

# Memoria poetica: questioni filologiche e problemi di metodo

a cura di

Giuseppe Alvino, Marco Berisso, Irene Falini







*Medioevo e Rinascimento: testi e studi*

2

*Collana diretta da:*

Marco Berisso  
(*Università di Genova*)

Margherita Lecco  
(*Università di Genova*)

*Comitato scientifico:*

Marco Berisso  
(*Università di Genova*)

Margherita Lecco  
(*Università di Genova*)

Simona Morando  
(*Università di Genova*)

Luca Beltrami  
(*Università di Genova*)

Claudia Rossi  
(*Università di Genova*)

# Memoria poetica: questioni filologiche e problemi di metodo

*a cura di*

Giuseppe Alvino, Marco Berisso, Irene Falini



*è il marchio editoriale dell'Università di Genova*



I saggi pubblicati in questo volume sono stati referati dal Comitato Scientifico organizzatore del Convegno "Memoria poetica. Questioni filologiche e problemi di metodo" formato da Marco Berisso (Università di Genova), Roberto Leporatti (Université de Genève), Antonio Montefusco (Università "Cà Foscari" di Venezia), Giovanna Sparacello (Université de Rennes 2), Eduard Vilella Morató (Universitat Autònoma de Barcelona), Claudio Vela (Università di Pavia) e Michelangelo Zaccarello (Università di Pisa).

© 2019 GUP

Gli autori rimangono a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate. I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.

Riproduzione vietata, tutti i diritti riservati dalla legge sul diritto d'autore

Realizzazione Editoriale

**GENOVA UNIVERSITY PRESS**

Piazza della Nunziata, 6 - 16124 Genova

Tel. 010 20951558

Fax 010 20951552

e-mail: [ce-press@liste.unige.it](mailto:ce-press@liste.unige.it)

e-mail: [labgup@arch.unige.it](mailto:labgup@arch.unige.it)

<http://gup.unige.it/>

ISBN: 978-88-94943-65-8 (versione a stampa)



(e-Book)

ISBN: 978-88-94943-66-5 (versione eBook)

Finito di stampare ottobre 2019



Stampato presso il  
Centro Stampa  
Università degli Studi di Genova - Via Balbi 5, 16126 Genova  
e-mail: [centrostampa@unige.it](mailto:centrostampa@unige.it)

## SOMMARIO

<i>Premessa</i>	IX
SARA NATALE <i>Le fonti come elemento dirimente nelle questioni stratigrafiche relative a testi anonimi: il caso dell'elegia giudeo-italiana</i>	11
ANDREA BERETTA <i>Yrsuta vocabula tra Guittone e Dante</i>	23
NICOLA PANIZZA <i>Quando valore e senno d'om si mostra? Un sonetto responsivo adespoto memore di Guittone</i>	39
PAOLO RIGO <i>Ingegno, disdegno e ruberie: memorabilità di un noto passo dantesco</i>	53
GIULIA RAVERA <i>Riuso e reinterpretazione dei modelli trobadorico e dantesco nella canzone Verdi panni (Rvf 29)</i>	65
SILVIA ARGURIO - VALENTINA ROVERE <i>Le Rime di Giovanni Boccaccio tra memoria e riscrittura</i>	75
SARA FERRILLI <i>I modelli letterari del De honore mulierum di Benedetto da Cesena prima e oltre la Commedia</i>	93
VINCENZO CASSI <i>Memoria e scrittura in un inedito cantare del Quattrocento</i>	105
LUCA MAZZONI <i>Lucrezia Tornabuoni fra Lorenzo, Poliziano e Pulci</i>	121
DANIELA OGNO <i>Riprese testuali e stilistiche nella Firenze di fine Quattrocento: esempi e implicazioni</i>	133

ILARIA PIERINI <i>Memoria poetica di antichi e moderni nell'Amorum libellus di Alessandro Braccesi</i>	145
GABRIELE BALDASSARI <i>Filologia e intertestualità: il caso di Anzola che me fai di Leonardo Giustinian</i>	159
MATTEO BOSISIO <i>Memoria petrarchesca e lessicalizzazione nei Canzonieri di Gaspare Ambrogio Visconti</i>	173
ROBERTA DI GIORGI <i>Intarsio erudito e memoria poetica nel Delphili somnium di Marco Antonio Ceresa</i>	183
GIULIO MARTIRE <i>«E per memoria de l'antico ardore»: echi provenzali e siciliani in due sonetti del Bembo</i>	195
GIACOMO VAGNI <i>Tenzoni liriche intorno a Pietro Bembo all'inizio del Cinquecento</i>	207
VALENTINA GRITTI <i>Tra memoria interna e filologia: il caso dei Cinque canti di Ariosto</i>	221
GIADA GUASSARDO <i>Le Rime di Ariosto: la memoria poetica come ricostruzione di un contesto letterario e culturale</i>	233
LUCA FERRARO <i>La memoria poetica dei due Orlandi nei poemi di Aretino: tra aemulatio, allusività e parodia</i>	245
CLAUDIO VELA <i>Postfazione</i>	257
Indice degli autori citati	265
Indice dei manoscritti citati	277

## PREMESSA

*tu sè solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stilo che m'ha fatto onore*

Questo volume parte dagli interventi di un convegno che, oltre ogni più rosea aspettativa, è stato ricco di stimoli: *Memoria poetica. Questioni filologiche e problemi di metodo*, svoltosi a Genova il 15 e 16 novembre 2017, è stata una proficua occasione di dibattito su una categoria da sempre viva nella poesia di ogni tempo eppure non sempre ben inquadrabile negli studi filologici. La memoria poetica, intesa come la ripresa, più o meno consapevole, da parte di un poeta, di stilemi, versificazione, lessemi, rime e altri elementi già precedentemente impiegati in testi letterari, rappresenta un importante strumento d'indagine per gli studi sullo stile - o sugli stili - di un autore, sul suo riutilizzo delle fonti (che sia di maniera o tutto personale), sull'influenza di un determinato genere o *usus scribendi*. L'obiettivo, ampiamente raggiunto, come testimonia la qualità dei contributi qui raccolti, era quello di aprire un dibattito, tra studiosi più e meno esperti, su questioni di metodo nell'ambito del delicato tema dei riscontri, allo scopo ultimo di verificarne la validità nelle sue possibili ripercussioni filologiche, come nel campo dell'attribuzionismo e della variantistica testuale; ed è stata l'occasione per interrogarsi su concetti come la memorabilità, la cosiddetta "memoria interna", la memoria consapevole e inconsapevole, le citazioni letterarie, l'epigonismo. Il raggio d'indagine è limitato alla poesia italiana, in latino e in volgare, dalle origini fino al Cinquecento: l'ordine progressivo degli interventi, come qui si ripropongono, segue un semplice criterio cronologico, così da restituire l'immagine di un evolversi armonioso e coerente della letteratura in versi, stilema per stilema, tessera per tessera.

Il convegno aveva accolto gli interventi di oltre venti giovani studiosi provenienti da numerose università: il sorprendente numero di proposte pervenute ha imposto al Comitato scientifico e organizzativo un attento lavoro di selezione, che ha portato inevitabilmente ad escludere, per gli spazi delle due giornate, anche proposte di estremo interesse, alcune delle quali fortunatamente sono recuperate in questo volume. Spiace non poter includere gli interventi di coloro che, pur avendo partecipato al convegno, non sono riusciti, per ragioni personali ampiamente comprensibili, a spedirne una versione scritta in tempo utile.

Si spera infine, con un certo ottimismo, che questo frutto di un lavoro di squadra e di un prezioso scambio e condivisione di idee possa diventare un piccolo ma 'memorabile' punto di riferimento per i futuri studi su questi temi.

GIUSEPPE ALVINO  
MARCO BERISSO  
IRENE FALINI

SARA NATALE

LE FONTI COME ELEMENTO DIRIMENTE NELLE QUESTIONI STRATIGRAFICHE  
RELATIVE A TESTI ANONIMI: IL CASO DELL'ELEGIA GIUDEO-ITALIANA

*La compresenza di fonti ebraiche e cristiane nell'elegia giudeo-italiana – una qînāh (cioè un 'canto di lutto') in volgare destinata all'esecuzione (molto probabilmente in sinagoga) durante le celebrazioni per il 9 di 'Av – conferma la forte osmosi culturale con la popolazione cristiana che ha caratterizzato la storia degli ebrei in Italia, nonostante le periodiche e brutali persecuzioni.*

*Il mio contributo verte sul ruolo decisivo (anche se problematico) delle fonti cristiane del testo (come il Ritmo su Sant'Alessio, il Pianto delle Marie e la Lamentatio beate Marie de filio), ascrivibili alle Marche meridionali o all'Abruzzo, nel risolvere la questione stratigrafica a favore dell'originarietà dello strato mediano e dunque della seriorità di quello meridionale estremo.*

*Il fatto che l'elegia, in quanto testo allografo, rappresenti un caso limite, di massima difficoltà di interpretazione, prima ancora che di localizzazione, delle forme dei due testimoni medievali (dei quali solo uno puntato, e in modo non sempre ineccepibile), e dunque di estrema e intrinseca inaffidabilità del dato linguistico, non toglie, mi pare, valore paradigmatico al mio (cauto) ricorso alle fonti per uscire dall'impasse in cui spesso finisce l'esame stratigrafico dei testi antichi, per una sorta di bifidismo, cioè per la tendenza a individuare due strati la cui successione rimane indecidibile.*

\*

*The compresence of Jewish and Christian sources in Judeo-Italian Elegy – a vernacular qînāh (that is a 'mourning poem') for 9 of 'Av celebrations, probably performed in synagogue – confirms that the history of the Jews in Italy has been characterized by a strong cultural exchange with the Christian people, in spite of recurring and brutal persecutions.*

*My essay focuses on the determining (even if problematic) role played by the Christian sources of the text (as Ritmo su Sant'Alessio, Pianto delle Marie and Lamentatio beate Marie de filio), attributable to the South of Le Marche region or to the Abruzzo, in resolving the question about the original language of the text in favour of one of the two linguistic "layers" identified in the manuscript tradition, the Central Italian one (whereas the other, the far Southern one, is not attributable to the author, but to the copyists).*

*The Elegy, as allograph text, represents a "limiting case", because the uncertainty about its original language is caused not only by the absence of the original text, but also by the lack of punctuation*

*in one of the two medieval witnesses (besides, the punctuated manuscript is not always reliable). Therefore, in addition to the “normal” uncertainty, about the localisation of the language, there is an intrinsic uncertainty concerning vowels and consonants. However, I think that this fact does not compromise the paradigmatic value of my (careful) recourse to the sources in order to way out of the impasse where the linguistic analysis of ancient texts often ends up, because of a kind of “bifidism”, that consists in a tendency to identify two linguistic “layers” with the same probability to be original.*

### 1. Premessa<sup>1</sup>

L'elegia giudeo-italiana, in quanto testo allografo e anonimo, rappresenta senza dubbio un caso limite, di massima difficoltà di interpretazione, prima ancora che di localizzazione, delle forme tràdite dai suoi due testimoni medievali.

Nonostante l'eccentricità di questo testo rispetto alla tradizione letteraria italiana mi è sembrato utile sottoporre a un pubblico di italianisti la decisione di uscire dall'*impasse* in cui è finita, come spesso accade, l'analisi stratigrafica della lingua, ricorrendo a un argomento delicato come è quello dei contatti con altri testi.

### 2. Introduzione: il testo e la tradizione

L'elegia è una cosiddetta *qînāh*, cioè un 'canto di lutto' destinato all'esecuzione (molto probabilmente in sinagoga)<sup>2</sup> durante le celebrazioni per il 9 di 'Āv<sup>3</sup>, una ricorrenza religiosa in cui si osservano le norme del lutto più stretto e in cui si legge il libro biblico delle *Lamentazioni*, in memoria dei lutti del popolo ebraico, tra cui eventi, come la distruzione del Primo (586 a.C.) e del Secondo (70 d.C.) Tempio, che la tradizione vuole accaduti quel giorno.

---

<sup>1</sup> Questo contributo è nato in margine al lavoro di edizione critica del testo: vd. *L'elegia giudeo-italiana. Edizione critica e commentata*, a cura di S. NATALE, Pisa, Pacini, 2018 («Testi e Culture in Europa», ventisei).

<sup>2</sup> Vd. E.S. ARTOM, *Un'antica poesia italiana di autore ebreo*, «Rivista Israelitica», 10 (1913-1915), pp. 90-99, p. 91, e U. CASSUTO, *Un'antichissima elegia in dialetto giudeo-italiano*, in *Sillogie Linguistica dedicata alla memoria di Graziadio Isaia Ascoli nel primo centenario della nascita*, Torino, Chiantore, 1929, pp. 349-408, pp. 351, 385, n. 7.

<sup>3</sup> 'Āv è un mese del calendario lunisolare ebraico i cui giorni cadono tra luglio e agosto del calendario gregoriano.

Il testo, in volgare, è trådito da tre testimoni manoscritti, due medievali e uno moderno, attualmente disperso. Ecco un sintetico quadro della tradizione:

F Ferrara, Tempio Maggiore Israelitico, 19 (poi London, Valmadonna Trust Library, 10, e ora New York, Collezione Jeselsohn)

Măḥ(ă)śôr [formulario di preghiere per tutto l'anno liturgico] di rito italiano, in caratteri ebraici; ff. 364 + II; membr.; mm 240 × 179.

Elegia (in caratteri ebraici sistematicamente puntati): 235a-236b<sup>4</sup>.

Datazioni: sec. XIV<sup>5</sup>; finito di copiare l'11 ḥēšwān 5230 [25 o 26 ottobre 1469]<sup>6</sup>.

P Parma, Biblioteca Palatina, 2736 (De Rossi 804)

Primo volume di un măḥ(ă)śôr di rito italiano in 2 voll., in caratteri ebraici; ff. I (mod.) + 170 + I' (mod.), acefalo e mutilo in fine; membr.; mm 238-40 × 175-77.

Elegia (in caratteri ebraici salvo eccezioni non puntati): 165b-167a.

Datazioni: sec. XIV<sup>7</sup>; sec. XIV, seconda metà<sup>8</sup>; secc. XIV-XV<sup>9</sup>.

XF Ferrara, Tempio Maggiore Israelitico [irreperibile]

Foglio volante; mm 226 × 312.

Elegia in caratteri latini.

Datato 26 'Āv 5475 [24 o 25 agosto 1715]<sup>10</sup>.

---

<sup>4</sup> Si adotta la consuetudine per cui 'a' indica il recto e 'b' il verso della carta. Per ulteriori dettagli sulla numerazione delle carte dei due testimoni vd. *L'elegia giudeo-italiana*, p. 13, n. 18.

<sup>5</sup> ARTOM, *Un'antica poesia*, p. 90, CASSUTO, *Un'antichissima elegia*, p. 351.

<sup>6</sup> *The Hebrew Manuscripts in the Valmadonna Trust Library*, a cura di B. RICHLER, [Zurich], The Valmadonna Trust, 1998, p. 61.

<sup>7</sup> CASSUTO, *Un'antichissima elegia*, p. 352.

<sup>8</sup> *Hebrew Manuscripts in the Biblioteca Palatina in Parma*. Catalogue edited by B. RICHLER, Palaeographical and codicological descriptions by M. BEIT-ARIÉ, Jerusalem, The Hebrew University of Jerusalem/The Jewish National and University Library, 2001, p. 214b.

<sup>9</sup> G.B. DE ROSSI, *Mss. codices hebraici Biblioth. I. B. De-Rossi Ling. Orient. Prof. accurate ab eodem descripti et illustrati. Accedit Appendix qua continentur mss. codices reliqui al. linguarum*, 3 voll., Parmae, Ex Publico Typographeo, 1803, vol. III, p. 180.

<sup>10</sup> Tutti i dati su XF sono desunti da CASSUTO, *Un'antichissima elegia*, pp. 353-54.

Entrambi i codici dovrebbero essere stati esemplati «a Roma od in una di quelle comunità ebraiche dell'Italia centrale che con la romana erano in più stretti rapporti»<sup>11</sup> e dovrebbero essere trecenteschi<sup>12</sup>, mentre il testo, stando all'opinione di Contini (che inserisce l'elegia nei *Poeti del Duecento*<sup>13</sup>, seguendo, salvo eccezioni, la lezione stabilita da Cassuto), è duecentesco<sup>14</sup>.

Dal punto di vista stemmatico, i due testimoni sono collaterali e, anche se quello di Parma (secondo Cassuto antografo del testimone perduto)<sup>15</sup> è generalmente più corretto e probabilmente più antico di quello di Ferrara, la scelta del manoscritto di riferimento per le grafie e le forme è ricaduta necessariamente su F, che, a differenza di P, è sistematicamente puntato, cioè dotato di quel sistema di punti e linee (collocati sotto o sopra il rigo su cui si trovano le lettere alfabetiche) a cui viene in tutto o in parte affidata la segnalazione della maggior parte delle vocali (che in ebraico sono cinque, salvo eccezioni distinte in lunghe, medie, brevi e brevissime). La punteggiatura non riguarda solo le vocali, ma anche le consonanti: il copista di F appone sporadicamente il *dāḡêš* (un punto collocato all'interno di certi grafemi che, in determinate condizioni, segnala la realizzazione occlusiva dei fonemi che essi rappresentano, in altre quella intensa), mentre quasi sistematicamente mette il punto sopra il rigo che, a seconda della posizione, a sinistra o a destra, distingue la *šîn* (שׁ) dalla *šîn* (שׂ), cioè il punto di articolazione, dentale o palatale, della sibilante sorda.

L'assenza quasi totale di punteggiatura rende, quindi, il testimone di Parma fortemente lacunoso e ambiguo: le vocali che non sono del tutto assenti (come le *a*) sono ambigue (le *e* non si distinguono dalle *i* e le *o* non si distinguono dalle *u*) e, mancando il *dāḡêš*, manca la distinzione tra *b* e *v*, tra *p* e *f* e tra scempie

<sup>11</sup> Ivi, pp. 351-52.

<sup>12</sup> Sulla questione della datazione (particolarmente problematica quella di F) vd. *L'elegia giudeo-italiana*, pp. 12-16.

<sup>13</sup> G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, 2 tomi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, tomo I, pp. 35-42 [testo], e tomo II, pp. 796-97 [nota al testo].

<sup>14</sup> Ivi, tomo I, p. 36. Datazioni alternative sono quelle proposte da ARTOM (*Un'antica poesia*, p. 90), per cui «la poesia presenta indiscutibili caratteri di antichità che fanno ritenere probabile che essa appartenga alla fine del sec. XIII o al principio del XIV», da CASSUTO (*Un'antichissima elegia*, p. 384), che ritiene l'elegia un testo arcaico, risalente al secolo XII o all'inizio del successivo, e da A.V. SULLAM CALIMANI (*Note sull'antica elegia giudaica*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 139, 1981, pp. 7-24, p. 24), che la data all'inizio del Trecento.

<sup>15</sup> CASSUTO, *Un'antichissima elegia*, pp. 353-54.

e geminate. Per questo motivo l'analisi linguistica è stata condotta, come si diceva, quasi esclusivamente sulle forme del testimone di Ferrara, eccetto quelle rese ambigue dall'asistematicità o dall'eccezionale assenza della punteggiatura, oppure dall'inadeguatezza dei grafemi ebraici a esprimere fonemi italiani assenti in ebraico.

3. *La questione dell'origine del testo: mediana o meridionale estrema?*

L'indagine stratigrafica ha condotto all'individuazione di un massiccio strato mediano e di una tenue screziatura meridionale estrema, entrambi lievemente toscanizzati.

Ecco una sintesi dei tratti più localizzanti e sicuri:

Tratti mediani

- (1) Preposizioni, prefissi e avverbi pronominali in *e* (maggioritari): *(d)de*, *(d)de-*, *en* [ma anche *in*], *en-*, *re-*, *se* [ma anche *si*, *-si*].
- (2) Distinzione fra *-u* ed *-o* su base etimologica (oscillante): del tipo *aio* [ma anche *aiu*] vs *emperiu* [ma anche *emperio*].
- (3) Indicativi in *-ao* (non esclusivi, ma tipici del romanesco di prima fase): del tipo *štao* (pres. I pers.), *ao* (pres. III pers.), *fao* (pass. rem. III pers.).

Non romanesco di prima fase: assenza del dittongamento condizionato di Ę tonica (*templo*, *tormenti*).

Abruzzese o marchigiano meridionale (dubbio in fase medievale): uso sistematico di šin per *s* seguita da oclusiva dentale sorda (/št/) e di sāmëkh per *s* seguita da oclusiva labiale sorda (/sp/) o da oclusiva velare sorda (/sk/); ess. *šta*, *sprecaro*, *scordatu*.

Tratti meridionali estremi

- (1) Ę tonica > *i* (minoritaria): *lige*, *štila*.
- (2) Ę atona > *i* (minoritaria): del tipo *fari*, *mari* [ma anche *mare*].
- (2) Ō atona > *u* (isolata): *aiu* [ma anche *aio*].

Tratti non univocamente interpretabili, cioè attribuibili a entrambi gli strati

- (1) Analogia sui maschili metafonetici o vocalismo siciliano: *quilla*, *quišta*, *condutta* [latinismo?].
- (2) Conservazione sistematica dei nessi consonantici FL e PL, sia all'inizio sia nel corpo della parola: del tipo *flambi* e *afflammato*, *plazza* e *templo*.

- (3) Oscillazione nel trattamento dei nessi -ND-. Assimilazione (> -*nn*-) minoritaria: del tipo *fonnamento*. Conservazione maggioritaria: del tipo *mundu*.

Tra i volgari mediani (o para- o peri-mediani)<sup>16</sup> sembra di poter escludere il romanesco di prima fase, cioè anteriore alla smeridionalizzazione quattrocentesca, per l'assenza del dittongamento condizionato di tipo napoletano (anche se va detto che la significatività di questa assenza è ridotta dall'esiguità numerica delle forme in cui avrebbe potuto verificarsi il fenomeno).

Viceversa, il diverso trattamento delle *s* complicate che traspare dall'uso sistematico di *šin* nei nessi con la dentale e di *sāmëkh* nei nessi con la labiale o la velare, e dunque l'opposizione tra /št/ da una parte e /sp/ e /sk/ dall'altra, potrebbe farci stringere sull'Abruzzo o sulle Marche meridionali. Tuttavia, questo tratto così localizzante in fase moderna<sup>17</sup> è inverificabile nei testi medievali in caratteri latini, nei quali l'eventuale pronuncia come sibilante palatale sorda (/š/) di *s* complicata sarebbe stata occultata dall'impossibilità di usare il digramma <sc> davanti a consonante: inverificabilità che espone, quindi, l'ipotesi al rischio dell'anacronismo.

