi mesi in cui anche Bembo riceveva i testi della marchesa), l'invio di alcuni non meglio identificati «sonetti de' più freschi de la signora Pescara per il diletto della neoduchessa Margherita Paleologa»,³² a cui Federico II rispose con entusiasmo il 2 gennaio 1532:

Li sonetti della S.ra Marchesa che V. S. me ha mandato per essere bellissimi mi sono piaciuti molto, e ne la ringrazio, pregandola che quando l'ha copia di belle compositioni, massime di quelle della S.ra Marchesa

1044, III, 100. Il «Flaminio» citato è Flaminio Tomarozzo, al tempo agente di Bembo a Napoli.

30. Per il dialogo gioviano si veda l'edizione critica con traduzione di Franco Minonzio: Giovio, *Dialogo* (Minonzio).

31. Per i contenuti della corrispondenza tra Paolo Giovio e il casato dei Gonzaga si veda Minutelli 2018, in particolare p. 26. Sulla corrispondenza di Paolo Giovio, edita alla metà del secolo scorso (Giovio, *Lettere* [Ferrero]), è in corso una ricognizione da parte di Michela Fantacci, che ha concluso nel 2022 una tesi di dottorato dedicata a un nuovo commento del carteggio tra Giovio e Alessandro Farnese (discussa all'Università della Calabria in co-tutela con Aix-Marseille Université, tutor M.C. Figorilli e R. Ruggiero, XXXIV ciclo di dottorato).

32. Minutelli 2018, 41; Giovio, *Lettere* (Ferrero), n° 40.

nelle quali veramente non manca cosa alcuna de dottrina e perfettione, la me ne voglia far parte.³³

Del resto, a riprova del riconosciuto ruolo di Paolo Giovio nel diffondere e promuovere la poesia della Colonna nelle corti settentrionali soccorre la penna lucida e pungente di Pietro Aretino, che nel *Pronostico* satirico relativo al 1534 (e dunque circolante alla fine del 1533) prevedeva che «Vittoria marchesa di Pescara sibilla averà per mano del vescovo Iovio parasito apostolico la laurea corona di Ischia».³⁴

Con la prima diffusione della sua lirica fuori del Regno di Napoli, la Colonna guadagnò anche un altro importante corrispondente poetico, Giovanni Guidiccioni. Possediamo, purtroppo solo in tradizione a stampa più tarda (a partire dall'antologia epistolare di Atanagi del 1554) e senza data, un'importante missiva di Guidiccioni a Vittoria con la quale innanzitutto la ringraziava per le lodi che lei aveva speso, in una lettera perduta, per i sonetti da lui precedentemente spediti.³⁵ Soprattutto, nella stessa lettera Guidiccioni la ringraziava per gli «ultimi suoi tre bellissimi sonetti» che la nobildonna gli aveva fatto recapitare, e ne confezionava lodi molto eleganti, definendosi desideroso di imitare tale «dotto, et leggiadro stile». Nel passo successivo della lettera di Guidiccioni compare poi anche il nome di Bembo, ritratto nel suo proposito di promuovere i sonetti della marchesa nella nuova stampa delle proprie rime («et parmi che 'l Bembo n'haveria da desiderare qualch'uno nella opera sua»). Il brano comprova l'interesse – *in primis* personale – con cui Bembo si rese promotore della lirica femminile nei primi anni Trenta, ma è anche indizio di una datazione più bassa della lettera rispetto a quella proposta dalla moderna curatrice dell'epistolario guidiccioniano (cioè la fine del 1525, ipotesi per altro già rifiutata da Emilio Torchio, che propone di datare la missiva a «non prima del 1528»):³⁶ essa va ricollocata probabilmente attorno alla prima parte del 1532, nel contesto cioè della ricerca di testi femminili da parte di Bembo per la stampa delle sue *Rime* del 1535 (che avrebbe incluso in appendice

33. La lettera (segnalata, come la precedente gioviana di dicembre, in Luzio 1885, 20), si trascrive dalla fonte manoscritta: Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 2934, copialettere n° 304, c. 10v.

34. Cfr. Aretino, *Operette* (Faini), 173.

35. La lettera è ora in Guidiccioni, *Lettere* (Graziosi), I, 153-154, con datazione congetturale al 1525.

36. Guidiccioni, *Rime* (Torchio), 178.

anche un sonetto epistolare della Colonna e uno della Gambara).³⁷ Con la stessa lettera, ricambiando il dono poetico e «per imparare», Guidiccioni allegava a sua volta anche «alcuni sonetti» suoi, di cui uno «indirizzato» esplicitamente a lei; la pregava infine di far pervenire le impressioni e le correzioni di questi testi a Giuseppe Giova, poeta e concittadino lucchese di Guidiccioni, al tempo al servizio della marchesa.³⁸

I commentatori delle rime della Colonna e di Guidiccioni hanno identificato con sicurezza alcune tessere di questo scambio, a partire da spie testuali presenti nei documenti epistolari. Per due liriche della marchesa supplisce innanzitutto una parallela missiva di Guidiccioni a Giuseppe Giova, anch'essa priva di data: è Guidiccioni qui che comunica «temerariamente» alcune correzioni ai «tre sonetti meravigliosi» ricevuti dalla marchesa, che lei stessa gli aveva chiesto di emendare nella sua perduta lettera, due dei quali possono essere facilmente identificati grazie alle citazioni testuali del mittente che risponde alla richiesta di emendamento: si tratta del sonetto *Sovra del mio mortal, leggiara e sola* (A2 38) e del sonetto *Vivo su questo scoglio orrido e solo* (A2 15).³⁹ Per quanto concerne il gruppo di rime di Guidiccioni, è una spia testuale della stessa missiva del lucchese a permettere l'individuazione di uno dei sonetti spediti alla Colonna, quello esplicitamente a lei indirizzato:

Io le mando alcuni miei sonetti per ubbidirla, et per imparare (...).
Tra loro ne sarà uno indirizzato a lei, per lo quale non so se io meriti
perdono a non consentire che sì valorosa donna vinca il dolore, et l'ira.

Il riferimento finale al «dolore, et l'ira» non ancora vinti permette di identificare con certezza il sonetto guidiccioniano spedito a quest'altezza con *Se ben sorge talhor lieto il pensiero* (il n° 21 dell'edizione Torchio), dedicato

37. Come si è già accennato, il testo della Colonna edito in appendice alla seconda edizione di *Rime* di Bembo è il n° A1 71 dell'edizione Bullock; quello della Gambara è *A l'ardente desio che ognor m'accende*. Sulla vicenda si veda ora la ricostruzione di Andreani 2018, che, grazie a nuovi elementi documentari, evidenzia come Bembo nelle settimane in cui risiedeva a Bologna per l'incoronazione imperiale (circa due mesi, a partire da dicembre del 1529) avesse fatto pressioni alla Gambara per la pubblicazione delle proprie rime, a conferma dell'importanza degli incontri di Bologna per le sorti della lirica femminile del tempo.

38. Su Giuseppe Giova, che sin dalla fine degli anni Venti si trovava a Ischia accanto alla Colonna, si vedano Therault 1968, 366-367 e la voce biografica di Tabacchi 2001 (che tuttavia dà per buona la datazione di questa missiva al 1525).

39. Cfr. Guidiccioni, *Lettere* (Graziosi), I, 151-153; Guidiccioni, *Rime* (Torchio), 177.

alla Colonna e incentrato sulla visione dell'«amato sole»-Ferrante e sulle emozioni che la perdita reca alla nobildonna, tra cui ira e dolore.

Questi sono gli unici dati certi di tale episodio della corrispondenza poetica tra la Colonna e Guidiccioni, che senz'altro non si esaurì qui. La lettera a stampa del lucchese è prova di un carteggio già avviato da tempo, non solo perché si tratta di una risposta a una perduta missiva della Colonna, ma per la possibile allusione a precedenti invii di rime: i tre sonetti di Vittoria vengono infatti qualificati come gli «ultimi» recapitati al lucchese, che, anche nella parallela lettera a Giuseppe Giova, mostra già grande consuetudine con la marchesa. Inoltre, tra le rime di Guidiccioni vi sono almeno altri due sonetti dedicati alla Colonna (n° 19 e 20 dell'edizione Torchio), di cui il primo (*Se l'vostro sol, che nel più ardente et vero*), come rilevarono già i commentatori ottocenteschi, mostra forti tangenze con uno della poetessa, *Nel mio bel Sol la vostra Aquila altera* (E 24).⁴⁰ Quest'ultimo testo fa parte del corpus di rime “epistolari” che la marchesa dedicò all'imperatore Carlo V (come si evince sin dal tradizionale *senhal* dell'aquila nell'incipit)⁴¹ e trae spunto con ogni probabilità da un *topos* lirico consolidato, quello dei pericoli della minaccia turca per l'impero cristiano, resi concreti a partire dall'autunno del 1529.⁴² Nella propria rielaborazione del motivo, la Colonna afferma che un tempo l'Aquila asburgica guardava fisso il Sole (il defunto marito Ferrante), volando sicura, «superba e lieta», rischiarata dalla luce di colui che gli aveva favorito «le vittorie i trofei, le belle imprese» (v. 9); la morte del Pescara mette ora l'imperatore in pericolo (la luce è co-

40. Il sonetto E 24, edito sin dalla *princeps* del 1538, è tra i più attestati nella tradizione manoscritta (cfr. Colonna, *Rime* (Bullock), 474, e si aggiunga anche Toscano 1998, n° 11 e Carboni 2002, 687).

41. Le rime “epistolari” della Colonna a Carlo V risultano almeno E 24, E 25, E 26, E 27, testi variamente attestati nel corpus manoscritto e anteriori al 1536, trovandosi tutti (ma non in serie compatta) nel codice Chig. L. IV 79 trascritto nel 1536 (cfr. Carboni 2002, 687-689). E 24 può ritenersi il più antico per ragioni di contenuto e tradizione: il testo, che pare alludere a eventi di poco successivi al 1529, si trova infatti anche nel ms. XIII G 43 della Biblioteca Nazionale di Napoli, che gli studi di Toscano hanno collocato intorno al 1531 (Toscano 1998).

42. Questo il sonetto, commentato anche in Bardazzi 2016, 69-70: «Nel mio bel Sol la vostra Aquila altera / fermò già gli occhi, onde superba e lieta / volava al Ciel, ch'ogn'altra indegna meta / era a la gloria sua fondata e vera. // Or che la chiara luce alma e sincera / oscura nube le nasconde e vieta / umil impaccio il bel corso inquieta, / ché l'audace suo vol non è qual era. // Le vittorie, i trofei, le belle imprese, / tante penne real sparse d'intorno / di grandi ali e gli augei legati a l'ombra // fur da quei raggi circondate e accese / ch'a l'alta via fer luminoso giorno; / or tetra notte il suo volar ingombra».

perta da una «oscura nube»), adombrando il suo valore in una «tetra notte», presaga di sventure (v. 14). Riprendendo le parole del sonetto della marchesa nelle quartine (per poi aprirsi a un convenzionale elogio della coppia Colonna-d'Avalos nelle terzine), il testo di Guidiccioni ribadisce che se il Sole-Ferrante fosse vivo l'Aquila imperiale avrebbe un luogo sicuro dove posare «l'altero guardo» – al momento minacciato da una «oscura nube» (vv. 5-6) – e il Turco stesso risulterebbe «men fero» (v. 8).⁴³

Si deve tuttavia resistere alla tentazione di riconoscere con certezza nel sonetto E 24 della Colonna il terzo dei «tre bellissimi sonetti» di cui Guidiccioni ringraziava la marchesa nella sua lettera, forse esente dalle correzioni formulate a Giuseppe Giova per gli altri due sonetti in ragione del tono più solenne e dell'indirizzo imperiale. Assumendo questa identificazione, bisognerebbe infatti supporre che la replica in versi del Guidiccioni (il sonetto n° 19 appena citato) giungesse in un altro momento, dato che nella sua lettera il lucchese affermava di allegare in risposta solo un sonetto a lei esplicitamente «indirizzato», da riconoscere con certezza, come si è visto, nel n° 21 dell'edizione Torchio. In questo caso, ancor più che in quello bembiano, non è dunque possibile riordinare con precisione le varie tappe della corrispondenza poetica con il supporto delle fonti epistolari; ma è possibile notare come le notizie desumibili dal canale lirico ed epistolare si arricchiscano vicendevolmente, mostrando che gli invii diretti di rime tramite lettere si giocarono sicuramente in più tempi e occasioni rispetto all'unica offerta dalla missiva superstite.

3. Una pratica mai sospesa: rime e lettere della maturità

Vittoria Colonna non cessò mai di condividere la sua poesia con persone selezionate, spesso proprio tramite il canale epistolare. La critica odierna ha ormai invalidato il paradigma della ritrosia o addirittura del rifiuto della marchesa a rendere pubbliche le proprie rime (che sarebbe maturato so-

43. Si riporta il testo da Guidiccioni, *Rime* (Torchio), n° 19: «Se 'l vostro sol, che nel più ardente et vero / Eterno sol s'interna et si raccende, / Splendesse hor qui come su in cielo splende, / Tanto a vostri occhi bel quanto al pensiero, // L'aquila havria dove fermar l'altero / Guardo, c'hor forse oscura nube offende, / Et quel ch'a spegner l'alta luce intende / Del buon nome christian, saria men fero: // Ché, come quel che per Vittoria nacque / Et per quella vivrà, gli apriria il fianco, / Quasi folgor che fenda eccelsa pianta; // Et voi, lieta non men che chiara et santa, / Cantereste i suoi gesti et l'ardir franco / Qual celeste sirena in mezzo a l'acque».

prattutto in seguito all'adesione quasi esclusiva a una poesia di argomento spirituale nella seconda metà degli anni Trenta), alla luce soprattutto di nuove acquisizioni sulla stagione ferrarese del 1537, quella che precede l'evento più significativo della storia testuale delle rime della Colonna, la *princeps* del 1538. In quei mesi la Colonna leggeva pubblicamente propri sonetti alla corte estense e inaugurava una stagione di rinnovato fervore creativo, di cui è simbolo l'ampia silloge di sonetti spirituali fatta confezionare per l'amico Michelangelo, l'unica raccolta sicuramente preparata e donata per volere della mittente.⁴⁴ Alla fine del 1537, del resto, Vittoria Colonna usava spedire di propria mano sonetti spirituali anche alla curia romana, come testimonia un importante quanto fugace passaggio in una lunga missiva spedita da Ferrara il 3 dicembre al segretario personale di Paolo III, Ambrogio Recalcati, missiva trascurata dalla critica a causa di un rinvenimento più tardo rispetto ad altri documenti del carteggio colonnese.⁴⁵

Alla stagione più matura dell'attività poetica della Colonna si datano inoltre i versi dedicati al cugino naturale Federico Fregoso, divenuto cardinale in età avanzata dopo una prestigiosa carriera ecclesiastica e diplomatica (era titolare delle diocesi di Salerno e Gubbio), conclusasi accanto al cardinale Gasparo Contarini nel tentativo di raggiungere un accordo con i protestanti. Fregoso, che tre anni prima aveva rifiutato la porpora, accettò il cardinalato nel dicembre del 1539 (a quasi sessant'anni) proprio sotto le pressioni del Contarini e della Colonna, convinti del suo necessario intervento nelle trattative diplomatiche con il mondo riformato.⁴⁶ Mancano del tutto, purtroppo, testimonianze del carteggio, sicuramente cospicuo, tra la Colonna e il Fregoso, altra lacuna importante della documentazione a oggi nota, vista la complicità tra i due soprattutto a partire

44. Sulla stagione ferrarese rimando alla sintesi di Lalli 2018, 99-106, che riordina le più note testimonianze sul tema. Del manoscritto donato a Michelangelo possediamo oggi un'edizione moderna: Colonna, *Rime per Michelangelo* (Copello). Per le altre raccolte manoscritte di rime della Colonna circolanti all'inizio degli anni Quaranta, la cui identificazione ha generato com'è noto numerosi fraintendimenti critici, rimando anche ad Amendola 2019.

45. Nella chiusa della lettera Colonna scriveva: «Mandai a V. S. li sonetti, hora li mando questi altri pochi, et benché questa lettera sia longa, lo prego la legga a Sua S.tà, che me par haver quelle solite gratie de parlarli»; per questa vicenda sia permesso il rimando a Liguori 2023.

46. La biografia e la parabola spirituale del Fregoso sono state recentemente messe a punto dalla meritevole monografia di Alonge 2017. Per gli ultimi anni spesi come cardinale si vedano pp. 317 e ss.

dalla seconda metà degli anni Trenta.⁴⁷ Come la cugina Vittoria, con cui una celebre lettera di Pier Paolo Vergerio alla nobildonna del giugno 1540 lo ritrae in un'unica «schola», comprendente anche Bembo, Contarini e Pole («m'increscerà di haver lasciata la schola della Eccellentia Vostra, et d'i Reverendissimi miei cardinali Contareno, Polo, Bembo, Fregoso, che era tutt'una»),⁴⁸ Fregoso maturò progressivamente una crescente ostilità nei confronti della politica del Farnese, che lo indusse a vivere sempre più lontano dalla Roma papalina, nella sua diocesi di Gubbio, dove morì nel luglio del 1541 dopo aver tentato nella curia romana una strenua difesa dell'operato di Contarini nei colloqui di Ratisbona; è noto del resto che all'inizio del 1541, quando anche la Colonna si era allontanata da Roma in seguito all'esplosione dello scontro aperto tra il suo casato e quello dei Farnese, Fregoso la visitò personalmente a Orvieto.⁴⁹

Leniscono la perdita delle missive tra i due i tre sonetti della marchesa che sembrano essere stati scritti per Fregoso: *Il nobil vostro spirto non s'è involto* (S1 140), con sola tradizione a stampa, a partire dall'edizione Valgrisi delle rime spirituali della Colonna del 1546 (c. 39r); *Anima chiara, or pur larga expedita* (S1 163), edito anch'esso nella Valgrisi (c. 44v), ma tradito anche dal codice Pal. 557 della Biblioteca Palatina di Parma, a c. 428r;⁵⁰ e *Qual lampa, a cui già manca il caldo umore* (E 21), edito due anni più tardi, nell'edizione accresciuta del 1548 delle rime spirituali, a c. 103r (uscita per le cure di Giovanni Antonio Clario sempre presso l'editore veneziano Valgrisi), e presente anch'esso nel codice Palatino, vergato subito dopo S 163. Quest'ultimo testo è tradito inoltre nel manoscritto Vat. lat. 4820, c. 68v della Biblioteca Apostolica Vaticana, il codice di tipografia dell'ap-

47. Valga da esempio una nota del governatore di Orvieto del 29 aprile 1541, da cui si evince come Fregoso mantenesse viva la comunicazione con la cugina nei mesi più critici delle trattative con Pala riformata e dei rapporti dei Colonna con la curia romana: «Uno palafreniere del reverendissimo cardinale Fregoso venne qui dalla signora marchesa di Pescara mandato dal prefato reverendissimo con lettere di Sua Signoria reverendissima et del reverendissimo d'Inghilterra [il cardinal Reginald Pole] secondo ho inteso» (la lettera è ora in Alonge 2017, 342).

48. Di questa lettera di Pier Paolo Vergerio alla Colonna possediamo solo una tradizione a stampa, a partire da *Lettere volgari* 1542, cc. 100r-101v.

49. Sulla visita del Fregoso a Orvieto si veda da ultimo Alonge 2017, 346; sulle ben note ostilità tra Ascanio e Vittoria Colonna con i Farnese, esplose nella cosiddetta guerra del sale all'inizio del 1541, cfr. da ultimo Camaioni 2018, 373 e ss.

50. Per una descrizione del codice Palatino cfr. Colonna, *Rime* (Bullock), 249 e 250.

pendice di 27 sonetti che Clario propose a stampa nel 1548, recentemente scoperto da Franco Pignatti.⁵¹

Nel primo di questi testi la Colonna commemora la scomparsa di un «immortal Federico» (v. 9) che gli editori ottocenteschi delle rime (il Visconti nel 1840, il Saltini nel 1860) identificarono con il fratello Federico Colonna, scomparso prematuramente, a diciannove anni, nel 1516.⁵² Un'identica sorte è toccata al secondo sonetto tradito dalla Valgrisi del 1546, S1 163, in morte di un «Beato Federico» e dunque ritenuto anch'esso per il giovane Colonna.⁵³ A correggere questa interpretazione furono gli editori ottocenteschi del carteggio della marchesa, che citarono in nota i due testi come riferibili al Fregoso.⁵⁴ L'ipotesi è senz'altro persuasiva e infatti accettata anche da Bullock, dal momento che l'edizione Valgrisi del 1546 contiene i prodotti più maturi della poesia spirituale della Colonna, un'evidenza che difficilmente si armonizza con la data molto alta della morte del fratello (1516). Soprattutto, il sonetto S1 140 ritrae l'«immortal Federico» accanto al «divin Polo» (v. 6), celebrando «ambidue» le figure come illuminate dalla grazia divina, «rare o forse sole» depositarie delle «vere virtù». L'elemento è stringente per avvalorare l'identificazione con il Fregoso, risultando una fulgida «testimonianza dell'affinità spirituale tra i due cardinali».⁵⁵ Più convenzionale è invece la commemorazione del

51. La scoperta è resa pubblica in Pignatti 2022, che informa dettagliatamente sulla storia e i contenuti del codice, non ignoto alla critica ma estraneo finora agli studi colonnesi (essendo i sonetti della Colonna trascritti adespoti e anepigrafi).

52. Questo il testo, tratto ancora dall'edizione Bullock: «Il nobil vostro spirito non s'è involto / fra l'ombre in terra, ma, col chiaro stuolo / de le grazie del Ciel salendo a volo, / quasi a la vista nostra omai s'è tolto, // e già del nodo uman vive disciolto / per man celeste, sì che 'l divin Polo, / che va sopra le stelle altero e solo, / lo sguardo suo vèr voi lieto ha rivolto, // immortal Federico; onde a l'amate / vostre luci l'exempio di quel Sole / manda, il cui raggio in ambedue risplende // sì vivo che son rare o forse sole / l'alte e vere virtù ch'alluma e 'ncende / ne le vostre gradite alme ben nate». Per le scarse notizie intorno a Federico Colonna, morto nel dicembre del 1516 durante le campagne militari dei Colonna in Lombardia, si veda ora Serio 2008, 288.

53. «Anima chiara, or pur larga expedita / strada prendesti al Ciel da questa oscura / valle mondana, in su volando pura / più ch'io non posso dir, bella e gradita. // Era di ricco stame intorno ordita / la tua veste mortal con tal misura / che 'l fin di questa tua fragil figura / ti fu principio a l'altra miglior vita. // Beato Federico, or son disciolti / i legami del sangue, e quel più caro / nodo è ristretto ch'a ben far mi spinse; // or convien ch'io riguardi e non ch'io ascolti / da te le grazie onde il Signor ti strinse / a ricever per dolce il giorno amaro».

54. Colonna, *Carteggio* (Ferrero-Müller), n° 183.

55. Alonge 2017, 350.

secondo testo, S1 163, giocato sull'opposizione tra il passato della vita terrena del «Beato Federico» («era di ricco stame intorno ordita / la tua veste mortal», vv. 5-6) e il presente della «miglior vita» celeste (passaggio marcato con l'anafora di «or»). Meno elementi, in questo caso, avvalorano un'identificazione con il Fregoso, sebbene l'ipotesi sia suffragata sia da dati di contenuto, che rimandano a una fruttifera conversazione su temi spirituali con il defunto (nell'ultima terzina si dice che il «Beato Federico» condivideva con la scrivente le «grazie» che Dio gli donava, e che ora possono essere contemplate, non più ascoltate), sia da alcune, se pur non dirimenti, tangenze lessicali con S1 140 (anche in questo sonetto l'anima di Federico è «gradita», e il «nodo» terreno che la teneva è «disciolt»), sia infine da un elemento della tradizione testuale, cioè la compresenza di S 163 e di E 21, il terzo dei sonetti che si presumono per Fregoso, nel codice 557 della Biblioteca Palatina, dove i due testi chiudono, uno accanto all'altro, la sezione di rime colonesi.⁵⁶

E veniamo allora al terzo sonetto (E 21), che si trascrive dall'edizione Bullock:

Qual lampa, a cui già manca il caldo umore
che la nudriva, onde ella ancor si sente
mancar, sì che virtù vivace ardente
mostra, e s'avampa forte a l'ultime ore,
tal tu, buon Federico, invito il core
sempre mostrasti; ma più assai possente
apparve e la tua fede alta lucente
nel fin, sospinto dal divino onore.

L'ire, gli sdegni e mille insidie intorno
correndo sol con l'occhio fiso al vero
per lo dextro sentier lieto spreggiasti;
or godi sotto il giusto largo impero
l'alta giustizia de la qual t'armasti
quando il gran Sol t'aperse il Suo bel giorno.

Anche per questo testo i commentatori ottocenteschi proponevano un riferimento alla morte di Federico Colonna, interpretazione che non convinse Bullock, che per primo annotò tra le sue *Osservazioni* che potesse

56. Il codice Palatino è un altro di quelli che andrebbero riconsiderati in una futura ricognizione della tradizione delle rime della Colonna, essendo parte della collezione di un personaggio vicino all'*entourage* della marchesa, Lodovico Beccadelli: sui manoscritti beccadelliani si veda Tarsi 2017, che cita il Pal. 557 a p. 704.

riferirsi al Fregoso.⁵⁷ Questi versi, infatti, ben si coniugano con la vicenda biografica del cardinale: nelle quartine, attraverso l'immagine metaforica della «lampa» che, priva della sua sostanza combustibile («il caldo umore / che la nudriva»), illumina in maniera più forte negli istanti prima di spegnersi, si costruisce un parallelismo con la parabola del «buon Federico», «più assai possente» nella fede alla fine della sua vita. L'allusione sembra potersi chiarire con riferimento al tardivo impegno del Fregoso come cardinale, che lo condusse a dispiegare al massimo le sue virtù proprio negli ultimi mesi della sua vita, quelli spesi accanto al Contarini e al Pole nel tentativo di mediare il dialogo tra la Chiesa romana (da cui furono progressivamente isolati) e il clero riformato. Le terzine, del resto, richiamano le enormi difficoltà («L'ire, gli sdegni e mille insidie») della missione di Federico, dato che si sposa perfettamente con i duri attacchi che Fregoso e Contarini subirono per le posizioni assunte durante i colloqui di Ratisbona.

Un ulteriore elemento proveniente da una rilettura del carteggio della Colonna permette di avvalorare questa interpretazione. In una lettera del 16 gennaio 1540 spedita da Roma al cardinale Ercole Gonzaga, incentrata, come molte altre del periodo, sulla predicazione di Bernardino Ochino e conservata in originale a Mantova,⁵⁸ la Colonna aggiunse un poscritto, vergandolo parallelamente al lato lungo del foglio, con un segno di rimando:

V. S. R.ma haverà ben inteso i molti affanni de molti perché el nostro Cardinal Fregoso accettassi de provar d'esser un novo rubo incombusto.

Il brano, abbastanza criptico, sembra alludere alla recentissima nomina cardinalizia del Fregoso, pubblicata alla fine di dicembre del 1539 e salutata con entusiasmo nei canali epistolari degli amici di Fregoso: al cardinal Gonzaga, qualche giorno prima, aveva scritto con toni analoghi anche la sorella, la duchessa di Urbino Eleonora Gonzaga, rallegrandosi con lui del «successo della pratica di monsignor di Salerno».⁵⁹ La Colonna menzionava i «molti affanni de molti» affinché il Fregoso accettasse di provare a essere un nuovo «rubo incombusto» (un 'rovo che rimane inden-

57. Colonna, *Rime* (Bullock), 509.

58. Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 1910 (a. s. E LIX 2), fascicolo *Lettere al cardinal Ercole Gonzaga dell'anno 1540*, cc. 165r-166v.

59. La lettera di Eleonora Gonzaga a Ercole Gonzaga, sottoscritta da Fossombrone il 29 dicembre 1539, si legge in Alonge 2017, 330, n° 61.

ne dall'azione del fuoco'), con riferimento al celebre episodio biblico della manifestazione di Dio a Mosè attraverso un roveto che non si consuma tra le fiamme (*Ex* 3,2-3; tra le riprese testualmente più vicine alla Colonna si incontra una canzone sacra di Cariteo: «Sacro rubo incombusto / che vide in Terra Santa il gran Levita»).⁶⁰ Attraverso un'altra immagine metaforica costruita sul fuoco, come nel sonetto E 21, la Colonna sembra alludere alla decisione di Fregoso di accettare il cardinalato sotto le pressioni diplomatiche di Contarini e degli altri prelati più aperti al dialogo con il mondo protestante, e di cui lei stessa si era fatta interprete e portavoce,⁶¹ e sembra condividere con l'amico cardinale Gonzaga una informazione benaugurante, cioè che Fregoso avesse finalmente fatto di sé un mezzo per veicolare la verità cristiana (quale era il «rubo incombusto» biblico). Il breve poscritto, dunque, è affine tematicamente al sonetto (Fregoso arde di carità a fine vita), permettendo di istituire un dialogo, stavolta indiretto, tra rime e lettere della Colonna.

Del resto, il sonetto E 21 compare a stampa la prima volta nella silloge di rime che forse, più di ogni altra, esibisce la rete di relazioni «spirituali» che la marchesa allacciò negli anni Quaranta, quell'appendice di 27 sonetti editi per le cure di Giovan Battista Clario nel 1548, a un anno cioè dalla morte della marchesa, rimasta esclusa dall'edizione del 1546 data alla luce quando la marchesa era ancora viva. Non è questa la sede per riflettere sull'appendice del 1548 (su cui la critica ha già posto l'attenzione per i suoi temi, e su cui è tornato ora Franco Pignatti rinvenendone la fonte manoscritta), né sulle convinzioni eterodosse progressivamente maturate dal curatore Clario, sulle quali la critica si è già espressa, anche in relazione al trattamento tipografico dei testi in prosa e in versi della Colonna.⁶² Basti qui solo constatare che, tra i 27 sonetti comparsi in quell'appendice, vi è un'alta concentrazione di testi che esibiscono tematiche senza dubbio care al circolo evangelico e al Fregoso stesso, chiamato a intervenire, con i due trattatelli *De la gratia et libero arbitrio* e *Della fede et delle opere* (composti probabilmente attorno al 1539), sulle questioni più dibattute del dialogo

60. Cariteo, *Rime* (Pèrcopo), 262, (canzone I 65-66).

61. Sulle pressioni fatte dalla Colonna al cugino per accettare la porpora cardinalizia si veda ora Alonge 2017, 329.

62. Sul Clario e le convinzioni evangeliche che «influenzarono l'attività di editore» si veda da ultimo Pignatti 2022, 225-230, con bibliografia pregressa; per il trattamento dei testi della Colonna in tipografia sia permesso il rimando a Liguori 2020.

con i riformati.⁶³ Quei sonetti della marchesa, infatti, indugiano sul tema del peccato guarito solo dai meriti di Cristo, in S2 10 (che si apre con l'immagine della fede come albero, frequente negli scritti dell'evangelismo italiano), sull'insufficienza dell'«industria o ingegno» umano di fronte ai favori del Cielo, in S2 15; sul ruolo preminente della fede nella salvezza, in S2 16; sulla grazia divina che infonde nell'uomo le virtù teologali, in S2 13; sul dono dello Spirito Santo agli apostoli che «non di saper ma sol di fede il petto armaro». Si riscontra inoltre, tra i 27 testi aggiunti a stampa nel 1548, un'alta percentuale di sonetti dalla *facies* “epistolare”, indirizzati a interlocutori precisi, se pur non tutti identificabili con precisione (E 11, E 12, E 21, E 20, E 22, E 23, E 32):⁶⁴ tra questi, il nostro E 21 compare accanto a un sonetto sicuramente dedicato alla scomparsa del cardinale Contarini, E 20. Uno sguardo a siffatta tradizione a stampa, che esibisce una rete di rapporti culturali ben identificabili, circoscrivibile agli inizi degli anni Quaranta, risulta dunque una conferma della già persuasiva ipotesi interpretativa che lega il nome del cardinal Fregoso al sonetto E 21, e specularmente comprova il colore “evangelico” che l'appendice lirica del 1548 incarna.

Conclusioni

L'ultimo caso dei sonetti per «Federico» mostra bene come la sezione “epistolare” delle rime di Vittoria Colonna sia un bacino di informazioni ancora in parte inesplorato, a causa delle modalità con cui la poesia della marchesa è stata percepita e fruita nel corso dei secoli, con una rigida ripartizione tra testi amorosi e spirituali che ha comportato la sfortuna critica di quelle rime non classificabili nell'una o nell'altra categoria. Nella moderna stagione di studi questo paradigma è stato più volte messo in discussione, tanto che i tempi sembrano maturi per un bilancio sui contenuti della poesia della Colonna che si apra all'intera produzione superstite.

63. Per le posizioni dottrinali di Fregoso rimando interamente ad Alonge 2017, in particolare 285-296.

64. I sonetti E 11 ed E 12 formano un dittico rivolto a una donna intenta a «vana inutil cura» (E 11), che viene invitata a lasciare la via del peccato e a scegliere quella della fede. E 20 è sicuramente scritto per la morte del Contarini (agosto 1542), mentre E 22 ed E 23, anch'essi appaiati, fanno riferimento agli eventi della guerra del sale tra i Colonna e Paolo III (e dunque possono essere collocati anch'essi alla primavera del 1541: cfr. Bardazzi 2016, n° 29).

Parallelamente, le ricerche attorno al carteggio stanno portando alla luce elementi interessanti sugli scambi poetici della nobildonna, aggiungendo nuovi nomi alla lista dei corrispondenti ed evidenziando il dialogo tra quei testi epistolari – pur non concepiti per una fruizione libresca – con altre forme di espressione letteraria della Colonna. Sarà dunque auspicabile, nel prossimo futuro, mettere a reagire i dati emersi dal commento moderno alle lettere con quanto è noto della tradizione manoscritta e a stampa delle rime della Colonna: nuove ricerche attorno ai codici e alle stampe finora non valorizzati dalla critica, e una maggiore attenzione alle rime “epistolari” ivi tradite potrebbero offrire elementi utili a ricostruire le traiettorie della diffusione della lirica della Colonna, avvenuta anche attraverso i canali epistolari e talvolta grazie al coinvolgimento diretto della poetessa. I casi fin qui ripercorsi mostrano del resto che nella tradizione delle rime della nobildonna non mancano micro-sillogi compatte, ascrivibili a una precisa stagione o ambiente culturale – si pensi ai sonetti a tema ecclesiologico e in morte di Pompeo Colonna inclusi nella prima antologia giolittina o all’appendice del 1548 all’edizione Valgrisi delle rime spirituali –, oscurate nella seriazione proposta nell’attuale edizione della lirica della Colonna, ma da cui partire per cercare informazioni su occasioni e scopi alla base di quelle composizioni.

Bibliografia

- Alessi 2020 = A. Alessi, *Eretici non eretici. Vittoria Colonna, Michelangelo e il circolo degli spirituali*, Roma 2020.
- Alonge 2017 = G. Alonge, *Condottiero, cardinale, eretico. Federico Fregoso nella crisi politica e religiosa del Cinquecento*, Roma 2017.
- Amendola 2019 = F. Amendola, *La presunta lettera di Bembo a Margherita d'Angoulême per l'invio del ms. di "Rime spirituali" di Vittoria Colonna*, «Giornale storico della letteratura italiana» 196, 656 (2019), 580-591.
- Andreani 2018 = V. Andreani, «*l'comandamento (...) che già mi fece in Bollogna*»: una lettera inedita di Veronica Gambarà a Pietro Bembo (Correggio, 15 giugno 1532), «Filologia e critica» 43 (2018), 226-244.
- Aretino, *Operette* (Faini) = P. Aretino, *Operette politiche e satiriche*, II, a c. di M. Faini, Roma 2012.
- Bardazzi 2016 = G. Bardazzi, *Florilegio colonnese. Trenta sonetti commentati di Vittoria Colonna*, «Per leggere» 30 (2016), 7-70.
- Bembo, *Lettere* = P. Bembo, *Lettere*, 4 voll., a c. di E. Travi, Bologna 1987-1993.
- Bembo, *Rime* = P. Bembo, *Le rime*, 2 voll., a c. di A. Donnini, Roma 2008.
- Bianco 1998 = M. Bianco, *Le due redazioni del commento di Rinaldo Corso alle rime di Vittoria Colonna*, «Studi di filologia italiana» 56 (1998), 271-295.
- Brundin 2008 = A. Brundin, *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, Aldershot 2008.
- Brundin-Crivelli-Sapegno 2016 = A. Brundin, T. Crivelli, M.S. Sapegno (ed. by), *A Companion to Vittoria Colonna*, Boston 2016.
- Camaioni 2018 = M. Camaioni, *Il Vangelo e l'anticristo. Bernardino Ochino tra francescanesimo ed eresia (1487-1547)*, Bologna 2018.
- Carboni 2002 = F. Carboni, *La prima raccolta lirica datata di Vittoria Colonna*, «Aevum» 76, 3 (2002), 681-707.
- Cariteo, *Rime* (Pèrcopo) = *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo, secondo le due stampe originali*, 2 voll., a c. di E. Pèrcopo, Napoli 1892.
- Chemello 2014 = A. Chemello, *Vittoria Colonna*, in M. Farnetti, L. Fortini (a c. di), *Liriche del Cinquecento: Isabella Andreini, Vittoria Colonna, Veronica*

- Franco, Veronica Gambarà, Chiara Matraini, Isabella Morra, Gaspara Stampa, Laura Terracini*, Roma 2014, 61-128.
- Colonna, *Apologia mulierum* = P. Colonna, *Apologia mulierum*. In *difesa delle donne*, a c. di F. Minonzio, Lecco 2015.
- Colonna, *Carteggio* (Ferrero-Müller) = V. Colonna, *Carteggio*, a c. di E. Ferrero, G. Müller, con il supplemento di D. Tordi, Torino 1892.
- Colonna, *Carteggio* (Copello) = V. Colonna, *Carteggio*, a c. di V. Copello, Pisa, 2023.
- Colonna, *Rime 1538* = *Rime de la divina Vittoria Colonna Marchesa di Pescara. Novamente stampate con privilegio*, Parma 1538.
- Colonna, *Rime* (Bullock) = V. Colonna, *Rime*, a c. di A. Bullock, Roma-Bari 1982.
- Colonna, *Rime per Michelangelo* (Copello) = V. Colonna, *La raccolta di rime per Michelangelo*, a c. di V. Copello, Firenze 2020.
- Colonna, *Selected Letters* (Brundin-Copello) = V. Colonna, *Selected Letters, 1523-1546. A Bilingual Edition*, ed. by V. Copello, transl. by A. Brundin, New York-Toronto 2022.
- Colonna, *Sonetti in morte* (Toscano) = V. Colonna, *Sonetti: in morte di Francesco Ferrante d'Avalos Marchese di Pescara. Edizione del ms. XIII.G.43 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, a c. di T.R. Toscano, Milano 1998.
- Colonna, *Sonnets for Michelangelo* (Brundin) = V. Colonna, *Sonnets for Michelangelo. A Bilingual Edition*, ed. by A. Brundin, Chicago-London 2005.
- Colonna, *Tutte le rime* (Corso) = *Tutte le rime della Illustriss. et Excellentiss. Signora Vittoria Colonna marchesa di Pescara con l'Espositione del Signor Rinaldo Corso*, Venezia 1558.
- Copello 2017 = V. Copello, *Un problema di giustizia e verità: Vittoria Colonna e la restituzione di Colle S. Magno*, «Schede umanistiche» 31 (2017), 11-61.
- Copello 2022 = V. Copello, *Aggiornamenti sul carteggio di Vittoria Colonna. Parte III, «Testo»* 43 (2022), 59-87.
- Corso, *Dichiaratione* = R. Corso, *Dichiaratione fatta sopra la seconda parte delle rime della divina Vittoria Collonna*, s.l. [Bologna?] 1542.
- Crivelli 2016 = T. Crivelli, *The print tradition of Vittoria Colonna's "Rime"*, in Brundin-Crivelli-Sapegno 2016, 69-139.
- D'Amelia 2016 = M. D'Amelia, *L'orgoglio delle origini. Prestigio e interessi familiari in Vittoria Colonna*, in M.S. Sapegno (a c. di), *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, Roma 2016, 85-116.