Se la differenza di peso delle due componenti è evidente, non altrettanto sicura è la successione degli strati, cioè la localizzazione del testo.

Il fatto che la lingua sia sostanzialmente mediana e che entrambi i testimoni siano riconducibili all'Italia centrale – sede di importanti e numerose comunità ebraiche<sup>18</sup> – non esclude, infatti, l'ipotesi di

<sup>16</sup> Questo l'uso di U. VIGNUZZI (*Il volgare nell'Italia mediana*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI e P. TRIFONE, vol. III. *Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 329-72) per alcuni volgari (tra cui l'abruzzese aquilano) «aggregati (per quanto per così dire contrastivamente) al tipo generale mediano» (ivi, p. 332).

<sup>17</sup> G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966, vol. I. *Fonetica*, p. 379: «in Campania *mošca* e *vešpa* sono più frequenti di *fešta*, in Sicilia *fešta* è più diffuso di *mušca* e *vešpa*; in Abruzzo si trova solo *št* (*fešta*), in quanto *sp* e *sk* rimangono inalterati». Strettamente localizzante in fase moderna è anche, rimanendo in area mediana, la conservazione dei nessi formati da consonante + *l*, «ancor oggi conservati nell'Italia mediana in una zona che da Teramo, Atri, Città S. Angelo, Penne, sale verso la parte più impervia dell'Appennino abruzzese, dal Gran Sasso a Sulmona, Scanno, Pescocostanzo, un'area che a prima vista si definisce come assai appartata e conservatrice» (I. BALDELLI, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Adriatica Editrice, 1971, p. 38).

<sup>18</sup> Vd. almeno M.R. BERARDI, *Per la storia della presenza ebraica in Abruzzo e nel Molise tra medioevo e prima età moderna: dalla storiografia alle fonti*, in *L'Ebraismo dell'Italia Meridionale Peninsulare dalle origini al 1541. Società, Economia, Cultura. IX Congresso internazionale dell'Associazione Italiana per lo studio del Giudaismo*.

un'origine meridionale estrema del testo, plausibile per almeno tre ragioni.

Innanzitutto per la possibilità che proprio la componente linguistica minoritaria sia quella più antica, cioè che l'esiguità dei tratti meridionali estremi si debba alla loro più duratura esposizione all'aggiornamento linguistico operato dai copisti.

In secondo luogo per ragioni storiche, poiché il progressivo peggioramento delle condizioni di vita degli ebrei meridionali dalla fine del Duecento e i conseguenti flussi migratori dal Sud al Nord accreditano come più economica l'ipotesi della salita del testo e dei suoi testimoni, anziché quella di una discesa dall'Italia mediana all'estremità meridionale della penisola e di una sua risalita verso le sedi di conservazione dei manoscritti (ammessa e non concessa l'autoctonia dei copisti).

Infine, per la presenza, nel testimone settecentesco oggi irreperibile, di una rubrica in ebraico in cui si cita la provincia di Calabria nel regno di Napoli come luogo d'origine dell'elegia<sup>19</sup>.

#### 4. *Le fonti come elemento dirimente (in direzione mediana, con qualche dubbio)*

Non riuscendo, quindi, a localizzare con sicurezza il testo sulla base dell'analisi stratigrafica della lingua e non potendo affidarmi a dati relativi ai testimoni (come le spie localizzanti, in direzione romana o centro-italiana, individuate da Cassuto<sup>20</sup> o come la provenienza marchigiana del donatore di F, un certo Ya'(à)qōv del fu 'Ēl[īy]āh da Cagli) o al paratesto (come la rubrica appena

---

Atti del Convegno internazionale di studio organizzato dall'Università degli Studi della Basilicata in occasione del Decennale della sua istituzione (Potenza-Venosa, 20-24 settembre 1992), a cura di C.D. FONSECA, M. LUZZATI, G. TAMANI, C. COLAFEMMINA, Galatina, Congedo, 1996, pp. 267-94, e *La presenza ebraica nelle Marche. Secoli XIII-XX*, a cura di S. ANSELMi e V. BONAZZOLI, Ancona, Quaderni monografici di «Proposte e ricerche», n. 14, 1993.

<sup>19</sup> «Elegia in lingua italiana, della provincia di Calabria nel regno di Napoli, che ho trovato scritta sopra una pergamena antichissima in un *Machzor* e formulario secondo il rito degl'italiani, figli di Roma; e affinché possa speditamente procedere chi la legge l'ho trascritta" (la lezione cancellata, in *lettere*, porta a credere che lo scrivente avesse in mente di scrivere *in lettere latine*)» (CASSUTO, *Un'antichissima elegia*, p. 354).

<sup>20</sup> In F «tra gl'inni penitenziali [...] aggiunti alle preghiere consuete alcuni ve ne sono che si riconnettono ad avvenimenti storici, e questi avvenimenti concernono quasi sempre la comunità ebraica di Roma» (CASSUTO, *Un'antichissima elegia*, p. 351), in P «tra le aggiunte si trovano quelle elegie in morte di Elia de Pomis, martire a Roma nel 1298, che sono trascritte in diversi esemplari del *Machzor* italiano scritti a Roma o in altri luoghi dell'Italia centrale i cui ebrei erano in stretti rapporti con quelli di Roma» (ivi, p. 352).

menzionata), ho usato i contatti tra l'elegia e alcuni testi di area mediana come argomento dirimente per risolvere la questione a favore dell'origine mediana.

Gli elementi non sono così stringenti<sup>21</sup> da dimostrare una conoscenza specifica di questi testi da parte dell'anonimo autore dell'elegia (posto che la direzione del contatto non sia quella inversa e che, quindi, sia lecito parlare di "fonti" dell'elegia), ma mi sembrano sufficienti al mio scopo, cioè a provare una generica - ma sostanziale e dunque originaria - compatibilità di ambiente.

Il primo testo chiamato in causa da Cassuto è il *Ritmo su Sant'Alessio*, databile all'inizio del Duecento e tradito da un codice, come ricorda Formentin, «proveniente dal monastero benedettino di Santa Vittoria in Matenano, fondato da monaci di Farfa nel IX secolo»<sup>22</sup>.

Elegia	<i>Ritmo su Sant'Alessio</i>
delo granti onori ch'avia tanto (v. 12)	de questo honore ke avea tamantu (v. 131)
«Taupina [...]   e mo pe lo m <sup>o</sup> ndu vao gattivandu (vv. 2, 6)	posquam vai demendicatu   et per lu mund'è tapinatu (vv. 242-43)
la notti, tanto scuria (v. 48)	e la nocte poi scurao (v. 154)
leviti e secerdoti e tutta ienti (v. 118)	Lu patre co la matre et tutta Roma (v. 132)
ienti : gaoiente (vv. 118, 119)	gaudente : gente (vv. 76-77)

Senza voler stabilire forzati parallelismi, va notato che a Santa Vittoria in Matenano (che si trova nell'attuale provincia di Ascoli Piceno), come del resto

<sup>21</sup> Ancora meno stringenti i parallelismi individuati da L. SPITZER (*La bellezza artistica dell'antichissima elegia giudeo-italiana*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, a cura di G. GERARDI MARCUZZO, 2 voll., Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, vol. II, pp. 788-806 [ora in L. SPITZER, *Studi italiani*, Milano, Vita e pensiero, 1976, pp. 71-94 da cui si cita p. 85]), che mette in relazione l'interrogativa retorica del tipo *che farai?* ecc. (v. 42) con sintagmi delle liriche antico-francesi (*que ferai?*), antico-portoghesi (*que faremos?*) e mozarabiche (*que farayn?*), cioè con quello che chiama «un patrimonio arcaico-popolare romanzo», e da SULLAM CALIMANI (*Note sull'antica elegia*, pp. 11, 15) con la lirica siciliana più prossima alla poesia popolare. Per la produzione laudistica e drammatica dell'Italia mediana medievale vd. almeno *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, a cura di V. DE BARTHOLOMAEIS, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1967 [facsimile dell'edizione del 1943], *Il teatro abruzzese del Medio Evo*, raccolto da V. DE BARTHOLOMAEIS, pubblicato con la collaborazione del dott. L. RIVERA, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1979 [rist. dell'edizione Bologna, Zanichelli, 1924], e *Le laudi drammatiche ombre delle Origini*. Atti del V Convegno di Studio, Viterbo, 22-23-24-25 Maggio 1980, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo, Union Printing, 1981.

<sup>22</sup> V. FORMENTIN, *Poesia italiana delle origini. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci editore, 2007 («Antologie», 15), pp. 95-137, p. 95 (questa l'edizione citata). Sul monastero di Santa Vittoria in Matenano in rapporto al *Ritmo* vd. già CONTINI, *Poeti del Duecento*, tomo I, p. 15.

in altre località delle Marche meridionali, erano presenti ebrei già nell'ultimo quarto del Duecento<sup>23</sup>.

Sempre alle Marche meridionali è ascrivibile il *Pianto delle Marie* (che già Cassuto aveva avvicinato all'elegia), per Giancarlo Breschi «datato paleograficamente agli inizi del Trecento – ma di certo anteriore»<sup>24</sup> e ascritto da Franco Mancini al «versante della *Lamentatio* francescana»<sup>25</sup>.

Elegia	<i>Pianto delle Marie</i>
Como faraio, trišto dolente? (v. 84)	Or que faràne - questa dolente? (v. 205)
Oy, che farai, popolo santo? (v. 42)	Oi bellu Filiu, como farone? (v. 209)
male foi nata! (v. 75)	mal fui natu! (v. 72)
dela ienti trišta e dolorosa (v. 66)	K'errecevete - da la gente trista! (v. 185)
Taupina (v. 2)	taupinelle (vv. 39, 71) ecc.

A Contini<sup>26</sup> si deve, invece, l'individuazione di questo parallelismo con una delle *Laude Cortonesi*, dunque con un testo per genere e provenienza prossimo a quelli mediani che abbiamo considerato.

Elegia	<i>Laude cortonesi</i>
chi foi sù dura e ssù forti   che rompe mura e 'nfranzi porti (vv. 23-24)	La morte è fera e dura e forte,   rompe mura e spezza porte (13, vv. 3-4)

<sup>23</sup> M. LUZZATI, *Banchi e insediamenti ebraici nell'Italia centro-settentrionale fra tardo Medioevo e inizi dell'Età moderna*, in *Storia d'Italia. Annali 11. Gli ebrei in Italia*, a cura di C. VIVANTI, 2 voll., Torino, Einaudi, 1996, vol. I. *Dall'alto Medioevo all'età dei ghetti*, pp. 175-235, p. 190.

<sup>24</sup> G. BRESCHI, *Le Marche*, in *L'italiano nelle regioni*, a cura di F. BRUNI, Torino, UTET, 1992, vol. I. *Lingua nazionale e identità regionali*, pp. 462-506, e 1994, vol. II. *Testi e documenti*, pp. 471-515 (da cui si cita p. 476 e dal cui saggio di edizione si traggono i vv. 185, 205, 209; per i vv. 39, 71, 72 e per i versi della *Lamentatio* [vd. sotto] cito la lezione di F.A. UGOLINI, *Testi volgari abruzzesi del Duecento*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1959).

<sup>25</sup> F. MANCINI, *Temi e stilemi della "Passio" umbra*, in *Le laudi drammatiche umbre delle Origini*, pp. 141-64, p. 157: «Notevolmente più tardo – nonostante gli immancabili addentellati con i primitivi modelli – il *Pianto delle Marie* si può invece con sicurezza collocare nel versante della *Lamentatio* francescana».

<sup>26</sup> CONTINI, *Poeti del Duecento*, tomo I, p. 52. Per la dittologia sinonimica *duro* e *forte* vd., tra i molti esempi possibili, il v. 28 («Sorelle mey, assay m'è duro e forte») de *Lu Lamintu della Nostra Dopna lu Venardy Sancto (Il teatro abruzzese del Medio Evo*, p. 27).

A questi testi ho potuto aggiungere un altro pianto mariano<sup>27</sup>, la *Lamentatio* abruzzese, contenuta nel famoso Codice celestiniano, databile al più tardi all'inizio del Trecento<sup>28</sup> e costituita di 120 versi come l'elegia.

Elegia	<i>Lamentatio beate Marie de filio</i>
La iente de Zion plagne e lotta (v. 1)	Ore plangamo de lu Siniore (v. 1)
dece: «Taupina, male so condotta (v. 2)	Oi me tapinu, ke reu mercato! (v. 7)
	Oi me tapinu, ke gran peccatu! (v. 24)
	Oi me tapina, a! cke gran tortu! (v. 36)
	Tapina me me, core doliusu! (v. 48)
e 'nfra l'altra iente poi sperduti (v. 45)	Sola remango fra questa gente (v. 50)
Chi bole aodire gran crudeletate (v. 49)	Audite, gente, gran pietate (v. 29)
ch'in quilla ora foro gattivati? (v. 51)	Christo en quell'ora sci favellao (v. 53)

Anche con questo testo i contatti sono piuttosto generici (nell'ultimo caso dovuti a un riferimento biblico quasi certamente poligenetico)<sup>29</sup> e in generale condizionati, appunto, dalla matrice biblica, e in particolare dal comune modello delle *Lamentazioni*<sup>30</sup>, a cui entrambe le culture guardavano per l'espressione dei temi luttuosi, e ben presente, per esempio, al "Dante elegiaco"<sup>31</sup> della *Vita Nova*. Fenomeno culturalmente e storicamente significativo, questo della prossimità tra testi religiosi cristiani e ebraici, soprattutto se si tiene conto che nei pianti mariani abbondavano i riferimenti più o meno esplicitamente antisemiti<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Per il genere del *planctus Mariae* (ovvero della *lamentatio Virginis*) vd. S. STICCA, *Il planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medio Evo*, Sulmona, Teatro Club, 1984.

<sup>28</sup> Per la datazione mi affido all'*expertise* di Renato Piattoli e Emanuele Casamassima menzionata da BRESCHI (*Le Marche*, vol. I, p. 471), ma vd. anche l'opinione di MANCINI (*Temi e stilemi della "Passio" umbra*, p. 156) e di UGOLINI (*Testi volgari abruzzesi*, p. 36), che la considerano più arcaica.

<sup>29</sup> Vd., per esempio: «in illa hora» (*Mt* 10 19 e 26 55), «illa hora» (*Lc* 20 19), «in ipsa hora» (*Lc* 7 21 e 10 21), «in eadem hora» (*Dn* 5 5), «eadem hora» (*Lc* 24 33).

<sup>30</sup> A proposito dei contatti tra i pianti mariani e il libro biblico vd., per esempio, G.P. CLIVIO, *Fonti e lingua di un "planctus Mariae" in antico volgare piemontese (la "Lamentazione" di Torino)*, «L'Italia dialettale», 35, n.s. 12 (1972), pp. 1-24, p. 6: «La *LdT* [*Lamentazione di Torino*] comincia con una parafrasi dei noti versetti biblici "O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus" (*Ger* 1 12) che tanto spesso ricorrono in testi di carattere simile al nostro».

<sup>31</sup> S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita nova"*, Firenze, Olschki, 2006 («Saggi di "Lettere Italiane"», LXII).

<sup>32</sup> Vd., per esempio, espressioni come «Felons Juifs» (v. 41) [CLIVIO, *Fonti e lingua di un "planctus Mariae"*, p. 9], «çudie' lupi mordenti» (v. 210) e «quì çudei a guisa de demoni» (v. 261) [ENSELMINO DA MONTEBELLUNA, *Lamentatio Beate Virginis Marie (pianto della Vergine)*, a cura di A. ANDREOSE, Roma-

Infine, per quanto l'elegia sia metricamente abnorme rispetto alla tradizione letteraria italiana, cioè modellata sulla metrica accentuativa, e non sillabica, delle qînôth ebraiche, non sembra casuale il fatto, già rilevato da Baldelli<sup>33</sup>, che buona parte dei suoi versi – secondo i miei calcoli 45 (sui 120 del testo)<sup>34</sup> – siano riconducibili ai doppi quinari dei Pianti mariani.

D'altro canto, si può dubitare del fatto che contatti testuali tutto sommato tenui come quelli che ho rilevato possano avere valore dirimente nelle questioni stratigrafiche.

Innanzitutto perché la somiglianza formale – in questo caso la comune patina mediana – può indurre a esagerare quella sostanziale, e dunque ad attribuire un peso eccessivo a un elemento non necessariamente originario, ovvero attribuibile, in certa misura, ai copisti.

In secondo luogo perché un analogo “effetto ottico” può essere prodotto dalla comunanza di registro e di modalità esecutive, cioè in questo caso dalle tonalità appunto “elegiache”, luttuose, e dagli stilemi giullareschi.

Infine, per quel che riguarda l'elegia, perché anche se l'estremità meridionale della Calabria (a cui, anche in considerazione della rubrica di XF, potrebbero essere ascritti i tratti meridionali estremi) non fece mai parte del ducato longobardo di Benevento e non fu mai sede di quella rete di monasteri e abbazie alle dipendenze di Montecassino e Farfa a cui si deve

---

Padova, Editrice Antenore, 2010, pp. 495, 499 («Medioevo e Rinascimento veneto», 6)]. *En passant*, si noti che nella stessa *Lamentatio* abruzzese e nel *Pianto delle Marie* marchigiano si trovano poco lusinghieri riferimenti ai Giudei che testimoniano della centralità del deicidio nella percezione cristiana del popolo ebraico riflessa nei testi religiosi: «Tuti Iudei là xe assemblaru; | Le vestementa soe li spoliaru | Et am gran tortu lu condendaru» (vv. 18-20) e «Dolce meiu Filiu, tantu t'amai, | En nulla parte non te lassai; | Li mali Iudei toltu me ct'ai.» (vv. 211-13) [UGOLINI, *Testi volgari abruzzesi*, pp. 42, 125].

<sup>33</sup> I. BALDELLI, *La letteratura dell'Italia mediana dalle Origini al XIII secolo*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, 8 voll., Torino, Einaudi, 1987, vol. VII. *Storia e geografia*, tomo I. *L'età medievale*, pp. 27-63, p. 52: «pare rilevante che in questa elegia si colgano alcune consonanze proprio con i Pianti mediani del XIII e del XIV secolo [...]: ad esempio, pur composta nel metro desunto dal testo ebraico di consimile tema, può significare qualcosa che circa una metà dei suoi versi risultino di doppi quinari (e congiunti in terzine monorime), proprio il metro dei versi dei Pianti». Sul nesso tra i pianti mariani e il doppio quinario vd. anche UGOLINI, *Testi volgari abruzzesi*, p. 18, e BALDELLI, *Medioevo volgare*, p. IX.

<sup>34</sup> I versi riconducibili a decasillabi sono 45 (di cui 17 sicuri), a endecasillabi 26 (di cui 5 sicuri), a novenari 22 (di cui 3 sicuri), a dodecasillabi 18 (di cui 2 sicuri), a tredecasillabi 9 (nessuno sicuro). I versi dell'elegia sono raggruppati in terzine, monorime eccetto l'ottava, i cui versi sono legati da assonanza e parziale consonanza (anomalia forse dovuta a un guasto d'archetipo al v. 22, e comunque, quand'anche ascrivibile all'originale, poco sorprendente in un testo arcaico e popolare, o arcaizzante e popolareggiante, come questo, a cui oltretutto poteva non essere ignota la rima semitica).

l'unitarietà linguistico-culturale dell'Italia mediana, bisogna considerare che la Calabria, come il resto del Meridione estremo, si distingueva, oltre che per l'antichità dei suoi insediamenti ebraici<sup>35</sup>, per la precoce e capillare presenza di insediamenti minoritici<sup>36</sup>; elemento, quest'ultimo, non da poco se si considera che il nascente movimento francescano aveva parzialmente rilevato la centralità culturale del monachesimo benedettino, in rapida decadenza, e aveva da subito ricoperto un ruolo decisivo nella promozione del culto mariano, in particolare nella forma della *lamentatio*<sup>37</sup>.

Tuttavia, se non si può escludere che nell'estremità meridionale della penisola circolassero testi analoghi a quelli che abbiamo preso in considerazione, non si possono nemmeno mettere sullo stesso piano testi ipotetici<sup>38</sup> e testi reali, tanto più se, come in questo caso, la disparità di attestazioni non è dovuta ai casi della conservazione, ma a ben note ragioni storiche<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> Vd. C. COLAFEMMINA, *The Jews in Calabria*, Leiden-Boston, Brill, 2012.

<sup>36</sup> R. LIBRANDI, *La Calabria*, in *L'italiano nelle regioni*, vol. I, p. 762: «In particolare tra gli ordini mendicanti sorti nel XIII secolo, l'unico a diffondersi nella regione fin dalle origini era stato quello dei francescani, di cui già nel Duecento si ritrovano numerosi insediamenti».

<sup>37</sup> Vd. MANCINI, *Tem e stilemi della "Passio" umbra*, p. 153: «Gli sviluppi della Passione pseudo-bernardiana vanno tuttavia situati nell'ottica di un fenomeno di dimensioni europee qual è quello del diffondersi nel Duecento della spiritualità francescana. Dobbiamo infatti ai Minori di san Francesco sia l'approfondimento e accrescimento tematico della *Lamentatio* sia il suo irradiarsi - per via confraternale - da aree mediane (Marche, Abruzzi) in Umbria, in Toscana e nell'Italia settentrionale. Se pertanto con la *Passio cassinese* ci troviamo ancora entro l'orbita benedettina, la *Lamentatio abruzzese* e, con maggior evidenza, il marchigiano *Pianto delle Marie* (per la prima volta edito dal Salvioni), riflettono le idee della nuova corrente religiosa dei Francescani».

<sup>38</sup> «È ben noto quanto siano scarsi i testi calabresi delle origini: se si escludono rare e non troppo affidabili testimonianze del XIV secolo, il primo documento in volgare risale al 1422» (LIBRANDI, *La Calabria*, p. 754).

<sup>39</sup> Librandi (ivi, p. 757) attribuisce la penuria e il carattere tardivo di testi in volgare calabrese all'«assenza di significativi centri cittadini, o comunque egemoni», alla «mancanza di luoghi di istruzione, le cui prime tracce nelle sedi vescovili si ritrovano soltanto a partire dall'epoca aragonese» e soprattutto all'inesistenza «di una corte centrale che promuovesse una lingua e una produzione scritta». Per l'area mediana di «catalizzatore longobardo-benedettino mediano» (con particolare riferimento al monastero di Farfa) parlava, evidentemente sulla scorta degli studi di Baldelli, L. FERRETTI CUOMO (*Le glosse volgari nell'"Aruk" di r. Natan ben Yebi'el da Roma. Note di lavoro a proposito del fondo germanico*, «Medioevo romanzo», 22/2, 1998, pp. 232-83, p. 274).