- Dionisotti 1981 = C. Dionisotti, *Appunti sul Bembo e Vittoria Colonna* (1981), ora in Id., *Scritti di storia e letteratura italiana*, III, a c. di T. Basile, V. Fera, S. Villari, Roma 2010, 175-198.
- Donati-Copello 2022 = A. Donati, V. Copello (a c. di), *Vittoria Colonna e l'eredità degli spirituali*, Roma 2022.
- Ferroni 2018 = G. Ferroni, *L'amore, il riso, la sorte. Ricerche su Francesco Maria Molza*, Manziana (Rm) 2018.
- Giovio, *Dialogo* = P. Giovio, *Dialogo sugli Uomini e le Donne illustri del Nostro Tempo*, 2 voll., a c. di F. Minonzio, Torino 2011.
- Giovio, *Lettere* = P. Giovio, *Lettere*, a c. di G.G. Ferrero, Roma 1956.
- Guidiccioni, *Lettere* (Graziosi) = G. Guidiccioni, *Le lettere*, a c. di M.T. Graziosi, Roma 1979.
- Guidiccioni, *Rime* (Torchio) = G. Guidiccioni, *Rime*, a c. di E. Torchio, Bologna 2006.
- Lalli 2015 = R. Lalli, *Una «maniera diversa dalla prima»: Francesco Della Torre, Carlo Gualteruzzi e le Rime di Vittoria Colonna*, «Giornale storico della letteratura italiana» 192, 639 (2015), 361-389.
- Lalli 2018 = R. Lalli, *L'eterno scrivere. Vita e lettere di Carlo Gualteruzzi da Fano (1500-1577)*, Tesi di perfezionamento in Letteratura italiana e Linguistica, relatrice L. Bolzoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, a.a. 2017-2018.
- Lettere volgari* 1542 = *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini et eccellentissimi ingegni scritte in diverse materie. Libro primo*, Venezia 1542.
- Liguori 2020 = M. Liguori, *Lettere spirituali in tipografia. I casi di Vittoria Colonna e Paola Antonia Negri*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» 5 (2020), 39-54.
- Liguori 2021 = M. Liguori, *Il carteggio di Vittoria Colonna. Testo critico e commento*, Tesi di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, tutor F. Tomasi, Padova, Università degli Studi, a.a. 2020-21.
- Liguori 2023 = M. Liguori, *Scambi letterari con la Curia: nuove prospettive per Vittoria Colonna*, in A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana (a c. di), *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Catania 23-25 settembre 2021, Roma 2023, 1-12: <<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/LiguorI.pdf>>.
- Luzio 1885 = A. Luzio, *Vittoria Colonna*, «Rivista storica mantovana» 1 (1885), 1-52.

- Magalhães 2019 = A. Magalhães, *Vittoria Colonna, donna di governo e mecenate al castello aragonese di Ischia*, «Studi giraladiani. Letteratura e teatro» 5 (2019), 139-183.
- Magalhães 2020 = A. Magalhães, *L'immagine della marchesa: Bernardo Tasso e la raffigurazione di Vittoria Colonna nel "Libro secondo degli Amori"*, «Studia Aurea» 14 (2020), 537-578.
- Martelli, *Stanze* (Catelli) = L. Martelli, *Stanze a Vittoria marchesa di Pescara*, a c. di N. Catelli, Banca dati "Nuovo Rinascimento", 2005: <<https://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/martelli/stanze.pdf>>.
- Mazzoncini 2018 = C. Mazzoncini, «Dentro più de l'usato arde e lampeggia»: quattro sonetti commentati di Vittoria Colonna, «Filologia e critica» 42, 2 (2017), 285-301.
- Minutelli 2018 = M. Minutelli, *Paolo Giovio corrispondente dei Gonzaga*, «L'Ellisse» 13, 2 (2018), 9-41.
- Morace 2023 = R. Morace, *Bernardo Tasso e Vittoria Colonna tra le carte del "Libro Secondo degli Amori" e l'autografo oliveriano*, in M. Castellozzi, G. Ferroni, F. Tomasi (a c. di), *Bernardo Tasso gentiluomo del Rinascimento*, Genève 2023, 487-528.
- Pignatti 2013 = F. Pignatti, *Margherita d'Angoulême, Vittoria Colonna, Francesco Della Torre*, «Filologia e critica» 38, 1 (2013), 122-149.
- Pignatti 2021 = F. Pignatti, *Colonna-Molza: corrispondenza (di) poetica*, in Id. (a c. di), *Poesia in volgare nella Roma dei papati medicei*, Roma 2021, 205-232.
- Pignatti 2022 = F. Pignatti, *Il manoscritto di tipografia dei sonetti aggiunti nell'edizione Valgrisi 1548 delle "Rime spirituali" di Vittoria Colonna*, «Critica letteraria» 195, 2 (2022), 217-236.
- Ranieri 1983 = C. Ranieri, *Ancora sul carteggio tra Pietro Bembo e Vittoria Colonna*, «Giornale italiano di filologia» 14, 35 (1983), 133-152.
- Ranieri 1985 = C. Ranieri, *Vittoria Colonna: dediche, libri e manoscritti*, «Critica letteraria» 46, 1 (1985), 250-70.
- Ranieri 2013 = C. Ranieri, *Vittoria Colonna*, in M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo (a c. di), *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento – II*, consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma 2013, 111-126.
- Rime diverse* = *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a c. di F. Tomasi, P. Zaja, Torino 2001.
- Robin 2016 = D. Robin, *The Lyric Voices of Vittoria Colonna and the Women of the Giolito Anthologies, 1545-1559*, in Brundin-Crivelli-Sapegno 2016, 433-466.

- Sapegno 2016 = M.S. Sapegno (a c. di), *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, Roma 2016.
- Scala 1990 = M. Scala, *Encomi e dediche nelle prime relazioni culturali di Vittoria Colonna*, «Periodico della Società storica comense» 54 (1990), 97-112.
- Serio 2008 = A. Serio, *Una gloriosa sconfitta. I Colonna tra papato e impero nella prima età moderna (1431-1530)*, Roma 2008.
- Tabacchi 2001 = S. Tabacchi, s.v. *Giova, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma 2001, 427-429.
- Targoff 2018 = R. Targoff, *Renaissance Woman. The Life of Vittoria Colonna*, New York 2018.
- Tarsi 2017 = M.C. Tarsi, *I manoscritti parmensi di Ludovico Beccadelli e il suo epistolario*, «Aevum» 91, 3 (2017), 703-726.
- Tarsi 2018 = M.C. Tarsi, *Intorno a Veronica Gambara. I sonetti per Vittoria Colonna*, in Ead., *Studi sulla poesia femminile del Cinquecento*, Bologna 2018, 11-36.
- Therault 1968 = S. Therault, *Un cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia*, Firenze-Parigi 1968.
- Tasso, *Rime* = B. Tasso, *Rime*, I. *I tre libri degli Amori*, a c. di D. Chiodo, Torino 1995.
- Tolomei, *Rime* = *De le lettere di M. Claudio Tolomei libri sette, con una breve dichiarazione in fine di tutto l'ordin de l'ortografia di questa opera*, Venezia 1547.
- Toscano 1998 = T.R. Toscano, *Introduzione*, in Colonna, *Sonetti in morte* (Toscano), 9-52.
- Toscano 2000 = T.R. Toscano, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli 2000.
- Vecce 1990 = C. Vecce, *Paolo Giovio e Vittoria Colonna*, «Periodico della Società storica comense» 54 (1990), 67-92.

Tra testo letterario e tradizione musicale: spunti veneziani*

Martina Dal Cengio
(Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)

ORCID 0000-0002-9422-6806

DOI: 10.54103/consonanze.161.c333

Abstract

Approfondire la fortuna musicale dei testi lirici può rivelarsi una pista d'indagine proficua sia per delineare le dinamiche di un determinato ambiente culturale, sia per le sue implicazioni ecdotiche, laddove consente, in alcune circostanze, di imbattersi in varianti testuali e di suggerire un'ipotesi di datazione dei testi. Attraverso alcuni affondi sulla tradizione in musica di alcune rime di Domenico Venier, Sperone Speroni, Girolamo Fenarolo e Girolamo Molin, il saggio si propone di avviare una riflessione sul contesto veneziano di pieno Cinquecento, scena connotata da una fitta trama di intersezioni tra la sfera musicale e poetica.

Parole chiave: Poesia e musica, ambiente veneziano del Rinascimento, Domenico Venier, Sperone Speroni, Girolamo Fenarolo, Girolamo Molin

Abstract

The investigation of the musical tradition of lyrical texts could be important to delineating cultural dynamics and, in certain circumstances, to studying philological implications, such as textual variants and hypotheses for dating poems. Focusing on musical adaptations of Domenico Venier,

* Questo saggio integra, rielabora e ripropone solo parzialmente considerazioni già pubblicate nella mia tesi dottorale *Le “Rime” di Girolamo Molin (1500-1569) e la poesia veneziana del Cinquecento. Edizione critica e commento*, Scuola Normale di Pisa, a.a. 2019/2020, relatori Corrado Bologna e Andrea Torre. Desidero ringraziare per le loro indicazioni i curatori di questo volume e il revisore anonimo.

Sperone Speroni, Girolamo Fenarolo and Girolamo Molin's rhymes, the article aims to analyze the Venetian context of the 16th century, characterized by many intersections between musicians and poets.

Keywords: Poetry and music, Venetian context of Renaissance, Domenico Venier, Sperone Speroni, Girolamo Fenarolo, Girolamo Molin

Gli studi hanno largamente sottolineato l'importanza di prendere in considerazione, per lo meno in merito ai testi poetici cinquecenteschi, anche la loro coeva messa in musica.¹ Questo ramo della tradizione, infatti, può rivelarsi una pista decisamente proficua sia in una prospettiva ecdotica, laddove i testimoni musicali, talvolta, tramandano varianti sulla cui responsabilità autoriale occorre avviare, caso per caso, le dovute riflessioni, sia in una prospettiva culturale in senso ampio, in quanto consentono di inseguire la ricezione testuale nei confini di un determinato ambiente intellettuale, soprattutto se contraddistinto da una fitta intersezione fra espressioni artistiche.² In più, l'attenzione al punto di incontro tra poesia e musica costringe, necessariamente, a ragionare pure sull'identità dei musicisti coinvolti, sulla quantità dei testi musicati, ponderando di volta in volta le ragioni alla base della scelta, e sulla geografia della circolazione dei singoli testi.

Bisogna ammettere che sono molte le questioni di natura teorica su cui è, tuttavia, scivoloso esprimersi *a priori*, a partire proprio dalla sottile interpretazione delle singole alterazioni testuali che, a rigore, possono essere traccia di una stratificazione redazionale d'autore, interpolazioni del compositore o, perché no, di una banale corruzione attestata nell'antigrafo di riferimento dell'ignaro musicista. In realtà, la faccenda è ancora più com-

1. Per una bibliografia fondamentale si rinvia a Vela 1984; Borghi-Zappalà 1995 (soprattutto M. De Santis, *Questioni di prassi ecdotica nell'edizione dei testi poetici musicati da Andrea Gabrieli*, 57-68); Caraci Vela 1995; Cecchi 1998; Pirrotta 2001; Campagnolo 2001 (soprattutto M. De Santis, *Ancora sull'edizione dei testi poetici musicati nel Cinquecento*, 61-68); De Santis 2000, 2001 e 2007; Caraci Vela 2015 e Piperno 2017.

2. Infatti, trascurare questo lato della *recensio* significa non solo rendere «gravemente mutilato il quadro della loro fortuna, ma vengono anche emarginate attestazioni fra le più precoci (e talora preziose in sede di datazione), né entrano in gioco varianti che non è detto siano sempre dovute ad adattamenti operati dal musicista» (Balduino 2008, 86 n. 126). I possibili approcci analitico-interpretativi nei confronti del testo musicato in ambito rinascimentale sono al centro delle ricerche di Mangani 2023, 13-88. Sulle possibili interazioni tra testo verbale e suo rivestimento musicale si è soffermata, in merito al compositore Filippo di Monte, invece Luzzi 2003, 13-40.

plicata. Molte altre sono infatti le variabili da soppesare, a partire dall'effettiva dimestichezza dei musicisti con la scrittura poetica, da non dare per scontata poiché è poco conosciuto il loro livello di alfabetizzazione lirica. Parimenti, sarebbe importante verificare in che rapporti fosse il compositore con il poeta, al fine di vagliare la probabilità o meno, per esempio, che il primo avesse accesso ai suoi manoscritti autografi. In ogni caso, è indubbio che delineare le coordinate entro cui ha preso forma la musicazione di un esercizio lirico costituisce il primo passaggio per discutere la paternità delle varianti testuali, nonché sondarne la fortuna, anche da parte dell'editoria musicale. Del resto, il quadro è ulteriormente più frastagliato, dal momento che impone di tenere a mente, recuperando una brillante distinzione proposta da Claudio Vela, pure la differenza tra una poesia redatta fin da subito in vista di un suo adattamento musicale (poesia 'per' musica),³ e una «non espressamente composta per la musica ma scelta dai musicisti a posteriori» (poesia 'in' musica).⁴ Questa distinzione non può che avere evidenti ricadute sul processo che ha portato all'intonazione di un testo e, non ultimo, sull'interpretazione di eventuali varianti testuali. Per ora, teniamo sullo sfondo la questione e limitiamo il nostro discorso alla seconda tipologia, dunque a quei componimenti che hanno goduto di una messa in musica solo *dopo* essere stati scritti.⁵

La fortuna musicale di alcuni autori di tardo Cinquecento ha già sollevato una certa attenzione da parte degli studiosi:⁶ si pensi, per citare qualche nome, a Giuliano Goselini, Francesco Coppetta, Luigi Cassola, Gabriello Chiabrera, Luigi Groto, gli ultimi assai vicini alla scena musicale del loro tempo.⁷ Ma è Torquato Tasso, tra i poeti più musicati di

3. Da inscrivere anche nell'orizzonte teorico dell'epoca: utile in tal senso è il lavoro di La Via 1990.

4. Vela 1989, 408.

5. Come ha sottolineato Lorenzo Bianconi, possibili discordie circa una paternità contesa o sulla primazia intellettuale tra poesia e musica non dovevano essere casi isolati, e di queste tensioni è un ottimo esempio una risentita epistola di Luigi Groto, rivolta ad un musicista di nome ignoto: la lettera, del 27 maggio 1577, si legge in Groto, *Lettere famigliari* (1601), cc. 101v-103v: c. 103r. La missiva è già segnalata in Bianconi 1986, 341.

6. Non sono mancati studi sulla tradizione musicale di autori di epoche precedenti, quali Ludovico Ariosto (es. Balsano 1981) e Francesco Petrarca, sulla cui messa in musica le ricerche sono innumerevoli (es. Chegai-Luzzi 2005).

7. Per Goselini si rimanda a Luzzi 1991; per Coppetta è d'aiuto Ciliberti 1998; per Cassola si veda Bellorini 1995; per Chiabrera si rinvia a Volta 1900, Vassalli 1993 e Russo 1993; per Groto sono utili Fabbri 1987, Brunello 1987 e Cavallini 1987.

fine Cinquecento, ad aver goduto del maggior riscontro critico,⁸ al punto che la ricezione in musica di tutte le sue opere in versi è al centro del “Tasso in Music Project”, coordinato da Emiliano Ricciardi (University of Massachusetts Amherst).⁹

Risulta più difficile, invece, approfondire la tradizione musicale dei cosiddetti autori minori cinquecenteschi, complici una complessiva penuria di indagini sul tema e la necessità di avviare, da zero, nuove piste di ricerca che analizzino, componimento per componimento, il maggior numero possibile di madrigali, pressoché sempre adespoti, annoverati fra gli stampati musicali dell’epoca. Per un’indagine come questa, il miglior punto di partenza è lo strumento del “Repertorio della Poesia Italiana in Musica 1500-1700 (RePIM)”, coordinato da Angelo Pompilio, che mette a disposizione un ricchissimo database in cui le schede di descrizione di tutte le composizioni musicali sono accompagnate dall’indicazione dei testi poetici rintracciati nelle fonti letterarie.¹⁰

1. Il concerto veneziano

Circoscriviamo il discorso alla scena veneziana di pieno Cinquecento, da considerare, secondo David Bryant, «uno dei centri propulsori non solo della cultura musicale italiana, ma anche di quella europea».¹¹ Punto di riferimento per l’editoria musicale (basti pensare all’attività di tipografi come Girolamo Scotto, Antonio e Angelo Gardano),¹² la laguna accolse,

8. Tra i molti contributi, mi limito a ricordare: Balsano-Walker 1988; Vassalli 1988, Gallico 1999, Balsano 2000, Piperno 2013 e Ricciardi 2013. Sui madrigali spediti da Tasso al noto compositore napoletano Carlo Gesualdo, e sul loro rapporto di collaborazione, si veda da ultimo Perotti 2021.

9. Il progetto, che ha il merito di mappare la fortuna musicale di alcune opere tassiane nel periodo compreso tra il 1570 e il 1640 e offrirne un’edizione digitale, è realizzato in collaborazione con Craig Stuart Sapp (Stanford University’s Center for Computer Assisted Research in the Humanities); per maggiori dettagli rimando alla presentazione offerta da Ricciardi 2015.

10. Da ultimo presentato in Pompilio 2005. Il database è consultabile qui: <https://repim.itatti.harvard.edu/resource/repim:formSearch>. Sullo sfondo, è bene non dimenticare anche strumenti di consultazione più tradizionali, quali Vogel *et al.* 1977.

11. Bryant 1983, 446.

12. Per l’editoria musicale veneziana è fondamentale Bernstein 2001; un affondo su Scotto è delineato da Bernstein 1990 e 1998; sui Gardano, si vedano Lewis 1981 e 2005. Sugli interessi musicali, in ambito editoriale, del noto tipografo Francesco Marcolini si è soffermato Armellini 2009.

in effetti, alcuni dei più significativi compositori dell'epoca, primo fra tutti il fiammingo Adrian Willaert,¹³ a capo della cosiddetta Scuola veneziana nonché maestro di allievi di calibro, quali Andrea Gabrieli¹⁴ e Gioseffo Zarlino, quest'ultimo tra i più importanti teorici del suo tempo.¹⁵ Tra gli anni Quaranta e la fine del secolo, la cornice lagunare assume le sembianze di un vivace groviglio di intrecci culturali, il cui frizzante connubio tra sfera letteraria e musicale è già stato largamente approfondito dalla critica, soprattutto in ambito anglosassone.¹⁶ Molti di questi incontri si devono alle varie *soirées* musicali organizzate nei palazzi della ricca società veneziana: del resto, per utilizzare un'espressione di Gaetano Cozzi, in quegli anni a Venezia «non c'era quasi casa in cui non si suonasse».¹⁷ Fra queste dimore spiccano per importanza quella del veneziano Gottardo Occagna, protettore di musicisti come Perissone Cambio e Girolamo Parabosco, sui quali torneremo,¹⁸ del fiorentino Neri Capponi, trasferitosi in Veneto agli inizi degli anni Trenta, e quella del veneziano Antonio Zantani,¹⁹ quest'ultimo

13. La bibliografia su di lui è corposa; ci si limita qui a ricordare il saggio di Pirrotta 2001, 13-42, utile per un inquadramento generale.

14. Per una panoramica sul ruolo di Gabrieli nella vita musicale veneziana del tempo cfr. Degrada 1987 e Bryant-Morell 1988. Per le scelte letterarie di Gabrieli cfr. De Santis 2001, la cui indagine si iscrive all'interno dell'imponente progetto dell'Edizione nazionale delle sue opere, coordinato da David Bryant e ancora in corso.

15. Non è secondario ricordare che Zarlino prese parte all'esperienza dell'Accademia della Fama (1557-1561), a cui aderirono, in veste ufficiale, pure letterati di punta come Bernardo Tasso, Dionigi Atanagi e Celio Magno, tutti già protagonisti del sodalizio veniero. L'Accademia della Fama, fondata da Federico Badoer, da riconoscersi come una delle più ambiziose istituzioni veneziane di pieno Cinquecento, affonda le sue radici nel sodalizio ca' Venier, attivo fin dagli anni Quaranta. Tra i vari colleghi che ne componevano la fisionomia, quello dei Matematici includeva anche una classe di Musicisti, a cui aderirono Francesco da Venezia, Ieronimo Orio, Alessandro Contarini e Gioseffo Zarlino): si rimanda a Guarna 2018 per una capillare ricerca sull'istituzione. Per il ruolo di Gioseffo Zarlino all'interno dell'istituzione cfr. Fenlon 2002; per recenti ricerche sul compositore cfr. Pradella 2022.

16. Limitando i rimandi alla bibliografia più recente, segnalo: Feldman 1995; Bernstein 2001; Lewis 2005; Schiltz 2018. In ambito italiano, sono preziose le considerazioni di Cozzi 1987; Miggiani-Vescovo 1993; e Baroncini 2015.

17. Cozzi 1987, 1.

18. I rapporti di Gottardo Occagna con Cambio e Parabosco (affermati musicisti sulla scena veneta di metà secolo, per i quali si rinvia alle nn. 29 e 48 del qui presente saggio) sono dettagliatamente ripercorsi da Feldman 1995, 51-62, a cui si rimanda per maggiori informazioni sul mecenate.

19. Per Zantani e Capponi cfr. Feldman 1995, 63-81. Gli interessi musicali di Zantani sono testimoniati con precisione da Orazio Toscanella, che gli dedica il suo *I nomi antichi e moderni* (1567): «È pur notissimo, ch'ella s'è di Musica in guisa diletтата, che lungo tempo

definito addirittura «il padre de' musici, dei letterati, degli scultori, degli architetti, de' pittori, [degli] antiquarii» dall'editore musicale Zuan Iacomo di Zorzi.²⁰ Questo gusto per l'intrattenimento musicale, combinato non di rado a letture poetiche e momenti mondani, trova discreta testimonianza nella letteratura dell'epoca. Per esempio, Anton Francesco Doni, giunto a Venezia nel 1547, è autore di una lettera, datata 7 aprile 1548, meritevole di attenzione perché offre un quadro realistico dei tipici concerti che facevano da sfondo alla vita sociale veneziana:

La Musica, che si fa in casa vostra, Signore, di liuti, di stromenti, di pifferi, di flauti, di voci, et in casa dell'honorato M. Alessandro Colombo, è dignissima, et quella de i violoni del S. Guido dalla Porta mirabile, ma se la S. V. udisse la maraviglia ch'io ho gustato con l'orecchia dell'intelligenza qui in Vinegia stupirebbe. Ecco una gentil Donna Polisena Pecorina (consorte d'un Cittadino della mia patria) tanto virtuosa et gentile che non trovo lode sì alte che la commendino. Io ho udito una sera un concerto de violoni, et di voci, dov'ella sonava, et cantava in compagnia d'altri spiriti eccellenti: il maestro perfetto della qual musica era Adrian Willaert di quella sua diligente invention non più usata da i musici, sì unita, sì dolce, sì giusta, sì mirabilmente acconce le parole, ch'io confessai non haver saputo che cosa sia stata armonia ne' miei giorni, salvo in quella sera.²¹

pagò la compagnia de' Fabretti, et de' Fruttaruoli cantatori, et sonatori eccellentissimi, i quali facevano in casa di lei Musiche rarissime, et tenne anco pagato a questo effetto Giulio dal Pistrino Sonator di Liuto senza pari. Ove concorrevamo Girolamo Parabosco, Annibal organista di S. Marco, Claudio da Correggio Organista di S. Marco, Baldassare Donato, Perissone [Cambio], Francesco Londarit, detto il Greco, et altri Musici di fama immortale. Si sa ottimamente che V. C. S. ha fatto fare compositioni preciose, et stampar Madrigali, intitolati *Corona di diversi* (c. *2v). La lettera di dedica è datata al 22 agosto 1567. Il passo di Toscanella, in relazione all'attività di Zantani come promotore di iniziative musicali, è ricordato pure da Edwards 1987, 55-56. Sui rapporti tra Zantani e Zarlino si sofferma Brannon 2022, 4-5.

20. L'informazione si legge nella lettera di dedica a Zantani, non datata e posta in apertura di Contino, *La eletta* (1569). Nella trascrizione dei testi, in assenza di edizioni critiche, ho optato per un criterio moderatamente conservativo, intervenendo sulla punteggiatura e adeguando gli accenti secondo l'uso corrente.

21. Doni, *Tre libri di lettere* (1552), II, 219-220 (la lettera è diretta ad Annibale Marchese Malvicino). Il poeta si riferisce ad un concerto, non databile con esattezza, che ha avuto luogo presso la dimora veneziana del fiorentino Neri Capponi. La testimonianza epistolare è già segnalata da Einstein 1949, 198 e Bryant 1994, 456.

Non sfugga che Polissena Pecorina, cantante all'epoca molto apprezzata,²² ebbe davvero modo di collaborare con Adrian Willaert, che le aveva dedicato un madrigale (*Qual dolcezza giamai*), di autore non identificato, da lui adattato in musica nel 1540.²³ Le lettere di Anton Francesco Doni, oltre ad attestare qualche scambio pure con compositori di punta, tra cui il fiammingo Jacques Buus,²⁴ costituiscono una ricca fonte di informazioni circa le abitudini musicali diffuse negli ambienti veneziani. Ad esempio, in un'epistola del 1552 diretta a Luigi Paoli, l'intellettuale fiorentino scrive:

Voi havete a venir Domenica sera da noi con tutta la vostra compagnia, et portate la Cassa con le Viole, le Stromento grande di penna, i Liuti, Flauti, Storte, et libri per cantare, perché Giovedì si fa la nostra Comedia, ma non portate quelle berrette a Cantoni, che voi non faceste acquisto di nome di sere in perpetuo qua, come feci già io per esser Maestro di Capella.²⁵

Quanto descritto da Doni trova riscontro anche in altre raccolte di lettere di area veneta, preziose perché gettano luce sui rapporti fra compositori e letterati del periodo. A tal proposito, viene subito in mente il caso delle *Lettere* del poeta veneziano Andrea Calmo, edite per la prima volta nel 1563.²⁶ Il letterato, nelle sue missive, non manca di rivolgere af-

22. A Polissena Pecorina Doni rivolse anche il proprio sonetto *A la bella concordia unica, et rara* (Doni, *Dialogo della musica* [Malipiero], 90); per un inquadramento sulla soprano, e sul suo ruolo nell'ambiente musicale veneziano, cfr. Feldman 1995, 24-46 e Hadden 2012 (dove a p. 19 si dà notizia di un madrigale, *Viv'ardor, viva fiamma*, della compositrice vicentina Maddalena Casulana, in lode di Polissena).

23. Willaert, *Le dotte et excellentissime compositioni* (1540), 1. Alla morte di Willaert, proprio la cantante acquisì un importante manoscritto con le musiche del compositore (per l'informazione e maggiori dettagli, anche sul madrigale, si veda Feldman 1995, 24 e 33).

24. Doni, *Tre libri di lettere* (1552), II, 183-184 (lettera non datata). Jacques Buus fu primo organista di San Marco dal 1541 al 1551. A lui Doni indirizza la sezione della «Musica stampata. Madrigali, mottetti, messe et canzoni» della propria *Libreria* (1550, poi ristampata nel 1557), ora leggibile in Doni, *Libreria* (Castellani). Per maggiori dettagli sull'attività musicale di Buus, e i suoi contatti con Doni, cfr. il commento di Castellani, II, 240-243 e 249-250.

25. Doni, *Tre libri di lettere* (1552), III, 351. Sul destinatario della missiva non ho rinvenuto informazioni; la lettera è segnalata anche da Pier Paolo Donati (2018, 160-161), che identifica il destinatario con un cantore.

26. Le cui *Rime*, oggi edite da Gino Belloni, furono parzialmente messe in musica da Ludovico Agostini nella raccolta *Musica sopra le Rime bizzarre di messer Andrea Calmo* (Cesare

fettuose parole d'omaggio ad alcuni musicisti attivi nella scena veneziana;²⁷ e, soprattutto, indugia ripetutamente sulle pratiche musicali di alcuni suoi destinatari non compositori di professione: in questa prospettiva, le sue lettere aiutano così a definire una precisa rete di contatti e attestano, con tutta evidenza, l'interesse di molti letterati verso la coeva scena musicale.²⁸ Meno studiato, ma non meno importante, è l'epistolario del compositore piacentino Girolamo Parabosco, allievo di Willaert e, dal 1551, primo organista di San Marco.²⁹ Letterato versatile, molto vicino a Gottardo Occagna e Domenico Venier,³⁰ Parabosco è autore di un libro di *Lettere famigliari* (1551), vera e propria fotografia del panorama artistico di quegli anni. Per esempio, fra le sue epistole, spicca quella diretta a Cristoforo Mielich,³¹ ricco mercante tedesco promotore di numerosi incontri musicali, apprezzato da Parabosco pure in apertura della sua *Progne* (1548) e nei suoi *Diporti* (1550).³² A margine, sia consentito qui aprire una piccola parentesi intorno a un'altra opera di Parabosco, le sue *Lettere amoroze*, capaci di illuminare ulteriormente i fitti scambi tra artisti e letterati. L'opera, ancora priva di un'edizione critica, godette negli anni di numerose ristampe. Tra le molte, vale la pena di ricordare almeno la pubblicazione del 1568 (Venezia, Giolito), licenziata dal poligrafo Tommaso Porcacchi: nella lettera dedicatoria ad Antonio Beffa de' Negrini, il letterato riferisce di aver arricchito la riedizione con materiali inediti datigli direttamente dal musico Claudio Merulo, «il quale per la profession della Musica, in che è mirabile, et della bella et vera creanza, in che è amabilissimo et gratissimo a' Principi, et a ogni condition di galant'huomo, era molto intrinseco del Parabosco Musico di somma lode, et gentile fino a quanto si potesse de-

Pozzo, Milano, 1567). Per la messa in musica dei suoi versi si veda Mazzinghi 1987; sulla vicinanza tra Calmo e l'ambiente musicale si soffermano Miggiani-Vescovo 1993, 18-29.

27. Basti pensare alle sue lettere a Bellina Hebraea, Ippolito Tromboncino e Adrian Willaert (Calmo, *Lettere*, II 25-26 e III 12). Per alcune considerazioni sull'epistolario di Calmo cfr. i lavori di De Nichilo 1977 e Drusi 2004.

28. La considerazione si deve a Miggiani-Vescovo 1993, 19.

29. Per un affondo sulla sua attività musicale cfr. Bussi 1961, 82-90. Il compositore è celebrato da Aretino in una lettera dell'ottobre 1548, in cui il poligrafo riconosce il merito a Domenico Venier di averli fatti conoscere (*Lettere* [Procaccioli], V 358).

30. Per una panoramica sulla sua variegata attività letteraria, fortemente intrecciata alle iniziative del sodalizio ca' Venier, si vedano Andreani 2014 e la nota bio-bibliografica offerta in Parabosco, *Diporti* (Pirovano), 34-47.

31. Parabosco, *Lettere* (1551), c. 22r-v (la lettera è del 17 ottobre 1550). Per l'ambiente musicale attorno a Mielich cfr. Miggiani-Vescovo 1993, 20.

32. Parabosco, *Progne* (1548), c. Aiiir-v; *Diporti*, *Motti* 2.

siderare, che glie l'haveva lasciate in mano avanti la sua morte» (c. Avr). Del resto, Claudio Merulo, nominato organista di San Marco subito dopo la morte di Parabosco (m. 1557), non era una figura estranea ai circoli letterari del tempo.³³ Per esempio, aveva collaborato alla messa in musica di alcune parti delle *Troiane* (1567) di Lodovico Dolce, tragedia rappresentata durante il carnevale del 1566 probabilmente presso la dimora, a Santa Giustina, del poeta friulano Giorgio Gradenigo, che ne avrebbe per primo incoraggiato la composizione.³⁴ E proprio a Merulo è rivolta una lunga lettera encomiastica firmata, nel febbraio del 1564, da Luigi Groto, radicato nei più importanti circoli veneti di fine secolo e decisamente familiare alla scena musicale contemporanea.³⁵ Parimenti, le lettere di Veronica Franco mostrano come, circa negli stessi anni, anche la sua dimora veneziana ospitasse serate musicali, di cui rimane qualche traccia nel suo epistolario:

(...) ho preso ardire di domandarle in favore che le piaccia per alquanti giorni accomodarmi del suo stromento da penna, e se può mai far ch'io l'abbia domani dalle venti ore in poi, nel qual tempo io la priego a degnarsi a venir a onorar con la sua presenza questa mia casa, in occasione ch'io faccio musica.

33. Per alcuni affondi sul compositore si veda Capra 2006; per un'analisi dei suoi legami con la scena editoriale Collarile 2007.

34. A dichiararlo è Dolce in persona: *Le Troiane* (1567), c. A11r-v; per l'informazione cfr. Cavallini 2006, 282-283 (il cui saggio approfondisce la stretta collaborazione tra Dolce e Merulo). Per il poeta friulano, protagonista del sodalizio letterario ca' Venier, cfr. Gradenigo, *Rime e lettere* (Acquaro Graziosi). In calce all'edizione delle *Troiane* è pubblicata una corona di sonetti di Dolce in lode di coloro che contribuirono alla rappresentazione dell'opera: fra questi uno è diretto al compositore Antonio Molino detto il Burchiella (son. *Non perché la virtù che 'n voi si mostra*, p. 150), e uno a «Claudio Musico» (son. *Voi che con numerosi atti concertati*, p. 157). In effetti, Dolce collaborò da vicino anche con Molino (per questo sodalizio cfr. Damerini 1965), autore degli intermezzi musicali della *Marianna* (Venezia, Giolito, 1565), tragedia oggi edita da Renzo Cremante (Dolce, *Marianna*). Molino riscosse apprezzamenti da importanti esponenti della scena musicale dell'epoca, fra cui Andrea Gabrieli e Filippo da Monte; per maggiori dettagli su Molino, si veda Crimi 2011. Sul Dolce tragediografo sono utili le ricerche di Neuschäfer 2001 e Giazzon 2011.

35. Groto, *Lettere familiari* (1601), cc. 28r-29r. Nella missiva, Groto riferisce il sollievo, quasi paradisiaco, provato ascoltandolo suonare, al punto da ispirargli il desiderio di scrivere «una loda che passa ogni loda, una gloria che vince ogni gloria, un pregio che avanza ogni pregio, un honor che eccede ogni honore, et una eccellenza che sormonta ogni eccellenza, ché voi siete solamente musico di voce e di mano, ma filosofo d'intelletto» (c. 28v).

A me sarà grazia e favore ch'Ella venga, e massimamente domani alla musica per tempo, perché io, avanti il cominciar del suono musicale, possa, sì come desidero, godere della dolcissima armonia de' soavi ragionamenti di Vostra Signoria.³⁶

Torniamo ad Anton Francesco Doni, dal momento che nella sua produzione letteraria, come ha sottolineato Mario Armellini, «la musica è tema ricorrente».³⁷ Nel suo *Dialogo della musica*, pubblicato a Venezia nel 1544 dall'editore Girolamo Scotto, il letterato fiorentino alterna momenti dialogati – in cui si menzionano vari interpreti della letteratura coeva (es. Girolamo Parabosco, Luigi Cassola, Lodovico Domenichi, Pietro Aretino) – alla trascrizione di madrigali musicali, composti da Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Girolamo Parabosco, Vincenzo Ruffo e Philippe Verdeloth, tutti operanti a Venezia.³⁸ Inoltre, sempre Doni nella *Zucca* (1551) informa i lettori del fatto che i membri dell'Accademia Pellegrina, ospiti presso la dimora del patrizio Marco Pasqualigo a Murano, andavano dilettandosi «al suono d'una soave viola (...) e con motti, con arguzie e con leggere nuove rime, et altre prose; con alegrezza cenammo di compagnia, e con musiche per le gondole ciascuno se ne tornò a casa allegramente».³⁹ Nessuno dei due testi appena evocati è da confondere, ovviamente, con il resoconto esatto di fatti realmente accaduti, dal momento che è impossibile provarne la concretezza storica; ma questi affreschi sono quantomeno da intendere come una verosimile testimonianza degli intrattenimenti che animavano davvero le raffinate serate veneziane di metà Cinquecento. Difatti, secondo l'opinione di Giulio M. Ongaro, «questo tipo di divertimenti musicali poteva aver luogo nelle case dei nobili, dei mercanti, e dei cittadini, ma spesso i più ricchi si rifugiavano nei giardini e nelle ville di Murano per delle serate di piacevole conversazione e di musica a cui potevano partecipare letterati e musicisti professionisti».⁴⁰

36. Rispettivamente Franco, *Lettere* (Bianchi), n° 9 e 45. Non sono identificati i destinatari.

37. Armellini 2012, 331.

38. Per maggiori informazioni sull'opera, oggi edita da Gian Francesco Malipiero (*Dialogo della musica* 1965), si veda Haar 1966.

39. Doni, *La Zucca* (Pierazzo), I, 364. Oltre all'edizione a cura di Elena Pierazzo, segnalo il recente intervento di Carapezza 2019, con aggiornati riferimenti bibliografici sull'attività letteraria di Doni. Per la menzionata Accademia Pellegrina, in rapporto a Doni, si veda Masi 1999.