## “YRSUTA VOCABULA” TRA GUITTONE E DANTE\*

*In questo studio si intendono offrire nuovi elementi per dimostrare come alle tre tradizionali direttrici di contestazione che Dante muove al «secondo caposcuola della poesia italiana», Guittone d'Arezzo, e ai suoi seguaci (attacco al poeta licenzioso autore dell'ars amandi o “manuale del libertino”, accusa di ignoranza e critica dello stile, mai virato verso il volgare illustre), possa aggiungersi una quarta pista, di matrice schiettamente intertestuale. Infatti, la “condanna” di Guittone può passare anche attraverso la ripresa di serie rimiche attestate per la prima volta nell'ambito della tradizione letteraria italiana nell'opera guittoniana (dati OVI) e calate da Dante soprattutto nella lugubre cornice del più profondo Inferno: per loro, l'Alighieri ha coniato la memorabile definizione di «rime aspre e chioce». Esse allargano direttamente nella prassi versificatoria il perimetro stilistico tracciato a livello teorico nel De vulgari eloquentia degli «yrsuta vocabula», i quali, se adoperati in commistione con i «pexa» rendono piacevole l'armonia della composizione letteraria, ma se addossati troppo vicini gli uni agli altri possono determinare spiacevoli stridori. Dal «trovato duro e aspro» di Guittone (canz. XLIX, vv. 163-64) Dante trae dunque materiali per il suo disegno infernale, dannando indelebilmente, insieme alle anime del Cocito, anche la memoria letteraria dell'illustre, e a lui inviso, predecessore.*

\*

*My article points out a fourth path to the analysis of the literary and ideological criticism Dante Alighieri expressed about his predecessor as the leading exponent of the Italian poetry, Guittone d'Arezzo – the other three being the attack to Guittone as the licentious author of the ars amandi (the so-called “libertine’s manual”), the charge of ignorance and the blame on his style, never touched by the concept of the transregional “volgare illustre” theorized by Dante in his treatise*

---

\* Ringrazio Lino Leonardi per la sua lettura di questo articolo e per il suo parere. Questo studio si iscrive nell'ambito del progetto di edizione critica e commentata di Guittone d'Arezzo, coordinato da Lino Leonardi: mi sto occupando dell'edizione dei “Sonetti morali”, mentre Vittoria Brancato sta affrontando le canzoni di Frate Guittone. Ogni citazione dal testo delle canzoni sarà tratta da V. BRANCATO, *Le canzoni morali di Guittone d'Arezzo: edizione critica e commento*, tesi di dottorato, XXXI ciclo, Università degli Studi di Siena, a.a. 2018-2019 (tutor L. Leonardi) – d'ora in avanti: “ed. Brancato”: la si cita mantenendo, però, in questa fase, per comodità del lettore, la numerazione versale delle edizioni precedenti.

De vulgari eloquentia. *This fourth way shows itself as an intertextual “damnation”*: indeed, Dante evokes in the deepest part of his *Inferno* a series of rhymes, appeared for the first time within the Italian literary tradition in Guittone’s works (data from the search engine of the Opera del Vocabolario Italiano, <http://gattoweb.ovi.cnr.it>). Dante defined them as the «rime aspre e chioce», ‘harsh and boarse rhymes’. They directly enhance in the concrete verse the stylistic features of the «*grsuta vocabula*» (‘ruffle words’) theorized in *De vulgari eloquentia*. The «*grsuta*» are words that embellish every literary work, but only if used in combination with «*pexa*» (‘combed words’), because «*grsuta*»’s phonetic compound could determine, if standing alone, unpleasantly harsh sounds. Therefore, taking some of the poetic elements for his *Inferno* from Guittone’s «*trovato duro e aspro*» (‘arduous and harsh poetry’, *canzone XLIX*, vv. 163-64), Dante ineffaceably damns not only the souls in the *Cocito*, but also the literary legacy of his well-known, and unpalatable to him, predecessor.

### 1. Dante contro Guittone: tre direttrici di contestazione

Negli ultimi decenni si è variamente dibattuto su quale fosse l’effettivo bersaglio sul quale il Dante rimatore ebbe modo di scagliare le proprie critiche al vecchio caposcuola Guittone d’Arezzo.

Appaiono ben delineabili tre filoni principali: in prima istanza, l’attacco all’errore amoroso del Guittone “prima maniera”, autore di un vero e proprio “manuale” licenzioso con cui piegare i tradizionali attributi cortesi a fini bruscamente pratici<sup>1</sup>, posto di fronte alla rivoluzione stilnovistica degli studi dotti sulla fisiologia dell’amante (Cavalcanti) e dantesca in particolare della donna come veicolo di salvezza, morale e celeste (prima nella *Vita nova*, poi nella *Commedia*) – sovengono a questo proposito alla mente i versi in cui nel *Purgatorio* Dante fa pronunciare direttamente a Bonagiunta Orbicciani la presa di coscienza del rivolgimento attuato da parte della “nuova scuola toscana” e del nodo che ritenne «di qua dal dolce stil novo» Giacomo da Lentini, Guittone e lui stesso<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> La contrapposizione specifica con il Guittone pre-conversione è stata sottolineata da Contini nel preambolo all’antologia guitoniana dei *Poeti del Duecento* (*Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, I, p. 191: «Pacato è il rilievo sul “nodo” di Guittone e dei guitoniani come dei Siciliani: ossia l’anteriorità alla fenomenologia trascendentale dei fatti interni; che però colpisce più “Guittone” di “Frate Guittone”») e ribadita in seguito in L. LEONARDI, *Guittone cortese?*, «Medioevo romanzo», 13 (1988), pp. 421-55, pp. 454-55 («la sua [scil. di Guittone] deliberata spregiudicatezza non può non aver pesato sulla coscienza di Dante; [...] si può sostenere che l’antiguitttonismo di Dante voglia far dimenticare il debito formale e strutturale contratto con un predecessore dai contenuti tanto compromettenti»).

<sup>2</sup> «E io a lui: “I’ mi son un che, quando | Amor mi spira, noto, e a quel modo | ch’e’ ditta dentro vo significando”. | “O frate, issa vegg’io”, diss’elli, “il nodo | che ’l Notaro e Guittone e me

In secondo luogo, l'accusa di "ignoranza" esplicitamente rivolta nel *De vulgari eloquentia* da Dante a Guittone e agli «ignorantie sectatores»<sup>3</sup>, i guittotoniani toscani e emiliano-romagnoli (come ad esempio Onesto da Bologna, corrispondente dell'Aretino), da lessicale e sintattica può farsi anche concettuale, come attacco mirato a svalutare e deprezzare l'intera esperienza poetica, amorosa e morale, antecedente a quella dantesca (che peraltro vi aveva trovato una prima radice potente e feconda)<sup>4</sup>.

Ulteriore, terza pista del repertorio dantesco di critiche a Guittone è individuabile nella dimensione linguistica e dello stile, con la colpa specifica dell'Aretino di non essersi mai volto al volgare illustre, propugnato da Dante come unico mezzo di espressione degno per la poesia:

Post hec veniamus ad Tuscos, qui propter amentiam suam infronti titulum sibi vulgaris illustris arrogare videntur. Et in hoc non solum plebeia dementat intentio, sed famosos quamplures viros hoc tenuisse comperimus: *puta Guittonem Aretinum, qui nunquam se ad curiale vulgare direxit, Bonagiumtam Lucensem, Gallum Pisanum, Minum Mocatium Senensem, Brunectum Florentinum, quorum dicta, si rimari vacaverit, non curialia sed municipalia tantum inveniuntur.* (*De vulgari eloquentia* I 13 1)

Al di là di possibili tracce di pluralismo nell'impiego stilistico di diverse varietà toscane, reperibili nella ricostruibile lingua d'autore di Guittone<sup>5</sup>,

---

ritenne | di qua dal dolce stil novo ch'i' odo! | Io veggio ben come le vostre penne | di retro al dittator sen vanno strette, | che de le nostre certo non avvenne; | e qual più a gradire oltre si mette, | non vede più da l'uno a l'altro stilo"; | e, quasi contentato, si tacette» (*Purg.* XXIV 52-63; tutte le citazioni dalla *Commedia* sono tratte da: DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991-1994, 3 voll.).

<sup>3</sup> «Substant igitur ignorantie sectatores Guittonem Aretinum et quosdam alios extollentes, nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos» (*De vulgari eloquentia* II 6 8; tutte le citazioni dal *De vulgari* sono tratte da: DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. TAVONI, in *Opere*, ed. diretta da M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2011, vol. I).

<sup>4</sup> Si veda DANTE, *De vulgari eloquentia*, pp. 1455-56, nota di commento a II 6 8, in cui si rimarca, con Mengaldo, come si tratti di un «tentativo, proprio per questo più aggressivo, “di liquidare in sede critica una presenza di fatto così ingombrante [*scil. Guittone*]”». Sul problema del superamento in campo concettuale e ideologico del Guittone “seconda maniera” da parte di Dante mi sia concesso di rinviare qui a A. BERETTA, *Dispute poetiche e superamenti ideologici tra Guittone e Dante*, in *Atti del XXI Congresso ADI: Le forme del comico*, sessione Rima e intertestualità tra Due e Cinquecento, Firenze, Società Editrice Fiorentina, in corso di stampa.

<sup>5</sup> Vd. qui *infra* per i futuri di stampo pisano *prestrabbo* e *drabbo* garantiti dalla rima; altre spie di una componente tosc. occ. nella lingua del Frate sarebbero costituite dal futuro *averave* in interno di verso nella canz. XXII, v. 52 e da un luogo nella canz. XXXIV, laddove al v. 59 V e P recano la lezione *bella s'obria* con probabile misinterpretazione paleografica di un *bellessa obria* attestato

l'accento posto da Dante nel *De vulgari* sul non ricorso al volgare curiale da parte del vecchio maestro e addirittura del «plebescere» dei suoi seguaci ignoranti schiude uno spiraglio inquietante e tuttora problematico su che cosa intenda affermare, nell'ambito di questo terzo punto, l'Alighieri, giacché lo stile guittoniano e dei guittoniani spesso si caratterizza non certo per una quieta accondiscendenza ad un pubblico di matrice popolare, bensì per l'estrema involuzione dell'ordine sintattico da un lato, e dall'altro per una inesausta e a tratti parossistica ricerca lessicale che attinge largamente al dominio galloromanzo (oitanismi e occitanismi, spesso minimamente acclimatati, sono la norma, non l'eccezione). Tutto questo spinge il dettato verso oscurità semantiche di difficile decifrazione, che vengono tra l'altro giustificate da Guittone stesso come esito dell'abbondanza di materia per il cantare: si legga ad esempio la canzone XLIX *Altra fiata aggio già donne parlato*, ed. Brancato, vv. 159-70:

Ditt'aggio manto e non troppo, se bono:  
 non gran materia cape in picciol loco.  
 Di gran cosa dir poco  
 non si dice al mistero, o dice oscuro.  
 E dice alcun ch'è duro  
 e aspro mio trovato a saporare,  
 e pote essere vero. Und'è cagione?  
Che m'abonda ragione,  
 per ch'eo gran canzon faccio e serro motti,  
 e nulla fiata totti  
 locar loco li posso; und'eo rancuro,  
 c'un picciol motto pote un gran ben fare.

La vorticosa, “babelica”, contrattura guittoniana, talvolta prosodicamente dissonante nei suoi esiti versali e rimici, conduce ad una *durezza* e ad una *asprezza*, ammesse dal medesimo Frate, tali da poter aprire una quarta via di superamento stilistico affermata non esplicitamente ma nei fatti dal Dante poeta, e fino ad oggi non troppo indagata nelle sue ragioni storiche e ideologiche.

---

invece da L e R - la [s] tosc. occ. potrebbe pertanto risalire all'archetipo (si legga L. LEONARDI, *Il canzoniere riccardiano 2533 e la tradizione delle Rime di Guittone*, in *Il canzoniere riccardiano di Guittone. Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533. Con riproduzione fotografica e digitale*, a cura di ID., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 3-38, p. 19).

## 2. La condanna “per le rime”

Non è un caso, secondo me, infatti, che Dante riprenda proprio e soprattutto nell’*Inferno* alcune rime consonantiche attestate per la prima volta nel corpus guittoniano (dati dal *corpus OVI*), coniando la memorabile definizione di *rime aspre e chioce* («S’io avessi le rime aspre e chioce, | come si converrebbe al tristo buco | sovra ’l qual pontan tutte l’altre rocce, | io premerei di mio concetto il suco | più pienamente», *Inf.* XXXII 1-5).

Tale definizione *in acto* individua la tipologia rimica negativa nel momento stesso in cui essa si produce, e nel contempo allarga *de facto* anche alle rime con raddoppiamenti consonantici la tipologia fonico-lessicale generale degli *yrsuta vocabula* suggerita nel *De vulgari*<sup>6</sup>, come è stato notato da ultimo anche da Lorenzo Sonelli<sup>7</sup>:

Pare evidente che, in via del tutto eccezionale, concedendo fiducia al proprio orecchio, ma soprattutto in assenza d’una definizione data da Dante, si possa estrapolare la teoria dalla prassi, aggiungendo almeno le consonanti doppie (come -etta, -anna, -icchia, -uffa, -osso, -ucca, ecc.) alla lista dei suoni «aspri», così come fa, tra gli altri, Menichetti proprio in riferimento a Dante: «Appartengono in linea di principio alla prima serie [dolci] le rime vocaliche (es. -ia), con una sola consonante (-ore), con nasale più occlusiva (-ando); alla seconda [aspre] quelle tronche (Alí, Artú), quelle con consonanti doppie (-atto, -ucchio; anche fonologicamente tali: -igli), con -zz- (ma non il tipo -izia), con gruppi di consonanti (-atra, -aspro)».

E così la definizione di *rithimorum asperitas* del *De vulgari* –

Preterea nobis bene convenire videtur ut que cavenda sunt circa rithimos [...] tertium est rithimorum asperitas, nisi forte sit lenitati permixta (DANTE, *De Vulgari Eloquentia* II 13 12-13),

<sup>6</sup> «Yrsuta quoque dicimus omnia, preter hec, que vel necessaria vel ornativa videntur vulgaris illustris. Et necessaria quidem appellamus que campsare non possumus, ut quedam monosyllaba, ut *sì, no, me, te, se, a, e, i, o, u*, interiectiones et alia multa. Ornativa vero dicimus omnia polisyllaba que, mixta cum pexis, pulcram faciunt armoniam compagini, quamvis asperitatem habeant aspirationis et accentus et duplicium et liquidarum et prolixitatis: ut *terra, honore, speranza, gravitate, alleviato, impossibilità, impossibilitate, beneaventuratissimo, inanimatissimamente, disaventuratissimamente, sovramagnificentissimamente*, quod endecasillabum est» (DANTE, *De Vulgari Eloquentia* II 7 6).

<sup>7</sup> L. SONELLI, *Teoria e prassi della canzone dantesca. ‘Rithimorum relatio’*, «Rivista di studi danteschi», 2/1 (2002), pp. 3-32, p. 17.

– mutatasi poi in quella di *rime aspre e chioce* della *Commedia*, individua serie di rime e rimanti che in parte riprendono, appunto, la vieta (per Dante) esperienza guittoniana, cacciandola nel profondo dell'*Inferno* (tutte le rime qui trattate conoscono la loro prima attestazione proprio in Guittone – dati *corpus LirIO* e *OVI*)<sup>8</sup>:

1. *-occhi*

Per questa rima si veda in primo luogo lo scambio testimoniato dai sonetti 206-207<sup>9</sup> (secondo la numerazione dell'edizione Egidi)<sup>10</sup>, che condividono tra loro non solo le rime ma anche le medesime parole-rima. La rima B, vv. 2-4-6-8 *occhi* : *sprocchi* : *stocchi* : *tocchi* viene ripresa per due rimanti in *Inf.* XXI 98-100-2 *occhi* : *tocchi* : *accocchi*, luogo altamente significativo per il nostro approfondimento, dato che è proprio in quel punto che Dante e Virgilio incontrano faccia a faccia i dieci demoni – e *tocchi* e *accocchi* sono parole direttamente pronunciate da questi ultimi<sup>11</sup>; abbiamo inoltre ritorno di una rima, anche se al singolare, nella bolgia dei falsari, in *Inf.* XXIX 134-36-38, con *occhio* : *Capocchio* : *adocchio*<sup>12</sup>. C'è poi una vasta fenomenologia “infernale” di riverberazione in rima dell'occlusiva velare sorda intensa, come ad esempio in *Inf.* XVII 71-73-75 *orecchi* : *becchi* : *lecchi*; *Inf.* XXXII 26-28-30 *Osterlicchi* : *Tambernicchi* : *Cricchi*; *Inf.* XXX 32-34-36 *Schicchi* : *ficchi* : *spicchi*; *Inf.* XXXII 50-52-54 *becchi* : *orecchi* : *specchi*; *Inf.* XVIII 101-3-5 *s'incrocicchia* : *nicchia* : *picchia*; *Inf.* VII 68-70-72 *tocche* : *sciocche* : *'mbocche*; *Inf.* XXVII 44-46-48 *mucchio* : *Verrucchio* : *succhio*.

<sup>8</sup> *Corpus LirIO. Corpus della poesia lirica italiana delle origini. Dagli inizi al 1400*, a cura di L. LEONARDI e di A. DECARIA, P. LARSON, G. MARRANI, P. SQUILLACIOTI, Fondazione Ezio Franceschini-Archivio Gianfranco Contini-Università degli Studi di Siena-Opera del Vocabolario Italiano (Istituto CNR), indirizzo: <http://lirioweb.ovi.cnr.it>. *Corpus OVI dell'Italiano antico*, Direttori: P. LARSON e E. ARTALE, a cura dell'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano, <http://gattoweb.ovi.cnr.it/>.

<sup>9</sup> Tutti i sonetti guittoniani che verranno qui citati vengono proposti in Appendice in saggio di edizione provvisoria, dal mio cantiere in corso dell'edizione critica e commentata di tutti i sonetti del Frate.

<sup>10</sup> *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di F. EGIDI, Bari, Laterza, 1940 (d'ora in avanti abbreviata in «E.»).

<sup>11</sup> *Inf.* XXI 97-102: «I' m'accostai con tutta la persona | lungo 'l mio duca, e non torceva li *occhi* | da la sembianza lor ch'era non buona. | Ei chinavan li raffi e “Vuo' che 'l *tocchi*”, | diceva l'un con l'altro, “in sul groppone?”. | E respondien: “Si, fa che gliel' *accocchi*”».

<sup>12</sup> *Inf.* XXIX 133-39: «Ma perché sappi chi s'è ti seconda | contra i Sanesi, aguzza ver' me l'*occhio*, | sì che la faccia mia ben ti risponda: | sì vedrai ch'io son l'ombra di *Capocchio*, | che falsai li metalli con l'alchimia; | e te dee ricordar, se ben t'*adocchio*, | com'io fui di natura buona scimia».

## 2. -oppo

Altri rimanti ripresi da Dante sono nel sonetto del Frate E. 223 – vd. la rima A (vv. 1-3-5-7) *stropo* : *zoppo* : *troppo* : *gropo*: ritorna *gropo* nel Cocito, tra i traditori degli ospiti, nella descrizione precisa del raggelamento delle stesse lacrime dei peccatori eternamente conficcati nel ghiaccio, *Inf.* XXXIII 95-97-99 *rintoppo* : *gropo* : *coppo*<sup>13</sup>; ritorna *troppo* in *Inf.* XXII 110-12-14 *troppo* : *rintoppo* («di r.» ‘in contrasto’): *qualoppo* («di g.» ‘di galoppo’); *troppo* ancora in *Inf.* XIII 119-21-23 *troppo* : *Toppo* : *gropo*.

## 3. -adro

La rima B di E. 223 (vv. 2-4-6-8) *ladro* : *leggiadro* : *vadro* : *giadro* viene attinta per *ladro* nella bolgia dove sono dannati in eterno proprio i ladri, nel celeberrimo passo del gestaccio blasfemo di Vanni Fucci in *Inf.* XXV 1-3 *ladro* : *squadro*<sup>14</sup>.

## 4. -uffa

Altro sonetto guittoniano destinato alla “dannazione” è E. 224, che viene attinto nella sua rima A (vv. 1-3-5-7) *rabuffa* : *ciuffa* : *buffa* : *ciuffa* per due rimanti nel cerchio degli avari, in *Inf.* VII 59-61-63 *zuffa* : *buffa* : *rabuffa*<sup>15</sup> e per uno solo in *Inf.* XXII 131-33-35 *s’attuffa* : *buffa* : *zuffa*, uno dei due canti dei demoni. La rima -*uffa* viene inoltre impiegata anche tra la prima e la seconda bolgia<sup>16</sup>, in *Inf.* XVIII 104-6-8 *scuffa* : *muffa* : *zuffa*<sup>17</sup>.

## 5. -abbo

Infine, pure la rima C di E. 224 (vv. 9 e 12) *abbo* : *gabbo* viene ripresa per due rimanti proprio nell’incipit delle rime aspre e chiocce, in *Inf.* XXXII

<sup>13</sup> *Inf.* XXXIII 94-99: «Lo pianto stesso li pianger non lascia, | e ’l duol che truova in su li occhi *rintoppo*, | si volge in entro a far crescer l’ambascia; | ché le lagrime prime fanno *gropo*, | e si come visiere di cristallo, | riempion sotto ’l ciglio tutto il *coppo*».

<sup>14</sup> *Inf.* XXV 1-3: «Al fine de le sue parole il *ladro* | le mani alzò con amendue le fiche, | gridando: “Togli, Dio, ch’a te le *squadro*!”».

<sup>15</sup> *Inf.* VII 58-63: «Mal dare e mal tener lo mondo pulcro | ha tolto loro, e posti a questa *zuffa*: | qual ella sia, parole non ci appulcro. | Or puoi, figliuol, veder la corta *buffa* | d’i ben che son commessi a la fortuna, | per che l’umana gente si *rabuffa*».

<sup>16</sup> *Inf.* XVIII 103-8: «Quivi sentimmo gente che si nicchia | ne l’altra bolgia e che col muso *scuffa*, | e sé medesma con le palme picchia. | Le ripe eran grommate d’una *muffa*, | per l’alito di giù che vi s’appasta, | che con li occhi e col naso facea *zuffa*».

<sup>17</sup> In E. 224 anche la rima B (vv. 2-4-6-8) *centre* : *valentre* : *mentre* : *v’entre*, il cui primato cronologico assoluto non spetta a Guittone, viene poi riecheggiata in *Inf.* XIII 14-16-18 *ventre* : *entre* : *mentre*.

5-7-9 *abbo* : *gabbo* : *babbo*<sup>18</sup> (e il terzetto potrebbe risentire anche di una riverberazione fonica dalla rima C di E. 223, vv. 9 e 12, *prestrabbo* : *idrabbo*)<sup>19</sup>.

Nievo Del Sal<sup>20</sup> segnalò le riprese rimiche che qui commento, interpretando però il loro uso da parte di Dante come espressione di un “debito minore” nella *Commedia*, rispetto invece ai legami intrattenuti con Cavalcanti e gli altri stilnovisti. Del Sal depotenzia l’effettiva funzione polemica e ideologica dell’uso “mimetico”-infernale di tali rime *guittoniane* – aggettivo calzante perché in effetti Guittone è stato il primo in assoluto ad impiegarle all’interno della tradizione lirica italiana, come detto. Inoltre, l’articolo sembra anche svilire l’effettiva componente antiguittoniana del Dante della *Commedia*<sup>21</sup>, la quale appare invece ancora ben viva, a livello del *Purgatorio*, come si è visto. Tale polemica dantesca potrebbe esplicitarsi nei fatti con l’uso endemico delle rime consonantiche (che in Guittone erano ancora segno di perizia tecnica e di *abbondanza di ragione*), addotte ad indicatori verbali e fonici della dannazione: nessuno dopo Dante ha più potuto interpretare tali rime *guittoniane* come mere prove di abile artificio poetico, poiché inevitabilmente compare in associazione mentale intertestuale l’*Inferno* dantesco – ecco forse l’estrema condanna, l’estrema riprovazione di Dante nei confronti del *trobar clus* di Guittone.

<sup>18</sup> *Inf.* XXXII 4-9: «io premerei di mio concetto il suco | più pienamente; ma perch’io non l’*abbo*, | non senza tema a dicer mi conduco; | ché non è impresa da pigliare a *gabbo* | discriver fondo a tutto l’universo, | né da lingua che chiami mamma o *babbo*» – nel condannare senza esitazioni quanto sta per narrare, Dante però non nega la difficoltà tecnica di una tale mimesi, in questo forse concedendo almeno l’“onore” della perizia poetica al modello *guittoniano* che in filigrana soggiace e dal quale trae quelle rime necessarie al luogo moralmente, teologicamente e anche topograficamente infimo, che Dante stesso dichiara, con *deminutio*, di non possedere («S’io avessi le rime...», *ivi*, v. 1).

<sup>19</sup> Rime consonantiche possono essere rintracciate in misura minore anche in *Purg.* e in *Par.* Per l’occlusiva velare sorda intensa do solo qualche esempio: *Purg.* XV 62-64-66 *ricchi* : *rificchi* : *dispicchi*; *Purg.* X 116-18-20 *rannicchia* : *disviticchia* : *picchia*; *Purg.* XXI 26-28-30 *conocchia* : *serocchia* : *adocchia* e *Purg.* IV 107-9-11 *ginocchia* : *adocchia* : *serocchia*; per la rima *-oppo*: *Purg.* XXIV 92-94-96 *gualoppo* : *intoppo* : *troppo*; per *-entre*: *Par.* XXIII 104-6-8 *ventre* : *mentre* : *entre*; *Purg.* XIX 32-34-36 *ventre* : *almen tre* : *entre*. Supporto fondamentale a questa ricognizione è stato fornito, oltre che dai *corpora LirIO* e *OVI*, dal fondamentale rimario della *Commedia* curato da Arianna Punzi (A. PUNZI, *Rimario della “Commedia” di Dante Alighieri*, Roma, Bagatto, 2001).

<sup>20</sup> Vd. N. DEL SAL, *Guittone (e i guittoniani) nella Commedia*, «Studi danteschi», 61 (1989), pp. 110-52.

<sup>21</sup> DEL SAL, *Guittone (e i guittoniani)*, p. 111, sostiene infatti che «nella prospettiva storico-stilistica del poema il precedente *guittoniano* appare ormai definitivamente superato».

Appendice<sup>22</sup>

## E. 206

Manoscritti: Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Redi 9 (=L), c. 125v.

Edizioni: Valeriani<sup>23</sup>, t. II, p. 152 (CLI); Egidi, p. 250 (206); *CLPIO*<sup>24</sup>, L 280.

Schema rimico: ABABABAB CDCDCD; rima inclusiva ai vv. 1-3 (e derivativa), 2-4-6-8, e 10-14; r. composta al v. 7; r. ricca ai vv. 9-11-13, r. leonina ai vv. 9-11.

Alquanto scusa l'omo dicer fermo  
 di cosa ch'ello palpi o veggia ad occhi.  
 Tale languisce crudelmente 'nfermo,  
 4 inn-altrui forza legato con sprocchi,  
 e 'n breve pensi d'inbracciar lo schermo  
 lo qual non falsa per ferir de stocchi,  
 ch'e' tanto è sodo, che non teme guer mo:  
 8 ben dovea pensare, a-ccuiche tocchi.  
 Ché quale Quello che spart'à somenza  
 che-sse raddoppierà di simil seme,  
 11 e'ttal fo disiato ante comenza.

<sup>22</sup> Criteri di edizione: si applicano i consueti ammodernamenti per quanto riguarda la punteggiatura e la grafia (distinzione tra *u* e *v*; uso moderno delle *b*, fatta eccezione per gli esclamativi). Il punto mediano è usato per segnalare raddoppiamenti fonosintattici e assimilazioni con scempiamento in fonosintassi. Il corsivo viene impiegato per contrassegnare le parole non italiane e per le correzioni editoriali, le parentesi quadre per le integrazioni critiche al testo. Si eliminano i tratti più marcati della patina pisana di L, con ogni probabilità da imputare agli allestitori del manoscritto (vd. GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di L. LEONARDI, Torino, Einaudi, 1994, pp. 274-78 – d'ora in poi: “ed. Leonardi” –, e A. BERETTA, *Frate Guittone d'Arezzo, “Miri, miri catuno a ccui bisogna”*, in *Il viaggio del testo. Atti del Convegno internazionale di Filologia italiana e romanza* (Brno, 19-21 giugno 2014), a cura di P. DIVIZIA e L. PERICOLI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 41-55; su un tasso di plurimunicipalismo, anche in direzione pisana, della lingua di Guittone si è pronunciata Giovanna Frosini: vd. *infra*). Forme di L rigettate (in grassetto i pisanismi) – E. 206: 1 **scuza**; 3 languiscie; 4 **forsa**; 9 **somensa**; 10 raddoppierà; 11 **diziato, comensa**; 12 soperocchio, **giustisia**; 13 **giustisia, semensa**; E. 207: 5 vencier, **sensa**; 9 recoger, **somensa**; 11 **comensa**; 13 **simensa**; E. 223: 3 **soppo**; 8 **quazi**; 11 leghume; 14 **pió, ruzume**; E. 224: 3 **pió**; 8 **picciulo**. L'apparato, positivo, in calce è organizzato in due fasce: nella prima sono riportate le lezioni sostanziali di L rigettate dal testo critico; la seconda fascia rende conto di ogni intervento praticato sul testo manoscritto dagli stessi copisti o dai revisori.

<sup>23</sup> *Rime di Fra Guittone d'Arezzo*, [a cura di Lodovico Valeriani], Firenze, per Gaetano Morandi e figlio, 1828, 2 voll.

<sup>24</sup> *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*, vol. 1, a cura di D'ARCO SILVIO AVALLE e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.

Che, per soperchio, giustizia l'ò-teme!  
 Unde giustizia conven, chi 'l semenza,  
 14 poic'on trà 'l giusto scudo seco insemi.

4 *sprocchi*] *isporcchi (+1)* L

‘Alquanto discolpa l’uomo il parlare sicuramente di cosa che egli tocchi o veda con i propri occhi. Chi langue, ferito in modo crudele, nell’altrui forza avvinto con gli *sprocchi* (‘legacci per raccogliere le fascine’) <sup>25</sup>, egli in breve pensi di imbracciare lo schermo (‘scudo’) che non si spezza a causa di colpi di stocco, dato che esso è tanto solido da non temere nulla<sup>26</sup>: a chiunque capiti (questa cosa appena detta) ben dovrebbe meditare. Poiché tale (schermo) fu desiderato al sopra di ogni cosa (letteralm. ‘prima dell’inizio’, per traslato ‘prima di ogni cosa’), quale (fu desiderato) Quello che ha sparso la sementa<sup>27</sup> che si raddoppierà di seme simile. Quale giustizia / quale giudizio (divino) teme l’uomo a causa dell’eccesso<sup>28</sup>! Pertanto è necessaria la giustizia, a chi lo (*scil.* il seme) semina<sup>29</sup>, poiché (in tal modo) si porta appresso il giusto scudo’.

#### E. 207

Manoscritti: L, c. 125v (*f(rate) G(uittone) al s(oprascrip)to*).

Edizioni: Valeriani, t. II, p. 153 (CLII); Egidi, p. 251 (207); *CLPIO*, L 281.

<sup>25</sup> L’immagine del laccio come costrizione peccaminosa ricorre spesso nei sonetti del Frate: vd. ad es. la prima occorrenza della metafora nella serie di L, son. E. 169, vv. 12-14: «altri che Dïo non mi può guerire | de li lacci che tendeno per via, | tanto sottilemente son nascosi».

<sup>26</sup> Lo «schermo» qui sarà inteso come il «giusto scudo» evocato nel secondo terzetto a immagine della giustizia stessa (vv. 13-14).

<sup>27</sup> Il seminatore per eccellenza è proprio il Figlio dell’uomo, Gesù Cristo, contrapposto al diavolo – vd. *Mt* 13 37-39: «Qui respondens ait: “Qui seminat bonum semen, est Filius hominis; ager autem est mundus; bonum vero semen, hi sunt filii regni; zizania autem filii sunt Mali; inimicus autem, qui seminavit ea, est Diabolus; messis vero consummatio saeculi est; messorum autem angeli sunt».

<sup>28</sup> L’eccesso, talvolta indotto dalla smaniosa e inarrestabile cupidigia di beni terreni, è costantemente stigmatizzato dal Frate, e costituisce il tema attorno a cui si sviluppa l’intero son. E. 167, *Gioncell’ a fonte, parpaglione a ffoca*, luogo icastico per una caratterizzazione quasi proverbiale della cupidigia è invece nel son. E. 162, vv. 11-12: «ché-sse poder fa soldo, è voler livra, | perché men si pag’ove più acquista».

<sup>29</sup> In questo caso, il fedele: evocazione simile della semina del Verbo divino, ma in un luogo in cui si critica la disomogeneità nell’ottemperare al precetto evangelico, anche nel son. E. 168, vv. 13-14: «e però no se spande la sementa | come se convenera a-dDeo servire».

Schema rimico: ABABABAB CDCDCD; risposta per parole-rima al precedente. Dialetti: v. 7 «guerr[a]’ amo»

Giudicare e veder del tutto fermo,  
 amico, non pertén ch’ai divin’occhi;  
 e-sovente vedén san omo ’nfermo  
 4 e stimian palpar seta e palpian *sprocchi*;  
 vencer credén, senza ferit’, a schermo,  
 ove fuggir n’è tardo avan’ rei stocchi.  
 Ciò pensando, non guerr[a] amo guer mo,  
 8 ché ’l corpo mïo non ferro amo ’l tocchi.  
 Catun recoglier dé de ch’el somenza,  
 ché ’l mal frutt’à renduto el crudel seme,  
 11 che tanto fo sementato in comenza.  
 Ben fa ciascun, ciò che venir pò, teme,  
 e non che fu gran tenpo, e le semenza  
 14 a ben comun veder vorriane in seme.

4 *sprocchi*] sprorcchi L    7 guerr[a] amo] guerramo (-1) L    13 semenza]  
 simensa *espunzione* L

3 om[o ’(n)]fermo *riscr. su rasura? (non segnalato in CLPIO)* L    4 pa<r>[l]  
 par *rasura e riscr.* L

‘Giudicare e vedere tutto fermamente, amico, non pertiene che agli occhi divini<sup>30</sup>; e sovente vediamo sano un uomo malato e pensiamo di toccar seta, mentre palpiamo *sprocchi*<sup>31</sup>; crediamo di vincere, senza ferite, grazie allo scudo,

<sup>30</sup> Frate Guittone risponde su identiche parole-rima all’anonimo “amico” corrispondente: i preziosismi rimici che contraddistinguono già il sonetto di proposta (rilevati nella nota in testa al componimento) potrebbero indurre a ipotizzare una natura fittizia dell’intero scambio, programmaticamente volto ad esaltare l’onniscienza divina (E. 207, v. 1) e la responsabilità umana individuale dettata dal libero arbitrio (ivi, vv. 9 ss.), di contro all’esaltazione dello “scudo” della giustizia del quale dovrebbe farsi schermo chi presume di spargere il seme divino (E. 206, v. 13) grazie ad una propria particolare facoltà di infallibile discernimento (ivi, vv. 1-2).

<sup>31</sup> La voce *sprocco* del TLIO (= *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, Pubblicazione periodica online, direttore: Lino Leonardi, Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano, Firenze, <http://tlio.ovi.cnr.it>; redattore della voce è Marco Maggiore, che ringrazio per il confronto sul passo) informa sulla possibilità di interpretare la forma in questo luogo come ‘residuo della lavorazione della seta’: *sprocco* sarebbe quindi apparentabile a *sbrocco*, anche se, come il redattore segnala in nota, problemi di natura

quando abbiamo fretta di (letteralm.: ‘ci è tardo il’) fuggire di fronte a malvagie spade. (Pur) pensando ciò, non amo per nulla la guerra, giacché non amo che il corpo mio lo tocchi ferro. Ognuno deve raccogliere di quel che semina<sup>32</sup>, poiché il seme cattivo ha reso il cattivo frutto, (seme) che fu tanto seminato all’inizio<sup>33</sup>. Fa bene ciascuno che teme ciò che può venire, e non ciò che fu molto tempo fa, e allo stesso tempo vorrebbe vedere le sementi rivolte al bene comune’.

## E. 223

Manoscritti: L, c. 127v (*f(rate) G(uittone)*).

Edizioni: Egidi, p. 259 (223); *CLPIO*, L 297.

Schema rimico: ABABABAB CDECDE; rima inclusiva ai vv. 1-5, 4-8; r. ricca ai vv. 9-12; r. identica ai vv. 10-13; assuonano B e C. Dialetti: v. 1 «Gherardo, <sup>v</sup> aimè!», v. 12 «E<sup>v</sup> io»

Giudice Gherardo, *aimè*, che stropo  
 se ’l tuo decreto fusse appo alcun ladro,  
 u se tu fussi in India, over qui zoppo,  
 4 poi devenuto sè tanto leggiadro!  
 Unde me grava ben vicin ch’è troppo,  
 ma tuttavìa com’è’ posso vadro  
 che de bass’amistà sciolt’ài el groppo  
 8 e me non pregi più quasi c’un giadro.  
 E certo a-ttutto ’l men non mi prestrabbo  
 a vettura a villan com’è’ tal so,  
 11 e receive, ’n pregio onni, legume.

---

fonetica non consentirebbero una immediata sovrapposibilità. La contrapposizione potrebbe però sussistere anche tra una «seta» ‘setola, crine’ (vd. *Grande Dizionario della Lingua Italiana (GDLI)*, fondato da S. BATTAGLIA e diretto da G. BARBERI SQUAROTTI, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2003, s.v. *seta*, § 7), di contro a spuntoni («sprochi», secondo le accezioni ai §§ 1 e 1.1 della voce *sprocco* del *TLIO*); l’interpretazione di *seta* nel senso di ‘ciuffi di peli o setole’ potrebbe essere suggerita proprio dal parallelo con *sprocco* inteso come ‘rovo’ o ‘stecco appuntito’: entrambi individuerrebbero un’entità consistente in gruppi di steli verticali vicini tra loro, morbidi al tatto nel caso delle setole, rigidi e puntuti nel caso degli *sprochi*.

<sup>32</sup> Medesimo concetto proverbiale anche nel son. E. 239, v. 15: «che, qua-’l semente, tal’ ricogl’ e-bbecche’ ‘giacché, come semini, così raccogli e becchi’ (il v. è presentato secondo la lezione fissata nella mia edizione).

<sup>33</sup> Qui Frate Guittone riprende la medesima parabola evangelica del grano e della zizzania, presente solo in *Mt*, propositagli dall’anonimo interlocutore.

E io medesimo alcuna leccia i drabbo,  
 prest', e seme, poi d'esso mester so:  
 14 no 'l mio più schifi che l'altrui rosme.

1 a[mè] anme L

5 grava<(n)> *cassatura del titulus* L      8 <n>me *espunzione* L      11  
 <nr>recevere *espunzione* L      14 sc[h]ifi *ins. in interlinea con segno di richiamo in rigo* L

‘Giudice Gherardo, ahimé, che danno<sup>34</sup> se il tuo decreto fosse presso un ladro<sup>35</sup>, o se tu fossi in India, oppure qui zoppo, dato che sei diventato tanto vanaglorioso<sup>36</sup>! Perciò, mi pesa bene un vicino che è eccessivo, ma così come è nelle mie possibilità vedo<sup>37</sup> che hai sciolto il nodo di un’amicizia priva di valore e non mi pregi più quasi di una vecchia<sup>38</sup>. E certo nondimeno

<sup>34</sup> «Stropo», ‘danno’, sarebbe deverbale da *stroppiare* (allotropo metatetico di trafile popolare di *storiare*) secondo *TLIO* s.v. *stropio* e *GDLI* s.v. *stropio*<sup>2</sup>: a tale trafile potrebbe forse opporsi la difficoltà fonetica della presenza della [-j], insorta però secondo il Nocentini (A. NOCENTINI, *l’Etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, con la collaborazione di A. PARENTI, Milano, Le Monnier-Mondadori Education 2010) già a livello lat. volg. come variante popolare del lat. class. DETURPĀRE, da TŪRPIS (nel *corpus OVI* non si ha purtroppo traccia della forma *storpo* che il *GDLI* s.v. *stropio* dà per antica). Tra gli esempi della voce *stropio* del *TLIO* vengono, del resto, comprese anche altre due occorrenze oltre al contesto guittoneiano: Marino Ceccoli, edito in *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. MARTI, Milano, Rizzoli, 1956, son. 13, v. 12 «ché po’ lo stroppo tardo vien lo scampo» e Neri Pagliaresi, *Leggenda di santo Giosafà*, edita in *Cantari religiosi senesi del Trecento*, parte 2, ott. 32, v. 5 «né chi d’infermità avesse stroppo», in rima con «troppo» e «zoppo», come qui in Guittone.

<sup>35</sup> Il «decreto» inteso come raccolta di leggi di riferimento per il giudice, sottratta dal ladro (se non vi sia un riferimento proprio al Decreto di Graziano: cfr. *TLIO* s.v. *decreto*, §§ 2.1 e 2.2). Diversamente, le *CLPIO*, p. 849b, traducono «fosse appo» con ‘riguardasse’ – ma qui pare che lo «stropo», il ‘danno’, sia costituito specificamente dal furto subito da Gherardo. Ringrazio Pär Larson per il confronto sul passo.

<sup>36</sup> Ironico: dato che Gherardo ormai si gloria di sé, ognuna delle tre condizioni, che Guittone enumera, lo potrebbe gettare in una condizione negativa (sbagliare un giudizio, essere in un luogo iperbolicamente lontano, diventare zoppo); vd. *GDLI* s.v. *leggiadro*, § 22; anche in ed. Leonardi, son. 52, v. 1, l’aggettivo nel sintagma *leggiadra Noia* potrebbe valere ‘vanitosa’, ‘altezzosa’.

<sup>37</sup> Letteralm. ‘guardo’, con metatesi che implica lo spostamento della *r* postconsonantica dopo la consonante davanti a cui si trovava (vd. *CLPIO*, p. CLXXIIIa).

<sup>38</sup> La forma potrebbe trovare un parallelo nell’a.fr. *jargel*, *jarcel*: vd. *FEW. Französisches etymologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes* von Walther v. Wartburg, consultato online: <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW>, XXI 142b, *vesce*, e nello specifico 144a, dove si enumerano forme rizoniche tipiche dell’area italo-romanza e si fa presente come la *-d-* potrebbe essere insorta per dissimilazione («Die lautliche entwicklung des -g- (zu -ç- oder -d-) kann sich zum teil als dissimilation erklären»). Diversamente, il *TLIO* s.v. *giardo* lega la forma a *giarda* s.f. ‘tumore del cavallo’, comunque una malattia che non si attagierebbe bene al senso di ‘cosa di poco conto’ – anzi, rientrerebbe tra i

(letteralm.: ‘con tutto il meno’) non mi presterò<sup>39</sup> a vettura per un villano di tal fatta come io ne conosco, e riceverò un legume<sup>40</sup> per ricompensa. E io stesso gli darò alcuna leccia<sup>41</sup> presto, e qualche seme, dato che conosco questo mestiere: non schifi più la mia che l’altrui rosura<sup>42</sup>.

## E. 224

Manoscritti: L, c. 127v (*f(rate) G(uittone)*).

Edizioni: Valeriani, t. II, p. 167 (CLXVI); Egidi, p. 259 (224); *CLPIO*, L 298.

Schema rimico: ABABABAB CDECDE; rima inclusiva ai vv. 1-5, 9-12; r. equivoca ai vv. 3-7. Dialefi: v. 5 «umiltà,<sup>v</sup> è», v. 6 «già<sup>v</sup> umile», v. 7 «dottasti<sup>v</sup> aver», v. 9 «mosse?<sup>v</sup> Almeno<sup>v</sup> io».

Bene vegg’io, ch’è chi te rabuffa  
e carda dal capo infin a le centre,  
che più leggeramente assai te ciuffa,  
4 che se te chere e pregi esser valentre;  
ma che-tte mova umilità è buffa,  
ché già umile me non fusti, mentre

---

mali per i quali un compratore potrebbe lamentarsi, come emerge proprio da un documento notarile aretino trecentesco (*TLIO*, s.v. *giarda*, § 1): «et anco mo si loi dà e ve(n)de ed elli receve cu(n) sop(ro)ssi e co(n) schienelle, *giarde* e piatte, et g(e)n(er)al(ite)r cu(n) o(mn)i vitio, magag(n)a e morbo» (corsivo mio).