40. Ongaro 2017, 37.

In effetti, più o meno in quel giro d'anni, l'isola di Murano era diventata meta di ritiro intellettuale per molti patrizi veneziani e importanti letterati (es. Gian Giorgio Trissino, Trifon Gabriele); non sorprende, dunque, che proprio questa ambientazione funga da sfondo anche alle *Piacevoli notti* (1550) di Giovanni Straparola, un'altra fortunata raccolta di novelle, la cui cornice narrativa è ambientata durante i giorni di carnevale. Tra i protagonisti narratori si annoverano poeti più o meno illustri, quali Pietro Bembo, Bernardo Cappello e Benedetto Trevisano, nonché affermati musicisti, come Antonio Molino, detto il Burchiella.⁴¹ Sul modello decameroniano, la brigata si intrattiene alternando racconti a momenti di intrattenimento sonoro, di cui Straparola dà puntuale descrizione; ad esempio:

Indi la Signora comandò che 'l Trivigiano il liuto prendesse e il Molino la viola e tutti gli altri carolassino, menando il Bembo la carola. Finito il ballo, e posto silenzio alla dolce lira e chetate le sante corde del concavo liuto, la Signora a Lauretta impose che una canzone cantasse.⁴²

Eppure, tra tutti i vari sodalizi veneziani, per notorietà e prestigio, richiede un'attenzione particolare soprattutto il circolo promosso dal poeta e patrizio Domenico Venier, la cui dimora in Campo Santa Maria Formosa divenne, indicativamente a partire dalla metà degli anni Quaranta, uno dei più vivaci ambienti intellettuali del periodo, con interessi filosofici, politici e letterari. Frequentato da alcuni dei più rilevanti esponenti della cultura veneta del tempo (tra questi, Girolamo Molin, Giacomo Zane, Girolamo Fenarolo, Giorgio e Pietro Gradenigo, Sperone Speroni, Bernardo Tasso, Gaspara Stampa, Celio Magno, Orsatto Giustinian, Gian Mario Verdizzotti, Valerio Marcellino, Veronica Franco), questo sodalizio nutrì pure una certa inclinazione musicale.⁴³ Difatti, tra i suoi *habitués* si con-

41. Per alcuni rinvii bibliografici sul compositore cfr. n. 34.

42. Straparola, *Piacevoli notti* (Pirovano), *Notte terza, Introduzione*, 163 (a cui si rimanda anche per maggiori informazioni sui personaggi citati). Sulla rappresentazione della musica nell'opera di Straparola si è soffermato Elias 1989. I testi lirici inclusi nell'opera di Straparola sono stati recentemente analizzati da Gabriele Baldassari nel suo intervento *Lo spazio della poesia nelle Piacevoli notti di Francesco Straparola*, all'interno del Convegno internazionale di studi *Il Rinascimento della novella* (26-28 ottobre 2023, Scuola Normale di Pisa), a cura di S. Carapezza, S. Carrai, E. Curti, M. Marchi.

43. Per il forte connubio tra ambiente letterario e musicale del cenacolo ca' Venier è d'obbligo il rinvio alle numerose ricerche di Martha Feldman (1991 e 1995), punto di partenza imprescindibile per questa indagine. Sul versante letterario, il sodalizio, profondamente compatto nonostante la pluralità dei suoi partecipanti, è stato indagato da Taddeo

tano celebri compositori, come il già ricordato Girolamo Parabosco,⁴⁴ e virtuose cantanti, spesso cortigiane apprezzate per le loro doti canore.⁴⁵ Tra queste, è d'obbligo ricordare innanzitutto il nome di Gaspara Stampa, lodata per la sua abilità con il liuto e la voce armoniosa.⁴⁶ La donna, oltre ad essere la dedicataria del *Primo libro di madrigali a quattro voci* (1547) di Perissone Cambio, musicista particolarmente attivo nella Venezia degli anni Quaranta,⁴⁷ riscosse l'ammirazione di Parabosco, come si desume da una delle sue *Lettere amorose*, diretta proprio a lei:⁴⁸

Che dirò io di quella angelica voce, che qual'hora percuote l'aria de'
suoi divini accenti, fa tale et sì dolce harmonia, che non pure a guisa di
Sirena fa d'ognuno, che degno d'ascoltarla?

Una simile attitudine musicale contraddistinse anche un'altra protagonista del ridotto ca' Venier ossia la giovane Irene di Spilimbergo, la cui

1974, Erspamer 1983 e, con un'angolatura metrica, Galavotti 2021. Si coglie l'occasione per condividere le perplessità già espresse da Miggiani-Vescovo (1993, 19 n. 47) circa l'effettiva esistenza di una presunta stampa apparsa a Padova nel 1546, composta da una corona di testi lirici in lode di vari musicisti contemporanei, di cui dà segnalazione Giazotto 1954. La cinquecentina è, però, irreperibile.

44. Una lettera a Venier del 27 luglio 1550 fornisce un limite *ante quem* alla loro collaborazione (Parabosco, *Lettere* [1551], c. 4r-v).

45. Per la relazione tra la musica e le cortigiane veneziane è utile affidarsi alle parole di Laini 1990.

46. Sulla vicinanza tra la poetessa e la scena musicale locale, più che nota alla critica, segnalo alcuni interventi tenutisi nel recente convegno di studi *Gaspara Stampa e la sua fortuna* (Università di Padova, 1 dicembre 2023), organizzato da E. Selmi *et alii*: Monica Farnetti, "*Cantar la solfa*". *Ancora intorno all'esperienza musicale di Gaspara Stampa*; Marco Giuliani, *Perissone Cambio, Baldassarre Donato e altri musicisti ammiratori di Gasparina*; Marco Bizzarini, *Il poeta bresciano Girolamo Fenarolo, Gaspara Stampa e i musicisti di Venezia*. Al momento della scrittura di questo saggio, gli atti non sono ancora disponibili. Intanto, si rimanda a Bizzarini-Marchetti 2023.

47. «(...) niuna donna al mondo amar più la musica di quello che fate voi, né altra più raramente possederla e di questo ne fanno fede i mille e mille spirti gentili e nobili, i quali havendo i dolci concetti vostri, e' v'hanno dato il nome di divina sirena, restandovi per tempo devotissimi servi» (Cambio, *Primo libro di madrigali* [1547], c. n. n.). Per una panoramica sul compositore, e opportuni rinvii bibliografici, cfr. Feldman 1995, 341-384.

48. Parabosco, *Lettere amorose* (1545), cc. 24r-26r: c. 24v. La lettera è stata segnalata per primo da Salza 2019, 16 (riproduzione in formato digitale, per le cure di Danilo Romei, di un articolo edito sul «Giornale storico della letteratura italiana» 62 [1913]). È altrettanto noto agli studi che la donna fu ricordata come «Gran poetessa et musica eccellente» da Lando, *Sette libri di cathaloghi* (1552), 475.

morte prematura, nel 1559, ispirò l'allestimento di un'imponente raccolta funebre, promossa da Giorgio Gradenigo e a cui presero parte molti dei poeti attivi sulla scena nazionale del tempo. La raccolta è preceduta dalla *Vita* della defunta, redatta con tutta probabilità da Dionigi Atanagi, curatore della silloge. Tra le molte qualità della giovane, il poligrafo non manca di evidenziare il suo talento musicale:

Quello poi che la S. Irene apparò nel suono, e nel canto di liuto, d'arpicordo, et di viola; et come in ciascuna di questi stromenti, oltre al costume, et l'ingegno delle donne, s'appressasse a più eccellenti di quelle arti, mi tacerò, ché troppo lunga historia bisognarebbe. Solo dirò, che ella in breve tempo sotto l'ammaestramento del Gazza Musico in Venetia di non picciola stima, imparò infiniti madrigali in liuto, et ode, et altri versi latini; et gli cantava con disposition così pronta, delicata, e piena di melodia, che i più intendenti se ne maravigliavano. Ultimamente havendo conosciuto per lo canto d'alcuno scolare del Trommoncino Musico perfettissimo della nostra città, che quella maniera di cantare era più armoniosa, e soave delle altre, (...) apprese e cantò molto delle cose sue, non meno gentilmente e dolcemente che si facessero gli scolari del predetto maestro.⁴⁹

In questo contesto, non deve aver avuto un ruolo secondario nemmeno la cantante Franceschina Bellamano, dedicataria del sonetto *Né l' bianco angel che 'n grempo a Leda giacque* di Domenico Venier.⁵⁰ Sebbene di quest'ultima ci siano pervenute pochissime notizie, è lecito pensare che abbia goduto di una certa notorietà: ricordata per i suoi meriti canori

49. *Rime in morte di Irene* (1561), c. [A6v]; il passo è già citato, e parzialmente commentato, in Cavallini 2005, 618-619. La raccolta, già studiata tra gli altri da Frapolli 2004, è attualmente oggetto dell'attenzione critica di Guido Baldassarri, Franco Tomasi e Paolo Zaja, che ne stanno curando un'edizione di prossima pubblicazione. Per la biografia della giovane, e la sua discussa attribuzione ad Atanagi, si veda Sturba 2002. Nella citazione a testo, i musicisti sono probabilmente da riconoscere in Bartolomeo Gazza e Ippolito Tromboncino, per i quali cfr. Nutter 1989.

50. Venier, *Rime* (Bianco) 193. L'identificazione della cantante si ricava dalla Tavola del secondo volume delle *Rime di diversi* (1565), dove, in corrispondenza del sonetto, Atanagi annota: «Ad una virtuosa donna, che cantava et sonava eccellentemente di liuto detta Franceschina Bellamano: al qual cognome allude nel primo Terzetto» (c. K12 4r). Dà conto del testo già Feldman 1995, 104. Al commento e all'edizione delle Tavole delle *Rime di diversi* (1565) sono attualmente impegnati Valeria Guarna e Pietro Giulio Riga.

da Pietro Aaron e da Ortensio Lando,⁵¹ è più volte menzionata fra le lettere di Pietro Aretino⁵² ed ebbe modo di collaborare, proprio come Irene, con Ippolito Tromboncino, cantore di liuto attivo nell'orizzonte veneziano di quegli anni.⁵³ Inoltre, sempre Venier si dedicò a tessere le lodi pure della cantante senese Virginia Vagnoli, destinataria del sonetto *Qual harmonia d'angelici concetti* (Venier *Rime* [Bianco] 246), diretto al poeta pesarese Lodovico Agostini e tramandato in un manoscritto della Biblioteca Oliveriana di Pesaro.⁵⁴ Attiva soprattutto nelle corti dei Della Rovere e dei Medici, Virginia godette di una certa popolarità anche a Venezia, se diamo credito alle parole di Francesco Sansovino che, a partire dalla seconda edizione delle sue *Cento novelle*, la descrive a Murano, intenta a «cantare, et sonare, o liuto, o viole»,⁵⁵ deliziando i suoi ospiti.

51. Aaron, *Lucidario in musica* (1545), c. 32r (la donna compare fra le «Donne a liuto e a libro») e Lando, *Sette libri di cathaloghi* (1552), 512, dove la cantante è annoverata fra i «Musici, et sonatori dell'una e dell'altra età». Per alcune recenti considerazioni su Pietro Aaron, e i suoi rapporti con la coeva scena poetica (in particolare Fortunato Martinengo), si veda Marchetti 2016.

52. Aretino, *Lettere* (Procaccioli), IV 573 (maggio 1548); V 50 (luglio 1548), 103 (novembre 1548), dove la invita a cena insieme a Tiziano, Sansovino e Tromboncino, 463 (maggio 1550), in cui esprime il suo entusiasmo per l'abilità della donna col liuto. Per ulteriori spunti sui rapporti del poligrafo con la scena musicale, in particolare con Paolo Aretino, cfr. Luzzi 2017.

53. Variamente evocato da Aretino nel suo epistolario (*Lettere* [Procaccioli], IV 658-659; V 81, 103, 213, 575; VI 32). Sui rapporti della donna con Tromboncino si sofferma Nutter 1989, 133-134.

54. Pesaro, Biblioteca Oliveriana ms. 193 II, son. 164 *Qual harmonia d'angelici concetti* («Del S.r Domenico Veniero»); al testo segue la «Risposta de l'Agostini al S. r. Veniero», il son. 165 *Veniero, oggi ch'al suon de' miei lamenti*. La segnalazione, più che acquisita alla critica, si legge fin da Saviotti 1919, 117-118. A lei il poeta indirizzò un corposo canzoniere amoroso, databile, grazie alla dedicatoria, al 1569. Difatti, «quest'amore caldo e sincero per la "divina cantante", la delusione dell'abbandono e gli scrupoli della sua tormentata coscienza religiosa, sono le note dominanti dell'opera dell'Agostini» (Agostini 1953, 46). Le numerose prove liriche di Agostini, ancora inedite, sono conservate, oltre che nel manoscritto pesarese, anche nel ms. It. IX 301 (7005) della Biblioteca Marciana di Venezia. Per un profilo bio-bibliografico del poeta è utile l'introduzione di Franco Barcia, XV-XL, ad Agostini, *Giornate soriane* (Salveti Firpo), dialogo di argomento politico che non manca di includere Virginia Vagnoli tra i suoi protagonisti. L'attività musicale della cantante è indagata da Piperno 1999 e 2001.

55. Sansovino, *Cento novelle* (1571), 230 (la descrizione conclude la Nona giornata). Il passo è commentato già in Piperno 2001, 78; per uno studio sulla musica nell'opera cfr. Piperno 2017, 237-257 (cap. *'Forma libro' novelliere: la cornice musicale delle Cento novelle di Francesco Sansovino*). La raccolta di Sansovino è stata recentemente oggetto dell'indagine di Rando 2018 e 2019.

Sono molti i quadretti musicali che punteggiano l'opera di Sansovino, da esaminare, come le altre raccolte di novelle, sia in rapporto con una precisa tradizione letteraria di marca decameroniana sia alla luce del suo orizzonte culturale. Difatti, tra i madrigali messi in musica, in conclusione di ogni giornata, si registrano adattamenti pure di autori contemporanei, protagonisti di quell'orizzonte lirico frequentato quotidianamente da Sansovino (es. Domenico Venier e Girolamo Molin).⁵⁶

Un discorso a parte richiederebbe invece Maddalena Casulana, celebre compositrice vicentina, la cui attività musicale conosce, diversamente dalle cantanti appena citate, un esito a stampa. Molto è stato già scritto su di lei:⁵⁷ dunque, ci si accontenti qui di ricordare la stima di Antonio Molino, che le dedicò una raccolta di madrigali a quattro voci (1568), e del poeta vicentino Giambattista Maganza, autore di una canzone in sua lode.⁵⁸ Tutte le donne menzionate fin qui sono (abbastanza) conosciute. Tuttavia, scorrendo le rime di alcuni poeti del ridotto ca' Venier, capita di imbattersi anche in versi d'omaggio nei riguardi di cantanti sulle quali le informazioni scarseggiano, ma che è lecito pensare si esibissero abitualmente all'interno delle medesime circostanze mondane; giusto un paio di esempi, tra i vari possibili: Orsatto Giustinian tesse le lodi di una cantante veneziana di nome Olimpia (*Questa bella del ciel nova sirena*), di incerta identi-

56. Si condivide quanto ha puntualizzato Franco Piperno, secondo il quale «da musica riveste un ruolo rilevante e sfaccettato nel progetto editoriale delle sansoviniane *Cento novelle*, un ruolo che ne riflette il radicamento nella prassi della “Civile conversazione”. La sua presenza caratterizzante in questa e in altre cornici di novellieri non necessariamente comporta la trasmissione di informazioni documentariamente rilevanti e attendibili relative a personaggi, eventi o luoghi, ma di sicuro, data la funzione di ambientazione esemplare e omologatrice assolta dalla cornice del libro di novelle, detta presenza fornisce indicazioni certe sul ruolo riservatole nella cultura e nei costumi della società coeva» (Piperno 2017, 249).

57. Fondamentale rimane Pescerelli 1979; recenti considerazioni si leggono in Perocco 2019, che allarga il discorso anche a Veronica Franco, Gaspara Stampa e Isabella de' Medici. Per una panoramica generale sulla musica a Vicenza, a fine secolo, è d'aiuto Bolcato 1995.

58. Canz. *Parona el di, c'è fu* (Maganza, *Rime* [1569], cc. [D6r]-E2r). Maganza non è l'unico esponente della cosiddetta 'poesia rustica' (per la quale è d'obbligo almeno Paccagnella 2020) a coltivare rapporti con la scena musicale. Vale la pena di ricordare che nel corso degli anni Quaranta, Adrian Willaert musicò alcune prove liriche di Ruzante (cfr. Moretti 2010, 139-141, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti sugli intrecci letterari e musicali in area pavana).

ficazione;⁵⁹ parimenti, Pietro Gradenigo è autore di un sonetto, *Questa bella del ciel Serena snoda*, in lode di una cantante di dubbia identità.⁶⁰

La trama di relazioni tra poeti e compositori della cerchia ca' Venier si infittisce ulteriormente allargando lo sguardo ai componimenti in lode dei musicisti. In rapida rassegna, a titolo esemplificativo: un sonetto di Luigi Groto omaggia un compositore ebreo di nome Levi;⁶¹ un sonetto di Domenico Venier esalta Gasparo Fiorino di Rossano, musicista in contatto anche con altre figure di spicco della scena letteraria veneta come Giuseppe Betussi, Giovanni Fratta e Luca Contile.⁶² Inoltre, sia Venier sia Girolamo Fenarolo, poeta e musicista bresciano,⁶³ sono autori di alcuni versi in morte di Perissone Cambio (m. 1562 ca.).⁶⁴ Sempre Venier e Fenarolo prendono parte pure alla *Corona* (1568) in morte di Annibale Caro (m. 1566), silloge composta da quindici sonetti musicati a cinque voci, fra cui è incluso un loro scambio (Fenarolo, son. *Poi che son le due luci al pianto intese*; Venier, son. *Mentre del mio buon Caro il fin ripenso*), adattato da Daniele Grisoni, compositore attivo a Venezia dagli anni Sessanta presso San Severo (Castello), e dal già citato Gioseffo Zarlino.⁶⁵ Del re-

59. Giustinian, *Rime* (Mercatanti), estravaganti n° 6 (23). Oltre alle note introduttive all'edizione delle *Rime*, per una panoramica sull'attività lirica del poeta è utile Mammana 2001.

60. Gradenigo, *Rime* (1583), c. 43v. Genero di Pietro Bembo, Pietro Gradenigo, protagonista della scena poetica veneziana di pieno Cinquecento, è un poeta ancora poco studiato e le cui *Rime*, pubblicate nel 1583 per i torchi veneziani di Rampazetti, sono ancora in attesa di attenzione critica. Il richiamo onomastico del primo verso suggerisce che la dedicataria possa chiamarsi Serena, ma si tratta di un riferimento equivoco molto inflazionato nei testi in lode delle cantanti. Non si può fare a meno di rilevare la vicinanza tra l'attacco del sonetto di Gradenigo e quello di Giustinian: non ci si addentra, però, sulle possibili ragioni di una simile corrispondenza.

61. Groto, *Rime* (Spaggiari), I 207. Lo stesso è anche autore di un madrigale dedicato all'insegnamento della musica alla propria donna: Groto, *Rime* (Spaggiari), III 44.

62. Son. *Poiché non puote alcun de' miei lamenti* (Venier, *Rime* [Bianco], 86). Per maggiori dettagli sull'attività musicale del primo, menzionato esplicitamente al v. 5 («canta, prego, Fiorin, i miei tormenti»), si veda Borsetta-Pugliese 1999; per un approfondimento sui rapporti di Fiorino con la rete intellettuale veneta è d'aiuto il saggio di Galiano 1999, 536-538.

63. Per gli interessi musicali di Fenarolo, le cui *Rime* furono pubblicate postume da Domenico Venier nel 1574, si veda Marshall 2009.

64. Mi riferisco ai sonetti *Ben perì suon (qual suona il nome stesso)* (Venier, *Rime* [Bianco] 257) e *Sì mi sento ne l'alma il suono impresso* (Fenarolo, *Rime* [1574], c. 38r). I testi sono pubblicati anche da Feldman 1995, 405.

65. Per la *Corona*, alla quale collaborarono illustri personalità musicali attive nella Venezia del tempo (come Andrea Gabrieli, Claudio Merulo e Vincenzo Bell'Havér), si rimanda a Fava 2001. Si fa cenno all'adattamento in musica dei versi di Venier da parte di Zarlino in Collins Fudd-Schiltz 2017, 54.

sto, sembra probabile che Fenarolo fosse in rapporti diretti con lo stesso Adrian Willaert, dal momento che gli indirizza un capitolo satirico,⁶⁶ in più, Antonino Barges, allievo di Willaert e maestro di musica presso la chiesa veneziana di Santa Maria Formosa, sceglie di dedicare proprio a Fenarolo il suo *Primo libro de villotte a quattro voci* (1550), appellandosi alla sua familiarità con il linguaggio musicale:

Io, dunque, a voi che oltre le bellissime litere, et i gratiosi costumi, sete ancho ornato di questa dolcissima virtù, mi sete amico et udite volentieri le mie compositioni, dedico queste mie piccole fatiche (c. n. n.).⁶⁷

Infine, qualcosa va detto pure del poeta Girolamo Molin, tra i più cari amici di Venier e in stretto contatto con alcuni noti compositori di quegli anni, tra cui Bartolomeo Tromboncino,⁶⁸ forse padre del musicista Ippolito Tromboncino, quest'ultimo destinatario di alcuni sonetti moliniani.⁶⁹ Soprattutto, Molin ebbe modo di frequentare il musicista Giovanni Del Lago, sacerdote presso la chiesa di Santa Sofia a Venezia a partire dal 1520.⁷⁰ Questi gli dedicò un complesso trattato di teoria musicale, dal titolo *Epistole composte in lingua volgare nelle quali si contiene la resolutione de' molti reconditi dubbii della Musica*, verosimilmente redatto tra il 1535 e il 1538, mai andato a stampa, forse per la sopraggiunta morte del musicista o per le scarse risorse economiche di Molin, che verosimilmente avrebbe dovuto sostenerne le spese editoriali.⁷¹

66. Nel componimento il poeta cerca di dissuadere il musicista dall'intraprendere un viaggio nelle Fiandre. Il testo, con incipit *Dapoi c'ho inteso certo che volete*, si legge nei *Sette libri di satire* (1560), cc. 193r-195v.

67. Un commento al passo in Feldman 1995, 98-100.

68. La loro collaborazione è attestata da una lettera, datata 2 aprile 1535, di Tromboncino diretta a Giovanni Del Lago, conservata nel ms. Vat. lat. 5318 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 188r. La lettera è trascritta e commentata in Blackburn-Lowinsky-Miller 1991, 201, 869, 897-907.

69. Molin, *Rime* (Dal Cengio), 167-168 e 236; per maggiori dettagli sul compositore cfr. Nutter 1989.

70. Per il musicista cfr. Harràn 1973.

71. Le epistole sono conservate presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Vat. lat. 5318); il manoscritto appartenne al tipografo Paolo Manuzio, su plausibile concessione di Molin che a sua volta deve aver ereditato il testo dal musicista in persona (per questa idea cfr. Blackburn-Lowinsky-Miller 1991, 33).

2. La fortuna in musica: Venier, Fenarolo, Molin e Speroni

La fitta trama di rapporti che ha connotato la vita culturale veneziana di pieno Cinquecento, delineata qui senza pretesa di esaustività, sollecita vari spunti di riflessione, a partire dalle possibili ripercussioni su un piano letterario, sia per le varie collaborazioni fra artisti,⁷² sia per le singole messe in musica dei testi. Per quest'ultimo punto, occorre tenere in considerazione innanzitutto i canali attraverso i quali i compositori attingevano i propri madrigali: i) manoscritti ottenuti direttamente dagli autori o di circolazione autonoma; ii) composizioni musicali precedenti; iii) edizioni poetiche a stampa, spesso antologiche, di dominio pubblico. I florilegi poetici di metà XVI secolo rappresentano, in effetti, il punto di partenza per la gran parte delle poesie musicate cinquecentesche, complici la popolarità dei testi (così come dei loro autori) e la loro facile accessibilità.⁷³ Eppure ciò non toglie che in altri casi si dovrà ammettere invece una fonte manoscritta o una plausibile influenza fra compositori, forse del tutto ignari dell'originale lirico. Ma andiamo con ordine. Ai fini di un'indagine prettamente letteraria, le ragioni di interesse di una tradizione musicale sono almeno tre: i) lo studio della fortuna del testo, intesa come ricezione e circolazione all'interno di un determinato contesto culturale, prospettiva di qualche significato per una ricostruzione d'ambiente; ii) la liceità di avanzare alcune ipotesi di datazione nei confronti di testi altrimenti genericamente ascrivibili al sedicesimo secolo (o, in circostanze ancora più fortunate, di retrodatarne la composizione); iii) una riflessione a partire da varianti testuali attestate dagli adattamenti in musica, talvolta circoscritte a un singolo lemma, talvolta più estese. Bisogna tenere a mente che, come precisa Mila De Santis, è «difficilmente ascrivibile al musicista una riscrittura integrale, o comunque di ampie proporzioni, di un componimento poetico».⁷⁴ Ciononostante è d'obbligo frenare la tentazione di appellarsi precipitosamente ad una variantistica d'autore: anche nei casi più estesi, non

72. Queste sono ben ricostruibili soprattutto nei confronti dei vari adattamenti teatrali con intermezzi musicali. Basti pensare al caso delle composizioni di Andrea Gabrieli per l'*Edipo Tiranno* di Sofocle, messo in scena al Teatro Olimpico di Vicenza nel 1585 (Pirrotta 1995 e 2001, 43-62).

73. Il meccanismo si fa evidente, per esempio, prendendo in mano le *Rime di diversi* (1553), dove sessantacinque degli oltre seicento componimenti inclusi godettero di una tradizione in musica. L'informazione l'ho ricavata consultando RePIM.

74. De Santis 1995, 58 n. 2. Inoltre, la studiosa sottolinea che «le stampe musicali conservano talora versioni dei singoli componimenti che rispecchiano uno stadio redazionale diverso, di solito precoce, rispetto a quello vulgato» (ivi, 58).

si può escludere a priori che i musicisti intervenissero liberamente sul testo, magari adattandolo alle proprie necessità o sensibilità. Occorrerà, volta per volta, provare a sondare il loro livello di alfabetizzazione letteraria.

Per esemplificare la situazione, soffermiamoci innanzitutto su un madrigale di Girolamo Fenarolo, incentrato sul consueto *topos* dei mortali effetti paralizzanti scaturiti della vista dell'amata.⁷⁵ Dato alle stampe nel 1553, il testo, quasi vent'anni dopo, viene messo in musica dal cremonese Tiburzio Massaino:

Rime di diversi (1553), c. 90v:

Chi brama di veder beltà divina,
e udir dolci parole,
v'ascolti e miri SARRA pellegrina.
Ma chi morir non vuole,
e viver desia sciolto,
chiuda l'orecchie e non vi miri in volto,
che, tra diletto e spene,
vincete i Basilischi e le Sirene.
E promettendo aita
nascondete la morte ne la vita.

Massaino, *Il primo libro de madrigali*
(1569), 6:⁷⁶

Chi brama di veder beltà divina
e udir dolci parole
v'ascolti e miri illustre Pellegrina.
Ma chi morir non vuole
e desia viver sciolto
chiuda l'orecchie e non vi miri in volto,
che tra diletto e spene
vincete i basilischi e le sirene.
E promettendo aita
nascondete la morte ne la vita.

75. Il testo si fonda su un susseguirsi di binomi oppositivi: la morte e la vita, la vista e l'udito, a cui corrispondono programmaticamente i «Basilischi, e le Sirene» (v. 8).

76. Preciso che il testo ricorre identico in ognuna delle quattro voci musicali (Canto, Alto, Tenore, Basso, quest'ultimo privo però dei vv. 7-8); ho corretto *dolce* in *dolci* (v. 2). All'interno del *Primo libro dei madrigali a quattro voci* (1569) di Massaino si annoverano adattamenti in musica di Camillo Pellegrino, Luigi Cassola, Francesco Maria Molza, Giovanni Della Casa, Pietro Bembo, Giovanni Battista Amalteo, Sperone Speroni, Antonio Brocardo. Per maggiori informazioni sul compositore è d'aiuto Garavaglia 2008. Dei madrigali musicali si riporta solo il profilo verbale del componimento, senza dar conto di eventuali ripetizioni, ridondanza del tutto ascrivibile al linguaggio musicale.

Oltre a un'inversione al v. 5 (*viver desia > desia viver*), l'adattamento in musica sostituisce la lezione originaria *Sarra* con *illustre* (v. 3). Questo intervento, pur circoscritto, richiede almeno un appunto. Il madrigale di Fenarolo si iscrive all'interno di un ciclo in lode di una donna di nome Sarra,⁷⁷ forse da identificare in Angela Serena Sarra, una delle più note cortigiane della scena lagunare di metà Cinquecento.⁷⁸ La scelta di eliminare il richiamo onomastico conferisce senza dubbio una maggiore universalità al testo, ora rivolto a un soggetto femminile più generico; del resto, si tratta di un'alterazione, plausibilmente non autoriale, forse motivata dal fatto che il compositore non conobbe di persona la donna, morta molti anni prima del 1569.⁷⁹

Un caso più complesso è offerto dalla tradizione delle poesie di Girolamo Molin. Il canale principale di riferimento, per i suoi vari adattamenti musicali, corrisponde con le sue *Rime*, edite postume nel 1573 per i tipi di Comin da Trino. Queste devono aver goduto di una certa rinomanza (e quindi circolazione) nel contesto veneziano degli anni Settanta, rappresentando probabilmente la fonte da cui attinsero la gran parte dei compositori del periodo: una collazione tra le musicazioni e la *princeps* rivela infatti una pressoché totale aderenza al modello originario (salvo sporadiche corrotte).⁸⁰ I testi di Molin continuarono a desta-

77. Il testo è preceduto dalla ballata *Stringimi pur'Amore* e dall'ottava *Poi che Giove mirò ne i più bei fonti* (*Rime di diversi* [1553], c. 90r-v), sempre in lode di una donna di nome Sarra.

78. Di questa idea è Barzaghi 1980, 51. Più volte citata nell'epistolario di Pietro Aretino (es. I, 61, 81, 90, 95, 125, 150, 174, 212, 268, 301, 307; II, 149; V, 51), che le dedicò le *Stanze in lode di Madonna Angela Serena* (1537), la donna trova riscontro anche nella *Tariffa delle puttane di Venegia* (Romei), v. 461. Tuttavia, come mi è stato suggerito dal revisore anonimo, la formulazione del riferimento onomastico non esclude che Fenarolo possa riferirsi, in realtà, a una donna di nome Sara Pellegrini, sulla quale però non ho rinvenuto informazioni: non l'ho trovata menzionata fra gli epistolari del tempo, né nei *Cataloghi delle principali cortigiane del periodo* (da ultimo cfr. Crimi 2018, ricco di ulteriori spunti bibliografici).

79. Aretino riferisce della sua morte in una lettera a Don Lope di Soria del febbraio 1540 (Aretino, *Lettere* [Procaccioli], II, 149). A distanza di anni, pure il musicista Giovanni Contino portò in musica il madrigale, mantenendo l'originario riferimento onomastico alla donna del v. 3 (*Sarra pellegrina*), ma intervenendo sul v. 2, senza stravolgere però il significato complessivo del testo (*dolci > grate*); si veda Contino *La Eletta* (1569), 39.

80. Del resto, la mancanza di varianti testuali non implica una rigida adesione all'antigrafo lirico da parte del musicista. Ad esempio, il madrigale a dialogo *Alma d'amor gioiosa hor che sospiri?* (Molin, *Rime* 125) è restituito in maniera completamente diversa da Giovanni Dragoni e da Tiburzio Massaino: ad esempio, limitatamente alla sola prima voce (il canto), Massaino mantiene inalterato l'andamento dialogico distintivo del testo di partenza, mentre Dragoni elimina sia gli interrogativi sia le risposte, alterando così sensibilmente il testo

re l'interesse dei compositori anche negli anni Ottanta e Novanta del Cinquecento, sebbene si abbia l'impressione che i musicisti non guardino più (o solo) al volume del 1573. A titolo esemplificativo, indugiamo un poco su un paio di adattamenti in musica, rispettivamente di Lucrezio Ruffolo e Gioseffo Biffi:⁸¹ il primo visse prevalentemente a Guastalla (Reggio Emilia), al servizio del duca Ferrante II, e non abbiamo notizie di suoi soggiorni a Venezia né di rapporti culturali con l'ambiente lagunare; Biffi visse invece tra Milano, la Polonia e la Germania, senza mai frequentare il *milieu* veneto. Entrambi intonarono un solo madrigale del poeta veneziano, *Questi gigli novelli* (Molin *Rime* 106), da loro pubblicato sempre in forma adespota. Ovviamente non si può escludere a priori che entrambi possano aver avuto fra le mani l'esemplare delle *Rime* di Molin, ma si deve ammettere che si tratta di una congettura quantomeno non scontata, tanto più che il componimento aveva già goduto, tra gli anni Settanta e Ottanta, di una discreta risonanza musicale.⁸² Limitando il discorso al solo testo verbale,⁸³ l'adattamento proposto da Ruffolo si allinea alla *princeps* moliniana, salvo l'omissione del v. 4 e un verosimile refuso ai vv. 2 e 3;⁸⁴ al contrario, i versi centrali dell'adattamento di Biffi differiscono completamente dall'originale:⁸⁵

originario e il suo intento complessivo. Per gli adattamenti in musica cfr. Dragoni, *Madrigali* (1575), 30 e Massaino, *Madrigali* (1578), 22.

81. Qualche cenno sul primo si legge in Coluzzi 2023, 429 n.; per il secondo cfr. Dell'Amore 1995, 70.

82. Es. Pordenone, *Madrigali* (1578), 13; Di Monte, *Madrigali* (1581), 18; Bassano, *Madrigali* (1585), 10. Per le scelte poetiche nei madrigali di Filippo di Monte, che attinse a piene mani dalle *Rime* di Molin, è d'obbligo il rimando a Luzzi 2003, volume prezioso per la densità di informazioni e l'utile ricostruzione di contesto.

83. Si rinuncia qui a un'adeguata disamina del rivestimento musicale del componimento, in quanto l'esame delle partiture richiederebbe competenze che, chi scrive, non ha.

84. Il testo ricorre identico nelle prime quattro voci (Canto, Alto, Tenore, Basso); nella Quinta il v. 1 è lacunoso (*Questi gigli*) e v. 2 è omissso. Nella stessa raccolta, si attestano adattamenti in musica di Torquato Tasso, Giuliano Gosellini, Pietro Barignano, Battista Guarini, Francesco Petrarca.

85. Quanto trascritto si riferisce alla sola voce del Tenore. Non ho potuto compiere le opportune verifiche sulle altre quattro voci musicali, in quanto l'esemplare custodito presso la Biblioteca Marciana di Venezia (MUSICA 01290), nonché l'unico conservato in Italia secondo l'OPAC SBN, è privo delle altre parti. Preciso di aver sanato l'ipometria del v. 1, integrando l'aggettivo *novelli*, come correttamente riportato anche nella «Tavola» (p. 22) della stessa silloge musicale. Nella stessa raccolta, si attestano adattamenti in musica di Pietro Barignano, Luigi Groto, Gian Battista Guarini, Girolamo Parabosco.

Molin, *Rime* 106:

Questi gigli novelli e queste rose
 e questi vaghi fiori,
 ch'aprono in queste valli al Sol ascose,
 tutti sono favori
 e grazie sol de le luci amoroze,
 ché può madonna, ove non passa il Sole,
 far col guardo fiorir rose e viole.

Ruffolo, *Madrigali* (1598), 10:

Questi gigli novelli e queste rose
 e queste vaghi fiori
 ch'apron in queste valli al sol ascosi
 e gratie sol delle luci amoroze
 che può madonna ove non passa il sole
 far col guardo fiorir rose e viole.

Biffi, *Madrigali* (1598), 20:

Questi gigli <novelli> e queste rose
 ch'apron in queste valli al Sol ascose
 Laura rinverde, col suo vag'aspetto,
 e qui prende diletto,
 che sola può dove non pass'il Sole,
 far col guardo fiorir ros'e viole.

La portata dell'innovazione in Biffi si ridimensiona considerando un antecedente di qualche anno prima, pubblicato da Francesco Soriano nel 1581:

Soriano, *Madrigali* (2018), 19:

Questi gigli novelli e queste rose
 e tanti vaghi fiori,
 ch'aprono in queste valli al sol ascose,
 scopre e rinverde col suo vago aspetto
 (e qui prende diletto)
 l'amata mia Licori
 che sola pò, dove non passa il sole,
 far col guardo fiorir rose e viole.

È possibile che Biffi avesse a mente il testo di Soriano poiché ne recupera le innovazioni principali: «rinverde col suo vago aspetto / et qui prende diletto», a sostituzione dei vv. 4-5 di Molin. Se è verosimile immaginare che Biffi conoscesse la versione del 1581, da cui avrebbe ereditato il corpo centrale, è anche vero che provvide a mutarne la struttura metrica – Soriano AbACcbDD, Biffi AABbCC – portando il numero di versi da 8 a 6, ed eliminando la rima B (-*or*). L'ipotesi però non soddisfa in ogni caso il

problema interpretativo delle alterazioni testuali introdotte dal primo musicista: si tratta di lezioni ‘moliniane’ legate ad una circolazione alternativa (o anteriore) dell’opera o innovazioni del musicista in persona? Lo schema metrico del madrigale proposto da Soriano non trova riscontro nel corpus di Molin, ma è in sé perfettamente accettabile. Maggiori dubbi sorgono osservando i vv. 4-6 di Soriano, non esattamente rispondenti all’*usus* di Molin, dal momento che questi non si serve mai del termine ‘*rinverdire*’ né di espressioni, pur comuni, come ‘*prendere diletto*’; allo stesso modo, il riferimento alla ninfa Licori costituirebbe a sua volta un *unicum*, tanto più anomalo a fronte della pressoché totale assenza nella lirica moliniana di rimandi a personaggi della tradizione bucolico-pastorale. Altrettanto eccezionale sarebbe, sempre in relazione alla poesia del nostro, anche una memoria così esplicita di Petrarca nel richiamo, presente in Biffi, a Laura. Pur nella consapevolezza che non si possa respingere del tutto l’ipotesi di una prima redazione d’autore, sottoposta a un *labor limae* poi confluito nella stampa del 1573, sembra più plausibile che gli interventi attestati in Soriano siano l’esito di un’iniziativa del musicista stesso (o di un suo collaboratore).⁸⁶ Tanto più che Soriano trascorse la sua intera vita a Roma e, dalle informazioni biografiche a nostra disposizione, non risulta aver avuto rapporti con nessun interprete del cenacolo veneziano, intonando solo questa lirica di Molin: insomma, siamo forse di fronte ad un caso di interpolazione del testo moliniano, adattato prima a un filone bucolico e, poi, a uno filo-petrarchesco.