<sup>39</sup> La morfologia di stampo pisano di questa forma di ind. futuro di *prestare* è segnalata da Giovanna Frosini come una delle tracce di «pisanismi» (G. FROSINI, *Appunti sulla lingua del canzoniere Laurenziano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, a cura di L. LEONARDI, Tarnuzze-Impruneta-Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000-2001, IV, *Studi critici*, pp. 247-97, pp. 291-92, n. 156) della lingua guittioniana, così come la forma in rima qui al v. 12 *drabbo* (futuro contratto di *dare*).

<sup>40</sup> Anche ‘lenticchie’ per la traduzione delle *CLPIO*, p. 849b.

<sup>41</sup> Cioè ‘ghianda del leccio’, come in *CLPIO*. In L abbiamo *lecca*. <cc> vale [-tʃ-], come spesso in fiorentino (vd. P. LARSON, *Appunti sulla lingua del canzoniere Vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, pp. 57-103, p. 76), anche se qui la mano principale è la pisana La<sup>2</sup>. Giovanna Frosini (in EAD., *Appunti sulla lingua del canzoniere Laurenziano*, p. 251) segnala come opera di Lb<sup>2</sup> (la seconda mano fiorentina operante in L) tutti i casi di omissione di <i> davanti a vocali velari nelle scrizioni <ci> e <cci>, ma in nota (*ibid.*, n. 16) rileva come effettivamente anche le mani pisane principali presentino spesso <c> e <cc> per [ʃ] e [ʃʃ], sollecitando pertanto l’intervento del correttore, che inserisce la <i> diacritica al fine di ripristinare una coerenza grafica di fondo (solo tre casi però davanti a vocale centrale o velare). Frosini (*ibid.*) indica un solo luogo nel quale il correttore non sarebbe intervenuto: «gostra», L 346 (mano La<sup>2</sup>) – aggiungiamo qui, pertanto, anche *lecca*.

<sup>42</sup> Cioè ‘rimasuglio in briciole della masticazione animale’ (vd. Vocabolario degli Accademici della Crusca, Quarta impressione, consultato in rete: <http://www.lessicografia.it>, s.vv. *rosume* e *rosura* e *GDLI* s.v. *rosume*), quindi per traslato ‘rifiuto, spazzatura’: prosegue l’isotopia di *giadro*, *legume*, *lecca* per ‘cose di poco conto’, tutte di stampo vegetale.

- non dottasti aver meco la ciuffa  
 8 de-tte, che, grande, à' cor picciolo 'n ventre.  
 Ma che te mosse? Almeno io abbo  
 per folle dir procacciat' un satollo,  
 11 al qual mè' converria ventre di lupo.  
 Ma ciò ch'eo dico non tener a-ggabbo:  
 se 'n digiunar mi fai torcer lo collo,  
 14 pensa pur di trovar loc'alto o cupo.

1 Bene vegg'io] b. v.'io [.D.] L

1 [.D.] *agg. in interlinea con segno di richiamo in rigo* L<sup>43</sup>; *chi<e> espunzione* L 8 [t]  
 te *agg. in interlinea con segno di richiamo in rigo* L

<sup>43</sup> Il destinatario di questo sonetto, celato dietro l'iniziale «D.», probabilmente apposta dal revisore - e qui prudenzialmente collocata in apparato, in attesa di più approfonditi riscontri che verranno condotti per l'edizione in volume -, potrebbe non doversi ricercare solo nelle tre personalità ipoteticamente indicate da Sandro Orlando nell'apparato delle *CLPIO*, p. 827b, Dello da Signa, Dotto Reali, Dozzo Nori - il primo dei quali nomina esplicitamente il Frate nel suo sonetto *Certi elementi diraggio presente*, mentre gli altri due sono testimoniati unicamente da L (e quindi per loro si potrebbe invocare una certa "familiarità" con gli allestitori del canzoniere, così come si fa per la dicitura «Mo», ma in rubrica, per Monte Andrea nel Vat. lat. 3793). Il pezzo, infatti, appare in risposta ad un sonetto non giuntoci, nel quale il proponente «D.» evidentemente dichiarava la propria «umiltà» (v. 5) nei confronti del Frate. Quest'ultimo, però, rimbecca D. nel ricordargli che non era stato per niente «umile» (v. 6) nell'azzuffarsi con lui (v. 7), probabilmente per via poetica di un «folle dir» (v. 10), cioè, per il Frate ormai, 'poesia d'amore'; inoltre, Guittone pare ricordare a D. che ora vi è chi lo rimbrotta aspramente (primo piede). Pertanto, in via ipotetica, potrebbe essere aggiunto alla triade pure il nome di Dante Alighieri, che proprio con un "detto" (il *Detto d'amore*) aveva sfidato apertamente il Guittone "prima maniera" della canz. equivoca XI *Tuttor s'eo veglio o dormo*, richiamando anche, per i temi affrontati e per una ripresa intertestuale al v. 459, l'*ars amandi* guittoniana in sonetti (si vedano da ultimo DANTE ALIGHIERI, *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi. Il Fiore e il Detto d'amore*, a cura di L. FORMISANO, Roma, Salerno editrice, 2012 («Nuova edizione commentata delle Opere di Dante», vol. VII, t. I), nel commento *ad loc.* ai vv. 1-2, p. 353, e 459, p. 380, appunto, e l'articolo di C. VELA, *Per la misura del «Detto d'amore»*, «Anticomoderno», 4 (1999), pp. 91-104, con una suggestiva ipotesi numerologica sul superamento della citata canz. XI di Guittone per decuplicazione nella lunghezza del *Detto*; e da un dialogo con Claudio Vela, che ringrazio, è derivata l'ispirazione a scrivere questa nota). Ecco che, allora, nel caso in cui si pensi a Dante, il «rabuffo» (v. 1) cui va incontro «D.» potrebbe essere costituito dagli insulti ricevuti nell'ambito della tenzone con Forese Donati, datata, da ultimo, da Claudio Giunta ai primi anni Novanta del Duecento (senza escludere una datazione anche più alta: vd. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, in *Opere*, vol. I, p. 290), ciò che spingerebbe a individuare una cronologia per il sonetto ben addentro agli ultimi anni di attività del Frate, morto nel 1294. La "risposta" ulteriore di Dante potrebbe essere proprio, allora, da cercarsi nella "dannazione" infernale di questo pezzo per via di rima, come mostrato nel corso di quest'articolo.

‘Io vedo bene che c’è chi ti insulta e redarguisce dal capo ai piedi<sup>44</sup>, il quale ti afferra assai per i capelli più facilmente qualora ti credi e vanti di essere valente; ma è buffo che ti muova umiltà, giacché umile già non fosti nei miei confronti, allorquando non ti facesti problemi ad avere zuffa di te con me, che, essendo grande, hai un piccolo cuore nel petto. Ma che cosa ti mosse? Almeno io a causa del mio folle dire mi sono procurato un sostentamento al quale sarebbe più consono il ventre di un lupo. Ma non pigliare per scherzo ciò che io dico: se mi fai torcere il collo nel digiunare (*scil.* ‘nell’attesa’)<sup>45</sup>, pensa pure di nasconderti in un luogo profondo o buio (cioè di non farti più vedere)’.

<sup>44</sup> L’espressione varrà ‘dalla testa ai piedi’, come già intuito in F. F. MINETTI, *L’infinito apocopato nella «scripta» guttoniana (ed altre quarantene, invece, individuali)*, «Medioevo romanzo», 5/2-3 (1978), pp. 384-416, p. 413, che rinvia a W. MEYER-LÜBKE, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winters, 1935<sup>3</sup>, 1815, *centrum*, dove già si identifica nel calabrese un’occorrenza della forma nel significato di ‘chiudo da scarpa’. In effetti, il sostantivo *centra* in tale accezione è forma ben diffusa geograficamente da Roma a parte del meridione d’Italia fino alla contemporaneità, come è attestato in *AIS (Sprach- und Sachatlas Italiens und der SudSchweiz*, [a cura di] K. JABERG e J. JUD, Zofingen, Ringier, 1928-1960), vol. II, carta 230; si veda anche *LEI. Lessico Etimologico Italiano*, edito da M. PFISTER e W. SCHWEICKARD, Wiesbaden, Reichert, vol. 115, coll. 873 ss., s.v. *centrum*, § 1.a. Le forme salentine registrate nella carta dell’*AIS* vengono repertorate anche in G. ROHLFS, *Vocabolario dei dialetti salentini (terra d’Otranto)*, Galatina, Congedo, 1976, s.v. *centra*.

Recentemente, però, è emersa un’occorrenza di *centre* in un testimone trecentesco (Parma, Bibl. Palatina, Pal. 304) linguisticamente ascrivibile alla «Toscana orientale» (S. CRISTELLI, *Lessico veterinario da un’antica traduzione di Vegezio*, «Studi di Lessicografia Italiana», XXXV (2018), pp. 9-66, p. 12 e n. 16) del volgarizzamento *t* della *Mulomedicina* di Vegezio, trattato di veterinaria scritto tra i secoli IV e V. Il curatore del glossario tecnico selettivo, sulla base anche del modello latino, interpreta l’occorrenza come ‘placca cornea che si sviluppa sull’avambraccio e sullo stinco del cavallo’ (ivi, p. 24: «braccioli se kiamano le ga(m)be denançi dale centre enfino le ginockia sopra quasi meçço pè, cioè .vj. once» / «quae venae positae sunt interius ubi centriae brachiolares sunt, sex digitis superius quam genu»), in accordo con la glossa di *centria* fornita nell’edizione critica del testo latino: «*Centria* equivale [...], negli scrittori di veterinaria, a ‘castagna’» (Publii Vegeti Renati *Digesta artis mulomedicinalis. Liber primus. Introduzione, testo critico e commentario*, a cura di V. ORTOLEVA, Università di Catania, Dipartimento di Studi antichi e tardoantichi, 1999, pp. 159-61, cit. in CRISTELLI, *Lessico veterinario*, p. 25). Dunque, se si preferisse interpretare il passo guttoniano in questo senso, data anche la provenienza tosco-orientale del volgarizzamento, pure in tal caso, però, l’espressione «dal capo infin a le centre» indicherebbe il concetto di totalità mediante una metafora di stampo organico, realizzata tramite il riuso da parte di Guittone di *centra* in senso metonimico per ‘gamba, parte inferiore del corpo’ (ringrazio per la discussione su questa forma Alessandro Parenti e Stefano Cristelli).

<sup>45</sup> Il passo, di non semplice decifrazione per quanto riguarda il referente, implica probabilmente il richiamo ad una situazione reale: l’espressione fraseologica *far torcere il collo a qno* viene glossata nel *TLIO*, s.v. *collo*, § 1.8, con ‘far aspettare a lungo l’esaudimento di un desiderio’, letteralm. dunque ‘far morire dalla voglia’ (e *torcere il collo* è attestata ivi, § 1.12, come espressione per ‘far impiccare’), ciò che sarebbe del tutto coerente con un “digiuno” inteso in significato traslato appunto come ‘desiderio, brama’ di qualcosa (vd. *TLIO*, s.v. *digiuno*, § 3.1) – l’accezione ‘attendere, desiderare qualcosa che manca’ per *digiunare* sarebbe *bāpax* nel *corpus OVI*.

NICOLA PANIZZA

«QUANDO VALORE E SENNO D'OM SI MOSTRA?».  
UN SONETTO RESPONSIVO ADESPOTO MEMORE DI GUITTONE

*Oggetto della presente comunicazione sono le rilevate corrispondenze, di ordine insieme logico-tematico, sintattico-lessicale e retorico, che avvicinano il sonetto adespoto del canzoniere Laurenziano Redi 9 Quando valore e senno d'om si mostra? (L 326) – risposta 'per la rima' al pisano Panuccio del Bagno (Rappresentando a canoscensa vostra, L 318) – alla lettera guittoniana in prosa rivolta a Bacciarone di messer Baccone, trasmessaci anch'essa dalla nota silloge tardoduecentesca (L XXVII) e contrassegnata, su un piano generale, dal medesimo intento didascalico-consolatorio che è alla base del primo testo. Oltre che fornirci qualche prima coordinata utile a impostare (se non di più) la questione attributiva, la fedele ripresa, da parte dell'anonimo, di espressioni, immagini e stilemi propri dell'epistola di Guittone potrà forse aiutarci a circoscrivere i termini, ad oggi sfuggenti, del suo scambio poetico con Panuccio, la cui non esplicita richiesta di consiglio è stata sinora ricondotta, non senza dubbi e riserve nell'interpretazione, entro la sfera della lirica amorosa.*

\*

*This article aims at pointing out logico-thematic, syntactico-lexical and rhetorical connections between two texts handed down in the well-known Laurenziano Redi 9 codex, marked by the same didactic and consolatory purpose: the anonymous sonnet Quando valore e senno d'om si mostra? (L 326) – in reply to Panuccio del Bagno's Rappresentando a canoscensa vostra (L 318) – and the prose letter that Guittone d'Arezzo addresses to the other Pisan poet Bacciarone di messer Baccone (L XXVII). Besides giving us some suggestions on the sonnet ascription, the Anonymous' reuse of Guittonian expressions, images and stylemes could perhaps help us to understand better the terms, that are today still unclear, of his poetical exchange with Panuccio, whose allusive request for advice has been till now referred, with some interpretative uncertainties, to the sphere of the amorous lyric poetry.*

Quando ho saputo dell'organizzazione di un convegno sul macrotema, così fertile di spunti e declinazioni, della memoria poetica, non ho potuto che richiamare fin da subito alla mente – nell'eventualità di una comunicazione incoraggiata dall'invito rivolto, principalmente, ai “giovani studiosi, più o meno esperti” – alcuni tra i più significativi riscontri testuali emersi in oc-

casione del mio recente lavoro sulla lirica italiana delle origini, ovvero la riedizione critica e commentata delle rime di Panuccio del Bagno che ha costituito la mia tesi di dottorato, discussa, nell'aprile dell'anno scorso, presso il Dipartimento di Italianistica di questa Università<sup>1</sup>. Benché molti di quei riscontri si offerissero, e si offrano, quali ottimi esempi di "memoria interna" da parte del più testimoniato e rappresentativo rimatore pisano del Duecento, la scelta è ben presto ricaduta – mi auguro non a torto – sulla problematica e apparentemente non lineare corrispondenza tra Panuccio e l'ignoto destinatario di un suo sonetto; corrispondenza che, sollevando al contempo dubbi d'interpretazione e questioni attributive, è parsa in definitiva il caso maggiormente degno di nota e meritevole di essere sottoposto a una discussione collettiva. Come la quasi totalità del corpus panucciano, il presente scambio si colloca tra gli *unica* che ci sono trasmessi, entro le proprie sezioni antologiche, dal celebre canzoniere Laurenziano Redi 9 (d'ora in avanti, come di consueto, L): mentre il sonetto del proponente, *Raprezentando a canoscensa vostra* (L 318), si trova trascritto, con regolare attribuzione, alla carta 130r, quello responsivo, con incipit *Quando valore e senno d'om si mostra?* (L 326), ci è tramandato, assieme all'incompleta rubrica «Sonetto di [...]», sul recto della carta successiva, la 131, staccato di otto posizioni dal testo di proposta.

Nonostante la replica adespota – non propriamente 'per le rime', ma per la sola e difficile rima A (in *-ostra*) – sia stata pubblicata come tale, assieme ai ventidue componimenti superstiti del maggior pisano e alle altre rime di corrispondenza, a partire dalla nota edizione di Franca Brambilla Ageno per i *Quaderni* della Crusca<sup>2</sup>, un primigenio ancorché timido riconoscimento dello scambio poetico andrà oggi equamente ascritto al precedente editore di Panuccio, Mark Musa, che già nel 1965 rilevava come «the sonnet *Quando valore e senno d'om si mostra* could be, judging from the language, a reply to Panuccio's sonnet *Raprezentando a canoscensa vostra*»<sup>3</sup>: è questo infatti uno dei casi in cui la Ageno, pur dando effettivo seguito alle indicazioni e alle letture contenute nell'edizione americana, omette tuttavia di citare, tanto nella nota al testo quanto in sede di commento, il suo, per taluni aspetti avveduto, eppure già allora ingenerosamente criticato o trascurato, predecessore.

<sup>1</sup> N. PANIZZA, *Le "Rime" di Panuccio del Bagno. Edizione critica e commento*, tesi di dottorato, XXVIII ciclo, Università degli Studi di Genova, a. a. 2015-2016 (tutor M. Berisso), da cui mi permetterò di citare, in seguito, tutti i versi dell'autore e il testo a lui indirizzato che qui interessa.

<sup>2</sup> Vd. *Le rime di Panuccio del Bagno*, a cura di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze, Accademia della Crusca, 1977 (*Quaderni degli «Studi di filologia italiana»*, 4), p. 106.

<sup>3</sup> *The Poetry of Panuccio del Bagno*, edited by M. MUSA, Bloomington, Indiana University Press, 1965 (*Indiana University Humanities Series*, 57), p. 20, n. 8.

In linea quindi con altre scompagnate trafile laurenziane, il cui ripristino su base formale non si è tradotto in un completo chiarimento della dialettica interna tra i lemmi – e penso, in particolare, alla corrispondenza tra lo stesso Panuccio e Pucciandone Martelli individuata nel 1992 da Stefano Carrai e ridiscussa in tempi più recenti da Marco Berisso per via dell'incongruità dei rispettivi registri tematico-lessicali (*Lasso, sovente sente che natura*, L 315, e *Similmente, gente criatura*, L 349) –<sup>4</sup>, anche lo scambio in questione ci pone dinnanzi a una non trascurabile serie di problemi interpretativi, ad oggi non sufficientemente affrontati<sup>5</sup>.

Il primo problema è dato, in tal senso, dalla natura non più che allusiva dei riferimenti contenuti nel sonetto di proposta: qui infatti Panuccio si rivolge al suo potenziale e innominato interlocutore, di cui celebra l'animo virtuoso, per avere da lui consigli su come gestire lo stato di dolorosa sottomissione nel quale si ritrova, da ormai più di due anni, a causa di una qualche conoscenza illusoria e malvagia che lo ha indotto in suo potere. Eccone dunque il testo critico e la relativa parafrasi, così come stabiliti nella nuova edizione delle rime:

Raprezentando a canoscensa vostra	
meo dolorozo mal, grav' e diverso,	
son mosso faccendo voi alcun verso	
(responsion volendo vi dia giostra)	4
acciò che la vertù che 'n voi enchiostra	
mi dia consigl[i]o in che dir vogl[i]' or verso:	
che connobbi per vero bianco il perso	
per ingannevil fatta mi fu mostra;	8
ciò fu sembiansa ria la qual vi mostra	
il meo dir, da diritto fu isperso;	
unde diletto immaginai e postra	11

<sup>4</sup> Si vedano S. CARRAI, *Una ignorata corrispondenza poetica nella Pisa del Duecento: Panuccio del Bagno e Pucciandone Martelli*, «Rivista di letteratura italiana», 10 (1992), 1-2, pp. 281-87, e *Pucciandone Martelli*, a cura di M. BERISSO, in *I poeti della scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, vol. III, *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da R. COLUCCIA, pp. 439-92, pp. 446-53.

<sup>5</sup> Benché ad altro scopo, ho già avuto occasione di segnalare tale tenzone e le sue zone d'ombra nel breve contributo dal titolo *Verso una nuova edizione di Panuccio del Bagno*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Roma, Sapienza, 18-21 settembre 2013, a cura di B. ALFONZETTI, G. BALDASSARRI, F. TOMASI, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-9, pp. 4-6 (consultabile on line: [www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20panizza\\_a.pdf](http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20panizza_a.pdf)).

de la 'maginassion ebbi i-rrio verso;  
 ch'eo mi legai di sua potensa in chiostra,  
 somettendo mi' albitro, ann'è ben terso.

14

*Al fine di sottoporre alla vostra conoscenza il [di rendervi partecipe del] mio doloroso male, pesante e terribile a sopportarsi, sono spinto a scrivervi qualche verso (nella speranza che vi aggradi rispondermi) affinché la virtù che in voi è racchiusa [risiede] mi dia consiglio a proposito di quanto intendo ora riferire: che in verità presi per bianco ciò che era nero a causa di un'ingannevole mostra che mi fu fatta; fu questa la malvagia sembianza che vi testimonia la [vi è testimoniata dalla] mia poesia, la quale fu sviata dalla giusta direzione [dalla verità (o Verità)]; immaginai infatti una serie di gioie e mi toccò poi l'amaro contrario di quanto avevo immaginato; e dacché io mi legai alla sfera del suo potere, sottomettendo la mia volontà, sono già trascorsi più di due anni<sup>6</sup>.*

In considerazione del tema più presente e praticato da Panuccio entro il proprio corpus, gli editori hanno sinora teso, pressoché unanimemente, verso un'interpretazione del sonetto in chiave amorosa: così è per lo Zaccagnini, che ne sintetizza il contenuto in «Dice ad un amico come già da tre anni sia servo d'amore, e gli domanda consiglio»<sup>7</sup>; così nel commento di Musa, che in riferimento alla metafora cromatica del v. 7 spiega, con analogha convinzione, come «Madonna [...] here is represented by the color black [...] while the image the poet constructed of her with his imagination is white»<sup>8</sup>; così, sia pure con minor nettezza, nella succinta annotazione della Ageno, la quale, solo dopo aver giudicato il componimento «piuttosto oscuro», avanza nondimeno l'impressione «che Panuccio lamenti di avere perduto ben tre anni in un amore non corrisposto»<sup>9</sup>. Più articolata e complessa era stata invece, in un articolo del 1935<sup>10</sup>, l'impostazione esegetica di Alfonso Ricolfi, che una volta esplicitati gli interrogativi-base affioranti già ad una prima lettura - «Perché sta male Panuccio? Perché chiede consiglio? Che potenza sarà quella cui egli con tanto sacrificio soggiace?»; o ancora, limitatamente ai

<sup>6</sup> PANIZZA, *Le "Rime" di Panuccio del Bagno*, p. 189.

<sup>7</sup> *Rimatori siculo-toscani del Duecento*, serie I, *Pistoiesi, lucchesi, pisani*, a cura di G. ZACCAGNINI e A. PAR-  
 DUCCI, Bari, Laterza, 1915, p. 175.

<sup>8</sup> *The Poetry of Panuccio del Bagno*, p. 196.

<sup>9</sup> *Le rime di Panuccio del Bagno*, p. 105.