Un terreno decisamente meno impervio è quello delle datazioni, laddove un’attestazione musicale può suggerire un indubbio limite *ante quem* alla scrittura di un testo lirico. Prendiamo rapidamente in esame alcuni esempi, per lo più sfuggiti alla critica. Come si è detto, le *Rime* di Molin andarono in stampa postume nel 1573. Eppure, uno dei suoi madrigali amorosi, *Come vago augellin, ch’a poco a poco* (*Rime* 127), vanta una tradizione musicale databile già a un decennio prima: infatti Francesco Portinaro lo

86. Di questa opinione è anche Francesco Bracci nell’introduzione a Soriano, *Madrigali* (2018), 11: «Ciò suggerisce la presenza duratura, al fianco del compositore, di un poeta di fiducia, che potrebbe anche essere il compositore stesso (tra i casi certi di compositori coevi che hanno scritto i testi dei propri madrigali emerge, in area romana, quello di Giovanni Battista Mosca). Allo stesso autore di questi testi anonimi potrebbe appartenere la modifica apportata alla poesia di «*Questi gigli novelli*» (*Madrigali* 18; cfr. edizione dei testi) dove sono stati sostituiti due versi, modificando in maniera accettabile lo schema delle rime». Al suo saggio si rimanda anche per opportuni rinvii bio-bibliografici sul compositore.

mette in musica nel 1563, mentre Antonio Molino nel 1568.⁸⁷ Si rinuncia, in questa sede, a una puntuale disamina delle minime varianti testuali tramandate dalle loro intonazioni. Piuttosto, sia consentito porre l'accento sul fatto che questi adattamenti musicali fissano, con evidente sicurezza, la circolazione del testo, e quindi la sua scrittura, al più tardi agli inizi degli anni Sessanta: e, dal momento che a quell'altezza il componimento moliniano non era stato ancora pubblicato, Portinaro deve essere entrato in contatto necessariamente con un manoscritto, forse d'autore, data la loro comune rete culturale di riferimento. Su Antonio Molino, protagonista del ridotto ca' Venier, qualcosa è già stato detto. Tocca dire qualcosa su Portinaro, profondamente radicato nella scena culturale patavina: maestro di cappella del Duomo di Padova nel 1576, diventa poi membro, in qualità di maestro di musica, dell'Accademia letteraria e musicale degli Elevati di Padova e dell'Accademia Filarmonica di Verona.⁸⁸ E non sono mancati nemmeno rapporti con la coeva scena poetica. Sappiamo, infatti, che il compositore era vicino al figlio di Pietro Bembo, Torquato, dedicatario del suo *Primo libro de' madrigali a cinque voci* (1550). A sua volta, Torquato era legato alla scena letteraria veneziana di metà secolo, come dimostra una lettura dell'epistolario del cognato Pietro Gradenigo, tra i principali esponenti della cerchia di Campo Santa Maria Formosa.⁸⁹ Inoltre, sfogliando i madrigali messi in musica da Francesco Portinaro, oltre all'immane presenza petrarchesca, si rileva una certa predilezione per l'attualità lirica contemporanea di area veneta, con adattamenti di Parabosco, Molin, Speroni e Venier.⁹⁰ Di quest'ultimo, per esempio, Portinaro mette in musica la canzonetta amorosa *Mentre m'havesti caro*, andata a stampa solo nel 1565, ma da lui musicata già nel 1554.⁹¹ Sempre di Venier, si può ricordare anche l'ottava *Gloriosa, felice, alma Vinegia*, in lode di Venezia, consegnata ai

87. Portinaro, *Primo libro de madrigali* (1563), 6; Molino, *Dilettevoli madrigali* (1568), 4. Si rinuncia, in questa sede, a una disamina delle minime varianti testuali tramandate dalle loro intonazioni.

88. Le informazioni sono tratte da Colussi 2016.

89. L'epistolario, ancora inedito, è custodito nel ms. Biblioteca Marciana It. X 23 (6526). Per un affondo sui contatti tra Pietro Bembo e la scena musicale patavina è imprescindibile Cassia 2023.

90. Il dato, relativo al periodo 1550-1572, si ricava consultando RePIM.

91. Quanto musicato da Portinaro è una versione scorciata del testo originale di Venier, a sua volta imitazione della celebre ode oraziana *Donec gratus eram tibi* (*Odi* III 9); i componimenti si leggono in *Rime di diversi* (1565), II, c. 14v (oggi Venier, *Rime* [Bianco] 207) e Portinaro, *Madrigali* (1554), 30. Consultando RePIM, non ho trovato altri adattamenti in musica della canzonetta di Venier.

torchi, ancora una volta, nel 1565.⁹² In realtà, anche in questo caso, la sua scrittura deve essere anticipata almeno di una quindicina d'anni, dal momento che il testo figura fra le *Napolitane* (1550) del veneziano Baldassarre Donato, attivo nel ridotto ca' Venier fin dagli anni Quaranta.⁹³ Dato che l'adattamento in musica del 1550 non attesta alcuna variante testuale, se non l'omissione di *oltra* (v. 8), si può immaginare che Venier non abbia sentito la necessità di tornare sul testo prima di darlo ai torchi, molti anni dopo, in una delle più rilevanti antologie poetiche del tempo. Simili considerazioni valgono anche per la ballata *Amor, già che tu vuoi pur ch'io m'arrischi* del filosofo Sperone Speroni, andata in stampa per la prima volta fra le *Rime di diversi* del 1552:

Amor, già che tu vuoi pur ch'io mi arrischi
in udir e vedere
Sirene e Basilischi;
fammi gratia, Signore,
s'egli avien ch'io mi strugga a lo splendore
di duoi occhi sereni, et che io sia preda
d'un ragionar accorto;
che chi ne è colpa creda
che per veder et per udir sia morto.
Gentil coppia eccellente,
chi vi mira et ascolta
solamente una volta,
et non muor di piacere,
può gir arditamente
ad udir e vedere
le Sirene d'Amor e i Basilischi.⁹⁴

92. *Rime di diversi* (1565), II, c. 12r; è oggi leggibile nell'edizione delle *Rime* a cura di Bianco (n° 198).

93. Donato, *Napolitane* (1550), 20. L'adattamento musicale è studiato da Ellen Rosand (1977, 527-529), all'interno di una più ampia indagine sul ruolo della musica nella costruzione del mito veneziano in epoca moderna, con affondi su Baldassarre Donato e Andrea Gabrieli. Dal momento che Donato frequentò in prima persona il circolo ca' Venier (Feldman 1991), è plausibile che il musicista sia entrato in contatto con gli scartafacci d'autore. Per ulteriori approfondimenti su Donato cfr. Feldman 1995, 384-404.

94. *Rime di diversi* (1552), 373. Con lievi varianti, il testo è attestato anche in Speroni, *Opere* (1740), IV, 372. Salza suggerisce che questi versi possano riferirsi a Gaspara e Cassandra Stampa, la «gentil coppia eccellente» del v. 10 (Salza 2019, 136).

Il testo intona il motivo della pericolosa minaccia amorosa, restituita da una fitta rete di geometriche riprese interne, incentrate sulla vista e sull'udito, in maniera del tutto simile a quanto proposto da Fenarolo nel già citato madrigale *Chi brama di veder beltà divina*. Ancora una volta, lo studio della sua messa in musica consente di retrodatare la composizione dell'esercizio lirico: il componimento, infatti, venne intonato da Perissone Cambio già nel 1547 e, l'anno dopo, da Adriano Willaert.⁹⁵ Questi adattamenti coincidono, salvo minime inversioni non significative, a quanto poi pubblicato nel 1552, il che fa pensare che i compositori avessero avuto modo di consultare gli originali d'autore o manoscritti affidabili. D'altra parte, che Speroni conoscesse Willaert è provato da una lettera di Bernardo Tasso, che attesta un'intenzione di collaborazione musicale:

Molto Eccellente Sig. mio Osserv. io dissi d'aver parlato a M. Adriano per far quanto V. S. m'aveva imposto, non perché gli avesse parlato. Ier mattina andai col Clar. [Federico] Badoaro a ritrovarlo; e dopo molte preghiere che gli fece sua Mag. ed io ci rispose che gli rincreseva oltre modo di non poterci compiacere, perché e la sua indisposizione e l'età già decrepita non gli lasciavano far più cosa buona, e che si terria a grandissima ventura di poter soddisfare a V. S. ma che credeva che ci fossero altre persone che potriano menare a fine questo suo desiderio; e sopra tutto ci nominò uno Maestro di Cappella di Treviso nominato Giovan Nasco.⁹⁶ Ma il Signor Clariss. informatosi senza nominar V. S. da persona bene intendenti della Musica, ha inteso che un nipote di M. Adriano (ancorch'egli forse per modestia non l'abbia nominato) lo saprà fare giudiciosissimamente: ed in questo caso forse M. Adriano gli darebbe aiuto e consiglio.⁹⁷ Dui altri ancora sono stati nominati, ad ognuno de' quali se V. S. vorrà che si parli, si farà lor fare ciò ch'ella vorrà.⁹⁸

95. Cambio, *Primo libro dei madrigali a quattro voci* (1547), 23; il madrigale di Willaert si legge in Rore, *Il Terzo libro di Madrigali a cinque voci* (1548), 14.

96. Di origini fiamminghe, Giovanni Nasco fu maestro di musica presso l'Accademia Filarmonica di Verona e, dal 1551, del Duomo di Treviso. Non mi risulta che abbia musicato rime di Speroni. Per i rapporti tra Nasco e la coeva scena letteraria rimando a Pozzobon 2006.

97. Il nipote è da identificare in Alvise Willaert, cantore di San Marco sul quale le informazioni scarseggiano. Anche in questo caso, non ho trovato sue musicazioni di componimenti speroniani.

98. Tasso, *Lettere* (1751), III, 135-136. La lettera, indirizzata a Speroni, è datata 10 giugno 1559. Preciso di non aver rinvenuto riferimenti a Giovanni Nasco e Alvise Willaert fra le lettere di Speroni, *Opere* (1740), V, 327-390. Federico Badoaro è variante onomastica

Questa lettera è particolarmente degna di nota in quanto non solo prova una rete di reciproche conoscenze, ma suggerisce altresì la volontà di Speroni di mettere in musica un proprio componimento, purtroppo imprecisato e dunque non identificabile, sulla scorta di una collaborazione con Willaert che affonda, per l'appunto, le sue radici già negli anni Quaranta.⁹⁹

Avviandosi rapidamente alla conclusione, si dica qualcosa sull'ultimo punto rimasto ancora in sospeso, ossia l'importanza di ripercorrere la ricezione in musica dei testi lirici, prospettiva proficua per sondarne la fortuna e le forme di circolazione. L'aspetto quantitativo è ricavabile da uno spoglio delle edizioni, facilitato, come si è detto, da strumenti digitali quali RePIM.¹⁰⁰ Una simile indagine evidenzia non solo *quali* poeti di pieno Cinquecento hanno goduto di una maggiore attenzione musicale (e da parte di *chi*), ma consente anche di ripercorre il loro successo in musica nel susseguirsi dei vari decenni,¹⁰¹ verificando così le tendenze principali messe a punto dai singoli compositori. Per esempio, nonostante la complessiva propensione per soggetti amorosi, è pur vero che capita di imbattersi, di tanto in tanto, in madrigali di argomento epicedico-politico, come nel caso del sonetto *Giovane illustre alteramente nato* di Domenico Venier (*Rime* [Bianco] 140), in lode del duca di Ferrandina, Antonio Castriota, assassinato a Murano durante una festa di carnevale nel febbraio del 1548.¹⁰² Pubblicato per la prima volta fra le *Rime di diversi* (1550, c. 213r), una decina

per Federico Badoer. Al cantiere delle lettere di Bernardo Tasso sta lavorando Valentina Leone.

99. Si dia spazio a un dato curioso: l'attività poetica di Speroni trova attestazioni negli anni Quaranta solo grazie ai citati adattamenti in musica di Willaert; per una prima apparizione in una antologia poetica bisogna aspettare infatti il 1551 (madr. *Signora Nicolosa*, in *Rime di diversi* [1551], 229).

100. Rimane del tutto scoperto, invece, il versante della tradizione manoscritta dei componimenti musicali.

101. Per esempio, non stupisce che il più celebre sonetto di Venier, *Non punse arse o legò stral fiamma o laccio*, estremamente popolare fra i poeti contemporanei, abbia goduto di anche un'attenzione musicale da parte di Martoretta, *Il Terzo libro di madrigali* (1554), 7 e Camaterò di Negri, *Il primo libro di madrigali* (1560), 8. Impresso per la prima volta fra le *Rime di diversi* (1550), a c. 198r, il sonetto fu ripetutamente stampato nel corso degli anni Cinquanta (*Rime di diversi* [1552], 297; *Rime di diversi* [1555], 263; *Rime di diversi* [1556], 417; *I fiori delle rime* [1558], 182). Il testo è oggi leggibile nell'edizione a cura di Monica Bianco (n° 144).

102. L'episodio di cronaca godette di una certa risonanza letteraria, indagata da Bianco 2010.

di anni dopo il testo venne musicato da Costanzo Porta, abbastanza vicino all'ambiente musicale di Antonio Molino.¹⁰³

Uno sguardo di questo tipo restituisce, a colpo d'occhio, *quanti e quali* testi abbiano destato l'interesse dei compositori dell'epoca, ma non risolve altri interrogativi, per nulla secondari. Ad esempio: il particolare successo musicale di un determinato componimento lirico si deve ricondurre al fatto che rispondeva a giuste condizioni di musicabilità? Quando è da vagliare invece la possibilità che si tratti di una poesia *per* musica? Non è affatto semplice dare una risposta, e ogni adattamento andrà discusso singolarmente, tenendo in debita considerazione fattori cruciali come la storia del singolo componimento lirico, la familiarità del musico con il rimatore in questione e le sue personali inclinazioni letterarie, ricostruibili solo a partire da uno spoglio integrale di tutti gli incipit dei suoi stampati. Terreno impervio, quanto affascinante, la tradizione in musica della lirica cinquecentesca consente, insomma, di attraversare sentieri utili per illuminare una rete di *patronage* e di rapporti culturali, nonché, con la dovuta prudenza, validi per sondare possibili stratificazioni redazionali, tutte da dimostrare. Ma bisogna prendere atto che molto resta da scavare e, prendendosi la licenza di utilizzare, un po' impropriamente, la terminologia di settore, molte sono le note che rischiano di risultare dissonanti.

103. Porta, *Secondo libro de le Muse* (1559), 19. Si tratta dell'unico testo di argomento encomiastico-politico dell'intera silloge musicale del 1559 e, al contempo, è anche l'unico componimento di Venier musicato da Porta (per il quale si rinvia a Chemotti 2016).

Bibliografia

- Aaron, *Lucidario in musica* (1545) = *Lucidario in musica di alcune oppenioni antiche, et moderne con le loro oppositioni (...) composto dall'eccellente et consumato musico Pietro Aron de Ordine de crosachieri, et della citta di Firenze*, Venezia 1545.
- Agostini, *Giornate soriane* (Salvetti Firpo) = L. Agostini, *Le Giornate soriane*, a c. di L. Salvetti Firpo, introduzione di F. Barcia, premessa di P. Parroni, Roma 2004.
- Agostini 1953 = S. Agostini, *Di Ludovico Agostini poeta pesarese*, «Studia Oliveriana» 1 (1953), 45-61.
- Andreani 2014 = V. Andreani, *Note per un primo profilo di Girolamo Parabosco poeta*, «L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana» 9, 1 (2014), 39-66.
- Aretino, *Lettere* = P. Aretino, *Lettere*, 6 voll., a c. di P. Procaccioli, Roma 1997-2002.
- Armellini 2009 = M. Armellini, *Francesco Marcolini stampatore di musica*, in P. Procaccioli, P. Temeroli, V. Tesei (a c. di), *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolino da Forlì». La vita, l'opera, il catalogo*. Atti del Convegno internazionale di studi, Forlì 11-13 ottobre 2007, Bologna 2009, 183-224.
- Armellini 2012 = M. Armellini, *Musica e musicisti nei "Marmi" di Anton Francesco Doni*, in G. Rizzarelli (a c. di), *"Marmi" di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, Firenze 2012, 331-352.
- Arnaldi-Pastore Stocchi 1983 = G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi (a c. di), *Storia della cultura veneta*, 4/I, *Il Seicento*, Vicenza 1983.
- Balduino 2008 = A. Balduino, *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento*, in Id., *Periferie del petrarchismo*, a c. di B. Bartolomeo, A. Motta, presentazione di M. Pastore Stocchi, Roma-Padova 2008, 31-90.
- Balsano 1981 = M.A. Balsano (a c. di), *L'Ariosto, la musica, i musicisti: quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, Firenze 1981.
- Balsano 2000 = M.A. Balsano, *Fortuna di Tasso nella produzione madrigalistica di Cinque e Seicento*, in P. Gargiulo, A. Magni, S. Toussaint (a c. di), *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento. I Bardi di Vernio e l'Acca-*

- demia della Crusca*. Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze-Vernio 25-26 settembre 1998, Prato 2000, 83-104.
- Balsano-Walker 1988 = M.A. Balsano, T. Walker (a c. di), *Tasso, la musica, i musicisti*, Firenze 1988.
- Baroncini 2015 = R. Baroncini, *La vita musicale a Venezia tra Cinquecento e Seicento: musicisti, committenti e repertori*, in T. Jez, B. Przybyszewska-Jarminska, M. Toffetti (ed. by), *Italian Music in Central-Eastern Europe. Around Mikolaj Zielenski's Offertoria and Communiones*, Venezia 2015, 131-150.
- Barzaghi 1980 = A. Barzaghi, *Donne o cortigiane? La prostituzione a Venezia. Documenti di costume*, Verona 1980.
- Bassano, *Madrigali* (1585) = *De floridi virtuosi d'Italia: il Secondo libro de Madrigali a cinque voci, novamente composti et dati in luce*, Venezia 1585.
- Bellorini 1995 = G. Bellorini, *Luigi Cassola madrigalista*, «Aevum» 69, 3 (1995), 593-615.
- Bernstein 1990 = J. Bernstein, *Girolamo Scotto and the Venetian Music Trade*, in A. Pompilio (a c. di), *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*. Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna 27 agosto-1 settembre 1987, Ferrara-Parma 30 agosto 1987, I, Torino 1990, 295-305.
- Bernstein 1998 = J. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*, New York 1998.
- Bernstein 2001 = J. Bernstein, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford 2001.
- Bianchi-Russo 1993 = F. Bianchi, P. Russo (a c. di), *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*. Atti del convegno di studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte, Savona 3-6 novembre 1988, Genova 1993.
- Bianco 2010 = M. Bianco, «*Duolsi del caso strano afflitta et lassa / Venetia tutta*»: *l'omicidio del duca di Ferrandina e la sua commemorazione poetica*, in M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese (a c. di), *Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, Roma 2010, 245-266.
- Bianconi 1986 = L. Bianconi, *Il Cinquecento e Seicento*, in A. Rosa (dir.), *Letteratura italiana. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino 1986, 319-363.
- Biffi, *Madrigali* (1598) = *Di Gioseffo Biffi da Cesena, maestro di capella dell'illustrissimo et reverendiss. signor cardinal Andrea Battorio. Madrigali a cinque voci, con duoi soprani*, Milano 1598.

- Bizzarini-Marchetti 2023 = M. Bizzarini, P. Marchetti, *Gaspara Stampa tra musica ed eterodossia*, «Rivista di letteratura italiana» 41, 3 (2023), 103-119.
- Blackburn-Lowinsky-Miller 1991 = J. Blackburn, E.E. Lowinsky, C.A. Miller (ed. by), *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford 1991.
- Bolcato 1995 = V. Bolcato, *Leone Leoni e la musica a Vicenza nei secoli XVI-XVII*, Venezia 1995.
- Borghi-Zappalà 1995 = R. Borghi, P. Zappalà (a c. di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992, Lucca 1995.
- Borsetta-Pugliese 1999 = M.P. Borsetta, A. Pugliese (a c. di), *Villanella, napoletana, canzonetta: relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento*. Atti del Convegno internazionale di studi, Arcavacata di Rende-Rossano Calabro 9-11 dicembre 1994, Vibo Valentia 1999.
- Brannon 2022 = S. Brannon, *Gioseffo Zarlino amid the Venetian Book Trade*, in Pradella 2022, 3-26.
- Bryant 1983 = D. Bryant, *La musica nelle istituzioni religiose e profane di Venezia*, in Arnaldi-Pastore Stocchi 1983, 433-447.
- Bryant-Morell 1988 = D. Bryant, M. Morell, *La vita musicale a Venezia all'epoca di Andrea Gabrieli*, in G. Benzoni, D. Bryant, M. Morell (a c. di), *Gli anni di Andrea Gabrieli*, Milano 1988 («Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli, I»), 35-47.
- Bryant 1994 = D. Bryant, *Musica e musicisti*, in G. Cozzi, P. Prodi (a c. di), *Storia di Venezia*, VI, *Dal Rinascimento al barocco*, Roma 1994, 449-468.
- Brunello 1987 = G. Brunello, *Le "Rime" del Grotto in musica*, in Brunello-Lodo 1987, 141-161.
- Brunello-Lodo 1987 = G. Brunello, A. Lodo (a c. di), *Luigi Grotto e il suo tempo (1541-1585)*. Atti del convegno di studi, Adria 27-29 aprile 1984, Rovigo 1987.
- Bussi 1961 = F. Bussi, *Umanità e arte di Gerolamo Parabosco: Madrigalista, Organista e Poligrafo (Piacenza 1524 c. Venezia 1557)*, Piacenza 1961.
- Calmo, *Lettere* = A. Calmo, *Lettere*, a c. di V. Rossi, Torino 1888.
- Calmo, *Rime* = A. Calmo, *Rime*, a c. di G. Belloni, Venezia 2003.
- Camaterò di Negri, *Il primo libro di madrigali* = *Primo libro di madrigali a 5 voci di Hippolito Camaterò*, Venezia 1560.

- Cambio, *Primo libro di madrigali* = *Primo libro di madrigali a quattro voci di Perissone Cambio con alcuni di Cipriano Rore novamente posti in luce*, Venezia 1547.
- Campagnolo 2001 = S. Campagnolo (a c. di), *Problemi e metodi della filologia musicale*, Lucca 2001.
- Capra 2006 = M. Capra (a c. di), *A Messer Claudio, musico: le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1533-1604) tra Venezia e Parma*, Venezia-Parma 2006.
- Caraci Vela 1995 = M. Caraci Vela (a c. di), *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*, Lucca 1995.
- Caraci Vela 2015 = M. Caraci Vela (a c. di), *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Lucca 2015.
- Carapezza 2019 = S. Carapezza, «La rosta delle ciance». *Le forme brevi nella Zucca di Anton Francesco Doni*, «Carte romanze» 7, 1 (2019), 143-164.
- Cassia 2023 = C. Cassia, *Pietro Bembo e l'ambiente musicale padovano*, in Ead. (a c. di), *Musica e cultura nella Padova di Pietro Bembo*, Lucca 2023, 3-24.
- Cavallini 1987 = I. Cavallini, *Il Grotto e la musica*, in Brunello-Lodo 1987, 183-203.
- Cavallini 2005 = I. Cavallini, *Irene da Spilimbergo; storia di una biblioteca di famiglia e un caso dubbio di persistenza del repertorio frottolistico*, in G. Cattin, P. Dalla Vecchia (a c. di), *Venezia 1501. Petrucci e la stampa musicale*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia 10-13 ottobre 2001, Venezia 2005, 611-622.
- Cavallini 2006 = I. Cavallini, *Ludovico Dolce, Antonio Molino, Claudio Merulo e la musica in tragedia*, in Capra 2006, 277-298.
- Cecchi 1998 = P. Cecchi, *Il rapporto tra testo letterario e intonazione musicale*, in P. Besutti, T.M. Gialdroni, R. Baroncini (a c. di), *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*. Atti del Convegno, Mantova 21-24 ottobre 1993, Firenze 1998, 549-604.
- Chegai-Luzzi 2005 = A. Chegai, C. Luzzi (a c. di), *Petrarca in musica*. Atti del Convegno internazionale di studi (VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca), Arezzo 18-20 marzo 2004, Lucca 2005.
- Chemotti 2016 = A. Chemotti, s.v. *Porta, Costanzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma 2016, 92-95.
- Ciliberti 1998 = G. Ciliberti, *Francesco Coppetta de' Beccucci in musica e la trasmissione dei suoi testi poetici*, in H. Danuser, T. Plebuch (hrsg.), *Musik als Text, Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft*

- für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993, 2 voll., Berlin 1998, II, 189-196.
- Collarile 2007 = L. Collarile, *Considerazioni sull'attività editoriale di Claudio Merulo*, «Fonti musicali italiane» 12 (2007), 7-37.
- Collins Fudd-Schiltz 2017 = C. Collins Fudd, K. Schiltz, *Gioseffo Zarlino. Vita e opere*, in Zanoncelli 2017, 51-56.
- Colussi 2016 = F. Colussi, s.v. *Portinaro Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma 2016, 127-130.
- Coluzzi 2023 = S.J. Coluzzi, *Guarini's "Il Pastor Fido" and the Madrigal Voicing the Pastoral in Late Renaissance Italy*, London 2023.
- Contino, *La Eletta* = *La Eletta di tutta la musica intitolata Corona di diversi novamente stampata. Libro Primo*, Venezia 1569.
- Cozzi 1987 = G. Cozzi, *La società veneziana all'epoca di Andrea Gabrieli*, in Degrada 1987, 1-17.
- Crimi 2011 = G. Crimi, s.v. *Molino, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma 2011, 414-417.
- Crimi 2018 = G. Crimi, *Una stampa ritrovata: "Il Catalogo de tutte le principal e più onorate cortegiane de Venezia"*, «Filologia e critica» 43 (2018), 57-80.
- Damerini 1965 = G. Damerini, *Il sodalizio artistico di Lodovico Dolce con Antonio Molino detto il Burchiella per la "Marianna" e le "Troiane"*, «Il Dramma» 41, 342 (1965), 37-44.
- Degrada 1987 = F. Degrada (a c. di), *Andrea Gabrieli e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale, Venezia 16-18 settembre 1985, Firenze 1987.
- De Nichilo 1977 = A. De Nichilo, *Le lettere di Andrea Calmo e la civiltà veneziana del Rinascimento*, «F.M. Annali dell'istituto di filologia moderna dell'Università di Roma» 1 (1977), 61-83.
- De Santis 1995 = M. De Santis, *Questioni di prassi ecdotica nell'edizione dei testi poetici musicati da Andrea Gabrieli*, in Borghi-Zappalà 1995, 57-68.
- De Santis 2000 = M. De Santis, *Ancora sull'edizione dei testi poetici musicati nel Cinquecento*, in S. Campagnolo (a c. di), *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, Lucca 2000.
- De Santis 2001 = M. De Santis (a c. di), *I testi poetici. Edizione critica e fonti letterarie*, Milano 2001 («Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli [1535]-1585», III).
- De Santis 2007 = M. De Santis, *Problemi di edizione di testi poetici intonati nel Cinquecento (con alcuni esempi marenziani)*, in F. Piperno (a c. di), *Luca*

- Marenzio e il madrigale romano*. Atti del Convegno internazionale di studi, Roma 9-10 settembre 2005, Roma 2007, 169-179.
- Di Monte, *Madrigali = Di Filippo di Monte maestro di capella della s.c. maestà dell'imperatore Rodolfo Secondo. Il Decimo libro delli Madrigali, a cinque voci. Novamente posti in luce*, Venezia 1581.
- Donato, *Napolitane = Baldassarre Donato (...) Le Napolitane et alcuni madrigali a quattro voci*, Venezia 1550.
- Dell'Amore 1995 = F. Dell'Amore (a c. di), *La Scena Volubile. Teatro e Musica a Cesena dal Medioevo all'Ottocento*, [s.l.] 1995.
- Dolce, *Le Troiane = Le troiane. Tragedia di Lodovico Dolce. Recitata in Vinegia l'anno MDLVI*, Venezia 1567.
- Dolce, *Marianna = L. Dolce, Marianna*, in R. Cremante (a c. di), *Teatro del Cinquecento. La Tragedia*, I, Milano-Napoli 1997, 729-877.
- Donati 2018 = P.P. Donati, *Strumenti a tastiera e pratica musicale. Fonti e documenti dal XV al XVII secolo. II: 1551-1580*, «Informazione organistica» 30, 2 (2018), 147-206.
- Doni, *Dialogo della musica = A.F. Doni, Dialogo della musica*, a c. di G.F. Malipiero, Milano 1965.
- Doni, *Libreria = A.F. Doni, La libreria divisa in tre trattati (1557)*, 2 voll., a c. di G. Castellani, Manziana (Rm) 2020.
- Doni, *La Zucca = A.F. Doni, La Zucca*, 2 voll., a c. di E. Pierazzo, Roma 2003.
- Doni, *Tre libri di lettere = Tre libri di lettere del Doni*, Venezia 1552.
- Dragoni, *Madrigali 1575 = Di Giovan'Andrea Dragoni, il Primo libro de Madrigali a cinque voci, con un dialogo a otto nel fine. Novamente posti in luce*, Venezia 1575.
- Drusi 2004 = R. Drusi, *Le Lettere di Andrea Calmo sulla soglia di una nuova edizione*, in R. Drusi, D. Perocco, P. Vescovo (a c. di), *Le sorte delle parole: testi veneti dalle origini all'Ottocento: edizioni, strumenti, lessicografia*. Atti dell'incontro di studio, Venezia 27-29 maggio 2002, Padova 2004, 175-192.
- Edwards 1987 = R. Edwards, *An Expanded Musical and Social Context for Andrea Gabrieli: New Documents, New Perspectives*, in Degrada 1987, 43-57.
- Einstein 1949 = A. Einstein, *The Italian Madrigal*, I, Princeton 1949.
- Elias 1989 = C.A. Elias, *Musical performance in 16th-century Italian literature: Straparola's "Le piacevoli notti"*, «Early Music» 17, 2 (1989), 161-174.

- Erspamer 1983 = F. Erspamer, *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in Arnaldi-Pastore Stocchi 1983, 189-222.
- Fabbri 1987 = P. Fabbri, *Groto in musica*, in Brunello-Lodo 1987, 141-161.
- Fava 2001 = L. Fava (a c. di), *Corona della morte di Annibal Caro. Poesia e musica per un letterato marchigiano del Cinquecento (Venezia 1568)*, Bologna 2001.
- Feldman 1991 = M. Feldman, *The Academy of Domenico Venier, Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice Author(s)*, «Renaissance Quarterly» 44, 3 (1991), 476-512.
- Feldman 1995 = M. Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley 1995.
- Fenarolo, *Rime* (1574) = *Rime di mons. Girolamo Fenaruolo*, Venezia 1574.
- Fenlon 2002 = I. Fenlon, *Giuseppe Zarlino and the Accademia Venetiana della Fama*, in Id., *Music and Culture in Late Renaissance Italy*, Oxford 2002, 118-138.
- Franco, *Lettere* (Bianchi) = V. Franco, *Lettere*, a c. di S. Bianchi, Roma 1998.
- Frapolli 2004 = M. Frapolli, *I cigni di Irene. Il ritratto poetico e una parabola retorica del petrarchismo veneziano*, «Versants» 47 (2004), 63-104.
- Galavotti 2021 = J. Galavotti, «Spento era il gran Bembo». *Metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, Alessandria 2021.
- Galiano 1999 = C. Galiano, *La musica e il mondo in Italia durante il Rinascimento: sistema della dedica e modelli culturali nobiliari nella produzione polifonica di Gasparo Fiorino*, in Borsetta-Pugliese 1999, 491-586.
- Gallico 1999 = C. Gallico, «Liberata' o 'Conquistata'? Svolte del 'Combattimento' di Monteverdi», in G. Venturi (a c. di), *Torquato Tasso e la cultura estense. Atti del Convegno internazionale, Ferrara 10-13 dicembre 1995*, III, Firenze 1999, 1225-1230.
- Garavaglia 2008 = A. Garavaglia, s.v. *Massaino, Tiburzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXI, Roma 2008, 691-694.
- Giazotto 1954 = R. Giazotto, *Harmonici concertati in aere veneto*, Roma 1954.
- Giazzon 2011 = S. Giazzon, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo*, Roma 2011.
- Giustinian, *Rime* = O. Giustinian, *Rime*, a c. di R. Mercatanti, Firenze 1998.
- Gradenigo, *Rime* = *Rime di m. Pietro Gradenico*, Venezia 1583.
- Gradenigo, *Rime e lettere* (Acquaro Graziosi) = G. Gradenigo, *Rime e lettere*, a c. di M.T. Acquaro Graziosi, Roma 1990.
- Groto, *Lettere famigliari* = *Lettere famigliari di Luigi Groto cieco d'Adria*, Venezia 1601.

- Groto, *Rime* = *Le rime di Luigi Groto*, 2 voll., a c. di B. Spaggiari, Adria 2014.
- Guarna 2018 = V. Guarna, *L'Accademia veneziana della fama (1557-1561): storia, cultura e editoria con l'edizione della Somma delle opere (1558) e altri documenti inediti*, Manziana (Rm) 2018.
- Hadden 2012 = N. Hadden, *Changing Women: Performers, Patrons and Composers in Renaissance Europe*, «Journal of the IAWN» 18, 1 (2012), 14-20.
- Haar 1966 = J. Haar, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni*, «Music & Letters» 47, 3 (1966), 198-224.
- Harràn 1973 = D. Harràn, *The Theorist Giovanni Del Lago: A New View of the Man and his Writings*, «Musica disciplina» 27 (1973), 107-151.
- I fiori delle rime* (1558) = *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuouamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli*, Venezia 1558.
- Laini 1990 = M. Laini, *Le cortigiane e la musica*, in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*. Catalogo della mostra, Venezia, Casinò Municipale, Ca' Vendramin Calergi, 2 febbraio-16 aprile 1990, Milano 1990, 95-97.
- Lando, *Sette libri di cathaloghi* = *Sette Libri de Cathaloghi a varie cose appartenenti*, Venezia 1552.
- La Via 1990 = S. La Via, *Madrigale e rapporto fra poesia e musica nella critica letteraria del Cinquecento*, «Studi musicali» 19, 1 (1990), 33-70.
- Lewis 1981 = M. Lewis, *Antonio Gardane's early connections with the Willaert circle*, in I. Fenlon (ed. by), *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts*, Cambridge 209-226.
- Lewis 2005 = M. Lewis, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer 1538-1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study*, London 2005.
- Luzzi 1991 = C. Luzzi, *Circolazione e diffusione musicale delle "rime" di Giuliano Gosellini (1525-1587) tra Cinque e Seicento*, «Schifanoia» 11 (1991), 43-61.
- Luzzi 2003 = C. Luzzi, *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo di Monte (1580-1595)*, Firenze 2003.
- Luzzi 2017 = C. Luzzi, *Pietro Aretino, una circolazione manoscritta di rime e l'influenza dell'improvvisazione in ottava rima nei libri di madrigali di Paolo Aretino*, «Polifonie. Storia e teoria della corallità» 5 (2017), 17-48.
- Maganza, *Rime* = *La terza parte de le rime di Magagnò, Menon, e Begotto*, Venezia 1569.
- Mangani 2023 = M. Mangani, *"O felice eloquenza". Poesia e musica nel Rinascimento (e oltre)*, Padova 2023.

- Mammana 2001 = S. Mammana, s.v. *Giustinian, Orsatto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, Roma 2001, 271-274.
- Marchetti 2016 = P. Marchetti, «*Alli spiriti armonici, et gentili*». *Fortunato Martinengo e il "Lucidario in musica" di Pietro Aaron*, «*Philomusica on-line*» 15, 1 (2016), 329-352.
- Marshall 2009 = M.L. Marshall, *Grateful Friends, True Friends: Gifts of Music and Poetry Associated with Girolamo Fenaruolo*, in M.J. Bloxam, G. Filocamo, L. Holford-Strevens (ed. by), *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*, s.l. [Tours] 2009, 709-718.
- Martoretta, *Il Terzo libro di madrigali* = *Del Martoretta il Terzo libro di Madrigali a quattro voci*, Venezia 1554.
- Masi 1999 = G. Masi, *Coreografie doniane: l'Accademia Pellegrina*, in P. Procaccioli, A. Romano (a c. di), *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*. Seminario di letteratura italiana, Viterbo 6 febbraio 1998, Manziana (Rm) 1999, 45-86.
- Massaino, *Il primo libro de madrigali* (1569) = *Il primo libro de madrigali a quattro voci di Tiburtio Massaino*, Venezia 1569.
- Massaino, *Madrigali* (1578) = *Il Secondo libro de Madrigali a cinque voci di Tiburtio Massaino*, Venezia 1578.
- Mazzinghi 1987 = P. Mazzinghi, *Le rime di Andrea Calmo fra canzonieri petrarcheschi e testi musicali*, «*Quaderni veneti*» 5 (1987), 21-37.
- Miggiani-Vescovo 1993 = M.G. Miggiani, P. Vescovo, «*Al suono d'una suave viola: convenzione letteraria e pratica musicale in ambienti accademici veneziani di metà Cinquecento*», «*Recercare*» 5 (1993), 5-32.
- Molin, *Rime* = G. Molin, *Rime*, a c. di M. Dal Cengio, Milano 2023.
- Molino, *Dilettevoli madrigali* = *I Dilettevoli Madrigali a quattro voci di m. Antonio Molino, nuovamente da lui composti et dati in luce. Libro Primo*, Venezia 1568.
- Moretti 2010 = L. Moretti, «*Quivi si essercitaranno le musiche*». *La sala della musica presso la "corte" padovana di Alvise Cornaro*, «*Music in Art*» 35, 1-2 (2010), 135-144.
- Neuschäfer 2001 = A. Neuschäfer, *Da "Tieste" (1543) a "Le troiane" (1566): le tragedie di Lodovico Dolce*, «*La parola del testo*» 5 (2001), 361-380.
- Nutter 1989 = D. Nutter, *Ippolito Tromboncino, cantore al luto*, «*I Tatti Studies in the Italian Renaissance*» 3 (1989), 127-134.
- Ongaro 2017 = G.M. Ongaro, *La vita musicale a Venezia ai tempi di Zarlino*, in Zanoncelli 2017, 33-41.