<sup>10</sup> A. RICOLFI, *Guittone, i Cavalieri della Vergine ed il servizio d'Amore (nuove prove sui "fedeli d'Amore")*, «Nuova rivista storica», 19 (1935), 4-5, pp. 333-54, e 6, pp. 506-27.

vv. 13-14: «arbitrio sottomesso alla potenza di chi?»<sup>11</sup> –, non mancava infatti di esprimere una riserva di fondo sull'interpretazione in chiave amorosa che egli, a quell'altezza cronologica, poteva ricavare naturalmente dal solo Zaccagnini: «Veramente parrebbe un po' strano – scrive Ricolfi – che un innamorato abbia a farsi suggerire se deve continuare a tenere il legame amoroso [...] ovvero piantare la donna»<sup>12</sup>. Ma il critico piemontese non si spinge, in definitiva, oltre la condivisione del dubbio, concludendo come «riesca malagevole dare una precisa interpretazione all'oscuro sonetto, stabilendo se l'arbitrio era sottomesso a una donna o ad un vincolo d'indole diversa»<sup>13</sup>.

Un dubbio, quello di Ricolfi, che appare pienamente giustificato e sostanziato, a ben vedere, dalla bidirezionalità dei riscontri interni alla produzione di Panuccio, qui di seguito raccolti: se da un lato, infatti, espressioni quali *im(m)aginare diletto* e *som(m)ettere arbitro/albitro* (nel sonetto, rispettivamente, al v. 11 e nella chiusa) risultano già impiegate dall'autore in tre canzoni dal contenuto inequivocabilmente amoroso (*Poic'ontra voglia, dir pena conviene*, L 92; *La doloroza e mia grave dog[li]ensa*, L 93; *Doloroza dog[li]ensa in dir m'adduce*, L 96)<sup>14</sup>, dall'altro l'opposizione cromatica tra il *bianco* e il *perso* (viola scuro prossimo al nero) che incontriamo al v. 7 del sonetto stabilisce un forte ed esclusivo collegamento con la stanza di canzone – trascritta, nel codice, sul verso della medesima carta – *Lasso di far più verso* (L 321)<sup>15</sup>, componimento moraleggiante nel quale Panuccio si dichiara, come da incipit, stanco di poetare, a causa di un ormai conclamato diffondersi, tutt'attorno a lui, del vizio e della disonestà, che induce anche gli individui dapprima ritenuti integerrimi a volgere le spalle al bene e a Dio<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Entrambe le citazioni ivi, p. 521.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 521-22.

<sup>13</sup> Ivi, p. 522.

<sup>14</sup> In PANIZZA, *Le "Rime" di Panuccio del Bagno*, rispettivamente alle pp. 73-80, 81-89 e 111-20.

<sup>15</sup> Nella nuova edizione alle pp. 199-203.

<sup>16</sup> Andrà però notato che un colore ingannevole, sia pure non esplicitato, è attribuito già all'amore in L 92, per cui vd. *infra*, al punto 3 della rassegna di luoghi testuali.

1. PIACERI ILLUSORI ED ERRORI DI VALUTAZIONE (*im(m)a-*  
*ginare diletto*)

L 318, vv. 7-8 e 11-12:

che connobbi per vero bianco il perso  
per ingannevil fatta mi fu mostra;

unde DILETTO IMMAGINAI e postra  
de la 'MAGINASSION ebbi i-rrio verso;

L 92, vv. 10-13 e 15-17:

[...] poi fumi proferto [*sc.* l'amore, in illusoria corresponsione],  
IMMAGINANDOL clero,  
da lei, di conoscensa fu' inn-errore,  
per ch'io l'elessi a mio propio signore.

[...] ma pur fizo [*stimando* 14]  
dell'alma, IMAGINAI, il suo DILETTO  
e concedetti amore i-llei fermando.

L 93, vv. 21-22:

Ed attendendone in parte [*sc.* dalla totale dedizione a madonna] DILETTO,  
il qual per lor piacere [*sc.* per l'appagamento di mente e volontà (*senm' e voler* 16)]  
IMAGINAI,

2. SOTTOMISSIONE DELL'ARBITRIO PERSONALE (*som(m)ettere*  
*arbitro/albitro*)

L 318, v. 14:

SOMETTENDO MI' ALBITRO, ann'è ben terso.

L 92, vv. 21-24:

di lei sua forma preze [*sc.* Amore],  
al suo voler per lui i' foi congiu[n]to  
e SOMMIZILI ARBITRO, e mia vogl[i]ensa  
di lei servire accese,

L 96, vv. 10-11, 28-29 (per l'inequivoco rimando alla donna) e 61-62:

[...] perdendo ragion vera

e-SSOMMETTENDO ARBITRO 've non era,

e d'altro in me poder già non ritenni  
che sol servendo, u' manco, lei, non venni.

E d'aver signoria non già fui contra,  
SOMETTENDOLI ARBITRO e mia franchessa:

### 3. CONTRASTI CROMATICI (*bianco-perso* e falsi colori)

L 318, vv. 7-8:

che connobbi per vero BIANCO il PERSO  
per ingannevil fatta mi fu mostra;

L 92, vv. 9-10 (in contesto amoroso, senza tuttavia esplicitazione dei colori):

C'amor cognosco di falso colore,  
del qual m'à prizo [...]

L 321, vv. 1-6 (in contesto morale):

Lasso di far più verso  
son, poi veggi' ogn'om, manco  
d'amor [*sc.* dell'amor di Dio], far[e] tuttor del dritto inverso;  
ché qual ten om più franco  
di lealtate PERSO  
tosto fa, se veder se pò, del BIANCO.

Pur volendo sottrarre peso a quest'ultimo riscontro – così come al fatto che la coppia *bianco-perso* compaia, al di fuori del nostro corpus d'autore, prevalentemente in contesti morali <sup>-17</sup>, il margine di dubbio sul discorso poetico di Panuccio finisce comunque per ampliarsi, a mio giudizio, allorché si passi a considerare proprio il sonetto responsivo adespoto *Quando valore e senno d'om si mostra?*:

---

<sup>17</sup> Per una puntuale rassegna di occorrenze si veda, in questo stesso volume, il contributo di S. ARGURIÒ-V. ROVERE, *Le Rime di Giovanni Boccaccio tra memoria e riscrittura*, pp. 75-91, pp. 79-80.

Quando valore e senno d'om si mostra?  
 Istando in chiostra, -- d'ogn'intorno assizo  
 di gran piaceri e del contrar devizo?  
 Non m'è avizo, -- ma quando i dan giostra<sup>4</sup>  
 li displageri; ché val, si v'è postra,  
 di lui la mostra -- come in foco accizo  
 vési, dell'auro che dentro v'è mizo,  
 s'è de bon pizo, -- che non mai arrostra.                   8

Donque non chera, chi è valorozo,  
 d'aver ripozo, -- poi 'l valore istorba  
 e quazi l'orba, -- sì che poco pare;                   11  
 ma come suo nemico il dé' odiare  
 e diziare -- mistèr affannozo  
 (chi 'l ten gioiozo, -- dico, non cui torba).                   14

*Quando il valore e la saggezza dell'uomo hanno occasione di manifestarsi? [In quali circostanze ha modo, l'uomo, di dimostrare il proprio valore e la propria saggezza?] Stando(sene) al sicuro [sotto una campana di vetro], circondato tutt'intorno da grandi agiatezze e lontano da ogni tipo di affanno? Non credo [proprio], bensì quando è preda delle avversità; giacché, se in seguito [in risposta] vi è, la sua dimostrazione vale come quando nel fuoco vivo si vede, dell'oro espostovi, che questo, se è di buona composizione [se è puro], non si consuma in nessun punto. Non aspiri dunque, chi è valoroso, a ritrarsi nell'agio, poiché quest'ultimo diminuisce e quasi offusca il valore, al punto che esso sembra ben poca cosa; al contrario, deve egli prenderlo in odio come fosse un suo nemico e desiderare circostanze sfavorevoli (mi riferisco [naturalmente] a chi le sopporta di buon grado, non a colui che se ne lascia sconvolgere)]<sup>18</sup>.*

È evidente, innanzitutto, come nell'esortare genericamente l'uomo saggio e valoroso a non crogiolarsi negli agi, ma a desiderare e ad accogliere favorevolmente avversità e sventure quali occasioni per mettere alla prova e confermare il proprio valore, la replica non offra, sul piano contenutistico, alcun chiarificante rimando alla condizione di assoggettamento alla donna o ad Amore cui potrebbero tendere, pur con le dette riserve, le allusioni del proponente. Ad animare la risposta dell'anonimo sono invece una tendenza didascalica e un incedere argomentativo che, già di per sé affini, nel loro complesso, alle movenze ragionative tipiche del Guittone morale, si esplicano attraverso un insieme di elementi di ordine logico-tematico, sintattico-lessicale e retorico che dalle opportune ricerche testuali risulta condiviso, in via esclusiva, proprio da un testo dell'aretino: l'epistola in prosa indi-

<sup>18</sup> PANIZZA, *Le "Rime"*, p. 247 (entro l'appendice testuale riservata alle rime 'di corrispondenza').

rizzata, con analogia finalità consolatoria, al rimatore, nonché confratello gaudente pisano, Bacciarone di messer Baccone, e, per il suo tramite, a una moltitudine di pisani sventurati in cui è possibile senz'altro riconoscere, allo stato attuale degli studi, gli oltre novemila prigionieri di guerra condotti a Genova dopo la disfatta della Meloria (L XXVII)<sup>19</sup>.

Come evidenziato poco oltre per mezzo di diversi espedienti grafici, si va dalla semplice condivisione di concetti o figure retoriche – su tutti, della similitudine o metafora dell'oro sottoposto alla fiamma (che per la sua ampia diffusione tra i Siculo-toscani non darebbe certo, di per sé, un riscontro significativo) – all'iterazione, notevole, di materiale lessicale (tra gli altri, *valore d'om(o)*, *mostrare*, *contrar(o)*, *mistèr(o)*, *torbare/turbare*, *miz(o)/messo*, *cherere*, *senno* in alternanza sinonimica con *sapienza*, sempre entro la dittologia con *valore*), per arrivare a sequenze sintattiche pressoché totalmente sovrapponibili come quella data da interrogativa retorica + negazione + rinforzo della negazione introdotto da congiunzione avversativa, che s'attesta rispettivamente ai vv. 1-5 del sonetto e al paragrafo 4 della lettera:

1) L 326, vv. 1-5:

**Quando** VALORE E SENNO D'OM SI MOSTRA?

Istando in chiostra, — d'ogn'intorno assizo  
di gran piaceri e del *contrar* devizo?

**Non m'è avizo**, — **ma** quando i dan giostra  
li displageri; [...]

L XXVII, § 4:

**Tempo**, frate, VALORE D'OMO APPROVANDO è tempo d'agio e di consolazione?

**Non sémbra**, **ma** proprio di suo *contraro*.

L XXVII, § 5:

Ma tempo di VALORE MOSTRARE e fare tempo è di periglio, tempo d'angustia

<sup>19</sup> Riproduco, nelle citazioni che seguono, il testo dell'edizione Margueron: vd. GUITTONE D'AREZZO, *Lettere*, edizione critica a cura di C. MARGUERON, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990, pp. 281-83. Per il collegamento dell'epistola e dei suoi riferimenti impliciti allo scenario storico-politico apertosi con il noto scontro navale del 6 agosto 1284, si vedano L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano: struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, a cura di Id., 4 voll., Tavarnuzze-Impruneta (Firenze), SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000-2001, vol. II, *Il canzoniere Laurenziano. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9*, pp. 155-214, pp. 200-2, e Id., *Tra i Siciliani, i trovatori e Guittone: Pisa e la prima tradizione della lirica italiana*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*. Atti del Convegno, Pisa, 25-27 ottobre 2007, a cura di L. BATTAGLIA RICCI e R. CELLA, Roma, Aracne, pp. 137-56, pp. 147-48.

e tempo de bisogni e magni e molti.

L XXVII, § 14:

Adonque, frate mio bono, confortate. APPAIA se SAPIENZA E VALORE è in voi; [...]

2) L 326, vv. 5-8:

[...] ché val, si v'è postra,  
di lui la mostra — come **in foco** accizo  
vési, dell'AURO che dentro v'è mizo,  
s'È DE BON PIZO, — che non mai arrostra.

L XXVII, § 6:

Non si prova in acqua ma **in foco auro**, e non omo prode a mensa m'a battaglia.

L XXVII, § 8:

Unde se paglia sete mobele e molle, assai leggero fummarete **nel foco** vostro;  
ma SE AURO BONO, affinerete.

L XXVII, § 14:

[...] ché certo **al foco** è messo l'**auro** vostro: apparirà che vale.

3) L 326, vv. 9-14:

Donque non CHERA, chi è valorozo,  
d'aver ripozo, — poi 'l valore **istorba**  
e quazi l'orba, — sì che poco pare;  
ma come suo nemico il dé' odiare  
e diziare — MISTÈR AFFANNOZO  
(chi 'l *ten gioiozo*, — dico, non cui **torba**).

L XXVII, § 8:

Chi non vale approva di non valere, e chi vale perde valore in agio; ma in  
AFFANNO e periglio e MISTERI GRANDI se face e se *mantene* e s'amigliora, [...].

L XXVII, § 12:

Non **turbare** ma chiarire, non dolere ma *gaudere pertene* voi. Ché se tempo è  
di perdita di moneta, simile di procaccio è di vertute; s'è tempo da dimagrire  
e languire corpo, è da sanare e ingrassare simile spirito.

L XXVII, § 14:

Fugge el foco auro falso, ma fino el CHERE, e sì prode omo AFFANNO, vile lo  
schifa. Se 'l foco de vostra angustia grave è molto, com'è più, più piaccia voi,  
ché val meglio che magiormente onore porge e salute.

Se si ritiene la combinazione e compresenza di tali elementi in entrambi i testi in grado di restituirci – come da titolo di questa comunicazione – una specifica memoria guittoniana dell'anonimo, viene allora da chiedersi se l'argomentazione consolatoria utilizzata da Guittone in riferimento alle eccezionali e pesanti vicissitudini di Bacciarone e dei suoi compagni di prigionia possa essere riapplicata pedissequamente a una 'semplice' condizione di asservimento amoroso, o se non si debba piuttosto ricercare, per il sonetto di Panuccio, una chiave di lettura alternativa. Parrebbe d'altronde orientarci in questa direzione lo stesso contesto codicologico, dal momento che entro la sequenza di sei sonetti e una stanza di canzone panucciani traditi da L nel fascicolo XVII (L 315-321) il solo a ricollegarsi alla tematica amorosa (sempre peraltro dal versante morale) è il sonetto *Piggioro stimo che morso di capra* (L 320), cruda e perentoria deplorazione dei deleteri effetti di Amore sull'uomo.

Dati gli opposti argomenti e la permanente incertezza interpretativa, dunque, è inevitabile che il discorso relativo al testo di Panuccio finisca per intrecciarsi con il problema dell'attribuzione, ovvero dell'attribuibilità, del sonetto responsivo. Una volta esclusa, a questo proposito, l'insostenibile ipotesi di un testo guittoniano *tout court* non puntualmente ascritto dai copisti laurenziani, ritengo che la candidatura più probabile ed economica, oltre che più funzionale alla comprensione dello scambio, sia proprio quella di Bacciarone; Bacciarone che è destinatario non solo della lettera dell'aretino, ma anche di due sonetti morali sui temi del peccato e del dolore (rispettivamente *Aldendo dire l'altero valore*, L 327, e *Accui prudensa porge alta lumera*, L 333) dell'altro pisano Natuccio Cinquino: in aggiunta al fatto che quest'ultimo si rivolge allo stimato conterraneo con analoghe formule di cortesia e con gli stessi toni complimentosi osservati in Panuccio<sup>20</sup>, non sarà certo casuale che il primo dei due sonetti e la pronta (e contigua) risposta dell'interlocutore (*Tua scritta, intesi bene lo timore*, L 328) trovino posto in L immediatamente di seguito a *Quando valore*, costituendone altresì, per configurazione metri-

---

<sup>20</sup> Se ne vedano infatti gli attacchi e i versi immediatamente successivi nel testo che traggio, con minimi adeguamenti, dalle *Concordanze* di Avalle (vd. *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (CL-PIO), vol. I, a cura di D'A. S. AVALLE e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, pp. 207-8): «Aldendo dire l'altero valore | che 'n vostro core – regna a compimento, | distringemi d'averne acontamento | per dicimento – o per altro labore» (L 327, vv. 1-4); «Accui prudensa porge alta lumera | di ver sentire in de l'occulte coze, | dar al nescente pò vera mainera | e-cchiarir fermo [n'] de le più dubbioze. | Ed eo da voi, discreto, ò ferma spera | di chiar sapere ciò che 'n me ascoz'è» (L 333, vv. 1-6).

ca, gli unici due altri esempi, in tutto equivalenti, registrati dai repertori<sup>21</sup>.

Se si promuove quindi, per L 326, l'attribuibilità a un Bacciarone recluso a Genova dopo la Meloria, il quale riproporrebbe a Panuccio le esortazioni epistolari indirizzategli da Guittone, ecco che le allusioni del maggior pisano potrebbero diversamente essere sciolte alla luce della sua, pure non facile, posizione nelle medesime circostanze storico-politiche<sup>22</sup>. Come garantitoci infatti già dallo scambio di canzoni con Lotto di ser Dato (*De la fera infertà e angosciozza*, L 97, e *Magna medela a grave e perigliozza*, L 98), Panuccio, al contrario dei suoi sventurati colleghi rimatori, è rimasto a Pisa e da lì risponde al lamento del proponente manifestando tutto il suo disagio nel non poter intervenire in qualche modo sulla situazione. Mentre a Genova si protrae la prigionia di migliaia di pisani, dapprima speranzosi in un proprio rilascio per via diplomatica, a Pisa si è ormai consolidato il governo signorile – distintosi, tra l'altro, per l'avversione alla pace con la città ligure –<sup>23</sup> di Ugolino della Gherardesca e Nino Visconti di Gallura. Nello stesso periodo in cui a Lotto e a Bacciarone (il secondo nella canzone *S'e', dolorozo, a voler movo dire*, L 103) tocca lamentare tanto le dure condizioni di vita in carcere quanto l'opportunità della reggenza pisana, Panuccio si ritrova in una Pisa desolata, dove la politica interna dei due signori lascia pieno campo libero, come vigorosamente denunciato nella canzone politica *La dolorozza noia* (L 95), al disordine pubblico e al malaffare<sup>24</sup>.

Non sembra quindi fuori luogo ipotizzare, in questa sede, che il sinora dubbio stato di sottomissione lamentato da Panuccio, membro di una famiglia molto vicina ai conti di Donoratico divenuti col tempo oppositori

<sup>21</sup> Così, in relazione all'articolato schema A(a5)BB(b5)A, A(a5)BB(b5)A; C(c5)D(d5)E, E(e5)C(c5)D, A. SOLIMENA, *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2000, 52: 1-3.

<sup>22</sup> Per tali circostanze generali, qui appena accennate, si può ora ricorrere a due fondamentali monografie interamente dedicate a premesse, dinamiche e conseguenze della rotta: quella di I. DEL PUNTA, *La battaglia della Meloria. Il più grande scontro navale del Medioevo*, Cagliari, Arkadia, 2015, ai capp. 4 (*"Guai ai vinti: gli anni dopo la sconfitta"*), pp. 96-108, e 5 (*Le conseguenze della Meloria*), pp. 109-19, e quella, che per prima considera e discute meritoriamente anche le testimonianze poetiche di L, di A. MUSARRA, *1284. La battaglia della Meloria*, Bari-Roma, Laterza, 2018, ai capp. 11 (*Dopo la Meloria*), pp. 174-87, e 12 (*Pisa delenda est*), pp. 188-206 (con i rispettivi rimandi bibliografici).

<sup>23</sup> Vd. da ultimo *ivi*, pp. 196-97.

<sup>24</sup> Per la contestualizzazione e interpretazione di L 95, mi permetto ancora di rinviare a N. PANIZZA, *Panuccio del Bagno nella Pisa di Ugolino (1284-1288)*, in *La poesia in Italia prima di Dante*. Atti del Colloquio Internazionale di Italianistica, Università degli Studi di Roma Tre, 10-12 giugno 2015, a cura di F. SUITNER, Ravenna, Longo, 2017, pp. 75-84.

di Ugolino<sup>25</sup>, sia proprio da mettere in relazione al raggiunto strapotere di quest'ultimo e sodali entro il quadro descritto in L 95, dove l'autore dichiara, tra l'altro, di essere ridotto ai margini e di ritrovarsi ormai «sotto lor suggestion quazi che muto» (v. 15)<sup>26</sup>.

Se si individua infatti nella canzone politica – come suggerisce la spiccata prossimità di contenuto e toni – il principale preludio alla sconsolata rinuncia a poetare che muove *Lasso di far più verso*, ecco che un decisivo anello di congiunzione tra la tenzone oggetto di questo intervento e L 95 potrebbe riconoscersi proprio nella metafora cromatica impiegata allusivamente da Panuccio nella sua proposta al presunto Bacciarone; e l'aver preso il *perso* per il *bianco* altro non significherebbe così, nell'ottica (speculare) dei due interlocutori, che l'aver vanamente e per necessità confidato nel governo del conte Ugolino, la cui «ingannevil [...] mostra» (L 318, v. 8) all'indomani della Meloria riuscì evidentemente a captare, almeno fino all'ottenimento del potere, le non poche speranze dei pisani circa il ricomporsi e risollevarsi della propria comunità cittadina<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Su questo punto si veda S. MELANI, *Nota sulla biografia del rimatore Panuccio del Bagno*, «Bollettino storico pisano», 65 (1996), pp. 195-201, p. 200.

<sup>26</sup> Se ne rileggano, più compiutamente, i vv. 12-17: «[tra gente croia 7] dimorar mi convene e stare 'n parte. | E non sol[o] dimor con loro uzando, | ma mi convene stando | sotto lor suggestion quazi che muto; | di che son dipartuto | d'ogni piacer, poi lor signoria venne» (PANIZZA, *Le "Rime"*, p. 103). Il timore di levare la propria voce contro la reggenza pisana è trasparentemente condiviso anche con l'amico Lotto in L 98, vv. 14-19: «Per che mia voglia sre' desideroza | che d'altra parte aver conforto e spene | desiderato avessi e 'stettamento, | perché di lui me via onne stremoza | (referendol) del tutto e aspra ène, | unde, parlando, dir quazi pavento!», 'Vorrei perciò che tu ti fossi rivolto altrove [ad altri e non a me] per avere conforto, speranza e promessa del meglio, perché – lo confesso – ogni via che porta [potrebbe portarmi] a lui [sc. Ugolino] mi si presenta così malagevole e pericolosa che, [anche solo] comunicando [tra di noi], ho quasi paura a parlarne!» (ivi, p. 133).

<sup>27</sup> Difficile tuttavia spingersi, nella rilettura della chiusa del sonetto, fino a una circostanziata ipotesi di datazione del componimento, che andrà comunque ascritto – essendo trascorsi più di due anni dal primo assoggettamento dell'autore (vv. 13-14: «ch'eo mi legai di sua potensa in chiostra, | somettendo mi' albitro, ann'è ben terso»), e volendo assumere quale momento iniziale dell'ascesa del Gherardesca la sua acquisizione del mandato podestarile decennale nel febbraio del 1285 (vd. ancora MUSARRA, 1284, pp. 185 e 194-95) – a un periodo non troppo lontano dal tracollo politico e personale del conte, alla metà del 1288.



PAOLO RIGO

INGEGNO, DISDEGNO E RUBERIE:  
MEMORABILITÀ DI UN NOTO PASSO DANTESCO

*Il contributo si propone di investigare la “memorabilità” (e la conseguente fortuna) del celebre passo dantesco di Inferno, X 58-63 («piangendo disse: “Se per questo cieco / [...] / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno”»); alla luce di tali versi vengono esaminati due sonetti di Cino da Pistoia e Mula da Siena diretti a Guido Cavalcanti e un testo dei Fragmenta.*

\*

*This paper aims to investigate the memorable characteristics (and the consequent fortune) of the famous excerpt of Dante’s Inferno, X 58-63 («piangendo disse: “Se per questo cieco / [...] / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno”»); on the basis of these lines two sonnets, directed to Guido Cavalcanti from Cino da Pistoia and Mula da Siena, are examined, along with a text from the Fragmenta.*

A partire dalle indagini di Hermann Gmelin<sup>1</sup>, risalenti agli anni Trenta del Novecento e relative ai debiti contratti da Petrarca nei confronti di Dante, si è potuto distinguere tra memoria involontaria (e, dunque, passiva) e intenzionalità attiva (questione, in realtà, vivissima da sempre: si pensi alle lettere dello stesso Petrarca sull’*imitatio*, in particolare alle *Fam.* XXI 15 e XXII 2, dove i due concetti sono espressi pur senza una formalizzazione tecnica). Per entrambi i modi imitativi, naturalmente, la memoria poetica gioca un ruolo decisivo. Anticipando il risultato delle pagine che seguono è mia intenzione proporre una breve riflessione attorno ad alcuni componimenti della tradizione letteraria trecentesca – forieri di un’immensa bibliografia – che potrebbero reagire, in modo consapevole e volontario, con un episodio della *Commedia*. Precisamente l’incontro tra il pellegrino celeste e il padre di Guido Cavalcanti, Cavalcante (ma, in verità, anche con altre zone del poema a cui accennerò).

---

<sup>1</sup> H. GMELIN, *Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance*, Erlangen, Junge e Sohn, 1932. In questa prima nota desidero ringraziare Anna Pegoretti per l’aiuto e per la lettura.

Potrebbe trattarsi di un doppio caso di memoria “dantesca” così significativo che è – per quanto riguarda specifici lessemi – perfino in grado di incidere sui *Fragmenta* ma sempre in concomitanza con la voce di Dante, però. Voce che dunque potrebbe assumere il duplice ruolo di intertesto attivo e fonte passiva. Come stiano le cose, senz’altro il X canto dell’*Inferno* ebbe, anche per via delle allusive implicazioni relative a Cavalcanti, una fortuna immensa: Luca Carlo Rossi, una decina d’anni fa, ragionando sul motto usato dal Guido-personaggio nella novella del *Decameron* in cui è protagonista (VI 9)<sup>2</sup>, poneva in evidenza, per esempio, i rapporti “vivi” tra la storia narrata da Elissa, il canto della *Commedia* in questione e i *Rerum memorandarum libri* di Petrarca (latori di due aneddoti riguardanti la vita di Dante)<sup>3</sup>.

Altri legami tra il poema divino e quella stessa novella erano stati, peraltro, già rilevati da Guglielmo Gorni in un breve contributo<sup>4</sup>. A tal proposito, credo che non sia stato notato – a quanto ne so – come la narratrice della storia raccolta nel *Decameron*, Elissa, potrebbe implicare una sorta di “colpo basso” di Giovanni Boccaccio a Guido Cavalcanti. Dopotutto, la giovane, portando l’altro nome di Didone, è direttamente collegabile a Virgilio: si tratta, forse, di una tarda “vendetta” per colui che, secondo l’autore delle *Esposizioni*, era stato l’oggetto del «disdegno» di Guido?<sup>5</sup> Proprio il «disdegno» dell’“altezzoso” Guido è uno degli oggetti prediletti di questo contributo. I componimenti principali a cui farò riferimento sono, invece, tre: *Quai son le cose vostre ch’io vi tolgo* di Cino da Pistoia, *Écci venuto Guido [n] Compastello* di Nicola Muscia – entrambi chiamano in causa Guido Cavalcanti – e *Ben mi credea passar mio tempo omai* (Rvf 207, si tratta di una canzone che, come spero di riuscire a dimostrare, sembra fortemente relata con il primo dei due testi ricordati). Soprattutto per quanto riguarda i due sonetti la maggior parte delle presenze intertestuali, specialmente quelle che intercorrono con la *Commedia* di Dante, sono note. Nonostante tale stato di lavoro, le varie

<sup>2</sup> L.C. ROSSI, *Sul motto di Cavalcanti in “Dec.” VI 9*, in *L’antiche e le moderne carte. Studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, a cura di A. MANFREDI e C.M. MONTI, Roma-Padova, Antenore 2007, pp. 499-517.

<sup>3</sup> A Dante sono dedicate due storie al capitolo II 83; il motto che Boccaccio mette in bocca a Cavalcanti è replicato in II 60.

<sup>4</sup> G. GORNI, *Invenzione e scrittura nel Boccaccio. Il caso di Guido Cavalcanti*, «Letteratura italiana antica», 3 (2002), pp. 359-74. In particolare modo, lo studioso (pp. 364-65) scorge alcuni legami anche con la descrizione offerta nella *Cronica* (I 20) di Dino Compagni, dove il poeta fiorentino è descritto come «cortese e ardito ma sdegnoso e solitario e intento allo studio».

<sup>5</sup> *Espos. Litt. a Inf. X* 61-63: egli «ebbe a sdegno Virgilio e gli altri poeti».

letture succedutesi negli anni si sono sempre scontrate con un problema: la mancanza di testi di corrispondenza dello sdegnoso Guido. Una difficoltà spiegata generalmente in due modi: il primissimo amico di Dante interpellò o rispose ai due provocatori oralmente oppure quei testi andarono perduti. La prematura scomparsa dell'autore di *Donna me prega*, avvenuta nel 1301, è divenuta così la data *ante quem* in cui furono composti entrambi i testi. Il supposto dato cronologico si è riversato, infatti, sulla direzione vettoriale di influenza. Dunque, viva tale ricostruzione, addirittura da Cino e da Muscia, Dante avrebbe tratto ispirazione per scrivere l'episodio infernale che vede per protagonisti Cavalcante e Farinata!

In altre parole: seguendo le regole di tale impostazione cronologica, l'autore della *Commedia* avrebbe attinto dalle immagini di Cino da Pistoia (oppure di Nicola Muscia) tanto per formulare la famosa sentenza del "disdegno" di Guido quanto per la fiera dichiarazione di superiorità intellettuale che dà il via allo scambio di battute con il piangente Cavalcante (*Inf.* X 58-60: «Se per questo cieco | carcere vai per altezza d'ingegno, | mio figlio ov'è? E perché non è teco?»). Ma sulla *Commedia* avrebbero, ancora, una significativa influenza pure altri lessemi, utilizzati – si suppone – per la prima volta da Cino e poi riversati nel poema. Il significato di queste espressioni, a volte parzialmente ambiguo, ha poi dato il via a spiegazioni ardite che in alcuni casi sembrano un po' lambiccate, soprattutto se fatte reagire con il contesto letterario a cui appartengono<sup>6</sup>.

Significati criptici e relative spiegazioni difficoltose che potrebbero invece risolversi più facilmente se fosse possibile riconoscere che entrambe le corrispondenze siano postume, cioè che siano state scritte dopo la morte di Guido. Ricapitolando, si tratterebbe di testi di corrispondenza sì e verso un destinatario famoso ed esibito ma esso, di fatto, sarebbe stato assente<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Come accade ad A. BALDUINO, *Cavalcanti contro Dante e Cino*, in *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla "Voce"*, a cura di M.G. PENSA, Milano, Guerini, 1996, pp. 1-19; il quale nella sua parafrasi della prima terzina, amplifica la "possibile" offesa di partenza: «Il fatto evidente è che io non sono un artista come te, né che sia – come te – capace di nascondere la propria ignoranza dandosi arie da dotto, assumendo verso gli altri atteggiamenti schifiliosi e snobistici» (p. 14).

<sup>7</sup> Le motivazioni a sfavore di questa ipotesi riguardano due punti: 1. Le rime difficili del sonetto: le quali, seppur potrebbero replicare le ipotetiche rime di partenza, non sono, comunque, assenti nella produzione di Cavalcanti (come ha notato C. CALENDIA, *Un'accusa di plagio? Ancora sul rapporto Cavalcanti-Cino*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del Convegno di Studi Padova-Monselice 10-12 maggio 2002, a cura di F. BRUGNOLO e G. PERON, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 291-303, pp. 291-92); 2. L'accusa, secondo Balduino – seguito da quasi tutti gli altri che sono intervenuti sul sonetto –, sarebbe un unicum della nostra tradizione, ergo non vi sarebbero, a quell'altezza cronologica, altre insinuazioni di plagio. Ciò non è esattamente vero.

Un esempio particolarmente utile a fiaccare le ricostruzioni dell'esegesi corrente riguarda il termine «artista», presente al v. 9 di *Quai son le cose*. Qual è il significato di questa parola? «Artista», secondo Domenico De Robertis, varrebbe «appartenente [...] alla facoltà delle arti ossia di medicina, con distinzione significativa in bocca ad uno che aveva frequentato l'altra, quella di diritto, e rivolgendosi a un "filosofo naturale" o che *si* pretendeva a tale»<sup>8</sup>. L'uno filosofo, quindi, "artista", l'altro giurista, perciò, "dottore". Questa spiegazione così tecnica potrebbe conservare una sua validità ma non mi sembra davvero opportuna in considerazioni di alcune specifiche questioni: per esempio, non vi è alcuna prova della possibilità che Guido fosse «appartenente alla facoltà [...] di medicina». A tale problematica da me sollevata si potrebbe comunque controbattere con due affermazioni: 1. Il termine "artista" era effettivamente utilizzato per indicare tanto gli iscritti alle *artes* universitarie quanto i dottori di tali discipline, sebbene meno frequentemente rispetto al corrispettivo "magister"<sup>9</sup>; 2. Una seconda riprova della fervente "filosoficità" di Guido – non per forza accademica – potrebbe essere dimostrata altresì dalla celebre dedica della *Quaestio de felicitate* di Giacomo da Pistoia. Quest'ultimo fu medico e filosofo naturale a Bologna<sup>10</sup> (bisognerebbe, però, specificare che nella dedica, egli non concede nessun titolo a Guido, e lo appella solo «viro» mentre riserva il titolo «magister» a se stesso).

Alla luce di questi dati, benché l'interpretazione non risulti sbagliata *tout court*, essa non sembra neanche calzante<sup>11</sup>. Infatti, l'allusione al diverso stato accademico non ricade sull'accusa di plagio, oggetto del componimento. Tra l'altro, se la spiegazione è esattamente quella offerta da De Robertis, secondo tale impostazione, nello scambio Cino attuerebbe la sua difesa

---

Una controprova è, anzi, presente proprio nel canzoniere ciniano: in *Ser Mula, tu ti credi senno avere*, il giurista accusa Ser Mula di aver fatto proprie alcune questioni poetiche. Finanche nel sonetto *In verità questo libel di Dante*, attribuito a Cino, parte di una tenzone contro la *Commedia*, il poema dantesco è definito «una bella simia de' poeti» (v. 2).

<sup>8</sup> GUIDO CAVALCANTI, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. DE ROBERTIS, Torino, Einaudi, 1987, p. 216.

<sup>9</sup> Ricordo che questo uso è attestato, per esempio, in Bonaventura (*Hexameron* I 9).

<sup>10</sup> Sicuramente fu uno degli *scholares illustres* presenti nello Studio Bolognese del 1290, vd. il datato ma utile lavoro di M. SARTI-M. FATTORINI, *De claris Archigymnasii Bononiensis professoribus: a saeculo 11. usque ad saeculum 14*, Bologna, Merlani, 1888-1896, vol. II, p. 329.

<sup>11</sup> In definitiva l'unico motivo contrario alla sua esclusione è l'attestazione cronologica del termine in ambito accademico ma non ciò non dimostra l'uso nel contesto poetico.

tanto finendo per ridurre la portata della sua opera, quanto riconoscendo, invece, all'altra produzione, quella di Cavalcanti, un valore maggiore. Se Cino non è artista ma Cavalcanti sì, è chiaro che il primo non merita di essere posto a confronto con il secondo: come spiegava ancora Albert Blaise, *artista/artium* in ambito accademico varrebbe “abile nelle arti liberali”<sup>12</sup>; ergo, affermare di “non essere artista” equivale a riconoscere di non essere idoneo alla scrittura.

Perché Cino dovrebbe sminuirsi in questo modo dando, quindi, implicitamente ragione alla supposta accusa di Guido? Certo potrebbe trattarsi di un tentativo di satira, di rovesciamento ironico ma il succo del testo finirebbe quasi per procurare più danno che cura. Se, invece, la genesi del sonetto (e, di conseguenza, anche del lessema) derivasse da Dante, potrebbero aprirsi delle possibilità esegetiche più aderenti al contesto. Sospendo la ricerca della verità e mi dedico alla questione dei rapporti tra il testo Cino e la *Commedia*. Come già hanno rivelato Guglielmo Gorni, Furio Brugnolo<sup>13</sup> ed Enrico Malato, il sonetto in questione è ricco di legami testuali con le opere dantesche: oltre ai termini «disdegno» (in rima, come in *Inf.* X, con un sintagma costruito sull'«ingegno») e «artista», nelle due quartine l'espressione «vil ladro» riecheggia il fantasma di Vanni Fucci di *Inf.* XXIV 124-26, presenza accentuata anche dalla rima *ladro* : *squadro* (versi 2 e 8 del sonetto). Ancora: mentre la corrispondenza *ladro* : *leggiadro* è già in *Poesia ch'Amore*, vv. 52-53<sup>14</sup>, le «cosette» del v. 7 riprendono alla lettera l'espressione utilizzata da Dante per indicare i testi composti per la donna schermo della *Vita nova*. Infine, l'incipit del sonetto, seppur sembri ricalcare il componimento di Cavalcanti *I' vegno 'l giorno a te infinite volte* (v. 8), potrebbe d'altro canto evocare i versi conclusivi di *Perch'io non trovo chi meco ragioni* (vv. 12-14), scritto da Dante e inviato, proprio, all'amico pistoiese. Meno certo – ma plausibile – è il riferimento alla «vista» del «mondo» (v. 11): nocciolo teologico a cui si rifà, tra le altre cose, la pena che scontano gli epicurei di *Inf.*

<sup>12</sup> A. BLAISE, *Lexicon latinitatis Medii Aevi*, Tournhout, Brepols, 1975, p. 72a: «*artista*, I. habile dans les arts liberaux».

<sup>13</sup> Ho già ricordato o menzionerò gli altri contributi, due sono, invece, le letture di F. BRUGNOLO, *Cino (e Onesto) dentro e fuori la “Commedia”*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Programma, 1993, pp. 369-86 e ID., *Appendice a Cino (e Onesto) dentro e fuori la “Commedia”*. *Ancora sull'inter testo di “Purgatorio” XXIV 49-63*, in *Leggere Dante*. Atti del seminario tenutosi a Pisa (a.a. 2001-2002), a cura di L. BATTAGLIA RICCI, Ravenna, Longo, 2003, pp. 153-70.

<sup>14</sup> R. ARQUÉS COROMINAS, *L'ignoranza dell'artista. “Qua’ son le cose vostre ch'io vi tolgo” di Cino da Pistoia*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di R. ARQUÉS COROMINAS e S. TRANEAGLIA, Firenze, Cesati, 2016, pp. 233-45, p. 240.

X, incapaci di vedere ciò che accade – *ibi et nunc* – sul globo<sup>15</sup>. Osservando i dati da una prospettiva più neutrale possibile, appare perlomeno inusitato che la memoria di Dante, considerate le tante occorrenze relative a più luoghi della sua produzione, ritorni sempre su questo sonetto. Il quale, quindi, se si accettasse senza difficoltà la direzione di influenza con Cino quale punto di partenza, sembrerebbe essere il più utilizzato da Dante tra il repertorio di componimenti del pistoiese<sup>16</sup>. Si tratta di una considerazione banale ma significativa: voglio dire che se i riscontri fossero avvenuti solo a proposito di un unico canto della *Commedia* allora l'ipotesi di un'influenza del testo su tale ipotetico e univoco luogo potrebbe anche reggere. Dante potrebbe aver avuto delle motivazioni contingenti, meta-poetiche, per il "saccheggio" ciniano: ma le cose sono diverse. Se Dante avesse ripreso Cino si tratterebbe di un tipo d'imitazione che implica un'influenza a livello strutturale. Ma mi è difficile – rifacendomi anche ad alcune considerazioni di Peter Kuon sulla funzione semantica delle riprese dantesche in un libro strutturato come i *Fragmenta* –<sup>17</sup> reputare valida la direzione vettoriale dell'intertesto così come oggi viene presentata (almeno senza che sia presa a esame un'ipotesi alternativa).

Ritorno, quindi, sul termine "artista" (che credo sia una possibile chiave di volta della questione): nella *Commedia* compare quattro volte e sempre nel *Paradiso* (XIII 77; XVI 51; XVIII 51 e XXX 33). Tra i commentatori più antichi, quelli compresi nella prima metà del Trecento, solo Jacopo della Lana e l'Ottimo offrono delle spiegazioni complesse: mentre Jacopo esemplifica due delle quattro occorrenze – per *Par.* XXX 33, usa il semplice «trattatore», mentre per *Par.* XIII 77, si concentra sul valore del difetto e riporta la professione dell'artista all'ambito "artigianale", quello del "chitarrista", finendo anzi per svilire la categoria (l'artista in quanto artigiano, sebbene in grado di conoscere ciò che l'arte vuole, non è in grado di amministrarla) –<sup>18</sup> l'Ottimo spiega, invece, solo l'ultima delle presenze. Egli ricollega il termine – svelando ancora una volta i debiti con l'altro commentatore – al senso di «artefice, o vuogli trattatore». Non diversamente

<sup>15</sup> *Trista: vista* è, inoltre, rima di *Inf.* XIII 145-47.

<sup>16</sup> Il rapporto tra i due è stato oggetto di molti contributi; da ultima si rimanda solo a L.M.G. LIVRAGHI, *Dante (e Cino) 1302-1306*, «Tenzzone», 3 (2012), pp. 55-98.

<sup>17</sup> Mi riferisco alle indicazioni di metodo presenti nel primo capitolo di P. KUON, *L'aura dantesca. Metamorfosi intertestuali nei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Cesati, 2004.

<sup>18</sup> Gli antichi commenti sono citati e consultati tramite il database Dante Dartmouth Project (<http://dante.dartmouth.edu/>).

fanno i successivi esegeti: Benvenuto da Imola per *Par.* XXX 33, rimanda al latino *artifex* mentre a proposito dell'«ultimo artista» di Cacciaguیدا fornisce un'interpretazione letterale («idest, in vilissimo artifice, sicut in eo qui purgat cloacas»). Se quattro sono le occorrenze di «artista» nella *Commedia*, ben quarantaquattro sono, invece, le presenze del termine «arte» nello stesso poema. In due casi – a proposito dell'incontro con l'angelo posto davanti alla porta del Purgatorio e poi nel congedo di Virgilio (*Purg.* IX 125; XXVII 130) – il lessema crea una fortissima dicotomia con la parola «ingegno»: la difesa di Cino, non casualmente, si avvale di entrambi i termini (*artista* e *ingegno*, parole poste a fine verso). Anche per la doppia dicotomia tra gli esegeti vi è un parere comune: tutti intendono l'«ingegno» come l'intelletto naturale, mentre rimandano all'«arte» quale capacità, o, meglio, persuasione, di «ammaestrare l'omo con regule e con ammaestramenti» (cito da Francesco da Buti, su *Purg.* XXVII 130).

Seguendo le tracce di quest'interpretazione semantica dei termini, il poeta di Pistoia non si starebbe scusando con Cavalcanti, né proporrebbe una *reductio* della propria ispirazione. Semmai, giocando sull'ambiguità, rivendicherebbe fieramente di non essere un aristotelico *artifex*, cioè un imitatore, un plasmatore della natura, un artigiano – come, invece, potrebbe essere Guido – ma accetterebbe d'altro canto di essere dotato di un basso ingegno (citazione di *Donna me prega* 12 e rovesciamento della situazionalità infernale di Dante, dove il pellegrino e anche il suo primo amico erano dotati d'alto ingegno). In questo modo egli giunge a rifiutare, come non avveniva nel sonetto *Merzé di quel signor ch'è dentro a meve* (v. 6), «la metafora cavalcantiana del *poeta faber* che sottopone al *labor limae* ad Amore»<sup>19</sup>. Cino sceglie, dunque, di rifarsi alla più efficace e assoluta figura del dettato d'amore di matrice dantesca (*Purg.* XXIV), tesa a identificare la poetica di ciò che generalmente si intende per Stilnovo: Cino, attraverso il rimbrotto diretto a colui che fu un vecchio modello di ispirazione, propone, infatti, una propria «affermazione di poetica differenziata»<sup>20</sup>. Reclama, insomma, l'unicità della sua voce rispetto a quella di Guido, con cui entra in polemica nell'ultima terzina. Dove, mentre si pone agli antipodi delle teorie contenute in *Donna me prega*, sceglie di rifiutare in parte, e implicitamente, anche Dante, il «cammino» di quest'ultimo e, dunque, una poetica più ardua (come accade anche

<sup>19</sup> G. GORNI, *Cino "vil ladro". Parola data e parola rubata*, in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d'Amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 125-39, p. 29.