- Paccagnella 2020 = I. Paccagnella, *Magagnò ovvero la metamorfosi del pavano*, in L. D'Onghia, M. Danzi (a c. di), *La poesia dialettale del Rinascimento nell'Italia del Nord*, «Italice» 33 (2020), 207-243.
- Parabosco, *Diporti* (Pirovano) = G. Parabosco, *Diporti*, a c. di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005.
- Parabosco, *Lettere* = *Il primo libro delle lettere famigliari di m. Girolamo Parabosco*, Venezia 1551.
- Parabosco, *Lettere amorose* (1545) = *Lettere amorose di m. G. Parabosco*, Venezia 1545.
- Parabosco, *Progne* = *La Progne tragedia nova di m. Girolamo Parabosco*, Venezia 1548.
- Parabosco, *Lettere amorose* (1568) = *Quattro libri delle lettere amorose di m. Girolamo Parabosco; di nuovo ordinatamente accomodate, ampliate, et ricorrette per Thomaso Porcacchi*, Venezia 1568.
- Parabosco, *Rime* (1547) = *Rime di m. Girolamo Parabosco*, Venezia 1547.
- Perocco 2019 = D. Perocco, «...più di quello che a professione donnesca conviensi». *Donne (e musica) nel Cinquecento veneziano*, in A. Cinquegrani, I. Crotti (a c. di), «Un viaggio realmente avvenuto». *Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, Venezia 2019, 23-32.
- Perotti 2021 = D. Perotti (a c. di), *I madrigali autografi di Torquato Tasso a Carlo Gesualdo. Madrid, Real Biblioteca, MS. II/3281*, Firenze 2021.
- Pescerelli 1979 = B. Pescerelli (a c. di), *I madrigali di Maddalena Casulana*, Firenze 1976.
- Piperno 1999 = F. Piperno, *Diplomacy and Musical Patronage: Virginia, Guidubaldo II, Massimiliano II, 'lo Streggino' and Others*, «Early Music History» 18 (1999), 259-285.
- Piperno 2001 = F. Piperno, *L'immagine del duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II, duca di Urbino*, Firenze 2001.
- Piperno 2013 = F. Piperno, *La tradizione musicale delle rime di Torquato Tasso, 1577-1581*, «L'Ellisse» 8, 2 (2013), 25-63.
- Piperno 2017 = «Una grandissima amista». *Poesia e musica nell'età del Petrarchismo*, Roma 2017.
- Pirrotta 1995 = N. Pirrotta (a c. di), *Chori in musica composti sopra li chori della tragedia di Edippo Tiranno. Recitati in Vicenza l'anno M.D.lxxxv. Con solennissimo apparato*, Milano 1995 («Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli», XII).
- Pirrotta 2001 = N. Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia 2001.

- Pompilio 2005 = A. Pompilio, *Il Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700 (RePIM): un aggiornamento*, in Chegai-Luzzi 2005, 391-396.
- Pordenone, *Madrigali* = *Il Quinto libro de Madrigali a cinque voci, di Marc'Antonio Pordenon maestro di capella della chiesa di Santo Marco, di Pordenon novamente composti & date [!] in luce*, Venezia 1578.
- Porta, *Secondo libro de le Muse* = *Il Secondo libro de le Muse a cinque voci composto da diversi eccellentissimi musici con uno Madregale a sei di Giovan Nasco, et con doi Dialoghi a otto, novamente stampato & dato in luce. A cinque voci*, Venezia 1559.
- Portinaro, *Primo libro de madrigali* (1563) = *Il Primo libro de Madrigali a quattro voci. Di Francesco Portenaro con due Madrigali a sei voci. Nuovamente stampato*, Venezia 1563.
- Pozzobon 2006 = M. Pozzobon, *Teofilo Folengo e Giovanni Nasco: il latino maccheronico in musica*, Treviso 2006.
- Pradella 2022 = J. Pradella (a c. di), *Musico perfetto, Gioseffo Zarlino. His time, his work, his influence*, Venezia 2022.
- Rando 2018 = F. Rando, *Narrare nel Cinquecento. Le "Cento novelle scelte" di Francesco Sansovino*, Bologna 2018.
- Rando 2019 = F. Rando, *Strategie autoriali e riscritture nelle "Cento novelle scelte da i più nobili scrittori" di Francesco Sansovino*, in L. D'Onghia, D. Musto (a c. di), *Francesco Sansovino scrittore del mondo. Atti del convegno internazionale di studi, Pisa 5-6-7 dicembre 2018*, Bergamo 2019, 65-78.
- Ricciardi 2013 = E. Ricciardi, *The Musical Reception of Torquato Tasso's Rime (571-1620)*, PhD Dissertation, Stanford University, 2013.
- Ricciardi 2015 = E. Ricciardi, *The Tasso in Music Project*, «Early Music» 43, 4 (2015), 667-671.
- Rime di diversi* (1550) = *Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori*, Venezia 1550.
- Rime di diversi* (1551) = *Libro quarto delle rime di diuersi eccellentiss. Autori nella lingua uolgare. Nouamente raccolte*, Bologna 1551.
- Rime di diversi* (1552) = *Rime di diversi illustri signori napoletani*, Venezia 1552.
- Rime di diversi* (1553) = *Il sesto libro delle rime di diuersi eccellenti autori*, Venezia 1553.
- Rime di diversi* (1555) = *Libro quinto delle rime di diuersi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni*, Venezia 1555.
- Rime di diversi* (1556) = *Rime di diuersi, et eccellenti autori*, Venezia 1556.
- Rime di diversi* (1565) = *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da m. Dionigi Atanagi*, Venezia 1565.

- Rime in morte di Irene* = *Rime di diversi autori in morte d. Signora Irene D. Sign. Di Spilimbergo*, Venezia 1561.
- Rore, *Il Terzo libro di Madrigali a cinque voci* (1548) = *Di Cipriano Rore et di altri eccellentissimi musici il Terzo libro di Madrigali a cinque voci novamente da lui composti et non più posti in luce. Con diligentia stampati. Musica nova & rara come a quelli che la canteranno & udiranno sara palese*, Venezia 1548.
- Rosand 1977 = E. Rosand, *Music in the Myth of Venice*, «Renaissance Quartely» 30 (1977), 527-530.
- Ruffolo, *Madrigali* (1598) = *Di Lucretio Ruffulo il Primo libro di Madrigali a cinque voci*, Venezia 1598.
- Russo 1993 = P. Russo, *Chiabrera e l'ambiente musicale romano*, in Bianchi-Russo 1993, 370-376.
- Salza 2019 = A. Salza, *Studi su Gaspara Stampa*, a c. di D. Romei, Banca dati «Nuovo Rinascimento», 2019: <<https://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/salza/stampa.pdf>>.
- Sansovino, *Cento novelle* (1571) = [F. Sansovino,] *Cento novelle scelte da piu nobili scrittori della lingua volgare (...)*, Venezia 1571.
- Saviotti 1919 = A. Saviotti, *Un'artista del Cinquecento: Virginia Vagnoli*, «Bollettino senese di storia patria» 26 (1919), 116-118.
- Schiltz 2018 = K. Schiltz (a c. di), *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, Leiden-Boston 2018.
- Sette libri di satire* (1560) = *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino*, Venezia 1560.
- Soriano, *Madrigali* (2018) = F. Soriano, *Il primo libro de' madrigali a cinque voci, nuovamente da lui composti, & dati in luce (Venezia, Angelo Gardano, 1581)*, a c. di F. Bracci, Palestrina 2018.
- Speroni, *Opere* (1740) = *Opere di Sperone Speroni degli Alvarotti tratte da' mss. originali*, Venezia 1740.
- Straparola, *Piacevoli Notti* (Pirovano) = G.F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a c. di D. Pirovano, Roma 2000.
- Sturba 2002 = G. Sturba, *Dionisio Atanagi redattore della Vita d'Irene da Spilimbergo* in B. Cleri et alii (a c. di), *I Della Rovere nell'Italia delle corti. Cultura e letteratura*, III, Urbino 2002, 37-50.
- Taddeo 1974 = E. Taddeo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma 1974.
- Tariffa delle Puttane di Venegia* (Romei) = *La Tariffa delle Puttane di Venegia*, a c. di D. Romei, Nuovo Rinascimento, 2020.

- Tasso, *Lettere* (1751) = *Delle lettere di m. Bernardo Tasso, accresciute, corrette e illustrate, volume terzo*, Padova 1751.
- Toscanella, *I nomi antichi e moderni* (1567) = *I nomi antichi, e moderni delle provincie, regioni, città, castella, monti, laghi, fiumi, mari, golfi, porti, et isola dell'Europa, dell'Africa et dell'Asia*, Venezia 1567.
- Vassalli 1988 = A. Vassalli, *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: alcuni esempi*, «Quaderni della Rivista italiana di musicologia» 19 (1988), 45-55.
- Vassalli 1993 = A. Vassalli, *Chiabrera, la musica e i musicisti: le rime amorose*, in Bianchi-Russo 1993, 353-369.
- Vela 1984 = C. Vela, *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia 1984.
- Vela 1989 = C. Vela, *Poesia in musica: rime della Gambarara e di altri poeti settentrionali in tradizione musicale*, in C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal (a c. di), *Veronica Gambarara e la poesia del suo tempo*. Atti del convegno, Brescia-Correggio 17-19 ottobre 1985, Firenze 1989, 399-416.
- Venier, *Rime* (Bianco) = M. Bianco, *Le 'Rime' di Domenico Venier (edizione critica)*, Tesi di dottorato in Filologia ed ermeneutica, tutor A. Balduino, Università degli Studi di Padova, 2000.
- Vogel et al. 1977 = E. Vogel et alii, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia 1977.
- Volta 1900 = S. Volta (a c. di), *I musicisti e la lirica di Gabriello Chiabrera*, suppl. a l'«Agenda» 9, 1990.
- Willaert, *Le dotte et eccellentissime compositioni* (1540) = *Le dotte et eccellentissime compositioni de Madrigali a cinque voci da diversi perfettissimi musici fatte. Novamente raccolte & con ogni diligentia stampate. Auttori. Di Adriano Vuillaert & di Leonardo Barri suo discipulo. Di Verdelotto. Di Constantio Festa. Di Archadelt. Di Corteggia. Di Jachet Berchem. De Yvo &c di Nolet*, s.l. [Venezia] 1540.
- Zanoncelli 2017 = L. Zanoncelli (a c. di), *Musico perfetto. Gioseffo Zarlino 1517-1590. La teoria musicale a stampa nel Cinquecento*, Venezia 2017.

Dare un ordine alla «varietà confusa»:
la raccolta degli epigrammi volgari del Baldi
nei tre manoscritti autografi

Chiara Casiraghi
(Università degli Studi di Milano)

ORCID 0009-0003-6945-1280
DOI: 10.54103/consonanze.161.c334

Abstract

La fervente attività letteraria di Bernardino Baldi, in equilibrio tra classicismo erudito e gusto per lo sperimentalismo poetico, è interessata anche dall'esercizio in volgare del genere greco-latino dell'epigramma: un progetto letterario pluriennale, fatto di incrementi e rifacimenti, cristallizzato, nel suo progressivo *iter* redazionale, in tre manoscritti autografi, per gran parte ancora inesplorati. Scopo dell'intervento è innanzitutto quello di illustrare le principali caratteristiche specifiche dei tre codici e i loro rapporti reciproci. In secondo luogo, l'analisi si concentrerà sulle differenti strategie di ordinamento dei testi interne ai tre manoscritti e sul modo in cui queste modellano il principio della *varietas*, oltre che il generale impianto macrostrutturale e paratestuale della raccolta.

Parole chiave: Bernardino Baldi; epigramma; manoscritti; *varietas*.

Abstract

Bernardino Baldi's literary activity, balanced between erudite classicism and taste for poetic experimentalism, also concerns the practice of the Greek-Latin genre of the epigram in the Italian vernacular language: the result of this literary project, protracted for many years, consists of three autograph manuscripts, largely still unexplored, in which the editorial process, made of increments and remakes, is documented. First of all, the

present work aims to show the main specific features of the three manuscripts and their reciprocal relationships. Secondly, the analysis will focus on different strategies of disposition of the texts in the three manuscripts, in order to show how they shape the general structure of the anthology and the criterium of *varietas* in different ways.

Keywords: Bernardino Baldi; epigram; manuscripts; *varietas*.

Nel quadro complessivo della prolifica produzione letteraria di Bernardino Baldi gli epigrammi volgari occupano un posto non irrilevante,¹ come induce a pensare innanzitutto la loro consistenza numerica, che ammonta a un totale di circa 1200 testi.² Malgrado il mancato approdo alle stampe – un destino che accomuna la gran parte delle opere dell'autore – la raccolta è oggetto di particolari cure da parte del Baldi, che la sottopone a un processo di elaborazione complesso e protratto negli anni, tra ritocchi minimi e significativi ripensamenti sul piano strutturale.³ A darci testimonianza

1. Punto di riferimento imprescindibile per lo studio degli epigrammi volgari del Baldi è Cerboni Baiardi 2006, che peraltro costituisce al momento l'unica pubblicazione specificamente dedicata all'argomento, al di là degli interventi fine-ottocenteschi sul tema di Luigi Ruberto (1882) e del capitolo riservato agli epigrammi all'interno del profilo complessivo sul Baldi scritto da Guido Zaccagnini all'inizio del secolo scorso (Zaccagnini 1908, 159-192).

2. Una lettura integrale dei tre codici ha permesso di ridimensionare la stima numerica di 2000 epigrammi avanzata da Zaccagnini 1908, 161.

3. La misura della disparità tra il numero delle opere edite ed inedite del Baldi è icasticamente esibita dal catalogo stilato da Crescimbeni, *La vita di Bernardino Baldi*, 167-172, che annovera soltanto tredici titoli a stampa contro gli oltre ottanta solo manoscritti. Su questo paradosso di una produzione effervescente, ma rimasta in gran parte allo stadio manoscritto (tendenza a cui non fanno eccezione nemmeno le opere maggiori, come *Le Vite de' Matematici*), si sofferma Serrai 2002, 30. D'altronde, nel *Proemio di chi traduce* premesso alla propria versione italiana de *I Paralipomeni di Omero* di Quinto Smirneo, lo stesso Baldi lamenta le difficoltà riscontrate «nel dare alla luce gli elaborati più significativi e di maggiore impegno». E aggiunge: «Due cose m'impediscono: l'una è l'obbligo della residenza, che non concede ch'io ne sia fuori a farle stampare, e la grandezza dell'opera e l'aggiunta delle lingue, le quali fanno che, se l'autore non è presente, si stampino mostri e non opere. Oltraché difficilmente potrei farlo senza l'ajuto di qualche grande, a cui non paresse grave lo spendere in cose onorate; ma oggi è tale la natura de' tempi che a nulla s'attende meno, che a sollevare chi desideri d'alzarsi; e buono sarebbe se non si facesse il contrario. Onde temo spesse volte che un sonno solo della morte non cancelli quanto io ho potuto scrivere in tutte le vigilie della vita. Osservo nondimeno che Dio, che m'ha concesso di fare queste fatiche, non vorrà che siano defraudate dal lor fine, e troverà modo (...) di farle uscire alla

delle fasi progressive di questo prolungato lavoro poetico sono tre manoscritti autografi, di cui fornisco di seguito una presentazione essenziale:⁴

- A1: occupa le prime 187 carte del ms. XIII D 31 della Biblioteca Nazionale di Napoli, codice composito, derivante dall'assemblaggio di due manoscritti originariamente separati.⁵ Il primo (A1, per l'appunto) contiene gli epigrammi volgari; il secondo (A2) riporta invece gli epigrammi latini, confluiti nell'edizione dei *Carmina* del 1609⁶ e una sezione intitolata *Ad Iosephum Zarlinum carmina*, che raccoglie testi di vari autori, tra cui alcuni in lingua greca.⁷ La raccolta di epigrammi italiani, cui è apposto il titolo *Epigrammi volgari secondo l'uso latino e greco di Bernardino Baldi da Urbino*, comprende in tutto 1157 componimenti, divisi nelle cinque sezioni (libri, secondo la dicitura del codice) di *morali*, *gravi*, *arguti*, *ridicoli* e *vari*: tutti i testi sono titolati e numerati dallo stesso Baldi, al pari di quelli degli altri due codici.⁸ A1 presenta una veste grafica ordinata e contiene un numero limitato di correzioni e varianti autoriali. Una nota autografa in calce alla carta 175r data la fine della riscrittura del manoscritto al 25 agosto 1614: «Rescritta a dì 25 d'Agosto 1614».⁹ Le

luce. Pure siasi come è ordinato in cielo, ch'io avrò sempre soddisfazione di non avere menati in ozio questi anni della gioventù mia, e mi consolerò con la speranza di potere un giorno, almen quando avrò canuta la barba ed il capo, lasciar vedere e questi ed altri frutti del mio quantunque debile ingegno» (Serrai 2002, 86-88). Alla luce di questo amaro sfogo, anche la mancata pubblicazione di una raccolta, come quella degli epigrammi, passata attraverso almeno tre fasi redazionali diverse risulta un po' meno sorprendente.

4. Una sintetica descrizione dei tre codici è offerta anche da Cerboni Baiardi 2006, 202-203 e 218-219, nn. 9 e 10. Cfr. inoltre Kristeller 1963-1992, I, 408 e II, 108.

5. Cerboni Baiardi 2006, 218, n. 9: sebbene si ignori quando sia avvenuta la legatura, la descrizione che Affò, *Vita di Monsignore Bernardino Baldi*, 224 dà di A1 presuppone ancora, come nota Cerboni Baiardi, la separazione dei due codici.

6. Baldi, *Carmina*. Dell'edizione, rara e poco fortunata, dà una descrizione Cerboni Baiardi 2006, 217-218, n. 8, dove è riportata anche la testimonianza data al riguardo da Affò, *Vita di Monsignore Bernardino Baldi*, 177-178.

7. Per una più dettagliata descrizione di A2 rimando a Bravi 2016.

8. In tutti e tre i manoscritti la numerazione baldiana non è priva di incongruenze ed errori (sia per salto di numeri che per replica degli stessi). Pertanto, le indicazioni numeriche che verranno fornite nel corso di questo saggio si fondano piuttosto su un nuovo conteggio degli epigrammi (comprensivo anche di quelli espunti dal Baldi) e sul loro effettivo posizionamento all'interno dei tre codici (nel caso di C ed A1 si è preferito optare per una numerazione unitaria, che desse conto dell'entità complessiva delle raccolte, a fronte di quella distinta per sezioni impiegata dal Baldi). L'indicazione delle carte dipende, invece, dalla numerazione nei tre manoscritti, tracciata a matita in A1 e B, con un inchiostro rosso in C.

9. Consiste, di fatto, nella trascrizione – non esente da errori – di questo manoscritto la prima edizione integrale degli epigrammi: Baldi, *Gli epigrammi* (Ciampoli).

carte finali di A1 (cc. 176r-187v) sono occupate, invece, da una *Tavola* dei testi, organizzata secondo la divisione nei cinque libri.

- B: ms. XIII D 53, Biblioteca Nazionale di Napoli. Sotto il titolo *Epigrammi secondo l'uso Latino e Greco di Bernardino Baldi*, contiene 814 epigrammi, per un totale di 144 carte. Questo codice si presenta come un manoscritto di lavoro, ricco di emendamenti, cancellature e annotazioni autoriali; un'indicazione grafica segnala che la raccolta di B doveva originariamente chiudersi alla carta 133v, mentre le carte 124r-131v corrispondono a un fascicolo in ottavo ulteriormente aggiunto alla *facies* primigenia del manoscritto. Per quanto sia l'unico a non essere datato dalla mano del Baldi, deve essere considerato antecedente agli altri due, come si argomenterà più approfonditamente in seguito.

Sia B che A provengono dalla Biblioteca Albani, che ancora alla fine del XVIII secolo conservava il fondo librario lasciato dal Baldi in eredità ai nipoti e custodito grazie alle cure di Orazio Albani,¹⁰ loro zio materno e amico dell'autore.¹¹

- C: ms. 45 D 1, Biblioteca Corsiniana.¹² Si tratta di un manoscritto cronologicamente intermedio tra gli altri due, come testimonia la nota finale del Baldi relativa alla data di termine della compilazione: «Il fine a dì 6 di maggio 1610» (c. 138r). Questo codice consiste in una trascrizione di 806 epigrammi, sostanzialmente esente da correzioni e ben curata sotto il profilo paratestuale: come suggerisce il titolo attribuito alla raccolta nel suo complesso (*Epigrammi di Bernardino Baldi da Urbino divisi in due libri*), i componimenti sono infatti ripartiti, pressoché equamente, in due parti, aperte dalle dediche rispettivamente rivolte a Gabriello Chiabrera e ad Alberto Fabriani (cc. 2r e 72r), mentre le carte 3r-7r sono occupate

10. Oltre che per il successivo interessamento di Girolamo Albani, figlio di Orazio, e di papa Clemente XI, che si premurarono di arricchire la biblioteca di nuovi manoscritti baldiani: sulla storia della Biblioteca Albani cfr. Affò, *Vita di Monsignore Bernardino Baldi*, 165-167; Serrai 2002, 37-38, n. 47.

11. Il legame di amicizia tra il Baldi e l'Albani – rinsaldato dal matrimonio tra il fratello dell'uno e la sorella dell'altro (cfr. Crescimbeni, *La vita di Bernardino Baldi*, 100; Affò, *Vita di Monsignore Bernardino Baldi*, 94-95) – è testimoniato anche dalla dedica da parte del primo di un epigramma trasmesso con poche varianti da tutti e i tre manoscritti.

12. Diversamente dai manoscritti napoletani, C approda alla Corsiniana come parte del fondo librario appartenuto al collezionista settecentesco Nicola Rossi. Su questa figura e la costituzione della sua collezione libraria (oltre che per un catalogo del fondo della Corsiniana) cfr. *Catalogus* 1786 e Petrucci 1977.

da un fondamentale *Discorso dell'autore* sul genere epigrammatico.¹³

Cosa rappresentasse il genere epigrammatico per un cultore dei classici e sperimentatore quale è il Baldi è ben illustrato dall'epigramma che apre la raccolta in tutti e tre i manoscritti, senza subire modifiche sul piano dei contenuti metaletterari, rivelando da parte dell'autore un'intenzione programmatica ben consapevole e già definita in corrispondenza della genesi del progetto poetico:

Già son pieni d'amor mille volumi
cento di cento Eroi sonar fan l'armi,
ma qual veggiam che con arguti carmi
diasi e vezzosi a riformar costumi?
Onde se per ciò far prendo la penna,
non t'ammirar Lettor: Ragion l'accenna.¹⁴

Come si vede, il Baldi si premura innanzitutto di sottolineare la novità insita nella propria operazione letteraria: la trasposizione in volgare italiano del genere classico dell'epigramma costituisce a questa altezza cronologica una sfida in parte ancora inedita e che all'attivo conta, come tentativo più significativo e coscientemente esemplato sul modello delle raccolte greche e latine di epigrammi, sostanzialmente la sola opera dell'Alamanni.¹⁵

13. Se i due codici Albani erano noti già all'Affò (*Vita di Monsignore Bernardino Baldi*, 224; e di A fornisce una descrizione anche Crescimbeni, *La vita di Bernardino Baldi*, 120), il primo ad aver richiamato l'attenzione sul manoscritto corsiniano è Serrai 2002, 106-107, che, in un'appendice specificamente dedicata al codice (ivi, 223-237) offre una trascrizione del *Discorso* e delle due lettere dedicatorie, oltre che una scelta antologica di componimenti di C.

14. Le citazioni presenti nel saggio sono trascrizioni dai codici, moderatamente modernizzate attraverso l'adeguamento dell'ortografia, dell'accentazione e della punteggiatura agli usi attuali; laddove, come in questo caso, la citazione avvenga nel contesto di un discorso che coinvolge trasversalmente i tre manoscritti, il testo proposto coincide con quello dell'ultima versione trasmessa da A1. Nel caso specifico di questo epigramma proemiale, peraltro, le versioni dei tre manoscritti sono, come si è detto, sostanzialmente coincidenti, fatta eccezione per una sola variante, già presente sotto forma di correzione in B, che garantisce al dettato dei vv. 3 e 4 di A1 un andamento più converevole rispetto al testo originariamente formulato in B e mantenuto in C: «ma pochi son che con arguti carmi / diasi e vezzosi a riformar costumi».

15. La raccolta dell'Alamanni, offerta nel 1546 a Margherita di Valois, circola in forma unicamente manoscritta nel corso della vita del suo autore e viene stampata postuma soltanto nel 1587 (Alamanni, *G'epigrammi*); una seconda edizione italiana è di pochi anni successiva (Alamanni, *La coltivazione*).

Al di là di tale rivendicazione, il componimento mostra, d'altra parte, come l'attrattiva esercitata dall'epigramma dipenda anche dalla possibilità, offerta da questo genere, di coniugare la piacevolezza dell'arguzia (v. 3) con l'utilità morale (v. 4).

Tali assunti sono rinvenibili anche nel già menzionato *Discorso* sull'epigramma premesso a C:¹⁶ si tratta di un testo che denota da parte del Baldi un impegno teorico tanto più singolare se rapportato alla ridotta trattatistica coeva sul genere, perlomeno da parte di autori italiani.¹⁷ Ritenendo l'epigramma «esser parte della lirica» (c. 3v), ma riconoscendogli al tempo stesso uno statuto autonomo, nel corso del suo discorso Baldi ne discute da una parte il rapporto con le forme del sonetto, del madrigale e dell'ottava, inserendosi così nel solco di una discussione già avviata in Italia sul tema,¹⁸ dall'altra ne traccia un *excursus* storico indipendente, che vale anche da indicazione degli specifici modelli di riferimento: la poesia epigrammatica avrebbe origine nella pratica oracolare, per poi raggiungere la sua consacrazione letteraria dapprima presso i Greci, trovando esito nell'imponente antologia corale che è la raccolta di sette libri messa insieme da Planude,¹⁹ in seconda battuta nella produzione dei due grandi epigrammisti latini, Catullo e Marziale,²⁰ e infine

16. Una lettura del testo del *Discorso*, seguito nei suoi passaggi fondamentali, è in Cerboni Baiardi 2006, 203-207.

17. Quanto alla trattazione teorica del genere epigrammatico, il precedente italiano di maggiore rilievo è costituito dall'attenzione riservata all'argomento da parte del Minturno, *L'arte poetica*, 278-281, con cui Baldi sembra dialogare a distanza nel suo *Discorso*. Altri capisaldi della riflessione cinquecentesca sull'epigramma sono Robertello, *Paraphrasis in librum Horatii*, 35-41 e Scaligero, *Poetices*, 169-171. Sulla teorizzazione cinquecentesca del genere epigrammatico si vedano Laurens 1986 e Catellani 2015.

18. Tra i vari interventi sul tema, per la maggior parte brevi e di natura cursoria, è possibile ricordare: Lorenzo de' Medici, *Comento de' miei sonetti* (Zanato), 150 (*Pr.* 116); Pigna, *I Romanzi*, 62; Minturno, *L'arte poetica*, 240-242 e 261-262; Varchi, *L'Hercolano*, 260-261; Tasso, *La cavaletta*, 665; Guazzo, *Dialoghi piacevoli*, 68v-69v. Sul rapporto tra le diverse forme brevi della poesia quattro-cinquecentesca italiana cfr. Forni 2001.

19. L'attitudine erudita e ricercata porta l'attenzione del Baldi a fissarsi sui nomi di Archia, di cui è menzionata la coeva traduzione inglese di Daniel Alsworth (*Archia, Epigrammata*), e di Luciano.

20. Rispetto all'alternativa dicotomica, perdurante tra Quattro e Cinquecento, che accorda la preferenza alla maniera di uno o dell'altro dei due poeti latini – una dinamica ben illustrata dagli studi di Laurens 1986, 184-191 e, con un focus ancora più specifico sul tema, Laurens 2009; cfr. inoltre Cardini-Coppini 2009, VIII-XII) – il Baldi sembra assumere una posizione mediana, che lo esime dalla necessità di escludere a priori uno dei due modelli: «Fra Latini Catullo tenne il primo luogo, a cui più basso di tempo seguì Martiale che se non lo superò di candidezza e purità di stile, o lo pareggiò se non lo superò nella vivacità de gli spiriti e delle argutie» (c. 4r).

tra i poeti della modernità,²¹ in un percorso esemplare al termine del quale Baldi ambisce a collocare, a ideale compimento, tanto la propria raccolta latina dei *Carmina*,²² quanto quella volgare che si accinge a presentare. In questo contesto, nel toccare in modo esplicito il tema dei propri modelli, Baldi torna a sottolineare il carattere sperimentale della sua opera, che consisterebbe nel tentativo inedito di piegare la lingua italiana alla *brevitas* espressiva propria dell'epigramma di Marziale:

E quanto a gli Epigrammi latini mi piacque d'imitar Martiale, la letione di cui riempiendomi di maraviglia più volte mi fece pensare onde nascesse che questo modo di poetare fosse al tutto sprezzato e tralasciato da' Poeti della lingua nostra, e mi pensai che ciò potesse nascere dal non essere di brevità, di maestà, e di sensi eguale alla Latina e perciò mal atto a questo genere che sopra tutti gli altri pare che ne sia bisognoso (...). Tuttavia mi posi a far prova per vedere ciò che fosse per riuscirne e mi venne fatto in breve tempo questo libro ch'io commetto al giudizio del mondo (cc. 4r-4v).

Non manca poi un'apologia della leggerezza e del riso, che il genere dell'epigramma per sua natura esige anche da parte di «uomini gravissimi» (c. 6r): avendo costantemente di mira il conseguimento congiunto della «purezza» e dell'«argutia» («o sia quel sale che si può dir il condimento o l'anima più tosto» del genere; c. 4v), Baldi assicura di aver sempre contenuto i propri scherzi entro i confini dell'onestà richiesta a un uomo della sua posizione e di essersi pertanto tenuto lontano, su questo punto, dall'esempio di Catullo e Marziale. Da quest'ultimo è piuttosto ripresa la lezione del «parcere personis dicere de vitiis» (c. 6v), che corrisponde a quella vocazione morale che all'epigramma riconosce il testo proemiale già ricordato.

Ma il nodo focale del *Discorso* è rappresentato dall'insistita associazione del genere epigrammatico alla nozione di *varietas*, che Baldi dichiara di aver ricercato nella propria raccolta attraverso più strade. In primo luogo, nel giustificare la propria scelta di fare uso delle rime, Baldi dichiara di aver

21. Sono ricordati nello specifico Bembo, Navagero, Pontano, Sannazaro, gli Strozzi, Parrasio, Calcagnini e Casanova.

22. Alla orgogliosa menzione dei *Carmina* si accompagna però la polemica contro la cattiva qualità della stampa parmense: «Piacque anco a noi, tutto che indegni d'esser nominati fra persone sì grandi, il correre per questo campo e ci venne fatto un giusto volumetto di compositioni Latine stampate ultimamente, ma pienissimo d'errori in Parma» (c. 4r).

impiegato una particolare cura nel diversificarne le testure, perché mosso dalla consapevolezza che la varietà procura diletto:

E mi piacque di valermi delle rime per non fraudar i Lettori di quella dolcezza che si contenta gli orecchi, e non volli obligarmi ad una testura sola, ma m'ingegnai di variarla in più modi, sapendo quanto la varietà abbia forza nel dilettere (c. 4v).

D'altra parte, proprio la possibilità di ricorrere, sul piano formale, a una «libertà legata» (c. 4v), in base alla quale lo schema rimico e l'estensione del componimento non siano rigidamente stabiliti a priori, costituisce per il Baldi la principale ragione di distinzione (e di preferibilità) dell'epigramma rispetto al sonetto. Infatti, mentre la misura fissa di questo risulta talvolta difficilmente adattabile all'espressione di certi contenuti, l'epigramma si presta in modo naturale alla trattazione di qualsiasi materia in virtù della sua forma flessibile e aperta:

così voglio dire del sonetto che, serbando sempre la stessa lunghezza, non può altamente servire a qual si voglia concetto, e di qui è che molte volte bisogna aggiungere cose forastiere per empire lo spazio, e talhora levarne delle proprie accioché vi capisca. L'Epigramma all'incontro, serbando l'ordine della natura, s'allarga e s'accorcia sec<ond>o che fa di mestiere (c. 5v).

Coerenti con queste dichiarazioni teoriche sono le scelte sul piano operativo: per i propri epigrammi volgari, Baldi adotta infatti una forma metrica piuttosto libera ed elastica, che prevede l'impiego di endecasillabi variamente rimati (solo in rari casi intervallati da settenari), per un'estensione che spazia dall'unità minima del distico baciato a componimenti di un massimo di diciotto versi.²³

La ricerca della *varietas* interessa inoltre la componente stilistica e tematica della raccolta baldiana. L'epigramma, vero e proprio banco di prova di competenza poetica, con cui può misurarsi soltanto chi sia «padrone de' caratteri e della maniera del dire», richiede l'abilità di muoversi lungo l'intera gamma dei registri stilistici in correlazione all'estrema varietà della materia

23. Con l'eccezione di un invito a cena, riportato da B (15, cc. 3v-4v) e C (40, cc. 14r-15r), i cui quarantotto versi, misura giudicata forse eccessiva per la *brevitas* epigrammatica, sono da ritenersi la causa più plausibile della sua esclusione da A1.

trattabile, essendo questo genere capace «di tutte quelle cose che si trovano, per dir così, fra la bassezza del centro e l'altezza del cielo» (c. 5r): spaziando dalle celebrazioni encomiastiche alle dediche più intime e sentite, dai quadri ecfrastici reali o fittizi ai ritratti satirici di tipi, dalle sentenze moraleggianti ai giochi di parole, dai motivi autobiografici alle tematiche metaletterarie, la monumentale e caleidoscopica raccolta del Baldi mira realmente a esplorare ed esaurire tutte le declinazioni possibili del genere epigrammatico. Da ultimo, ciò che più interessa ai fini del nostro discorso è il passaggio conclusivo della trattazione, dove Baldi spiega di essersi attenuto al principio della varietà anche nell'ordinamento della propria raccolta:

Il med. Poeta [Marziale] ho voluto etiandio imitare nell'ordinargli, che non volle distinguergli per materie e luoghi comuni come fece Planude e si sforzarono a fare alcuni de' nostri, parendo forse lui che la varietà confusa fosse per dar maggior diletto alla persona che legge (c. 6v).

A fronte di quest'ultima presa di posizione teorica premessa a C e della successiva scelta, in apparenza diametralmente opposta, di dividere gli epigrammi di A in sezioni tematiche, risulta evidente come l'ordinamento della «varietà confusa» rappresenti per il Baldi un importante terreno di riflessione, arrivando a costituire il principale perno attorno a cui far ruotare la ristrutturazione della raccolta. Nel seguito di questo saggio, dunque, mi propongo di offrire un quadro più dettagliato delle caratteristiche dei tre manoscritti e dei loro rapporti reciproci, riservando alla parte finale il tentativo di chiarire, attraverso un esempio concreto, come il mutamento dei criteri organizzativi della raccolta nel passaggio da C ad A1 determini una reinterpretazione del concetto di *varietas* e conferisca al complesso dell'opera una fisionomia nuova.

Venendo allora a un esame più ravvicinato dei manoscritti, è possibile innanzitutto avanzare una proposta di datazione di B. Pur in assenza di indicazioni esplicite da parte del Baldi, un sicuro termine *post quem* è suggerito dall'epitaffio scritto *Per il conte Pomp<oni>o Torelli*:

Morì Pomponio e non sen gir sotterra
seco Muse et Amor di Tebro et Arno?
Vivon nelle bell'opre, a cui fa guerra
con la tacita falce il tempo indarno.

La sua collocazione in apertura della raccolta, alla quinta posizione (c. 1v), consente di considerare, con un buon margine di certezza, l'avvio della scrittura del codice come successivo al 9 aprile del 1608, data di morte del poeta dedicatario del componimento. Considerato che nel corso dello stesso anno prende concretezza la decisione del Baldi di rinunciare alla propria carica di abate di Guastalla per rimettersi alla protezione del Duca d'Urbino,²⁴ una datazione di B al 1608 si rivela concorde con la presenza nella raccolta di un epigramma autobiografico (B 212, c. 39r), in cui il Baldi, rivolgendosi a Marcantonio Virgili Battiferri, dichiara il proprio intento di abdicare al ruolo di guida pastorale per fare ritorno in patria:

Antonio quel desio ch'in tutti alberga
di ritornar canuti al patrio suolo
con iterati colpi il cor mi punge.
Quinci ad altro pastor lascio la verga
e ratto prendo inver la patria il volo
che con sospir mi mostra il sen da lunge.
E ben crudo saria s'a la sua voce
assordisce qual aspe il cor feroce.

L'allestimento della raccolta di B si direbbe dunque completato entro un lasso di tempo di circa due anni, tra il termine *post quem* che si è individuato e il maggio del 1610, data del compimento di C.

Più complesso, in assenza di materiali documentari antecedenti, è stabilire la cronologia relativa alla fase iniziale della produzione epigrammatica in volgare del Baldi. Infatti, come più indizi concorrono a chiarire, B non può essere considerato un primo collettore di epigrammi composti *ex novo*, ma piuttosto l'esito di un riordino di materiali precedenti, che Baldi poteva avere appuntato su carte sparse, se non già sistemato all'interno di una prima raccolta.

Un dato probante in questa direzione è in effetti costituito da un passaggio della lettera dedicatoria preposta all'edizione dei *Carmina*, in cui Baldi, nell'offrire il volumetto di epigrammi latini a Francesco Maria II

24. Per quanto una simile intenzione affiori anche in anni precedenti, è la fine del 1607 che vede il Baldi intento alla necessaria preparazione del terreno per una rinuncia effettiva alla propria carica a Guastalla, ratificata ufficialmente soltanto il 31 gennaio 1609 (cfr. Crescimbeni, *La vita di Bernardino Baldi*, 107-109; Affò, *Vita di Monsignore Bernardino Baldi*, 107-110).

della Rovere, ricorda al destinatario il precedente dono di componimenti in volgare dello stesso genere.

Itaque qui dudum vernacula a me, eo in genere scripta tibi dicassem, volui latinis quoque paginis devotionem, & observantiam, qua te prosequor, & vita incolumi, prosequar, attestari.²⁵

Una redazione manoscritta della stessa dedica, ben antecedente alla pubblicazione dei *Carmina* (6 ottobre 1609), figura già in apertura del codice A2 (cc. 188r-189r), con data 7 febbraio 1605: sembra allora necessario ammettere l'esistenza di uno stadio redazionale della raccolta di epigrammi italiani anteriore a quello testimoniato da B e una sua circolazione a un'altezza cronologica piuttosto alta, addirittura precedente alla pubblicazione del corrispettivo latino dei *Carmina*.²⁶ Del resto, il contenuto di certi epigrammi sembra suggerire la possibilità di una composizione ben anteriore al 1605: è il caso, ad esempio, di alcuni componimenti in morte, tra i quali il tributo offerto al maestro Federico Commandino (B 12, c. 3r), laddove scritto in corrispondenza dell'evento luttuoso, riporterebbe fino al 1575.

A ulteriore conferma dell'esistenza di una o più fasi redazionali anteriori a B concorre la stessa *facies* del codice, all'interno del quale, tra le varie correzioni, è possibile riconoscere anche errori che possono essersi generati soltanto a seguito di un'operazione di copiatura da un antigrafo a noi sconosciuto. Un esempio è rappresentato dall'epigramma B 149 (c. 29r), dove il fatto che le parole cancellate in apertura del quinto verso («a boschi a mo») ²⁷ siano le stesse con cui inizia il successivo v. 6 («a boschi, a monti il suo pensier converse») si spiega soltanto immaginando un salto di verso in fase di trascrizione del testo in B. Per contro, certe varianti sembrano suggerire che alcuni epigrammi possano essere stati invece concepiti e composti direttamente in B. Un caso simile riguarda l'epigramma 494 (c. 88r) –

25. Baldi, *Carmina*, Ad Sereniss. Franciscum Mariam Feltrium, 4-5.

26. Il passo della prefatoria dei *Carmina*, già opportunamente segnalato da Bravi 2016, 201, contraddice la proposta cronologica formulata da Cerboni Baiardi 2006, 203, sulla scorta di Zaccagnini 1908, 161, concordi entrambi nel fissare al 1605 l'avvio della produzione epigrammatica in volgare, in un momento successivo alla sperimentazione dello stesso genere in latino.

27. Cui segue la trascrizione corretta del verso: «giunto a l'età ch'a la vecchiezza cade».

Al lettore

Su la vita a Pasquin posto ha Giovanni
 due volte mille scudi, e vivo il brama.
 Tapin gli ha tolti, e giorno e notte chiama
 rimedio morte a' manifesti danni.
 S'è di virtù l'un prego a l'altro eguale
 il felice Pasquin sarà immortale –

dove la clausola «vivo il brama» del v. 2 costituisce l'esito di una correzione intervenuta in B sull'originario sintagma «vuol che viva»: il fatto che la modifica coinvolga la sede della rima parrebbe, dunque, indizio di una coincidenza tra la fase di elaborazione e quella di scrittura.

Con lo scenario fin qui delineato, che consente di individuare in B l'approdo parziale di un percorso di elaborazione poetica già avviato in precedenza, concorda la possibilità di riconoscervi anche un disegno di costruzione macrotestuale della raccolta, per quanto ancora sbizzato. Da una parte, all'epigramma proemiale *Già sono pieni d'amor mille volumi*, corrisponde, come chiusa altrettanto programmatica, il componimento B 756 (c. 133v), collocato in posizione immediatamente precedente all'originaria indicazione grafica di fine dell'opera già ricordata nella presentazione del codice; si tratta, al pari di quello iniziale, di un testo in cui riecheggiano risonanze metaletterarie, e si direbbe anzi metaepigrammatiche, per la consapevole istituzione di una correlazione tra gioco e senso del limite, indispensabile alla buona riuscita del genere:

Già stanca è la mia man, stanca è la penna
 onde il campo del foglio un tempo arai.
 Ch'io fin ponga a gli scherzi e taccia omai
 Febo non sol, ma la ragion n'accenna.
 Vero è 'l detto comun: caro è quel gioco
 che non si stende oltra i confin del poco.

Dall'altra, iniziano a fissarsi in questa fase alcune micro-sequenze di testi accostabili per vicinanza tematica, che saranno mantenute anche nelle successive raccolte, tra le quali è possibile ricordare, come esempio più significativo, la serie di sei variazioni ecfrastriche attorno a una statua bronzea di Cupido.²⁸ Un preliminare disegno di ordinamento autoriale dei testi

28. Che diventano cinque in A1, per la soppressione di un distico: B 556-562 (c. 100r); C 551-557 (c. 99v); A1 (*Gran*) 381-385 (cc. 58r-58v).

è ravvisabile inoltre nella breve serie encomiastica collocata immediatamente a seguito del testo incipitale (cc. 1r-1v): due epigrammi celebrativi di Federico da Montefeltro e un terzo per Federico Ubaldo Della Rovere, la cui data di nascita (16 maggio 1605) costituisce un sicuro termine *post quem* del componimento.

La natura proto-macrotestuale attribuibile a B non impedisce, tuttavia, di riconoscere nel codice i segni di una sua graduale trasformazione in manoscritto di lavoro, di cui è possibile dimostrare l'impiego in vista tanto della redazione di C quanto di quella di A.

Come anticipato nella presentazione iniziale del codice, le modifiche alla fisionomia originaria di B, apportate internamente al manoscritto, riguardano innanzitutto alcune aggiunte di testi. La più significativa è certamente rappresentata dai cinquantasette componimenti non numerati contenuti nelle dieci carte (134r-143v) successive all'epigramma conclusivo del proto-macrotesto di partenza, il sopra citato *Già stanca è la mia man, stanca è la penna*, e all'indicazione grafica posta in calce alla carta 133v a segnalare l'originario termine della raccolta. Di questa sezione aggiunta, conclusa da un nuovo testo metaletterario indirizzato al lettore (B 813, c. 143v),²⁹ è possibile dare un'indicativa datazione grazie alla presenza di un epitaffio per Ascanio Persio (B 765, c. 135v),³⁰ morto il 1° febbraio del 1610. Trattandosi di una data vicina a quella del 6 maggio dello stesso anno apposta al termine di C, sembra ipotizzabile che Baldi possa aver provveduto all'espansione di B proprio in funzione del nuovo manoscritto, allo scopo di garantire un'equa ripartizione degli epigrammi tra le due parti di cui si compone: tutti gli epigrammi riportati dalle aggiuntive carte finali di B figurano, in effetti, entro gli ultimi centoventi testi della seconda sezione di C. A modificare ulteriormente la *facies* iniziale di B intervengono altre due aggiunte. La prima riguarda l'inserzione tra i testi numerati dal Baldi come 688 e 689 (corrispondenti agli effettivi B 694, c. 123v e B 744, c. 132r, ma originariamente collocati in chiusura del verso di una pagina e in apertura del recto della successiva) di un fascicolo in ottavo contenente epigrammi numerati a matita soltanto da una mano moderna, che passano poi sia in C che in A1. La seconda consiste nell'appunto sull'ultima carta di B di un epitaffio per Traiano Boccalini (B 814, c. 144r), collocato a se-

29. Il cui tono si direbbe però maggiormente incipitale: «*Al lettore: Ottocento epigrammi avrai se vuoi / Lettor, fian due se più legger non puoi*».

30. «*Epit. del S. Ascanio Perseo: Perseo qui giaccio, al prisco Perseo eguale; / a l'intelletto e non a' piedi ebbi l'ale*».

guito dell'ulteriore indicazione grafica di chiusura dell'opera apposta dopo B 813: che l'epigramma risalga senz'altro ad un momento successivo al 29 novembre 1613, data di morte dell'autore dei *Ragguagli del Parnaso*, concorda con il dato della sua assenza in C e della sua presenza in A.

Tuttavia, le prove più evidenti di un reimpiego di B come codice di lavoro sono le numerose correzioni che costellano il manoscritto, frutto di un intervento in due tempi coincidenti con la preparazione di C e di A. Semplificando il quadro dei risultati derivante da un loro esame, è infatti possibile osservare come una parte delle correzioni passi prima in C e poi in A1, risultando pertanto precedente all'allestimento di entrambi i codici; altre, rintracciabili solo in A1, sono invece evidentemente introdotte soltanto in un secondo momento, direttamente in vista di quest'ultimo manoscritto. L'ipotesi di un duplice lavoro di revisione di B potrebbe inoltre dare ragione di una peculiarità grafica del codice, che in margine a ciascun epigramma presenta il disegno di una barra obliqua e di una sottostante riga verticale: laddove questi segni vengano interpretati come spunte connesse a un'operazione di rilettura dei testi in vista della loro trascrizione in un altro codice, la prima tipologia potrebbe allora essere riferibile alla fase di correzione in vista di C, la seconda a quella di A1.³¹ Per quanto questa ricostruzione paia suffragata dal fatto che alcuni epigrammi di B, ripresi da C ma assenti in A1 siano effettivamente contrassegnati dalla sola barra obliqua,³² tuttavia la presenza di alcuni epigrammi affiancati dalla normale doppia segnatura, ma assenti in C o in A1,³³ rappresenta un'incongruenza tale da lasciare la questione aperta, a meno di mettere in conto eventuali ripensamenti da parte del Baldi al momento dell'effettivo approntamento dei due manoscritti.

31. L'ipotesi che si è avanzata risulta rafforzata dalla possibilità di riscontrare l'impiego di un sistema simile anche in relazione all'*Elenchus Librorum*, catalogo autografo dei libri in possesso del Baldi: la presenza di «un trattino diagonale a fianco di ciascun titolo» e di «una lineetta al di sotto delle prime parole dei titoli» viene interpretata da Serrai 2002, 261-262 come l'esplicito segnale di due «operazioni di verifica» effettuate «fra il catalogo e la raccolta materialmente presente».

32. È il caso degli epigrammi B 15 (cc. 3v-4v); 65 (c. 14r); 223 (c. 41r). Fanno sistema con la ricostruzione che si è proposta anche le indicazioni grafiche alternative alla normale linea verticale che, insieme alla barra obliqua, contrassegnano in B altri epigrammi passati in C e tralasciati in A1: troviamo, ad esempio, una parentesi quadra per B 174 (c. 33r) e una sbarra di cassatura sopra il testo di B 184 (c. 34r).

33. B 605 (c. 108r), per fare un esempio, è puntualmente affiancato dalle due linee, obliqua e verticale, ma manca sia in C che in A1; ancora più frequenti i casi di epigrammi regolarmente contrassegnati in B e irreperibili in A1 (es. B 13, c. 3r).

Se l'analisi stratigrafica di B ne dimostra l'utilizzo da parte del Baldi come codice di riferimento per la redazione del testo di C e A1, ulteriori varianti testuali vengono tuttavia apportate direttamente nei due manoscritti di arrivo. In ogni caso, che siano già presenti in B oppure vengano introdotte *ex novo* in C o in A1, le diverse correzioni e modifiche portano solo raramente a un'effettiva rielaborazione dei testi, come avviene per l'epigramma B 41 (c. 9v), dove la riscrittura del distico che sfrutta la vicenda di Meleagro come termine di paragone per l'estrema magrezza di un tale Fantino apporta al risultato finale, accolto poi sia da C che da A1,³⁴ un richiamo più puntuale e insieme più raffinato del mito classico e una maggiore complicazione sintattica del testo (B: «Parmi veder con le distrutte membra / l'antico et infelice Meleagro»; C ed A1: «Con lo stizzo distrutto mi rimembra / da l'adirata madre Meleagro»³⁵). Perlopiù, gli interventi correttori coinvolgono soltanto singole espressioni dei componimenti e consistono per la maggior parte in modificazioni minute, sostituzioni sinonimiche o variazioni nell'ordine delle parole nel verso, di cui è possibile offrire a titolo rappresentativo giusto qualche esempio tra i tanti disponibili: il v. 4 dell'epigramma B 25 (c. 6v) è corretto («ne l'aspra povertà del tempo antico» > «ne la mendicità del tempo antico») con una variante, mantenuta poi in C 18 (c. 10v) ed A1 576 (c. 91v), che interviene, qui come altrove, a evitare una ripetizione rispetto al primo verso; la clausola del v. 5 di B 118 («Ma del Tempo crudel che ogni altro atterra»; c. 22v) è sostituita direttamente in A1 293 (c. 43v) da una formulazione più netta e incisiva («Ma del Tempo crudel ch'il tutto atterra»); infine, ancora un caso di innovazione introdotta in A1 (1071, c. 161r) modifica l'ultimo verso di B 262 (c. 47v) in direzione di una maggiore scorrevolezza («Natura a te sovra gli augei corona» > «sovra gli augei Natura a te corona»).

34. C 37, c. 13v e A1 840, c. 122v.

35. Un caso interessante, ma isolato, di consistente rifacimento riguarda la cassatura in B degli ultimi quattro versi dell'epigramma 340, relativo alla propria raccolta dei *Carmina*: «Lettor se gli epigrammi leggerai, / che talor sonnacchioso allegro o stanco / vergando con l'inchiostro il foglio bianco / al pedagogo Martial mostrai, / non mi schernir. Tentato ha Cimabue / di gareggiar con Giotto o con Apelle? / Ciascun deve imitar le cose belle / per abbellirne a più poter le sue. / Ma tu gli avrai dal buon Viotti in guisa / che movranti a lo sdegno et a le risa, / perché tanti n'ha sparsi indegni errori / quanti hanno i prati al dolce tempo fiori» (c.60r). La polemica contro il Viotti, mantenuta in C 336 (c. 60v) a riecheggiare quella già sviluppata nel discorso iniziale sull'epigramma (cfr. n. 22), viene forse considerata superata dal Baldi al momento di redigere A, dove la soppressione dell'originario finale del componimento lascia spazio alla sola giustificazione apologetica del proprio tentativo di imitazione della poesia di Marziale (A1 671, c. 101v).

Sia per C che per A1 è dunque dimostrabile una derivazione da B, mentre difficilmente sostenibile è l'ipotesi di un eventuale impiego del manoscritto C in funzione della realizzazione di A1, in assenza di prove dirimenti in questo senso: le poche varianti condivise dai due codici contro B, tutte minime e tali da potersi essere prodotte indipendentemente, risultano irrilevanti ai fini della valutazione dell'esistenza di un'eventuale derivazione di A1 da C, dal momento che coinvolgono soprattutto i titoli degli epigrammi – una zona del testo toccata di per sé da un certo grado di variabilità e autonomia tra i tre manoscritti – oppure, laddove siano riscontrabili nel corpo dei componimenti, consistono esclusivamente in micro modificazioni di natura linguistica. Non è da escludere, peraltro, che C non fosse più nemmeno presente nello scrittoio del Baldi in fase di redazione di A1, scenario con cui concorderebbe, pur senza costituirne una prova, il dato della provenienza di C da un fondo diverso rispetto a quello della Biblioteca Albani. L'ipotesi di una circolazione di C, anche eventualmente ristretta al dono del manoscritto ad uno dei suoi due destinatari, contrasta tuttavia con la presenza degli epigrammi C 805-806 (c. 138v), appuntati, in modo simile a quanto si è visto per B, a seguito dell'indicazione della data di fine trascrizione del codice; del resto il fatto che C sia testimone unico di questi due componimenti, che non lasciano alcuna traccia in A1, depone, una volta di più, contro l'eventualità di una relazione tra i due manoscritti. In un quadro così intricato e di non facile soluzione, quel che si direbbe certo è che B costituisca il punto di partenza comune a due distinti progetti di raccolta, C ed A1, tra loro molto diversi, ma ugualmente compiuti, come dimostra anche la presenza in entrambi di elementi paratestuali.

Il manoscritto C, in aggiunta all'importante trattatello prefatorio sull'epigramma di cui si è detto, è corredato anche di due lettere dedicatorie, premesse rispettivamente a ciascuna delle due parti. L'una dedica la prima parte del libro a Gabriello Chiabrera, dichiarandolo destinatario ideale in virtù della sua profonda conoscenza della letteratura classica, come si vede dalle parole d'avvio della lettera:

Ho scritto un onesto volume d'Epigrammi composti da me con nuovo ardire sec<ondo> l'uso de' Latini e de' Greci et hollo diviso in due parti: la prima dedico a V.S. come ad uomo che con felicità mirabile e sua grandissima lode, scostandosi dal sentiero calcato da tutti, s'è indirizzata per la via che tennero quelle due fioritissime et ingegnossissime Nationi (c. 2r).

Il profilo del Chiabrera ne fa naturalmente anche il lettore ideale del successivo discorso sull'epigramma così denso di considerazioni sulla sperimentazione letteraria e i modelli classici, sicché la dedicatoria viene a essere in un certo senso prefatoria all'intera raccolta.³⁶ L'altra epistola è indirizzata a un amico,³⁷ a cui Baldi riconosce il temperamento giusto per apprezzare la componente di scherzo insita nel genere epigrammatico: «Gli amici buoni si ricordano de' buoni amici nel numero de' quali, che sono rari, tengo io V.S. So ch'ella ha gusto in questa sorte di gentilezze e perciò manco temo che questi miei scherzi siano per parerle importuni». Il personaggio in questione, il cui nome è stato fino ad ora letto come Alberto Inbriani,³⁸ andrebbe identificato, a mio avviso, in Alberto Fabriani: per una simile nuova identificazione fa propendere un'analisi comparativa sulla grafia di Baldi per le lettere maiuscole 'I' ed 'F', oltre che la possibilità di riscontrare il nome di Alberto Fabriani negli atti dell'Accademia dei Filarmonici di Verona,³⁹ di cui lo stesso dedicatario della lettera è detto membro nell'epigramma C 75, c. 20v (trasmesso anche da B ed A1).⁴⁰ Le date apposte in calce alle due lettere, rispettivamente il 28 marzo e l'8 aprile 1610, se riferite al momento della loro stesura in C, vengono a restituirci la precisa scansione temporale della compilazione della raccolta e delle singole sezioni che la costituiscono. Tenuto conto della datazione riportata alla fine del codice, ne risulta che l'approntamento di C sarebbe stato portato a termine nell'arco di poco più di un mese, tempistica del tutto plausibile per un'operazione di riordino di materiali già esistenti e revisionati: C, infatti, recepisce le correzioni appuntate su B senza introdurre

36. Del resto, pur in assenza di qualsiasi traccia di uno scambio epistolare tra i due, più fonti convergono a testimoniare un rapporto di stima reciproca: anche Chiabrera – annoverato tra la cerchia di letterati ammiratori del Baldi sia da Crescimbeni, *La vita di Bernardino Baldi*, 137, che da Virgili Battiferri, *Oratione funebre*, 15-16 – dedica un epitaffio al Baldi (Chiabrera, *Rime*, 224-225, epitaffio XXVII); inoltre, se Crescimbeni, *La vita di Bernardino Baldi*, 35 osserva come la particolare testura sperimentata dal Baldi per la sestina sia recepita da certe canzonette del Chiabrera, la testimonianza di Affò, *Vita di Monsignore Bernardino Baldi*, 103-104 riconosce, per contro, nelle rime di Chiabrera pubblicate tra il 1605 e il 1606 un modello per l'edizione dei *Concetti morali* del Baldi del 1607.

37. C. 72r: «Questa seconda dedico à V.S. acciocché serva per un fondamento e quasi pietra angolare dell'Amicitia ch'io già due anni sono contrassi seco nella città di Mantova».

38. Serrai 2002, 107 e 230.

39. Relativi agli anni 1605-1634. Cfr. Magnabosco-Och 2015, vol. II.

40. «Al Sig. Alberto Fabriani Principe dell'Accademia de' Filarmonici di Verona: Fabrian, s'a voi dona il sommo loco / Febo cantor fra gli amator del canto, / fa con ragion, ma vi concede poco, / se di lui, ch'è sovrano, vincete il vanto».

nuovi epigrammi (ne espunge, anzi, una decina), limitandosi all'integrazione di poche varianti e soprattutto alla redistribuzione dei testi.

Nonostante alcune caratteristiche di C – l'autonoma numerazione degli epigrammi nelle due parti, l'aperta segnalazione di fine della prima sezione e la conseguente pagina di intitolazione premessa alla successiva – non ci troviamo di fronte a due raccolte semplicemente giustapposte, ma a un progetto unitario, secondo una soluzione non estranea al Baldi, che l'anno precedente aveva pubblicato i suoi *Carmina* latini divisi in tre parti indirizzate a diversi dedicatari.⁴¹ Altre scelte di confezione del libro, come il frontespizio iniziale introduttivo dell'intera raccolta o la presentazione dell'epigramma finale nei termini di «Conclusionone dell'opera» denunciano, del resto, l'organicità di C, che è dimostrata in modo definitivo dal fatto che in ciascuna delle due lettere venga fatto esplicito riferimento alla parte complementare della raccolta: «La seconda poi dono al Sig. Alberto Fabriani Gentil(uomo) Veronese commune amico, molto virtuoso, d'ottimo gusto nel fatto di queste gentilezze»; «Donai al Sig. Gabriello Chiabrera la prima parte di questi miei Epigrammi per le cagioni allegate da me nella Dedicatoria». È possibile notare, inoltre, come Baldi rivolga ai due destinatari cure speculari, indirizzando a ciascuno, in aggiunta alla lettera prefatoria, due epigrammi, l'uno di dedica del libro, l'altro di natura più genericamente encomiastica (la simmetria dispositiva è però infranta dall'assegnazione alla prima delle due parti dell'epigramma che celebra le doti canore del Fabriani, il già citato C 75). Ciò non toglie che il primato del Chiabrera emerga in più modi, a partire dalla scontata priorità d'ordine, fino ad accorgimenti più fini, come il posizionamento del discorso sull'epigramma nell'orbita della sezione a lui rivolta o la differente collocazione degli epigrammi di dedica ai due destinatari, immediatamente successiva al testo proemiale per il primo, alla settima posizione per il secondo; a tutto questo si aggiunge la diversa natura delle parole celebrative spese dal Baldi, volte a sottolineare in un caso l'assidua frequentazione dei classici e nell'altro il gusto spontaneo per una poesia all'insegna della leggerezza e del riso.

A distanza di circa quattro anni dalla realizzazione di C, la forma dell'opera trasmessa dal manoscritto A1 si presenta come profondamente rinnovata, non soltanto per la ripartizione degli epigrammi in cinque sezioni, dotate ciascuna di una numerazione autonoma, ma anche per il consistente incremento del numero degli epigrammi, che arrivano a toccare il

41. Francesco Maria II della Rovere, Francesco Maria Mamiani della Rovere e il cardinale Alessandro d'Este.

totale di 1157: di questi, 760 derivano da B, di cui vengono quindi scartati 54 componimenti, mentre i restanti 397 sono testi introdotti *ex novo*. Data la significativa quantità di epigrammi aggiunti, oltretutto in una forma definitiva, sostanzialmente esente da correzioni, è del tutto probabile che per l'allestimento di A1 Baldi si servisse non soltanto di B ma anche di altri materiali, di nuovo carte o fascicoli sparsi, a noi non noti; del resto, la già citata nota finale del Baldi, che riporta la data del compimento di A1, fa riferimento a un'operazione di riscrittura.⁴²

Seppur priva, a differenza di C, di qualsiasi scritto di carattere prefatorio, la nuova raccolta allestita in A1 non appare del tutto trascurata sotto il profilo paratestuale, data la presenza di un monumentale indice finale delle cinque sezioni, organizzato per ordine alfabetico dei lemmi, che occupa le ultime dodici carte di A1. Sulla base di una prima analisi parziale, il lavoro di indicizzazione si rivela notevole per la precisione delle corrispondenze numeriche, ma il risultato complessivo è incompleto e di non agevolissimo utilizzo per la difformità dei criteri seguiti per la classificazione degli epigrammi: titoli in certi casi, parole tematiche in altri, brevi sintesi del contenuto in altri ancora. Non è facile stabilire a quale modalità di fruizione la costituzione di questo indice mirasse, se all'utilizzo privato da parte del suo autore o alla consultazione da parte di un ipotetico lettore in vista di una futura pubblicazione. La sua redazione testimonia, in ogni caso, un cambio di paradigma nella concezione dell'ideale strutturazione di una raccolta poetica di genere epigrammatico: da successione continua di testi sapientemente ordinata dall'autore al fine di evitare a chi legge la noia della ripetitività ad antologia organizzata per contenuti tematici, all'interno della quale il fruitore può autonomamente costruire il proprio percorso di lettura, orientandosi attraverso l'analitica rubrica finale.

Il processo di profonda ristrutturazione della raccolta che trova esito in A1 si riflette anche in una significativa operazione di rifacimento dei titoli dei singoli componimenti, che si direbbe ispirata da due principali tendenze, tuttavia non sistematiche. La revisione mira innanzitutto alla "particolarizzazione" dei titoli di B e C, attraverso l'aggiunta di aggettivi

42. Parallelamente a quanto si è visto per gli altri due manoscritti, anche A1 riporta un epigramma aggiunto a seguito dell'indicazione di fine dell'opera (A1 1157, c. 175v): la tematica spiccatamente encomiastica del componimento – che celebra il nuovo porto di Pesaro come approdo sicuro offerto dal duca Francesco Maria II a chiunque navighi in mare – parrebbe candidarlo a ipotetica chiusa alternativa degli *Epigrammi gravi*, come sembra confermare il numero assegnatoli dal Baldi (306), coincidente con quello apposto all'ultimo testo della seconda sezione della raccolta.

o altre espressioni, in modo da rendere chiaro fin da subito il contenuto dell'epigramma e costituire dunque un migliore strumento orientativo, come i seguenti esempi possono dimostrare: *A Telesilla* (B e C) > *A Telesilla fatta vecchia* (A1); *A Endimione* (B e C) > *A Endimione prodigo* (A1). In secondo luogo, rispetto a B e C, è riscontrabile in A1 una coincidenza maggiore, per quanto non univoca, tra la titolazione *Al lettore* ed epigrammi di valenza metaletteraria: la dicitura viene sia sostituita da un titolo diverso nel caso di componimenti privi di un simile contenuto, sia, viceversa, estesa ad epigrammi metaletterari che nei manoscritti precedenti non la presentavano.⁴³

Nel complesso, mi pare che questi dati attestino una più matura consapevolezza da parte del Baldi nell'organizzazione della raccolta di A1, manifestata del resto dall'alto numero, di per sé notevole, di epigrammi metaletterari e dal ruolo che essi giocano nella strutturazione del macrotesto. Per quanto sapientemente sfruttati dal Baldi per scandire l'andamento interno delle cinque divisioni tematiche, questi testi tendono naturalmente a concentrarsi nei punti più strategici della raccolta, all'avvio e in conclusione di ciascuna delle parti, dove la loro ricorrenza è pressoché fissa.⁴⁴ Tutte le sezioni sono infatti chiuse da almeno un epigramma metaletterario, mentre le uniche due assenze in apertura costituiscono delle eccezioni in parte giustificabili: la sezione dei *Gravi* si avvia su una serie encomiastica, dove riecheggia tuttavia a più riprese il tema della poesia eternatrice, mentre la virata tonale verso il basso impressa dai successivi *Epigrammi arguti* determina, in prima battuta, una dilazione del discorso di impegno

43. Soltanto due esempi. Per la prima tendenza si consideri l'epigramma 833, della sezione dei *Ridicoli* (c. 121v), intitolato *Al lettore* in B 10 (c. 2v) e C 11 (c. 9v), e più opportunamente convertito in *Scherzo* in A1: «Giurò d'aver quattro compagni seco / il cortese Telon tenuti a pasto; / e non fur gl'invitati altro che due; / sì ch'ebbre parver le parole sue. / Ma si scusò, con dir: mangiaron meco, / cessi in voi lo stupor, Gastone e Blasto»; per la seconda il 594 degli *Arguti* (c. 93v), dove il finale approdo alla titolazione *Al lettore*, venutasi a sostituire alle precedenti *A un curioso ignorante* (B 143, c. 27v) e *A un invidioso* (C 148, c. 32r), ha l'effetto di portare immediatamente in superficie il fondo metaletterario del testo: «Se l'opre tue morran pria che tu mora, / dicemi alcun, perché t'affanni e scrivi? / Rispondo: e tu, perché t'allegri e vivi / s'al fin t'attende al tuo sepolcro l'ora? / Le tue forse morranno anzi la culla. / Errai; morte già son, che non son nulla».

44. Nei testi di questa tipologia, Cerboni Baiardi – che alla componente metaletteraria della raccolta di epigrammi baldiani dedica l'ultima parte del suo intervento (Cerboni Baiardi 2006, 213-216) – riconosce dei «punti privilegiati d'ascolto e di comunicazione», che finiscono «per configurare [...] una rete d'assistenza, d'informazione, di formazione e orientamento, e, alla fine, di guida e di controllo autoriale sul lettore».

metaletterario, che è però pur sempre collocato in zona iniziale, alla sedicesima posizione di questa terza parte della raccolta.

Dalla descrizione fin qui proposta dei tre progressivi stadi di costituzione della raccolta a noi accessibili, appare chiaro come il fronte che maggiormente impegna il processo di revisione del Baldi sia quello della organizzazione macrostrutturale della raccolta, la cui duplice ristrutturazione si accompagna a una diffusa operazione di riordino degli epigrammi. Certamente l'impianto rinnovato di A1, tanto divergente da quello scelto per C, impone l'individuazione di nuovi criteri per la disposizione degli epigrammi, che, pur nel rispetto della necessaria aderenza al tema generale di ciascuna delle cinque parti della raccolta, consenta di non rinunciare a un certo gradiente di varietà indispensabile a garantire la piacevolezza della lettura. Per gettare uno sguardo sulle diverse strategie di ordinamento proprie delle due raccolte, può allora essere utile prendere in considerazione, a titolo esemplificativo, l'epigramma *A un amico* e confrontarne la diversa collocazione in C ed A1:

Giovani fummo insieme, or tu sei vecchio:
 ma perché a tutti eguale il tempo vola,
 e non s'arresta una breve ora sola,
 parmi di veder me, s'in te mi specchio.

Le sequenze di epigrammi che verranno presentate, per quanto individuate sulla base di criteri che cercherò di esplicitare, sono naturalmente il risultato di un taglio arbitrario e tuttavia indispensabile per offrire in breve spazio un'idea del carattere peculiare del generale andamento delle due raccolte. Nel caso di C, l'epigramma può dirsi collocato al termine di una serie di dieci testi attraversata dal ricorrente filone tematico della vecchiaia (n° 318-327, cc. 58r-59r):

- *A un vecchio*: apostrofe fondata sul principio che gli anni ormai passati non sono posseduti;
- *A un dottore*: ritratto satirico degli uomini di legge, possessori di una quantità eccessiva di libri inutili;
- *Velocità del tempo*: sull'immagine della rosa sfiorita come simbolo di caducità;
- *A Falagrino*: sul vano affannarsi al solo scopo di arricchire gli eredi;
- *A Menippo pelato*: scherzo legato alla calvizie del personaggio dileggiato;

- *Al lettore*: sulla tendenza dei poeti a ritrarre sé stessi;
- *A Mirrina vecchia*: irrisione di una vecchia imbellettata;
- *A un pigro e mangiatore*: freddezza ispirata dal contrasto tra la voracità e l'indolenza che contraddistinguono il personaggio;
- *A Doroteo leggista*: ripresa del medesimo tema di *A un dottore*;
- *A un amico*.

Come si vede, la varietà della sequenza è data innanzitutto dalla quasi regolare alternanza tra epigrammi connessi allo stesso tema dominante che si è individuato ed altri di argomento del tutto diverso (senza che manchino, nemmeno tra questi, richiami reciproci, come quello che lega il secondo testo al penultimo). Ma ciò che più interessa osservare è la disparità dei toni con cui lo stesso tema della vecchiaia viene trattato, data dall'accostamento antitetico di epigrammi scherzosi e seri, secondo un procedimento che è tipico di C; e nel caso dell'epigramma *A un amico*, proprio il contrasto con i precedenti toni del motteggio, contribuisce a rendere tanto più amplificato il sentimento di personale e umano smarrimento al riconoscimento dei segni della vecchiaia sul volto dell'amico di una vita.

In A1, invece, il testo è collocato nella sezione degli *Epigrammi morali*, all'interno della seguente successione (n° 92-102, cc. 14r-15v):

- *A un giuocatore*: sulla metafora della vita come gioco;
- *A un litigante*: massima polemica contro le sentenze emesse in virtù non della giustizia, ma del denaro e del suo potere di corruzione;
- *A Pisone Romano*: satira della vanteria vuota di chi si crede grande soltanto in ragione della grandezza del luogo in cui è nato;
- *Dal greco*: è l'epigramma *Velocità del tempo* di C;
- *A un amico*;
- *Sentenza*: ispirata a una concezione pessimistica sulla vita;
- *A Ippolito Capi*: gioco di parole basato sul principio del *nomen omen*;
- *Dal greco di Lucilio*: sulla sincerità richiesta agli amici;
- *Al lettore*: sulla possibilità di esistenza di luoghi in cui la virtù sia davvero stimata;
- *A Publio ambizioso*: sulla vanità dell'ambizione a fronte della certezza della morte;
- *La vita è un sogno*: sulla metafora della vita come sogno.

La sequenza è isolabile in virtù della sua circolarità, essendo aperta da un distico che definisce la vita un gioco e chiusa da un altro che la definisce un sogno. Quasi al centro tra questi due estremi si collocano gli epigrammi sulla rosa e all'amico, compresi anche nella sequenza di C, e qui parallelamente disposti a formare un dittico sul tema della fugacità della vita. I restanti componimenti fanno tutti rete, ciascuno secondo una diversa declinazione, attorno ai vicini temi della *vanitas* e dell'apparenza, dialogando più o meno strettamente tra loro, anche attraverso richiami a distanza (come nel caso dell'epigramma *Al lettore*, che può essere considerato la controparte di *A un litigante*): diversamente da C, l'effetto complessivo è quello di una sfaccettata uniformità.

Come emerge dal confronto, l'introduzione delle sezioni tematiche certamente impedisce in A1 la riproposizione degli accostamenti contrastivi netti caratteristici di C, determinando piuttosto una bipartizione tra la tonalità seria degli epigrammi *Morali* e *Gravi* da una parte e quella scherzosa degli *Arguti* e dei *Ridicoli* dall'altra. Al di là del mantenimento di una finale sezione di *Vari* e di un certo grado di interscambiabilità di alcuni epigrammi tra le cinque parti della raccolta,⁴⁵ la monotonia è evitata soprattutto grazie a una studiata disposizione dei testi, data, in questo caso non dissimilmente da C, dall'intreccio di temi molteplici, ricorsivamente sviluppati in una miriade di diverse micro variazioni. Pur approdando negli anni a diversi esiti macrotestuali, a guidare costantemente il Baldi nella costruzione della propria raccolta è dunque la ricerca di una *varietas*, mai casuale, ma ottenuta grazie a uno studiato e attento ordinamento dei propri epigrammi.

45. A questo proposito, ancora valida, per quanto semplicistica, è la valutazione di Ciàmpoli (Baldi, *Gli epigrammi* (Ciàmpoli), I, 6; con riserva accolta anche da Cerboni Baiardi 2006, 222-223, n. 29), secondo il quale la distinzione tra le cinque categorie tematiche «non toglie a' ridicoli d'esser morali, a' gravi d'esser arguti, a' varii d'essere tutte queste cose insieme, se pur l'autore ha tentato nel partirli in quella guisa di rilevare il carattere particolare d'ogni singolare epigramma».

Bibliografia

- Affò, *Vita di Monsignore Bernardino Baldi* = I. Affò, *Vita di Monsignor Bernardino Baldi da Urbino primo abate di Guastalla scritta dal P. Ireneo Affò*, Parma 1783.
- Alamanni, *Gl'epigrammi* = *Gl'epigrammi con alcuni epitafi del S. Luigi Alamanni et alcune compositioni del S. Batista suo F. che fu poi Vesc. di Macone. Al molto illustre Sig. il S. Scipione Sardini*, Paris 1587.
- Alamanni, *La coltivazione* = *La coltivazione del Sig. Luigi Alamanni, & le Api del S. Giovanni Rucellai. Gentiluomini fiorentini. Con aggiunta delli Epigrammi del medesimo Alamanni. Et di alcune brevi Annotazioni sopra le Api*, Firenze 1590.
- Archia, *Epigrammata* = *Auli Licinii Archiae Poetae Tantopere a Cicerone celebrati Epigrammata. Quibus, & Ciceronis Oratio pro Archia Poeta luculenter illustratur, & eiusdem in hominibus laudandis adulationis expers sinceritas, & vera in scriptis doctissimorum virorum diiudicandis censura, & linguae Graecae peritia cernitur. A Daniele Alsuorto Anglo Latinis versibus fidelissime reddita. Ad illustriss. D.D. Henricum Caietanum S.R.E. Cardinalem Anglorum Protectorem*, Roma 1596.
- Baldi, *Carmina* = B. Baldi, *Urbinatensis academici Innominati, & Affidati Carmina ad sereniss. Franciscum Mariam Feltrium de Ruere Urbini ducem sextum*, Parma 1609.
- Baldi, *Gli epigrammi* = B. Baldi, *Gli epigrammi inediti, gli apologhi e le ecloghe*, 2 voll., a c. di D. Ciàmpoli, Lanciano 1914.
- Bravi 2016 = L. Bravi, *Epigrammi greci in un manoscritto di epigrammi di Bernardino Baldi*, «Studi Umanistici Piceni» 36 (2016), 197-211.
- Cardini-Coppini 2009 = R. Cardini, D. Coppini (a c. di), *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, Firenze 2009.
- Catalogus* 1786 = *Catalogus selectissimae bibliothecae Nicolai Rossii cui praemissum est commentariolum de ejus vita*, Roma 1786.
- Catellani 2015 = N. Catellani, *L'esthétique épigrammatique dans les traités poétiques latins du XVI siècle*, in D. James-Raoul, A. Bouscharain (dir. par),

- Rhétorique, poétique et stylistique (Moyen Âge - Renaissance)*, Pessac 2015, 365-375.
- Cerboni Baiardi 2006 = G. Cerboni Baiardi, *Per una lettura degli Epigrammi del Baldi*, in Id. (a c. di), *Seminario di studi su Bernardino Baldi Urbinate (1553-1617)*. Seminario di Studi, Urbino 9-10 dicembre 2003, Urbino 2006, 201-226.
- Chiabrera, *Rime = Rime di Gabriello Chiabrera*, 3 voll., Milano 1807.
- Crescimbeni, *La vita di Bernardino Baldi* = G.M. Crescimbeni, *La vita di Bernardino Baldi abate di Guastalla*, a c. di I. Filograsso, Urbino 2001.
- Forni 2001 = G. Forni, *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa 2001.
- Guazzo, *Dialoghi piacevoli = Dialoghi piacevoli del sig. Stefano Guazzo, gentil'huomo di Casale di Monferrato. Dalla cui famigliare lettione potranno senza stanchezza, & satieta non solo gli huomini, ma ancora le donne raccogliere diversi frutti morali, & spirituali*, Venezia 1586.
- Kristeller 1963-1992 = P.O. Kristeller, *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, 6 voll., London-Leiden 1963-1992.
- Laurens 1986 = P. Laurens, *Du modèle idéal au modèle opératoire: la théorie épigrammatique aux XVIème et XVIIème siècles*, in C. Balavoine, J. Lafond, P. Laurens (dir. par), *Le modèle à la Renaissance*, Paris 1986, 183-208.
- Laurens 2009 = P. Laurens, *Epigramma greco, epigramma latino: una eredità conflittuale?*, in Cardini-Coppini 2009, 43-61.
- Lorenzo de' Medici, *Comento de' miei sonetti (Zanato)* = Lorenzo de' Medici, *Comento de' miei sonetti*, a c. di T. Zanato, Firenze 1991.
- Magnabosco-Och 2015 = M. Magnabosco, L. Och (a c. di), *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona, 1605-1634*, 3 voll., Verona 2015.
- Minturno, *L'arte poetica* = A. Minturno, *L'arte poetica del sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia*, Venezia 1564.
- Petrucci 1977 = A. Petrucci (a c. di), *Catalogo sommario dei manoscritti del Fondo Rossi: sezione corsiniana*, Roma 1977.
- Pigna, *I Romanzi = I Romanzi Di M. Giovan Battista Pigna, al S. Donno Luigi da Este Vescovo di Ferrara, divisi in tre libri. Ne quali della Poesia, & della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*, Venezia 1554.
- Robortello, *Paraphrasis in librum Horatii = Francisci Robortelli Utinensis Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo de arte poetica ad Pisones inscribitur. Eiusdem explicationes de satyra de epigrammate de comoedia de salibus de elegia*,

- in Francisci Robortelli Utinensis In librum Aristotelis de arte Poëtica, explicationes*, Firenze 1548.
- Ruberto 1882 = L. Ruberto, *Gli epigrammi del Baldi (da due codici autografi de la Nazionale di Napoli XIII D. 31 e XIII D.53)*, «Il propugnatore» 15 (1882): Dispensa I e II (gennaio-aprile), 118-138; Dispensa III (maggio-giugno), 380-398; Dispensa IV e V (luglio-ottobre), 136-178.
- Scaligero, *Poetices = Iulii Caesaris Scaligeri, viri clarissimi, Poetices libri septem*, s.l. [Lione] 1561.
- Serrai 2002 = A. Serrai, *Bernardino Baldi. La vita, le opere, la biblioteca*, Milano 2002.
- Tasso, *La cavaletta* = T. Tasso, *La cavaletta overo de la poesia toscana*, in Id., *Dialoghi*, a c. di E. Raimondi, II/2, Firenze 1958, 611-668.
- Varchi, *L'Hercolano* = L'Hercolano. *Dialogo di messer Benedetto Varchi, nel quale si ragiona generalmente delle lingue, & in particolare della toscana, e della fiorentina composto da lui sulla occasione della disputa occorsa tra 'l commendator Caro, e M. Lodovico Castelvetro*, Venezia 1570.
- Virgili Battiferri, *Oratione funebre = Oratione funebre in lode di monsig.^{or} Bernardino Baldi d'Urbino Abbate di Guastalla di Marv'ant. Vergilii Battiferri*, Urbino 1617.
- Zaccagnini 1908 = G. Zaccagnini, *Bernardino Baldi: nella vita e nelle opere, Seconda edizione corretta e notevolmente ampliata con appendice di versi e prose inedite*, Pistoia 1908.

Indice dei manoscritti e degli incunaboli

a cura di Irene Soldati

BALTIMORE

Walter Art Museum

W 409: 31

W 410: 31

BOLOGNA

Biblioteca dell'Archiginnasio

16 P IV 21: 123, 135

B3131: 123, 137, 141

Biblioteca Universitaria

12: 123

410: 123, 126, 133, 137, 141 e n

BOSTON

Public Library

q. Med 130: 31, 41, 50n

BRESCIA

Biblioteca Civica Queriniana

A VI 23: 148

Inc. G V 15: 43, 56

BUDAPEST

Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár

09/2690: 148

CAMARILLO

(ex) St. John's Seminary

3863: 31

CASSINO

Biblioteca dell'Abbazia di
Montecassino

822: 31

CHANTILLY

Musée Condé 600: 23

CITTÀ DEL VATICANO

Archivio Apostolico Vaticano

Fondo Borghese

I 175: 234n, 235n

Biblioteca Apostolica Vaticana

Barb. lat. 3681: 31

Barb. lat. 3942: 49

Barb. lat. 3943: 41

Barb. lat. 5693: 235n

Barb. lat. 5694: 236n

Borghese II 449: 273n

Cappon. 77: 176n

Cappon. 227: 176

Chig. H IV 119: 31

Chig. L IV 79: 267n, 277n

Chig. L IV 114: 41, 50n

Chig. L VIII 304: 273n

Ottob. lat. 2998: 31, 41, 51, 57

Regin. lat. 1110: 31

Ross. 12: 31

Ross. 680: 193

Ross. 1117: 31

Urb. lat. 681: 31, 41, 50

- Urb. lat. 729: 148, 154, 155, 156
 Vat. lat. 2951: 31
 Vat. lat. 3195: 40, 44
 Vat. lat. 3198: 41, 44, 45
 Vat. lat. 4820: 280
 Vat. lat. 5153: 176n
 Vat. lat. 5154: 31
 Vat. lat. 5159: 148, 155, 156
 Vat. lat. 5166: 31
 Vat. lat. 5170: 98, 148, 154, 155
 Vat. lat. 5318: 309n
 Vat. lat. 7824: 31
 Vat. lat. 13704: 176n
- COLOGNY
- Fondation Martin Bodmer
 ms. 130: 40, 41, 47
- COPENHAGEN
- Kongelige Bibliotek
 gks 2055 kvart: 31
 Thott 1082 kvart: 31
- DRESDA
- Staats- und Universitätsbibliothek
 Dresden
 Ob. 28: 99n
- FIRENZE
- Biblioteca Medicea Laurenziana
 Acquisti e Doni 397: 8, 119, 121,
 123, 124, 125, 132, 133, 134, 135,
 136, 137, 138, 141
 Amiatino 5: 40n
 Ashb. 1118: 31
 Ashb. 1263: 41, 54
 Gaddi 198: 31
 Plut. XXXII 16: 203 e n
- Plut. XXXII 37: 204n
 Plut. XLI 14: 31
 Plut. XC inf. 19: 31
- Biblioteca Nazionale Centrale
 II X 54: 148, 154, 155, 156
 Magl. VII 279: 31
 Magl. VII 842: 31, 41, 52, 54
 Magl. VII 1365: 17, 31
 Nuovi Acq. 1: 31
 Nuovi Acq. 341: 17, 31
 Pal. 184: 41, 47, 53
- Biblioteca Riccardiana
 1108: 41, 52
 1137: 31
 1145: 31
 1146: 31
 2723: 148, 154, 155
- FOLIGNO
- Biblioteca Jacobilli
 A I 22: 172
- GENOVA
- Biblioteca Universitaria
 Gaslini A III 38: 79, 81
- ITHACA
- Cornell University Library
 Arch. 4648 Bd. ms. 23 t: 32
 Arch. 4648 Bd. ms. 25: 32
 PP 49 R 12: 40n
- JENA
- Thüringer Universitäts- und
 Landesbibliothek
 G B o 4: 198n

- LISBOA
 Fundação Calouste Gulbenkian
 LA129: 32, 42, 50n
- LONATO
 Biblioteca Ugo da Como
 193: 32
- LONDON
 British Library
 Add. 18784: 32
 Add. 21260: 64n
 Add. 22278: 64n
 Add. 22335: 8, 61, 62, 63 e n, 64,
 65, 66, 67, 68, 78, 79n, 80n, 82,
 83
 Add. 38125: 32
 Egerton 1148: 32
 Harley 3406: 89, 90, 92, 103, 112
 Harley 3567: 42, 52, 54
 Harley 5761: 32
 (Ex) Major J.R. Abbey
 3160: 32
 7368: 32
 Victoria & Albert Museum (National
 Art Library)
 L101-1947: 42, 45, 46, 47
- MADRID
 Biblioteca Nacional de España
 611: 42, 45, 46, 47
 Vitr. 22-1: 42, 48
- MANTOVA
 Archivio di Stato, Archivio Gonzaga
 b. 1910 (a. s. E LIX 2): 283n
- b. 2403: 70n, 76n, 79n
 b. 2934: 275n
- Biblioteca Comunale Teresiana
 4 (A I 4): 148, 174n, 176
- MILANO
 Archivio di Stato
Fondo Galletti
 155: 99n
 Biblioteca Ambrosiana
 H 245 Inf.: 273n
 Biblioteca Trivulziana
 903: 32, 42, 54
 904: 32
 905: 32, 42, 50n, 51n
- MODENA
 Archivio di Stato
 Camera Ducale Estense,
 Computisteria, Memoriali, 20,
 Memoriale OO (1468-1471): 67
 Camera Duchale Estense, Libri
 Camerale diversi, 67, “Zornale de
 usita” PP (1468-1469): 66
 Biblioteca Estense Universitaria
 α H 6 I: 98n
 α M 7 15: 105
 Campori 187: 175
 Campori 1367: 173
- NAPOLI
 Biblioteca Nazionale Vittorio
 Emanuele III
 XIII D 31: 337, 339n, 342n, 343, 345,
 346n, 347, 348 e n, 349 e n, 350 ,
 351, 353 e n, 354 e n, 355, 356, 357

- XIII G 43: 277n
 XIII D 53: 338, 339n, 342n, 343,
 344, 345, 346, 347, 348 e n, 349 e
 n, 350, 351, 352, 353, 354 e n
 XIII D 57: 32
- NEW HAVEN
- Beinecke Library
 706: 32
- NEW YORK
- Pierpont Morgan Library
 427: 42, 53
- OSLO
- Nasjonalsbibloteket
 8° 2595: 32
- OXFORD
- Bodleian Library
 Auct. K 3 1: 198n
 Bodley 1027: 32
 Canon. Ital. 62: 32, 42, 48, 50n
 Canon. Ital. 69: 42, 55
 Canon. Ital. 81: 32
 Canon. Ital. 99: 148, 154 e n, 155, 156
- PADOVA
- Biblioteca del Seminario Vescovile
 109: 32
- Biblioteca Universitaria
 243: 81
- PARIS
- Bibliothèque Nationale de France
 Ital. 545: 42, 51
- Ital. 548 (7768²): 42, 51
 Ital. 549: 43, 49
 Ital. 560: 148
 Ital. 1018: 32
 Ital. 1023: 43, 54
 Ital. 1543: 98, 99n, 102n, 108n
 Lat. 6069F: 45
- Musée Jacquemart-André
 2075 (17): 32
- PARMA
- Archivio di Stato
Epistolario scelto
 Busta 1, Anselmi Antonio: 228,
 229, 234n, 241n, 242n, 243n,
 246n
 Busta 2: 233 e n
 Busta 12, Palleano Giorgio: 228,
 231, 232, 236n, 247, 250, 251,
 252, 254, 255
- Biblioteca Palatina
 Pal. 230: 24, 32
 Pal. 557: 280 e n, 282 e n
 Parm. 201: 148
 Parm. 1636: 235n
- PESARO
- Biblioteca Oliveriana
 193 II: 306 e n
- PHILADELPHIA
- University of Pennsylvania Libraries
 IJS 267: 32
- RAVENNA
- Biblioteca Classense
 18: 32

- RIMINI
Biblioteca Comunale Gambalunga
93 (D II 19): 32
- ROMA
Biblioteca Alessandrina
174: 176n
Biblioteca Angelica
1405: 40n, 43, 49 e n
Biblioteca Casanatense
24: 32, 43, 50 e n,
Biblioteca dell'Accademia Nazionale
dei Lincei e Corsiniana
44 B 2: 24, 32
45 D 1: 338, 339n, 340, 342n, 343,
344, 347, 348 e n, 349 e n, 350, 351
e n, 352, 353, 354 e n, 355, 356, 357
263 (45 D 9): 268n
45 E 9: 173n
Biblioteca Nazionale Centrale
Varia 3: 43, 55n
V E 565 (Boncompagni 117): 176n
- SAN DANIELE DEL FRIULI
Biblioteca Guarneriana
139: 43, 46
- SAN PIETROBURGO
National Library of Russia
Ital. OV XIV 1: 32
- SIENA
Biblioteca Comunale degli Intronati
K IX 46: 32, 43, 50 e n
- TOLEDO
Biblioteca Capitular
104.3: 32
- TORINO
Biblioteca Reale
Varia 100: 32
Varia 104: 32, 43, 49, 50n
Fondazione Antonio Maria e Mariella
Marocco per la tutela del libro mano-
scritto e stampato
Codice *Marocco*: 8, 147, 148, 150,
152, 153, 155, 156 e n, 157
- TRIESTE
Biblioteca Civica Hortis
I 5: 32
I 12: 32
- VENEZIA
Biblioteca Nazionale Marciana
It. IX 80 (6357): 32
It. IX 301 (7005): 306n
It. IX 431 (6206): 43, 50n
It. IX 453 (6498): 268n
It. X 23 (6526): 316n
It. Zanetti 60 (4752): 98n, 99n
ANT 38876: 64
- VERONA
Biblioteca Capitolare
CCCCXLVII: 32
Biblioteca Civica
2896: 124, 126

INDICE DEI MANOSCRITTI E DEGLI INCUNABOLI

VIENNA

Österreichische Nationalbibliothek

Vind. Pal. 10245.1: 243

ZARAGOZA

Biblioteca del Real Monasterio de San Carlos

B 3 5: 43, 53

Indice dei nomi

a cura di Irene Soldati

- Aaron, Pietro: 306 e n, 321
Accame, Maria: 222
Accame Bobbio, Aurelia: 120n, 143
Accardo, Peter Xavier: 19n
Accolti, Bernardo: 193, 204n
Achillini, Giovanni Filoteo: 8, 119, 120, 121 e n, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 131, 132, 133 e n, 134n, 135, 136, 137, 141, 142, 143, 170
Acquaro Graziosi, Maria Teresa: 275n, 276n, 289, 301n, 327
Affò, Ireneo: 98n, 337n, 338n, 339n, 344n, 351n, 358
Ageno, Franca: 189
Agnelli, Ludovico: 46
Agostini, Ludovico: 299n, 306 e n, 321
Agostini, Matteo: 61, 62 e n, 63 e n, 67 e n, 69n, 70n, 78n, 80n, 87
Agostini, Sofia: 321
Alamanni, Luigi: 9, 191, 192 193n, 194 e n, 195n, 197 e n, 198, 200 e n, 201n, 202 e n, 203 e n, 204 e n, 206 e n, 207 e n, 208n, 209n, 210, 213, 216 e n, 217 e n, 218n, 219, 220, 339 e n, 358
Albani, Girolamo: 338n
Albani, Orazio: 338 e n
Alberti, Leandro: 120 e n, 143
Alberti, Leon Battista: 91
Albertino da Lessona: 14n
Albonico, Simone: 97 e n, 98n, 114, 188, 223
Aleandro, Girolamo: 196n
Alessandro VI (Rodrigo Borgia): 106
Alessi, Andrea: 265n, 287
Alfonzetti, Beatrice: 37, 261
Alhaique Pettinelli, Rosanna: 120n, 143
Alighieri, Dante: 24 e n, 41, 42, 43, 55, 75n, 119, 143, 120n, 123, 124 e n, 125, 133, 171, 181, 213, 214
Alighieri, Jacopo: 124
Alonge, Guillaume: 248n, 252n, 259, 279n, 280n, 281n, 283n, 284n, 285n, 287
Alsworth, Daniel: 340n
Altichiero: 45
Amalteo, Giovanni Battista: 311n
Amendola, Francesco: 9, 228n, 260, 279n, 287
Amomo: 191, 195, 204 e n, 205n, 206, 214, 215
Anceschi, Giuseppe: 114, 115, 117, 144
Andrea da Schivenoglia: 74
Andrea del Castagno (Andrea di Bartolo di Bargilla): 45
Andrea del Sarto (Andrea Vannucchi): 12
Andreani, Veronica: 276n, 287, 300n, 321
Andres, Stefano: 172n, 187
Anguissola, Giovanni: 228
Annibal (organista): 298n

- Anselmi, Antonio: 9, 227, 228, 229, 233 e n, 234 e n, 235 e n, 236, 237 e n, 241 e n, 242 e n, 243, 244, 245
- Anselmi, Gian Mario: 239n, 259
- Antonelli, Giuseppe: 63n, 64, 87
- Antonio da Sanseverino: 173n
- Apuleio: 94n, 103
- Aquilecchia, Giovanni: 259
- Aragona (famiglia): 53, 160
- Aragona, Alfonso d': 95
- Aragona, Ferrandino d': 159, 160n
- Aragona, Ferrante d', principe di Capua: 162
- Aragona, Giovanna d': 268 e n, 269
- Arata, Alda: 90n, 114
- Arbizzoni, Guido: 224
- Archia Aulo Licinio: 340n, 358
- Aretino, Pietro: 9, 13 e n, 36, 227, 228, 233 e n, 240n, 242, 243, 244 e n, 245, 255, 256n, 259, 275 e n, 287, 300n, 302, 306 e n, 312n, 321
- Ariosto, Ludovico: 99, 170n, 176, 268, 269, 295n
- Armellini, Mario: 296n, 302 e n, 321
- Arnaldi, Girolamo: 36, 321, 323, 327
- Arzocchi, Francesco: 102 e n, 108, 111 e n, 114, 192
- Asburgo, Federico III d': 67
- Asor Rosa, Alberto: 144, 223, 322
- Atanagi, Dionigi: 272n, 275, 297n, 305 e n
- Avallo, Giuseppe: 142
- Avalos, Alfonso d': 152, 267, 268 e n, 269 e n, 273
- Avalos, Ferdinando Francesco (detto Ferrante) d': 267, 270, 274, 277, 278
- Avellini, Luisa: 145
- Avril, François: 176n, 187
- Badoer, Federico: 297n, 318 e n, 319n
- Balavoine, Claudie: 359
- Baldacchini, Lorenzo: 178n, 179n, 187
- Baldassari, Gabriele: 25n, 37, 39n, 62n, 87, 88, 90n, 114, 115, 117, 118, 123n, 149n, 164, 165, 224, 303n
- Baldassarre Olimpo da Sassoferrato: 171
- Baldassarri, Guido: 261, 305n
- Baldi, Bernardino: 9, 335, 336 e n, 337 e n, 338 e n, 339 e n, 340 e n, 341, 342, 343, 344 e n, 345n, 347, 348 e n, 349n, 350, 351 e n, 352, 353 e n, 354 e n, 355, 357 e n, 358
- Baldinius: 27, 28
- Balduino, Armando: 262, 294n, 321, 333
- Balsamo, Luigi: 20n, 21n, 36
- Balsano, Maria Antonietta: 295n, 296n, 322
- Bandello, Matteo: 269 e n
- Bandinelli, Ubaldino: 244
- Bandini, Laura: 98n
- Barazzoni, Antonella: 232n, 259
- Bàrberi Squarotti, Giovanni: 103n, 114
- Barbieri, Costanza: 48n
- Barcia, Franco: 306n, 321
- Bardazzi, Giovanni: 264n, 265n, 277n, 285n, 287
- Barges, Antonino: 309
- Barignano, Pietro: 271, 313n
- Baroncini, Rodolfo: 297n, 322, 324
- Baroni, Cosmo: 67

- Bartolomeo, Beatrice: 321
- Barzaghi, Antonio: 312n, 322
- Basile, Tania: 98 e n, 114, 116, 289
- Basini, Teresa: 120n, 121, 143
- Bassano (compositore): 313n, 322
- Battaglia Ricci, Lucia: 40n, 58
- Battera, Francesca: 192n, 220
- Baucia, Massimo: 239n, 259
- Bausi, Francesco: 109n, 114, 223
- Beccadelli, Lodovico: 282n
- Beffa de' Negrini, Antonio: 300
- Bell'Havér, Vincenzo: 308n
- Bellamano, Franceschina: 305 e n
- Bellina Hebraea: 300n
- Belloni, Gino: 299n, 323
- Bellorini, Giuliano: 295n, 322
- Beltrami, Pietro: 163n, 164
- Beltramini, Guido: 245n, 259, 260
- Bembo, Pietro: 7, 9, 12 e n, 36, 40, 133, 138, 142, 171n, 175, 176n, 178n, 187, 216, 220, 227, 228 e n, 229, 231, 233 e n, 234 e n, 235 e n, 236 e n, 237 e n, 238 e n, 239 e n, 240 e n, 241 e n, 242 e n, 243 e n, 244 e n, 245 e n, 246 e n, 248 e n, 249n, 250 e n, 251 e n, 252n, 253n, 254n, 255n, 256n, 259, 265n, 269 e n, 270, 272 e n, 273 e n, 274 e n, 275, 276n, 278, 280, 287, 303, 308n, 311n, 316 e n, 341n
- Bembo, Torquato: 234n, 245, 254 e n, 256 e n, 257, 316
- Benedei, Timoteo: 98n
- Benedetti, Stefano: 253n, 260
- Benedetto da Cingoli: 93 e n
- Benivieni, Girolamo: 99n, 105n, 109n, 113, 176, 192, 194n, 212n
- Benzoni, Gino: 323
- Bernardin Benali: 20n
- Bernardinello, Silvio: 197n, 205n, 220
- Bernardo I Stagnino: 28n
- Berni, Francesco: 269 e n
- Bernstein, Jane A.: 296n, 297n, 322
- Berra, Claudia: 58, 200n, 214n, 220, 228n, 260
- Bertoni, Giulio: 76n, 87
- Besutti, Paola: 324
- Bettarini, Rosanna: 53n, 59
- Betussi, Giuseppe: 308
- Bevilacqua, Cornelia: 228n, 260
- Bianchi, Fulvio: 322, 322, 332, 333
- Bianchi, Stefano: 245n, 260, 302n, 327
- Bianco, Monica: 266n, 287, 305n, 306, 308n, 316n, 317n, 319 e n, 322, 333
- Bianconi, Lorenzo: 295n, 322
- Biffi, Gioseffo: 313, 314, 315, 322
- Bingen, Nicole: 195n, 204n, 220
- Bione: 192, 195n
- Biviglia, Maria: 169n, 170n, 187
- Bizzarini, Marco: 304n, 323
- Blackburn, Bonnie J.: 309n, 323, 329
- Blado, Antonio: 270
- Blanc, Pierre: 38
- Bloch, Marc: 30 e n, 36
- Bloxam, M. Jennifer: 329
- Boccaccio, Giovanni: 99n, 102n
- Boccalini, Traiano: 347
- Boiardo, Matteo Maria: 62, 90n, 94 e n, 95 e n, 102 e n, 103 e n, 107 e n, 109 e n, 110 e n, 113, 114
- Bolcato, Vittorio: 307n, 323
- Bologna, Corrado: 293n

- Bolzoni, Lina: 45n, 46n, 58, 261, 289
 Bonelli, Manfredo: 178
 Bongrani, Paolo: 97n, 115, 118
 Bonini, Eufrosino: 202n
 Boone, Thomas: 63, 64 e n
 Boone, William: 63, 64 e n
 Borbone (famiglia): 25
 Borghi, Renato: 294n, 323, 325
 Borsellino, Nino: 36
 Borsetta, Maria Paola: 308n, 323, 327
 Borsetto, Luciana: 193n, 220
 Bosisio, Matteo: 91n, 98n, 103n, 105n,
 106n, 115, 169 e n, 171n, 187
 Bosone da Gubbio: 124
 Bouscharain, Anne: 358
 Bozzetti, Cesare: 116, 333
 Bozzolo, Carla: 16n, 36
 Braccesi, Alessandro: 134
 Bracci, Francesco: 315n, 332
 Brambilla, Simona: 30n, 36
 Brancato, Dario: 144, 195n, 220
 Brandeburgo, Barbara di: 76
 Brannon, Samuel: 298n, 323
 Bravi, Luigi: 337n, 345n, 358
 Bregoli Russo, Mauda: 94n, 115
 Brioschi, Franco: 223
 Lodovico Britannico: 175
 Britonio, Girolamo: 269
 Brocardo, Antonio: 244, 311n
 Brovia, Romana: 43n, 49n, 50n, 58
 Brundin, Abigail: 264n, 265n, 267n,
 287, 288, 290
 Brunelli, Giampiero: 248n, 260
 Brunello, Giorgio: 295n, 323, 324, 327
 Bruni, Leonardo: 23, 24, 41, 42, 43,
 51n, 52n
 Bruno, Cola: 233, 234 e n, 237, 238,
 240n, 245, 249 e n, 252, 253 e n, 256
 e n, 257
 Bryant, David: 296 e n, 297n, 298n,
 323
 Bucchi, Gabriele: 170n, 178n, 187,
 193n
 Bueno De Mesquita, David A.: 97n,
 115, 220
 Bullock, Alan: 264n, 265 e n, 266, 267
 e n, 268n, 273n, 276n, 277n, 280n,
 281 e n, 282, 283n, 288
 Buonarroti, Michelangelo: 264n, 265n,
 267n, 279 e n
 Buondelmonti, Zanobi: 194n
 Buoninsegni, Jacopo Fiorino de': 99n,
 192
 Burckard, Johann: 170 e n, 187
 Burns, Howard: 245n, 259, 260
 Bussi, Francesco: 300n, 323
 Butti, Paolo: 200n, 220
 Buus, Jacques: 299 e n

 Cagni, Giuseppe Maria: 19n, 36
 Calcagnini, Celio: 341n
 Calcondila, Demetrio: 199n
 Calepino, Ambrogio: 22
 Calliergi, Zaccaria: 196
 Calmeta, Vincenzo Colli detto il: 91 e
 n, 98n, 108n, 115, 155, 169n, 171,
 179, 187, 188
 Calmo, Andrea: 299 e n, 300n, 323
 Calpurnio Siculo, Tito: 192 e n, 212,
 213, 220

- Camaioni, Michele: 280n, 287
 Camaterò di Negri, Ippolito: 319n, 323
 Cambi, Franco: 194n, 220
 Cambio, Perissone: 297 e n, 298n, 304 e n, 308, 318 e n, 324
 Camerarius, Joachim: 196n
 Campagnolo, Stefano: 294n, 324, 325
 Campana, Andrea: 117
 Cannata, Nadia: 14n, 36
 Capece, Porzia: 25 e n
 Capece, Scipione: 25
 Capi, Ippolito: 356
 Cappelli, Guido: 161, 162n, 164
 Cappello, Bernardo: 240n, 271, 303
 Capponi, Neri: 297 e n, 298n
 Capra, Marco: 301n, 324
 Caracciolo, Antonio: 195n
 Caraci Vela, Maria: 294n, 324
 Carafa, Gian Pietro (Paolo IV): 241
 Carapezza, Sandra: 302n, 303n, 324
 Carboni, Fabio: 264n, 267n, 268n, 277n, 287
 Cardini, Roberto: 340n, 358
 Carena, Carlo: 222
 Cariteo (Benedetto Gareth): 8, 147, 148n, 149n, 152, 153n, 154n, 155, 157 e n, 159n, 160, 161 162 e n, 163, 164, 216n, 221, 284 e n, 287
 Carlo V: 277 e n
 Carlomusto, Alessandro: 8, 148n, 150n, 151n, 153n, 154n, 157n, 158n, 159n, 164, 171n, 188
 Carminate, Giovanni Battista di Lodi: 184n
 Caro, Annibale: 13n, 194, 271, 308
 Carrai, Stefano: 10, 62 e n, 88, 111, 115, 192n, 221, 303n
 Carrara, Enrico: 99 e n, 101n, 115, 192n, 221
 Carretto, Galeotto del: 98n
 Casanova, Marco Antonio: 341n
 Casiraghi, Chiara: 9
 Cassia, Cristina: 316n, 324
 Cassola, Luigi: 295 e n, 302, 311n
 Castagnola, Raffaella: 98n, 99n, 102n, 107n, 115
 Castellani, Giordano: 199n, 221, 299n, 326
 Castellozzi, Massimo: 290
 Castelvetro, Lodovico: 59, 360
 Castiglione, Baldassarre: 171n, 233, 260
 Castriota, Antonio: 319
 Casulana, Maddalena: 299n, 307
 Catellani, Nathalie: 340n, 358
 Catelli, Nicola: 270n, 290
 Cattin, Giulio: 324
 Catullo, Gaio Valerio: 340 e n, 341
 Cavalcanti, Guido: 24
 Cavallini, Ivano: 295n, 301n, 305n, 324
 Ceccarelli, Francesco: 109n, 115
 Cecchi, Paolo: 294n, 324
 Ceccopieri (famiglia): 17
 Celani, Enrico: 170n
 Cerboni Baiardi, Giorgio: 336n, 337n, 340n, 345n, 354n, 357n, 359
 Chegai, Andrea: 295n, 324, 331
 Chemello, Adriana: 264n, 265n, 287
 Chemotti, Antonio: 320n, 324
 Chiabrera, Gabriello: 295 e n, 338, 350, 351 e n, 352, 359
 Chines, Loredana: 239n, 259

- Chiodo, Domenico: 272n, 291
 Ciàmpoli, Domenico: 337n, 357n, 358
 Cian, Vittorio: 233 e n, 234, 248n, 249n, 260
 Ciaralli, Antonio: 144, 290
 Cicerone, Marco Tullio: 20
 Ciliberti, Galliano: 295n, 325
 Cino da Pistoia: 24
 Cinquegrani, Alessandro: 114, 330
 Clario, Giovan Battista: 284 e n
 Clario, Giovanni Antonio: 280, 281
 Claudio da Correggio (musicista): 298n
 Clemente VII (Giulio de' Medici): 238
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani): 338n
 Cleri, Bonita: 332
 Cola di Ugo d'Alagno: 152
 Collarile, Luigi: 301n, 325
 Collins Fudd, Cristle: 308n, 325
 Colombino Veronese: 75
 Colombo, Alessandro: 298
 Colonna (famiglia): 280n, 281n, 285n
 Colonna, Ascanio: 280n
 Colonna, Federico: 281 e n, 282
 Colonna, Giacomo: 24
 Colonna, Pompeo: 267 e n, 269 e n, 286, 288
 Colonna, Vittoria: 9, 25, 227, 241 e n, 242n, 260, 263, 264 e n, 265 e n, 266 e n, 267 e n, 268 e n, 269 e n, 270 e n, 271 e n, 272 e n, 273 e n, 274, 275, 276 e n, 277 e n, 278, 279 e n, 280 e n, 281, 282 e n, 283 e n, 284 e n, 285, 286, 288, 291
 Colussi, Franco: 316n, 325
 Coluzzi, Seth J.: 313n, 325
 Comboni, Andrea: 8, 41n, 58, 71 e n, 87, 90, 92n, 115, 116, 118, 120n, 121 e n, 122 e n, 123n, 134 e n, 143, 149n, 152n, 164, 170 e n, 176n, 188, 192n, 198n, 212n, 218n, 220, 221
 Comelli, Michele: 164, 165
 Comiati, Giacomo: 44n, 48n, 53n
 Comin da Trino: 312
 Commandino, Federico: 345
 Confalonieri, Gianluigi: 228
 Contarini, Alessandro: 297n
 Contarini, Gasparo: 267n, 279, 280, 283, 284, 285 e n
 Conti, Giusto de': 62, 70, 91
 Contile, Luca: 308
 Contini, Gianfranco: 163n, 164
 Continisio, Chiara: 187
 Contino, Giovanni: 298n, 312n, 325
 Contò, Agostino: 30n, 36
 Copello, Veronica: 260, 264n, 265n, 269n, 271n, 279n, 288, 289
 Coppetta, Francesco: 295
 Coppini, Donatella: 117, 340n, 358
 Corfiati, Claudia: 192n, 221
 Correggio, Silvia Eleonora da: 110n
 Correggio, Niccolò da: 8, 89, 90 e n, 91, 92 e n, 93 e n, 94, 95, 96 e n, 97, 98n, 99 e n, 100n, 101, 102, 103 e n, 104 e n, 105 e n, 106 e n, 107, 108, 109 e n, 110 e n, 111 e n, 112, 113, 115
 Corso, Rinaldo: 266 e n, 268n, 288
 Corte da Pavia, Claudio: 13n
 Cortesi, Paolo: 155
 Corti, Maria: 106n, 108 e n, 115, 122n, 143

- Coscia, Andrea: 154n
- Cosentino, Paola: 170n, 178n, 187, 195n, 221
- Costabili Containi, Giambattista: 63n, 64
- Cozzi, Gaetano: 297 e n, 323, 325
- Cracolici, Stefano: 61, 62 e n, 63 e n, 66, 67 e n, 68n, 70n, 71n, 75n, 78n, 79n, 80n, 81 e n, 87
- Cratander, Andreas: 196n
- Cremante, Renzo: 301n, 326
- Crescimbeni, Giovanni Mario: 336n, 338n, 339n, 344n, 351n, 359
- Crimi, Giuseppe: 170n, 178n, 187, 301n, 312n, 325
- Cristiano I di Danimarca: 82
- Crivelli, Tatiana: 265n, 266n, 269n, 273n, 287, 288, 290
- Crotti, Ilaria: 330
- Cucchiarelli, Andrea: 225
- Cupaiuolo, Giovanni: 223
- Cursi, Marco: 16n
- Curti, Elisa: 88, 118 303n
- Dal Cengio, Martina: 9, 309n, 329
- D'Amelia, Marina: 267n, 288
- Da Monte, Filippo: 301n
- Dall'Acqua, Marzio: 259
- Dalla Porta, Guido: 298
- Da Passano, Giovanni Gioacchino: 252 e n, 256 e n
- Da Pozzo, Giovanni: 262
- Da Tempo, Antonio: 14n, 24
- Damerini, Gino: 301n, 325
- Dandini, Girolamo: 232, 236n
- Danesi, Daniele: 178n, 188
- Danuser, Hermann: 324
- Danzi, Massimo: 10, 110n, 116, 122n, 143, 149n, 192n, 198n, 221, 234n, 254n, 260, 330
- Davies, Martin: 18n, 30n, 36
- Davoli, Francesco: 9, 40n, 49n, 58, 193n, 197n, 198n, 202n, 213, 221, 225
- De Caneto, Antonio: 157n
- Degl'Innocenti, Luca: 182n, 188
- Degrada, Francesco: 297n, 325, 326
- De' Gregori, Gregorio: 19, 20n
- De Junta, Juan: 176n
- De la Mare, Albinia: 18n, 19n, 36
- Del Balzo, Carlo: 141, 142n, 144
- Del Bene, Sennuccio: 24
- Delcorno Branca, Daniela: 155n, 164
- Della Casa, Giovanni: 311n
- Del Lago, Giovanni: 309 e n
- Dell'Amore, Franco: 313n, 326
- Della Rovere (famiglia): 306
- Della Rovere, Federico Ubaldo: 347
- Della Rovere, Francesco Maria II: 344, 345, 352n, 353n
- Della Seta, Lombardo: 45
- Della Torre, Francesco: 270 e n, 271
- Della Torre, Giovan Battista: 198n
- Della Vecchia, Patrizia: 324
- Delminio, Giulio Camillo: 243
- Del Puppo, Dario: 15n, 37
- De Nichilo, Adriana: 300n, 325
- De Petrucciis, Antonello: 162
- De Robertis, Domenico: 193n, 221
- De Rore, Cipriano: 302, 318n, 322
- De Santis, Mla: 294n, 297n, 310 e n, 325

- De Simone, Giulia: 176n, 188
- Di Benedetto, Arnaldo: 90n, 116
- Di Felice, Claudio: 120n, 135 e n, 143, 144
- Di Girolamo, Costanzo: 223
- Di Monte, Filippo: 294n, 313n, 326
- Di Ricco, Alessandra: 116, 143, 220, 221
- Di Simone, Paolo: 40n, 58
- Dilemmi, Giorgio: 61, 62 e n, 67 e n, 69, 74n, 75, 76n, 77 e n, 83n, 87
- Dionisotti, Carlo: 90n, 93n, 116, 135 e n, 137, 144, 192n, 222, 241n, 244, 249n, 251n, 252n, 254n, 259, 260, 272n, 289
- Divo, Andrea: 197
- Dolce, Lodovico: 227, 239, 240 e n, 243, 244 e n, 251 e n, 260, 301 e n, 326
- D'Onghia, Luca: 330, 331
- Domenichi, Ludovico: 243n, 302
- Donati, Andrea: 265n, 289
- Donati, Pier Paolo: 299n, 326
- Donato, Baldassarre: 298n, 304n, 317 e n, 326
- Donato, Maria Monica: 45, 58
- Dondi, Giovanni: 24
- Doni, Anton Francesco: 298 e n, 299 e n, 302 e n, 326
- Donnini, Andrea: 178n, 187, 220, 228 e n, 234n, 240n, 242 e n, 243 e n, 245 e n, 250n, 255n, 259, 272, 287
- Dovizi, Bernardo: 12
- Dragoni, Giovan Andrea: 312n, 313n, 326
- Drei, Giovanni: 232n, 260
- Drusi, Riccardo: 300n, 327
- D'Urso, Teresa: 45n, 58
- Edwards, Rebecca: 298n, 326
- Einstein, Alfred: 298n, 326
- Elias, Cathy Ann: 303n, 326
- Erspamer, Francesco: 122n, 144, 304n, 327
- Este, Alberto d': 64, 66, 67, 68, 69, 81
- Este, Alessandro d': 352n
- Este, Alfonso d': 98n
- Este, Beatrice d': 98n, 108n
- Este, Borso d': 66, 67, 68, 69, 80, 81
- Este, Ercole I d': 90 e n, 94, 97, 109 e n
- Este, Isabella d': 90 e n, 97, 98n, 103, 109n, 110n, 176
- Fabbri, Paolo: 295n, 327
- Fabretti (musicisti): 298n
- Fabriani, Alberto: 338, 351 e n, 352
- Faccioli, Emilio: 62n, 67n, 69n, 71n, 87
- Faini, Marco: 275n, 287
- Fantacci, Michela: 274n
- Farenga, Paola: 90n, 116
- Farnese (famiglia): 280n
- Farnese, Alessandro (il Giovane): 229, 232
- Farnese, Alessandro: vd. Paolo III
- Farnese, Pier Luigi: 228
- Farnetti, Monica: 287, 304n
- Farri (stampatori): 197n
- Faustino (Pietro Saul Faustino) da Tre-
dozio: 172 e n
- Fava, Lucia: 308n, 327
- Favaro, Maiko: 116, 172n, 188, 221
- Favorino, Guarino: 238, 239
- Febbo, Monica: 38
- Febvre, Lucien: 16n, 37

- Fedeli, Paolo: 222
- Fedi, Roberto: 243n, 244 e n, 260
- Feldman, Martha: 297n, 299n, 303n, 304, 305n, 308n, 309n, 317n, 327
- Feliciati, Pierluigi: 232n, 259
- Fenarolo, Girolamo: 9, 293, 303, 304n, 308 e n, 309, 310, 311, 312 e n, 318, 327
- Fenlon, Ian: 297n, 327
- Fenzi, Enrico: 90n, 116, 149n, 157n, 164
- Feo, Michele: 178n, 189
- Fera, Vincenzo: 116, 289
- Ferrero, Ermanno: 264n, 269n, 271n, 281n
- Ferrero, Giuseppe Guido: 274n, 288, 289
- Ferroni, Giovanni: 192n, 195n, 198n, 205n, 222, 266n, 289, 290
- Fieschi, Paolo Girolamo: 107 e n
- Figorilli, Maria Cristina: 274n
- Filelfo, Francesco: 14n, 28, 56, 58
- Filetico, Martino: 197 e n, 201, 218n, 219
- Filocamo, Gioia
- Filograsso, Ilaria: 359
- Filosseno, Marcello: 171
- Fiorino di Rossano, Gasparo: 308 e n
- Firpo, Massimo: 241n, 260
- Fornasiero, Serena: 111n, 114
- Forni, Giorgio: 123 e n, 124 e n, 144, 340n, 359
- Fortini, Laura: 287
- Franceschini, Adriano: 66 e n, 67n, 87
- Francesco da Venezia: 297n
- Francesco di Antonio del Chierico: 17n, 40n, 48 e n, 50n, 51n, 52, 56
- Francesco I da Carrara: 45
- Francesco I di Francia: 195n, 206, 252n
- Franco, Veronica: 301, 302n, 303, 307n, 327
- Frapolli, Massimo: 305n, 327
- Frasso, Giuseppe: 56n, 58, 59, 235n, 260
- Frattra, Giovanni: 308
- Fregoso (famiglia): 252n
- Fregoso, Antonio: 98n
- Fregoso, Aurelio: 248 e n
- Fregoso, Costanza: 233 e n, 237, 248n, 250, 252n, 254 e n
- Fregoso, Ercole: 248 e n
- Fregoso, Federico: 9, 233 e n, 248n, 252n, 263, 279 e n, 280 e n, 281, 282, 283, 284, 285 e n
- Fregoso, Giano: 248n
- Fregoso, Ottaviano: 233 e n, 248n
- Fruttaruoli (musicisti): 298n
- Fucilla, Joseph G.: 194n, 222
- Gabiano, Balthazar de: 14 e n
- Gabriele, Trifone: 303
- Gabrieli, Andrea: 294n, 297 e n, 301n, 308n, 310, 317n
- Galasso, Luigi: 223
- Galavotti, Jacopo: 304n, 327
- Galiano, Calo: 308n, 327
- Gallavotti, Carlo: 193n, 196n, 222
- Galli, Filippo: 108 e n,
- Gallico, Claudio: 176n, 188, 296n, 327
- Gallo, Valentina: 64n, 87
- Gambara, Veronica: 240n, 243, 245 e n, 266 e n, 276 e n

- Garavaglia, Andrea: 311n, 327
 Garavelli, Enrico: 194n, 222
 Gardano, Angelo: 296 e n
 Gardano, Antonio: 296 e n
 Gardner, Edmund G.: 62n, 70n, 74n, 75n, 80n, 87
 Gargiulo, Piero: 321
 Garin, Francesco: 192n, 198n, 222
 Garzelli, Annarosa: 36, 40n, 50n, 51, 59
 Gaspare da Padova: 52
 Gasparotti, Tommaso: 232
 Gasparotto, Davide: 245n, 259, 260
 Gasperoni, Lucia: 169n, 188
 Gattula, Simon: 232
 Gazza, Bartolomeo: 305n
 Gentile, Sebastiano: 252n, 260
 Gentili, Gaia: 92n, 110n, 116
 Gentili, Sandro: 168n, 187, 188, 189, 190
 Gesualdo, Carlo: 296n
 Gherardo, Paolo: 240
 Gheri, Cosimo: 238, 243, 249, 250n, 271n
 Gialdroni, Teresa Maria: 324
 Gianfigliuzzi, Geri: 24
 Giazotto, Remo: 304n, 327
 Giazzon, Stefano: 301n, 327
 Gibellini, Pietro: 116, 333
 Giberti, Giovan Matteo: 270, 271
 Giolito de' Ferrari, Gabriele: 243 e n, 245, 261, 267, 286
 Giorgi, Emilio: 192n, 222
 Giova, Giuseppe: 276 e n, 277, 278
 Giovanardi, Claudio: 133n, 134n, 143
 Giovanni Antonio da Padova: 66
 Giovio, Paolo: 273 e n, 274 e n, 275, 289
 Girolamo (santo): 47
 Giroto, Jean-Eudes: 225
 Giudici, Paolo E.: 117
 Giuliani, Francesca: 197n, 222
 Giuliani, Marco: 304n
 Giulio dal Pistrino: 298n
 Giunta, Claudio: 157, 165, 221
 Giunta, Fabio: 117
 Giunta, Filippo I: 19
 Giunti (famiglia): 202n
 Giustinian, Orsatto: 303, 307, 308n, 327
 Giustinopolitano, Andrea Divo: 197
 Gnocchi, Alessandro: 176n, 187
 Godioli, Alberto: 99n, 116
 Gonzaga (famiglia): 274
 Gonzaga, Cesare: 171n
 Gonzaga, Eleonora: 283 e n
 Gonzaga, Elisabetta: 155, 169 e n, 170, 171, 237
 Gonzaga, Ercole: 283 e n, 284
 Gonzaga, Federico II: 253n, 274
 Gonzaga, Ferrante II: 313
 Gonzaga, Francesco: 50, 52, 81, 109n, 253n
 Gonzaga, Ludovico: 67, 70, 76, 78
 Gorni, Guglielmo: 122n, 144, 152
 Gorris Camos, Rosanna: 237n, 261
 Goselini, Giuliano: 295 e n, 313n
 Gourmont, Gilles de: 195n
 Gradenigo, Giorgio: 301 e n, 303, 305, 327

- Gradenigo, Pietro: 303, 308 e n, 316, 327
- Grayson, Cecil: 97n, 115, 116
- Greco, Aulo: 18, 38
- Gregory, Caspar René: 65 e n, 88
- Grieco Daphne: 7, 17n, 37, 50 e n, 59
- Grisoni, Daniele: 308
- Groto, Luigi: 295 e n, 301 e n, 308 e n, 313n, 327, 328
- Gualteruzzi, Camillo: 267
- Gualteruzzi, Carlo: 235, 267, 270 e n, 271 e n, 272
- Guarini, Battista: 313n
- Guarna, Valeria: 297n, 305n, 328
- Guassardo, Giada: 8, 91n, 94, 97n, 99n, 109n, 116
- Guazzo, Stefano: 340n, 359
- Guberti, Rossella: 169n, 187, 188
- Guérin, Philippe: 16n
- Guidalotti, Diomede: 92
- Guidiccioni, Giovanni: 9, 263, 275 e n, 276 e n, 277, 278 e n, 289
- Haar, James: 302n, 328
- Hadden, Nancy: 299n, 328
- Harràn, Donald: 309n, 328
- Harris, Neil: 36
- Harris, Philip Rowland: 65n, 88
- Hauvette, Henri: 195n, 222
- Hessus, Elio Eobano: 197, 202, 205, 211n
- Horombello, Francisco: 105n
- Huss, Bernhard: 15n, 37, 40n, 59, 116, 221
- Hutton, James: 194n, 222
- Ianiculo, Tolomeo (Bartolomeo Zanetti): 197n, 199n
- Ilicino, Bernardo: 28, 66, 88
- Inbriani, Alberto: 351
- Inglese, Giorgio: 322
- Innocenzo VIII (Giovanni Battista Cybo de Mari): 162
- Irace, Erminia: 172n, 188
- Iseppe (staffiere di Pietro Bembo): 234n
- Jacobilli, Ludovico: 169n, 188
- James-Raoul, Danièle: 358
- Jean I de Tournes: 16
- Jedin, Hubert: 173, 188
- Jez, Tomasz: 322
- Jones, John Winter: 65
- Juri, Amelia: 259
- Kemp, Will: 14n, 37
- Keniston, Hayward: 193n, 222
- Kristeller, Paul Oskar: 121 e n, 144, 337n, 359
- Labriola, Ada: 40n, 59
- Lafond, Jean: 359
- Lai, Piero: 190
- Laini, Marinella: 304n, 328
- Lalli, Rossella: 233n, 234 e n, 236n, 242n, 267n, 261, 270n, 271n, 279n, 289
- Lampridio, Giovanni Benedetto: 253 e n, 254 e n, 255, 256
- Landi, Agostino: 9, 227, 228 e n, 229, 230, 231, 232, 233 e n, 234n, 236 e n, 237, 238, 239 e n, 241 e n, 242, 243,

- 245, 246, 247, 248n, 249n, 250, 251, 252 e n, 253 e n, 254 e n, 255, 258
- Landi, Caterina: 237, 248 e n, 249, 250
- Landi, Claudio: 237, 249n, 250, 253n
- Landi, Elisabetta: 50n, 59
- Landi, Giovanni: 167, 178, 180, 181
- Landi, Giulia: 249n, 254n
- Landi, Marcantonio: 233, 248n
- Landi, Marco: 99n, 116, 164
- Lando, Ortensio: 304n, 306 e n, 328
- Largaiolli, Matteo: 9, 93n, 116, 169n, 171n, 172n, 177n, 188, 189
- Larivaille, Paul: 244n, 261
- Lascaris, Giano: 194n
- Laurens, Pierre: 340n, 359
- Laureti, Elena: 168n, 169n, 172 e n, 175n, 181 e n, 187, 188, 189, 190
- La Via, Stefano: 295n, 328
- Ledda, Alessandro: 37
- Ledda, Giuseppe: 21n
- Leonardi, Laura: 176n, 189
- Leone, Valentina: 319n
- Leoni, Francesco: 173n, 189
- Leporatti, Roberto: 194n, 223
- Levi (musicista): 308
- Lewis, Mary S.: 296n, 297n, 328
- Licinio, Bernardino: 12, 13
- Liguori, Marianna: 9, 265n, 271n, 272n, 279n, 284n, 289
- Litta, Pompeo: 248n, 261
- Lodo, Antonio: 323, 324, 327
- Lollo, Alberto: 64
- Londarit, Francesco: 298n
- Longhi, Silvia: 93n, 103n, 110n, 111n, 116, 122n, 144
- Looney, Dennis: 170n, 189
- Lope di Soria: 312n
- Lo Re, Salvatore: 222, 223, 225
- Lotto, Lorenzo: 13
- Lowinsky, Edward E.: 309n, 323
- Lucco, Mauro: 248n, 261
- Luciano: 340n
- Lucilio, Gaio: 356
- Lucioli, Francesco: 120n, 144
- Lucrezio Caro, Tito: 92 e n
- Luzio, Alessandro: 90n, 103n, 117, 275n, 289
- Luzzatto, Sergio: 259
- Luzzi, Cecilia: 294n, 295n, 306n, 313n, 324, 328, 331
- Machiavelli, Niccolò: 194n
- Macola, Novella: 13n, 37
- Maddalo, Silvia: 47n, 59
- Magalhães, Anderson: 269n, 272n, 290
- Maganza, Giambattista: 307 e n, 328
- Magnabosco, Michele: 351n, 359
- Magni, Alessandro: 321
- Magno, Celio: 297n, 303
- Maier, Bruno: 224
- Mainardi, Francesco: 64 e n
- Malato, Enrico: 93 n, 117, 144
- Malchiavello, Francesco Maria: 236
- Malinverni, Massimo: 117, 122 e n, 144
- Malipiero, Gian Francesco: 299n, 302n, 326
- Mamiani della Rovere, Francesco Maria: 352n
- Mamma, Simona: 308n, 329
- Mancini, Massimiliano: 143

- Manfredi, Antonio: 225
Manganaro, Andrea: 37, 289
Mangani, Marco: 294n, 328
Manuzio, Aldo: 12, 13, 18, 19, 20, 21, 22 e n, 30n, 240
Manuzio, Paolo: 309n
Manzotti, Emilio: 143, 221
Marcelli, Nicoletta: 195n, 197n, 200n, 202n, 207n, 208n, 223
Marcellino, Valerio: 303
Marchand, Jean-Jacques: 98
Marchese Malvicino, Annibale: 298n
Marchetti, Pino: 304n, 306n, 323, 329
Marchi, Monica: 303n
Marcolini, Francesco: 242, 296n
Marcozzi, Luca: 38
Maria Maddalena (santa): 172, 176 e n
Mariani Canova, Giordana: 56n, 58, 59
Marinelli, Bruno: 172, 189
Marini, Paolo: 240n, 261
Marrocco, Mauro: 25n, 37
Marshall, Melanie L.: 308n, 329
Martelli, Lodovico: 270 e n, 290
Martelli, Mario: 193n, 223
Martelli, Niccolò: 13n
Martellini, Manuela: 197n, 224
Martens, Thierry: 196n
Martin, Henri-Jean: 16n
Martinelli Tempesta, Stefano: 7
Martinengo, Fortunato: 306n
Martini, Alberto: 13n, 37
Martoretta (musicista): 319n, 329
Marziale, Marco Valerio: 340 e n, 341, 343, 349n
Masi, Giorgio: 302n, 329
Massaino, Tiburzio: 311 e n, 312n, 313n, 329
Matarrese, Tina: 114, 115, 117, 144
Mazzanti, Francesca: 124 e n, 144
Mazzinghi, Paolo: 300n, 329
Mazzoleni, Carla: 194n, 198n, 223
Mazzoncini, Carlotta: 265n, 290
Mazzucchi, Andrea: 144
Medici (famiglia): 50, 306
Medici, Isabella de': 307n
Medici, Lorenzo de': 99, 100n, 101, 104 e n, 109n, 117, 176, 340n, 359
Menichelli, Anna Maria: 190
Mercatanti, Ranieri: 272n, 308n, 327
Merlini, Ilaria: 192n, 223
Merulo, Claudio: 300, 301 e n, 308n
Mielich, Cristoforo: 300 e n
Miggiani, Maria Giovanna: 297n, 300n, 304n, 329
Milite, Luca: 25n, 38
Miller, Clement A.: 309n, 323
Minetti, Francesco Filippo: 234n, 261
Minonzio, Franco: 267n, 274n, 288, 289
Minturno, Antonio: 340n, 359
Minutelli, Marzia: 274n, 290
Molin, Girolamo: 9, 293, 303, 307, 309, 310, 312e n, 313 e n, 314, 315, 316, 329
Molino, Antonio, detto il Burchiella: 301n, 303, 307, 316 e n, 320, 329
Molza, Francesco Maria: 243, 266 e n, 267n, 311n
Montagnani, Cristina: 94n, 98n, 103n, 106n, 109, 110, 114, 117
Montefeltro, Federico da: 18 e n, 45, 46 e n, 48, 347

- Montefeltro, Guido da: 125
 Montefeltro, Guidubaldo da: 169 e n, 170, 171, 173
 Monti, Carla Maria: 225
 Montinaro, Gianluca: 38
 Morace, Rosanna: 272n, 290
 Morell, Martin: 297n, 323
 Morelli, Jacopo: 194n, 223
 Moretti, Laura: 307n, 329
 Moro, Giacomo: 234n, 261
 Moro, Simone: 97n, 98n, 107n, 114, 117, 188
 Morosina (Faustina della Torre): 239 e n, 240, 244, 251n
 Morossi, Paola: 151n, 153, 165
 Morsolin, Bernardo: 194n, 223
 Mortara Garavelli, Bice: 68n, 88
 Mosca, Giovanni Maria: 29
 Moscaglia, Giovanni Battista: 315n
 Mosco: 192, 194n, 203
 Motolese, Matteo: 144, 290
 Motta, Attilio: 321
 Motta, Uberto: 223
 Müller, Giuseppe: 264n, 269n, 271n, 281n, 288
 Muratori, Ludovico Antonio: 109n, 117
 Mussini Sacchi, Maria Pia: 118
 Musto, Daniele: 331
 Muzio, Girolamo: 191, 195 e n, 204, 205, 210, 211 e n, 216 e n
 Nardi, Simone: 167, 178, 180, 181
 Nasco, Giovanni: 318 e n
 Navagero, Andrea: 341n
 Nemesiano, Marco Aurelio Olimpico: 192 e n, 210, 223
 Neuschäfer, Anne: 301n, 329
 Niccolò Peranzone: 14n
 Nonnoi, Valentina: 124 e n, 145
 Nuovo, Angela: 22n, 23n, 37, 179n, 189
 Nutter, David: 305n, 306n, 309n, 329
 Nuvoloni, Filippo: 8, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 70, 71, 75 e n, 76, 80, 81, 82
 Occagna, Gottardo: 297 e n, 300
 Och, Laura: 351n, 359
 Ochino, Bernardino: 283
 Olimpia (cantante): 307
 Omero: 202n, 336n
 Ongaro, Giulio M.: 302 e n, 329
 Orazio Flacco, Quinto: 99, 222, 316n
 Ordelaffi (famiglia): 24
 Orio, Ieronimo: 297n
 Orlandi, Cesare: 234n, 261
 Orlando, Saverio: 117
 Ornato, Ezio: 16n, 36
 Orsini (famiglia): 53, 169
 Orsini, Giovanni Battista (*Ursinus*): 170n
 Ovidio Nasone, Publio: 91, 103n, 109n, 111 e n, 194, 210, 211n, 223
 Paccagnella, Ivano: 307n, 330
 Paduano, Guido: 223
 Paganini, Alessandro: 15, 20, 21, 22 e n
 Paleologa, Margherita: 274
 Pallavicino, Girolamo: 228
 Pallavicino, Ippolita: 248 e n

- Palleano, Giorgio: 9, 227, 228, 231, 233, 234 e n, 235, 236 e n, 237 e n, 238, 239, 240, 241, 243, 245, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 258
 Palenzuola, Antonio: 236
 Panizzi, Antonio: 65
 Pantani, Italo: 61, 62 e n, 63 e n, 66n, 67 e n, 69n, 70n, 78n, 80n, 87, 88, 145, 148
 Panzera, Maria Cristina: 237n, 261
 Paoli, Luigi: 299
 Paolo III (Alessandro Farnese): 274n, 279, 280, 285n
 Parabosco, Girolamo: 297 e n, 298n, 300 e n, 301, 302, 304 e n, 313n, 316, 330
 Parcitadi, Bruni de': 155
 Parenti, Giovanni: 10
 Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola): 13
 Parrasio, Aulo Giano: 341n
 Parroni, Piergiorgio: 321
 Pasqualigo, Marco: 302
 Pastore Stocchi, Manlio: 321, 323, 327
 Patota, Giuseppe: 12n, 13n, 37
 Patrizi, Giorgio: 262
 Pecorina, Polissena: 298, 299 e n
 Pellegrini, Paolo: 21n, 38
 Pellegrini, Sara: 312n
 Pellegrino, Camillo: 311n
 Pellipari, Giovanni Maria: 175n
 Peloto (poeta): 98n
 Pendasì, Antonio Maria: 109
 Pèrcopo, Erasmo: 162n, 164, 221, 284n, 287
 Perocco, Daria: 262, 307n, 326, 330
 Perosa, Alessandro: 81 e n, 88
 Perotti, Diego: 296n, 330
 Perrone, Antonio: 25n
 Persio, Ascanio: 347
 Pertile, Lino: 234n, 262, 251n
 Perutelli, Alessandro: 223
 Pescerelli, Beatrice: 307n, 330
 Petrarca, Francesco: 7, 8, 11, 12 e n, 13, 14, 16 e n, 17 e n, 20, 21, 22 e n, 23, 24, 28, 29 e n, 30, 39, 40n, 41, 42, 43n, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51 e n, 52, 53 e n, 54, 55 e n, 56, 57 e n, 59, 70, 71, 91, 122n, 181, 200, 213, 214, 215, 219, 295n, 313n, 315, 316
 Petrella, Giancarlo: 30n, 37, 38
 Petrocchi, Giorgio: 124 e n, 143
 Petrucci, Armando: 338n, 359
 Petrucci, Pandolfo: 178
 Pettas, William A.: 176n, 189
 Piccioli, Gianandrea: 194n, 223
 Piccolomini, Enea Silvio: 134
 Pich, Federica: 45n, 58, 59
 Pico della Mirandola, Giovanni: 109 e n
 Picot, Emilio: 189
 Pierazzo, Elena: 302n, 326
 Pieri, Marzia: 192n, 223
 Pietrasanta, Plinio: 13n
 Pietrobon, Ester: 195n, 204n, 223
 Pigna, Giovan Battista: 340n, 359
 Pignatti, Franco: 266n, 267n, 270n, 281 e n, 284 e n, 290
 Pino da Cagli, Bernardino: 13n
 Pio, Emilia: 170
 Piovan, Francesco: 249n, 262
 Piperno, Franco: 294n, 296n, 306n, 307n, 325, 330

- Pirovano, Donato: 45n, 303n, 330, 332
 Pirrotta, Nino: 294n, 297n, 310, 330
 Pischedda, Carlo: 36
 Piscini, Angela: 173n, 189
 Planude, Massimo: 340, 343
 Plebuch, Tobias: 324
 Podestà, Erica: 99n, 117
 Poggiali, Cristoforo: 233 e n, 262
 Poggiali, Gaetano: 194n, 223
 Poggio, Giovanni: 236
 Pola, Laura da: 13
 Pole, Reginald: 280 e n, 283
 Poletto Mantovano: 70n, 76n
 Poliziano, Angelo: 104 e n, 117, 192n, 194n, 201n, 216 e n, 223
 Pommier, Édouard: 45n, 59
 Pompilio, Angelo: 296 e n, 322, 331
 Pontano, Giovanni: 162, 341n
 Porcacchi, Tommaso: 300
 Pordenone, Marco Antonio: 313n
 Porro, Antonietta: 199n, 224
 Porta, Costanzo: 320 e n, 331
 Portinaro, Francesco: 315, 316 e n, 331
 Powell, Sarah: 19n
 Pozzobon, Michele: 318n, 331
 Pradella, Jonathan: 297n, 323, 331
 Procaccioli, Paolo: 13n, 144, 240 e n, 244 e n, 259, 260, 262, 290, 300n, 306n, 312n, 321, 329
 Prodi, Paolo: 323
 Przybyszewska-Jarminska, Barbara: 322
 Pugliese, Annunziato: 308n, 323, 327
 Pulci, Bernardo: 192
 Pulci, Luca: 100, 109n, 111, 117, 194
 Pulci, Luigi: 175n, 189
 Puligo, Domenico: 12
 Pulsoni, Carlo: 14n, 30n, 38
 Pyle, Cynthia Munro: 103n, 118
 Quattrucci, Mario: 233n, 262
 Querini, Elisabetta: 242, 243, 246
 Querini, Girolamo: 240n
 Quintiliani, Matteo Maria: 66n, 88
 Quinto Smirneo: 336n
 Quondam, Amedeo: 12n, 13n, 38, 118, 187, 189
 Radiciotti, Giuseppe: 173n, 189
 Raffaelli, Pietro: 220
 Raimondi, Ezio: 360
 Rampazetti (stampatori): 308n
 Rando, Federica: 306n, 331
 Ranieri, Concetta: 264n, 269n, 290
 Rao, Ida Giovanna: 59
 Rasilio, Marco: 9, 167, 168, 169 e n, 170 e n, 171, 172, 173 e n, 174, 175 e n, 176 e n, 178 e n, 179 e n, 180, 182, 183 e n, 184, 186
 Rati, Anna Rita: 173n, 189
 Recalcati, Ambrogio: 279
 Reeve, Michael D.: 192n, 224
 Reidy, Denis V.: 38
 Renier, Rodolfo: 90n, 103n, 117
 Reynolds, Leighton D.: 224
 Rhodes, Dennis E.: 20n, 36, 38, 63 e n, 88, 178n, 189
 Ricasoli (famiglia): 47n
 Ricci, Giovanni: 232, 236n
 Ricciardi, Emiliano: 296 e n, 331

- Ricciardo di Nanni: 50 e n
 Riccucci, Marina: 94 e n, 95n, 96n, 118, 164
 Richardson, Brian: 19n, 21n, 38, 182n, 189
 Ridolfi, Niccolò: 198n
 Riga, Pietro Giulio: 305n
 Rizzarelli, Giovanna: 321
 Robin, Diana: 267n, 290
 Robortello, Francesco: 340n, 359
 Romani, Federica: 169n, 170n, 187
 Romano, Angelo: 329
 Romei, Danilo: 304n, 312n, 332
 Ronchini, Amadio: 232 e n, 233 e n, 262
 Rosand, Ellen: 317n, 332
 Rospocher, Massimo: 182n, 188
 Rossi, Antonio: 122 e n, 145, 154n, 155n, 164, 179n, 189
 Rossi, Giorgio: 98 e n, 99n, 101n, 118
 Rossi, Maria Cristina: 50n
 Rossi, Michele: 58
 Rossi, Nicola: 338n
 Rossi, Vittorio: 323
 Rota, Berardino: 25 e n, 38
 Rouillé, Guillaume: 16
 Ruberto, Luigi: 336n, 360
 Ruccolo, Marisa: 144
 Rucellai, Cosimo di Bernardo: 198n
 Rucellai, Cosimo di Palla: 192, 197
 Ruffo, Vincenzo: 302
 Ruffolo, Lucrezio: 313, 314, 332
 Ruggiero, Raffaele: 274n
 Rusconi, Giorgio: 169n, 177, 181
 Russo, Camilla: 8
 Russo, Emilio: 144, 290
 Russo, Paolo: 295n, 322, 332, 333
 Russo, Walter: 8
 Ruzante (Angelo Beolco): 219n, 307n
 Sabellico, Marcantonio (Marcantonio Coccio): 238, 239n, 249, 252 e n,
 Sacchini, Lorenzo: 47n
 Saltini, Guglielmo Enrico: 281
 Salutati, Barbara: 12
 Salvetti Firpo, Laura: 306n, 321
 Salwa, Piot: 38
 Salza, Abdelkader: 304n, 332
 Salzberg, Rosa: 178n, 188, 190
 Sandal, Ennio: 56n, 58, 59, 116, 333
 Sandeo, Ludovico: 62, 66
 Sannazaro, Jacopo: 21, 22, 25, 95 e n, 96, 99n, 107n, 108 e n, 109, 118, 151n, 160, 161, 217n, 224, 341n
 Sanseverino, Antonio di: 173n
 Sansone, Giuseppe E.: 193n, 224
 Sansovino, Francesco: 236n, 248n, 249n, 262, 306 e n, 307, 332
 Santagata, Marco: 62 e n, 88, 118, 122n, 145, 153, 165, 189
 Santoro, Priscilla: 59
 Sanvitale, Gualtiero da: 98 e n, 102 e n
 Sanvito, Bartolomeo: 45, 46, 47
 Sapegno, Maria Serena: 265n, 287, 288, 290, 291
 Sarra, Angela Serena: 312 e n
 Sasso, Panfilo: 92, 113, 171
 Sauli, Caterina: 252n
 Saviotti, Alfredo: 306n, 332
 Sberlati, Francesco: 244n, 262

- Scaglia, Edoardo: 230
 Scala, Mirella: 269n, 291
 Scaligero, Giulio Cesare: 340n, 360
 Scarpone, Pietro: 252, 254
 Scherillo, Michele: 99n, 100n
 Schiltz, Katelijne: 297n, 308n, 325, 332
 Schütze, Sebastian: 58
 Sclafenati, Filippo: 155
 Scopelliti, Concettina A. V.: 194n, 224
 Scotto, Girolamo: 296 e n, 302
 Selmi, Elisabetta: 304n
 Seneca, Lucio Anneo: 99
 Sensi, Mario: 179n, 190
 Serafino Aquilano (Serafino de' Ciminelli): 98n, 108 e n, 109, 119, 120, 154n, 155 e n, 164, 169n, 171
 Serena, Angela: 242, 243
 Serianni, Luca: 182n, 190
 Serio, Alessandro: 281n, 291
 Serrai, Alfredo: 336n, 337n, 338n, 339n, 348n, 351n, 360
 Settis, Salvatore: 58
 Setzer, Johann: 196n
 Severi, Luigi: 178n, 190
 Sforza, Anna: 98n
 Sforza, Battista: 46 e n
 Sforza, Ippolita: 105 n
 Sforza, Ludovico (il Moro): 90, 93, 97, 98, 101n, 102n, 105 e n, 106, 107n, 108n
 Sforza, Tristano: 97n
 Shaw, David J.: 14n, 38
 Signorello, Lucrezia: 40n, 50n, 59
 Signorini, Maddalena: 23n, 38
 Signorini, Rodolfo: 62, 63 e n, 82n, 88
 Signorini, Stefania: 171n, 190
 Silber, Eucario: 197 e n
 Sionato, Giuliano: 36
 Simonetta, Marcello: 36, 228 e n, 229n, 237n, 239n, 248n, 262
 Sinibaldi, Antonio: 18, 19
 Soardi, Lazzaro de': 15, 20, 21 e n, 22
 Soardo, Battista: 219
 Sofocle: 202n, 310
 Soldani, Arnaldo: 193n, 224
 Soranzo, Vittore: 238, 250n
 Soriano, Francesco: 314, 315 e n, 332
 Spaggiari, Barbara: 308n, 328
 Spannocchi, Camillo: 23
 Speroni, Sperone: 9, 293, 303, 310, 311n, 316, 317 e n, 318 e n, 319 e n, 332
 Špička, Jiří: 59
 Spilimbergo, Irene di: 304
 Spina, Rossella: 181, 190
 Stampa, Cassandra: 317n
 Stampa, Gaspara: 303, 304 e n, 307n, 317n
 Stefani, Ottavio degli: 23n
 Storm van Leeuwen, Jan: 29n
 Straparola, Giovanni Francesco: 303 e n, 332
 Strascino (Niccolò Campani): 219n
 Strozzi, Ercole: 341n
 Strozzi, Filippo: 269n
 Strozzi, Tito Vespasiano: 341n
 Sturba, Giancarlo: 305n, 332
 Tabacchi, Stefano: 276n, 291
 Tabacchini, Paolo: 195n, 201n, 224

- Taccone, Baldassare: 102, 103n, 106, 107, 118
- Tacuino, Giovanni: 177
- Taddeo, Edoardo: 197n, 224, 303n, 332
- Tamalio, Raffaele: 187
- Tani, Irene: 93 n, 118
- Tanturli, Giuliano: 195n, 224
- Taravacci, Pietro: 116
- Targoff, Ramie: 265n, 291
- Tarsi, Maria Chiara: 233n, 262, 266, 282n, 291
- Tasso, Bernardo: 248n, 270, 271, 272, 291, 297, 303, 318 e n, 319n, 333
- Tasso, Luigi: 173n
- Tasso, Torquato: 194n, 224, 295, 296n, 313n, 340n, 360
- Tateo, Francesco: 252n, 262
- Tebaldeo, Antonio: 92, 98 e n, 103n, 113, 171
- Tedeschi, Paola: 169n
- Temeroli, Paolo: 321
- Teocrito: 9, 109n, 191, 192 e n, 193 e n, 194 e n, 195, 196n, 197 e n, 198 e n, 199 e n, 201, 203, 205n, 206, 207 e n, 208, 209, 210, 212, 213, 216n, 219 e n, 224
- Terzoli, Maria Antonietta: 58, 322
- Tesei, Vanni: 321
- Therault, Suzanne: 276n, 291
- Tibullo, Albio: 200n
- Tissoni Benvenuti, Antonia: 62 e n, 88, 90 e n, 91n, 92, 93, 97n, 103, 114, 115, 118, 144, 192n, 224
- Toffetti, Marina: 322
- Tognelli, Jole: 68n, 88
- Tognetti, Giampaolo: 25n, 38
- Tolomei, Claudio: 270 e n, 273, 291
- Tolomeo: 238, 239n, 252 e n
- Tomarozzo, Flaminio: 273, 274n
- Tomasi, Franco: 37, 195n, 204n, 222, 223, 225, 243n, 264n, 267n, 261, 290, 305n
- Tomicki, Piotr: 29
- Tonelli, Fabrizio: 228n, 239n, 262
- Tonelli, Natascia: 16n
- Toniolo, Federica: 46n, 59
- Torchio, Emilio: 275 e n, 276n, 277, 278 e n, 289
- Tordi, Domenico: 267n, 288
- Torelli, Pomponio: 343
- Torre, Andrea: 37, 40n, 59, 293n
- Torresano, Andrea I: 22
- Toscanella, Orazio: 297n, 298n
- Toscano, Tobia Raffaele: 161n, 165, 264n, 266n, 267, 268n, 269n, 270n, 277n, 288, 291
- Toussaint, Stéphane: 321
- Traina, Alfonso: 225
- Traina, Giuseppe: 37, 289
- Tramontana, Carmelo: 37, 289
- Trapp, Joseph B.: 40n, 59
- Traversa, Paola Maria: 120n, 131 e n, 145
- Travi, Ernesto: 36, 228n, 259, 260, 287
- Trevigiano, Benedetto: 303
- Trimanino, Giovanni: 197
- Trissino, Giovan Giorgio: 9, 191, 193n, 194 e n, 197, 198 e n, 199 e n, 200 e n, 205 e n, 206, 216, 217, 219 e n, 225, 303
- Trivulzio, Cesare: 198

- Trivulzio, Gianfermo: 248n
- Tromboncino, Bartolomeo: 309 e n
- Tromboncino, Ippolito: 300n, 305n, 306 e n
- Trovato, Paolo: 243n, 262
- Turbil, Alessandro: 15, 38
- Ugolini, Paola: 99n, 118
- Ulery, Robert W.: 259
- V[...], Bernardo de: 26 e n
- Vacalebre, Natale: 179n, 190
- Vaccaro, Giulio: 172n, 182n, 190
- Vagni, Giacomo: 172n, 178n, 190, 223
- Vagnoli, Virginia: 306 e n
- Valgrisi, Vincenzo: 280, 281, 286
- Valmerode, contessa di: 13
- Valois, Margherita di: 339n
- Valtellina, Antonio: 90
- van Leeuwen, Jan Storm: 38
- Varchi, Benedetto: 9, 191, 192, 194 e n, 195 e n, 202n, 204, 205n, 210, 212, 213, 216, 217, 218n, 219, 225, 267, 271, 340n, 360
- Vassalli, Antonio: 295n, 296n, 333
- Vasto, marchese del: vd. Avalos, Alfonso d'
- Vatteroni, Selene Maria: 222
- Vecce, Carlo: 95, 118, 192n, 224, 225, 272n, 274, 291
- Vecchi Galli, Paola: 92n, 93n, 118, 133n, 145
- Vecellio, Tiziano: 306n
- Vela, Claudio: 260, 294n, 295 e n, 333
- Vellutello, Alessandro: 20, 28
- Veneziano, Giovanni Domenico: 184n
- Venier, Domenico: 9, 293, 297n, 300 e n, 303, 304n, 305 e n, 306, 307, 308 e n, 309, 310, 316 e n, 317, 319 e n, 320n, 333
- Venturi, Gianni: 64n, 88, 327
- Verdeloth, Philippe: 302
- Verdizzotti, Gian Mario: 303
- Vergerio, Pier Paolo: 280 e n
- Vescovo, Piermario: 297n, 300n, 304n, 326, 329
- Vespasiano da Bisticci: 18, 38
- Villani, Gianni: 99n, 118
- Villari, Susanna: 116, 289
- Vincenzo di Paolo: 177, 179n
- Vinchesi, Maria Assunta: 220
- Vindelino da Spira: 18n
- Viotti, Erasmo: 349n
- Virgili Battiferri, Marcantonio: 351n, 360
- Virgilio Marone, Publio: 96, 101, 109n, 191, 192, 193 e n, 200, 206, 207 e n, 208, 209, 214, 218n, 219, 225
- Visconti, Gaspare Ambrogio: 97, 98n, 105, 106 e n, 118
- Visconti, Gian Galeazzo Maria: 102n
- Visconti, Pietro Ercole: 281
- Vitale, Maurizio: 133 e n, 145, 182n, 190
- Vitali, Bernardino: 20, 28n
- Vitruvio Pollione, Marco: 238, 239n, 252 e n
- Vogel, Emil: 296n, 333
- Volta, Nicole: 268n
- Volta, Stefano: 295n, 333
- Vox, Onofrio: 193n, 225

- Walker, Thomas: 296n, 322
- Weinberg, Bernard Wendel, Carl: 198n, 225
- Weiss, Robert: 202n, 225
- Wildlak, Stanislas: 29, 38
- Willaert, Adrian: 297, 298, 299 e n, 300 e n, 302, 307n, 309, 318 e n, 319 e n, 333
- Willaert, Alvise: 318 e n
- Zaccagnini, Guido: 336n, 345n, 360
- Zaja, Paolo: 243n, 261, 267n, 290, 305n
- Zambon, Francesco: 116
- Zanato, Tiziano: 8, 41n, 57n, 58, 62 e n, 70n, 71 e n, 87, 88, 90 e n, 92n, 98n, 103n, 105, 114, 115, 117, 118, 123n, 143, 149n, 152n, 164, 249n, 252n, 262, 340n, 359
- Zane, Giacomo: 303
- Zanoncelli, Luisa: 325, 329, 333
- Zantani, Antonio: 297, 298n
- Zappalà, Pietro: 294n, 323, 325
- Zarlino, Gioseffo: 297 e n, 298n, 308 e n
- Zava, Giulia: 8
- Zonta, Giuseppe: 62 e n, 63 e n, 67n, 69n, 71n, 76, 80, 81 e n, 88
- Zoppino, Niccolò (Niccolò d'Aristotele): 167, 169n, 171, 177, 178, 179 e n, 180
- Zorzi, Zuan Iacomo di: 298

Il volume raccoglie gli atti del seminario *Tradizione dei testi lirici tra manoscritti e stampa nel Quattro-Cinquecento*, tenuto a Milano il 3-4 novembre 2022. L'incontro era destinato a giovani studiosi impegnati in ricerche di prima mano sulla poesia italiana del Rinascimento, che hanno potuto così illustrare indagini capaci di illuminare singoli frammenti della nostra storia letteraria, ma anche di toccare questioni più ampie, intrecciando fecondi rapporti con discipline quali la codicologia, la storia dell'arte e della musica, lo studio dei classici. La presenza di affermati studiosi ha arricchito il seminario di un dialogo tra generazioni diverse e ha permesso ai relatori di affinare i loro contributi, che vengono offerti alla lettura nella collana open access "Consonanze", in modo da facilitare la diffusione dei risultati acquisiti.

GABRIELE BALDASSARI insegna Letteratura italiana e Filologia italiana presso l'Università degli Studi di Milano. L'oggetto principale dei suoi studi è la poesia lirica dalle origini al primo Cinquecento. Coordina il progetto Prin *Libri di poesia nell'Italia settentrionale del Quattrocento: edizioni e commenti*.

GUGLIELMO BARUCCI insegna Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Milano. Si è occupato in particolare della *Commedia* dantesca e della sua fortuna, di letteratura rinascimentale e di narrativa ottocentesca. Dirige la rivista "AOQU", dedicata al genere epico.

LUCA DANZI insegna Filologia italiana presso l'Università degli Studi di Milano. Si è occupato soprattutto della letteratura tra Sette e Ottocento e molto dell'opera di Alessandro Manzoni.

CONSONANZE N.34

IN COPERTINA

Sandro Botticelli (1445-1510),
Giovane introdotto tra le arti liberali.

€ 39,00