<sup>20</sup> *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, p. 639.

nell'ultima grande tenzone poetica con il fiorentino, fiero ormai «del tutto esser partito | da *quelle* [...] rime» della giovinezza)<sup>21</sup>. Cino è di basso ingegno come Guido lo era di alto in *Inf.* X. Nella *factio* della *Commedia* il pellegrino è già conscio che per intraprendere il suo viaggio celeste l'«ingegno», di cui era dotato il primo amico (si noti che tale condizione non viene smentita dal Dante personaggio nel dialogo “stizzito” con Cavalcante), non sarebbe stata una qualità sufficiente. Ma l'autore l'aveva invocato insieme alle muse in *Inf.* II 7 («O muse, o alto ingegno, or m'aiutate»), conferendo, dunque, alla qualità un'importanza di non poco conto, secondaria certo ma non del tutto inutile. Cino, invece, afferma (e fieramente) di scrivere solo per un «cor»: il suo o, ambiguamente, quello della donna, che resta fuori dal regno d'amore (l'immagine potrebbe legarsi a quella dell'uomo senza vita, *topos* della poetica romanza)<sup>22</sup>. Replica, dunque, la posizione dantesca di *Vn.* XVI 6 (o XXV 6), quando proprio Dante – assieme, afferma, al «primo amico» – definiva nella materia amorosa la più alta da cantare (e non è proprio Cino il *cantor amoris* per eccellenza del *De vulgari eloquentia*?).

Se le cose stessero come suppongo, se il sonetto fosse stato scritto anni dopo la morte di Cavalcanti e, al più presto, durante la composizione della *Commedia*, si potrebbe anche tentare di valorizzare una possibile componente di originalità ciniana. Essa si manifesterebbe, però, non della direzione di influenza (che reputo, come si intuisce, da Dante a Cino) quanto piuttosto nella storia interpretativa del “disdegno” dantesco: tra le arche dell'Inferno non vi è, infatti, alcuna spiegazione relativa al sentimento provato da Guido. Non mi riferisco alla celebre questione del destinatario dello “spregio” quanto piuttosto alle motivazioni che sottostanno a tale atteggiamento. Cino mi sembra che, in un certo senso, offra una spiegazione. Tale delucidazione, se la mia lettura è corretta o perlomeno possibile, offre una minima indicazione del senso d'ascendenza. Cino afferma, dunque, che egli, a differenza dell'altro, non copre la sua «ignoranza con disdegno». A cosa fa riferimento? A un accaduto reale? All'orgoglio ferito di Cavalcanti che non ha compreso l'onestà della produzione ciniana e quindi preferisce

<sup>21</sup> Si tratta dei primi due versi di *Io mi credea del tutto esser partito*, sonetto scritto in reazione di *Cercando di trovar minera in oro*, a cui Dante aveva già risposto in vece di Moroello di Malaspina.

<sup>22</sup> E. MALATO, *Ancora sul «disdegno» di Guido (coincogliendo Cino) e su «Dolce stil novo»*, «Rivista di Studi Danteschi», 1 (2006), pp. 113-41, p. 120, vede un riferimento al cuore del poeta. Sul *topos* dell'uomo morto che cammina sono intervenuto di recente: vd. *“Io vo come colui ch'è fuor di vita”*. *Un topos letterario del Duecento*, in *La poesia in Italia prima di Dante*, a cura di F. SUITNER, Ravenna, Longo, 2017, pp. 115-29.

nascondersi dietro all'alterigia accusandolo di plagio? Però, non solo chi è disdegnoso generalmente non si preoccupa dell'altro ma perché Guido dovrebbe sentire la necessità di nascondere la propria ignoranza? Credo che Cino si rifacesse direttamente a *Inf.* X. Egli, forte di un'esegesi per noi impalpabile, aveva capito che dietro il «cui» dantesco, chicchessia il destinatario (Dio, Beatrice, Virgilio), doveva nascondersi un riferimento a una questione "sapienziale" – sia essa intellettuale o teologica –, un rimando a una sorta di rivelazione non compresa (simile a quella provata dal peregrino celeste). Si ricorderà che nella Storia occidentale, Guido non fu il primo a coprire di disdegno la propria ignoranza: ma, stante il racconto di Agostino nelle *Confessioni* (VII 21, dove si cita *Mt* 11 25), furono i filosofi platonici a disdegnare l'insegnamento di Cristo perché mite e umile di cuore («dedignantur ab eo discere, quondam mitis est et humilis corde»)<sup>23</sup>. Potrebbe essere, dunque, che Cino, proprio come aveva fatto il vescovo d'Ipbona, sia intervenuto sulla fonte originale (la *Commedia*, in questo caso)? Secondo tale via, egli potrebbe accusare Guido di essere troppo stolto e di non accorgersi dell'onestà della sua poetica (umile e semplice e che sembra direttamente ispirata ai moduli amorosi della *Vita nova*, secondo cui l'unica materia valida da cantare era, appunto, amore).

Di certo un'interpolazione del testo e della Storia l'ha compiuta Nicola Muscia. Il sonetto *Ècci venuto Guido [n] Compastello* riveste un ruolo piuttosto importante nella storia letteraria delle origini poiché insieme con un passo della *Cronica* di Dino Compagni (I 20) testimonierebbe il presunto pellegrinaggio di Guido in Galizia. Se il viaggio sia avvenuto o meno, non ha importanza<sup>24</sup>. Di certo, l'accusa di aver lasciato il pellegrinaggio a metà strada è, in verità, un rifiuto topico<sup>25</sup>. La possibile influenza memoriale dantesca nei riguardi del sonetto si concentra tutta in un solo verso: «Sa Iacopo sdegnò quando l'udiò» (v. 9). Marcello Ciccuto sottolineò l'importanza di questo sonetto quale fondamentale traccia del «contesto memoriale implicato nei vv. 61-63 del canto infernale»<sup>26</sup>. Il testo di Nicola Muscia sarebbe un polo

<sup>23</sup> Di questa esemplificazione se ne ricorderà FRANCESCO PETRARCA, *Ing.* I 14.

<sup>24</sup> Sulla questione mi permetto di rimandare al mio lavoro *“Andando Guido in pellegrinaggio a San Iacopo”*. *Un viaggio tra storia e leggenda*, in *Viajes y caminos: relaciones interculturales entre Italia y España*, edición a cargo de X.A. NEIRA CRUZ, Santiago de Compostela, USC press, 2016, pp. 91-106.

<sup>25</sup> Una storia simile, con meta sempre Santiago, è raccolta anche nell'*Amicitia* di Boncompagno da Signa.

<sup>26</sup> M. CICCUTO, *Il disdegno di San Giacomo. Per una diversa assenza di Cavalcanti dalla “Commedia”*, «Letteratura italiana antica», 3 (2002), pp. 311-18, p. 316.

attivo, quindi, sull'esegesi del «disdegno» dantesco. Sempre secondo lo studioso, Dante rinvierebbe «implicitamente a quel viaggio/pellegrinaggio», testimoniato proprio da Nicola Muscia e altrettanto allusivamente opposto alla *via salutis* imboccata da Dante-agens,

nel corso del quale si manifestò lo sdegno di san Giacomo Maggiore nei confronti di Guido Cavalcanti; ed esattamente tale circostanza – afferma Ciccuto – riaffiora nell'evocazione, per di più in forza di un'interpretazione sin troppo agevole del *cui* nei termini di *ad eum qui*: vale a dire “quel personaggio che là attende [Virgilio] mi conduce attraverso questi luoghi forse da colui [il san Giacomo ora figura delle virtù teologali, futuro incontro di *Paradiso* XXV] che già manifestò il suo sdegno nei confronti di Guido”.

Benché l'ingegnosa interpretazione offerta da Ciccuto sia piuttosto interessante, bisognerà specificare che, trattandosi di un sonetto comico (o burlesco), la puntualizzazione operata da Nicola Muscia sembra più facilmente essere nient'altro che un rovesciamento dello sdegno dantesco.

La presunta storicità del sonetto non è stata provata definitivamente: se Nicola propone due allusioni a fatti inerenti la biografia di Guido, le due menzioni non sembrano calzanti ai fini di una contemporaneità dell'autore con Cavalcanti. Il verso relativo alla malattia (v. 10: «ed egli stesso si fece malato») potrebbe essere un riferimento alla malaria che portò alla morte Guido, ma se lo è bisognerà anche ammettere che Muscia era al corrente anche della morte di Guido<sup>27</sup>; il verso 5, relativo al bando di Firenze è, invece, scorretto. Specifica l'autore che a Firenze, Guido, era «rubello», cioè ladro, ma, in realtà, l'esilio inflitto al poeta di *Donna me prega* non era stato generato, come quello dantesco, da accuse di furto o di concussione quanto piuttosto di violenza pubblica, di facinorosità. Mi sembra, quindi, che il testo altro non faccia che replicare delle informazioni estrapolate tanto dalla *Commedia* (o addirittura a essa riferibili), quanto dai racconti delle cronache fiorentine delle tumultuose vicende di fine Duecento a Firenze. Ciò è possibile se il sonetto viene riconosciuto successivo alla morte di Cavalcanti. Dopotutto l'editrice della produzione di Nicola Muscia, Anna Bruni Bettarini, affermava che la

---

<sup>27</sup> Che continuo a credere sia capitata nel 1301: le motivazioni di F. VELARDI, *I 'due Guidi' Cavalcanti e la data di morte del necrologio di Santa Reparata*, «Studi Danteschi», 72 (2007), pp. 239-63, secondo cui Guido sarebbe morto nel 1310, mi sembrano poco risolutive oltre a essere esposte in modo abbastanza confuso (inoltre, Velardi liquida fin troppo superficialmente la possibilità che Dante abbia voluto porre dei “possibili” consuoceri tra le arche).

tradizione manoscritta del poeta distingue tra tale Muscia da Siena, autore certo di alcuni componimenti omoerotici per Lano da Siena e senz'altro contemporaneo di Guido, e, appunto, Nicola Muscia, forse attivo nella prima metà del Trecento. La studiosa, infatti, confessava che a proposito dell'identificazione dell'autore «si ha la disarmante sensazione di trattare una questione impalpabile, che sfugge ad ogni tentativo di materializzare i risultati»<sup>28</sup>. Se i due nomi si riferissero a due personaggi distinti, come, per altro, credevano nel Seicento, separatamente, Isidoro Ugurgieri Azzolini e Giovanni Mario Crescimbeni<sup>29</sup>, sarà allora evidente quale sia la “direzione” di memorabilità implicativa del passo dantesco.

Se il passo infernale ha influenzato Cino e Muscia, di certo non fu insensibile a Francesco Petrarca. In particolar modo, alcuni riferimenti sono presenti in *Ben mi credea passar mio tempo omai*. Si tratta di un testo riflessivo, dove l'io rammenta la propria esperienza amorosa e lo fa tanto ricordando gli aspetti apparentemente positivi della *passio*, del desiderio, quanto valorizzando il rovesciamento negativo dei vizi. Dallo stato malinconico il passo verso una considerazione meta-poetica della propria voce e del proprio stile - inadeguato a cantare dolori e piaceri di e per madonna - è davvero breve. Nella prima stanza, l'io si interroga sul suo stato attuale:

Ben mi credea passar mio tempo omai  
 come passato avea quest'anni a dietro,  
 senz'altro studio et senza novi ingegni:  
 or poi che da madonna i' non impetro  
 l'usata aita, a che condotto m'ài,  
 tu 'l vedi, Amor, che tal arte m'insegni.  
 Non so s'i' me ne sdegni  
 che 'n questa età mi fai divenir ladro  
 del bel lume leggiadro,  
 senza 'l qual non vivrei tanti affanni.  
 Così avess'io primi anni  
 Preso lo stil ch'or prender mi bisogna,  
 ché 'n giovenil fallier è men vergogna.

<sup>28</sup> A. BRUNI BETTARINI, *Le Rime di Meo dei Tolomei e di Muscia da Siena*, «Studi di filologia italiana», 32 (1974), pp. 31-98, p. 90.

<sup>29</sup> L'uno, nelle *Pompe senesi*, lo colloca tra 1300 e 1400, dato troppo alto a causa della datazione del Chigiano. L'altro, nei *Commentari intorno all'Istoria*, vol. II, p. II, L. III, p. XLVIII, lo pone nella prima metà del Trecento (età più plausibile).

I commentatori recenti collegano l'esordio della canzone a Bonagiunta Orbicciani, *Ben mi credea in tutto esser d'Amore*, oppure alla tradizione provenzale (Bernart de Ventadorn, *Be·m credei de chantar sofrir*)<sup>30</sup>. Benché i rimandi possano anche essere effettivamente opportuni, credo che, considerato il significato complessivo della canzone, sia utile affiancarvi il sonetto che pose fine al sodalizio poetico tra Dante e Cino. Mi riferisco al già menzionato *Io mi credea del tutto esser partito*, indirizzato dal fiorentino al pistoiese. In questo testo, infatti, Dante valorizza il cambiamento di poetica che dalle rime amorose lo stava conducendo verso la *Commedia*. Petrarca, allo stesso modo, utilizzando per altro la metafora del cammino, e riflettendo su un cambiamento temporale (assente in Bonagiunta e in Bernart de Ventadorn), rimpiange di non aver assunto in gioventù uno stile che ora sarebbe stato più opportuno. Ma, fondamentali, per avviarmi alla conclusione sono i versi centrali della stanza, dove compaiono fortemente relati (addirittura in rima), i termini *ladro-leggiadro-arte* e *sdegni*, gli stessi che compongono l'ossatura di *Quai son le cose vostre ch'io vi tolgo*. Potrebbe essere, in conclusione, che Petrarca stia pensando anche al sonetto di Cino? E che, quindi, si ponga in una situazione di confronto con la tradizione di cui quel testo è portatore? Se ciò fosse possibile avremo, in un certo senso, una chiave interpretativa – *à mémoire* – del sonetto ciniano: quale che sia il significato della stanza del *fragmentum* o del testo del pistoiese, credo che, cercando di valorizzare per quanto possibile i dati situazionali (figli dei riscontri testuali), Petrarca si stia ponendo a dialogo con la tradizione che lo ha preceduto, indirizzando la memoria del lettore – moderno o antico ma attento – su una questione che riguarda, prima di tutto, la poetica. Una questione che risale fino al contrasto tra Dante e, naturalmente, Guido, protagonista “assente” – come nel celebre passo della *Commedia* – di questa intricata storia memoriale.

---

<sup>30</sup> La possibile fonte italiana in FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2004, p. 886; quella provenzale si legge in ID., *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, 2 voll., a cura di R. BETTARINI, Torino, Einaudi, 2005, p. 962.

RIUSO E REINTERPRETAZIONE DEI MODELLI TROBADORICO E DANTESCO  
NELLA CANZONE *VERDI PANNI* (RVF 29)

Rvf 29 è celebre come canzone difficile e arcaizzante. Metro, lessico ed immagini mostrano espliciti e voluti riferimenti ai trovatori, in particolare Arnaut Daniel, alla lirica italiana e al romanzo francese. Si nota poi un insistito riuso dei *topoi* occitanici: fisionomia femminile, fenomenologia amorosa, guarigione, motivi del pegno e della libertà. Il contatto con l'immaginario occitanico appare consapevole e diffuso nel *Canzoniere*, soprattutto nella zona cui Rvf 29 appartiene; nella canzone d'altronde le scelte retoriche sono esaltate dalla peculiarità del metro, *unicum* nella raccolta. Tuttavia, Petrarca pone la topica trobadorica in contatto con alcuni temi di ascendenza stilnovistica e dantesca, quali la dolcezza e l'amore come via al Cielo, benché in un luogo della raccolta ancora lontano dal tentativo delle "canzoni sorelle" di riorientare in senso morale l'amore terreno. L'impressione che il poeta abbia accostato e reinterpretato suggestioni diverse in piena coscienza e con uno scopo espressivo preciso è soprattutto data dal fatto che nel complesso il *fragmentum* 29 porta ad un esito concettuale autonomo, contrassegnato per altro da alcuni spunti squisitamente petrarcheschi, familiari al lettore della raccolta: il lauro, la benedizione, la metafora della nave, Didone. Si intende quindi riflettere su come la canzone 29 sia esempio rappresentativo di una tendenza diffusa nell'intero *Canzoniere*, in cui fonti differenti sono rifuse e rilette al fine di creare una forma espressiva innovativa per un messaggio personale ed una rappresentazione dell'io lirico del tutto rinnovata.

\*

Rvf 29 is a notoriously complex song, imitating expressive tools of archaic derivation. Prosody, lexicon and imagery show explicit references to the troubadours, mostly Arnaut Daniel, as well as to Italian lyric poetry and French novels. Courty *topoi* are widely reused, insofar as female description, love phenomenology and more specific concepts (healing, pledges, freedom) are concerned. The troubadours' influence is deliberately and diffusely embraced in Petrarch's *Canzoniere*, especially in the group of texts to which Rvf 29 belongs; in this song these peculiar rhetorical preferences are emphasised by the unicity of the prosody, which stands unparalleled in the collection. However, here Petrarch puts courty *topoi* in contact with typical themes of stilnovistic and Dante's poetry, such as the sense of sweetness or the role of love as a guide to God – even though the *fragmentum* is still very far from Petrarch's attempt to transform his earthly love into a moral sentiment in the three "songs of the eyes". The impression that the author has chosen, mixed and reinterpreted different models in order to create a specific poetic outcome is suggested by the fact that both the message and the expression in Rvf 29 are new and very peculiar of Petrarch, as are many of the images in the song itself, which a reader of the *Canzoniere*

would easily recognise: laurel, benedictions, the metaphor of the boat, Dido. The aim of this study is therefore to analyse Verdi panni as an example of a compositive approach typical in the collection, one in which the poet reuses and combines multiple, different sources as a tool towards the creation of an innovative lyric poetry, whose content is completely new and personal, in particular as far as the representation of the self is concerned.

1. *Ryf* 29 è una canzone difficile e arcaizzante, pensata come variante impreciosita della sestina, genere cui non a caso è affiancata nella raccolta (vd. *Ryf* 30). È composta da otto *coblas unissonans*<sup>1</sup>, una forma trobadorica e legata ad Arnaut Daniel, benché testimoniata anche da rari esempi siciliani e siculo-toscani (guittoniani); la serie rimica non prevede rimandi interni alla stanza, ma solo nella successione delle strofe, come appunto nella sestina. La struttura è ulteriormente complicata da Petrarca con l'inserimento di due rime al mezzo al quarto e al sesto verso di ciascuna unità metrica. Le rime – come d'altronde il testo nell'insieme – si contraddistinguono per le sonorità forti, consonantiche, e per la ricercatezza, come dimostra l'abbondanza delle rime care e dei loro reciproci collegamenti fonici. Il *fragmentum* appare così un caso esemplare di *trobador clus*, delle tendenze gotiche del Canzoniere, più rilevanti e diffuse di quanto si pensi, di una petrosità di origine araldiana e dantesca. La sintassi è complessa e poco lineare, abbondano (ed è raro in Petrarca) gli *enjambements* e le inversioni di soggetto e oggetto<sup>2</sup>; è però significativo che la tensione pian piano si allenti nella seconda metà, in coerenza con un significativo cambiamento di tono e di tematica. La difficoltà e la densità formali, infatti, non sono un puro esercizio retorico, ma sono finalizzate a potenziare il messaggio sotteso al testo<sup>3</sup>: la contraddittorietà

<sup>1</sup> P. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 101.

<sup>2</sup> Per l'analisi metrica e ritmica vd. M. FUBINI, *La metrica del Petrarca* in *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, I, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 243-45; H. GRUBBITZSCH RODEWALD, *Petrarca und Arnaut Daniel. Petrarca's imitationstechnik in der kanzone "Verdi panni"*, «Arcadia», 7 (1972), pp. 135-57; M. PERUGI, «Verdi piani» non «Verdi panni» (*La canzone "Er vei vermeilz" di Arnaut Daniel in Dante e in Petrarca*), in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de metrique offertes a Aldo Menichetti*, a cura di M. GERARD-ZAI et al., Éditions Slatkine, Genève, 2000, pp. 323-39; FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2004, pp. 158-59; R. BETTARINI, *Verdi panni*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale programma, 1993, pp. 573-80; EAD., *Lacrime e inchiostro nel "Canzoniere" di Petrarca*, Bologna, Clueb, 1998, pp. 177-85, e FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a cura di R. BETTARINI, Torino, Einaudi, 2005, pp. 156-58; C. MOLINARI, *Lectura Petrarce XXV/III. La canzone XXIX ("Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi")*, Padova/Firenze, Olschki, 2008, pp. 347-69.

<sup>3</sup> BETTARINI, *Verdi panni*, pp. 573-80; PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di R. BETTARINI, pp. 156-58, e P. KUON, «Sol una nocte» ed altre «delire imprese». *Petrarca narratore in Ryf 21-30*, in *Il "Canzoniere". Lettura micro*

e il tormento che si accompagnano alla condizione amorosa, tra straordinarietà della donna, attaccamento insuperabile, speranza, dolore, perdita di sé ed estraniamento. Nel complesso, lo stato dell'io è segnato proprio dal continuo contrasto di spinte e sensazioni opposte, per cui verso dopo verso il poeta continua a negare ciò che ha appena affermato, per arrivare ad ammettere al v. 36 che «Da me son fatti i miei pensier' diversi», oltre ad accarezzare idee deliranti (le «delire imprese» del v. 13, il riferimento alla suicida Didone ai vv. 37-38). Si può tuttavia notare che, mentre nelle prime cinque stanze prevalgono gli elementi negativi, nel segno del tormento e della desolazione, segue nella sesta una più marcata affermazione del valore di Laura e della positività dell'amore per lei. Tale sottile bipartizione tematica è riconoscibile in diversi antecedenti trobadorici, in cui appare una struttura piuttosto convenzionale, e inoltre anticipa nel Canzoniere la dinamica che oppone tra loro le prime due 'canzoni degli occhi', *Rvf* 71 e 72, tanto che questa considerazione, insieme all'importanza in *Rvf* 29 di alcuni motivi stilnovistici, ha suggerito una datazione tarda della canzone stessa rispetto alla consueta attribuzione agli anni '30, per la quale gli argomenti a favore sono la collocazione precoce nella serie dei *fragmenta*<sup>4</sup> e lo stile arcaizzante. Questi elementi d'altronde non escludono una composizione o almeno una rielaborazione matura del componimento, pensato 'a posteriori' come testo in apparenza giovanile<sup>5</sup>.

2. La costruzione metrica costituisce un riferimento immediato alla tradizione occitanica, ma anche il verso incipitario è pensato come manifesto richiamo ai trovatori, in primo luogo Arnaut Daniel. Dal Tassoni in poi, l'associazione di «Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi» con l'avvio di *Er vei vermeills* («Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs | vergiers, plans, plais, tertres e vaus», vv. 1-2) è divenuto un luogo critico comune, sulla base dell'affine progressione asindetica, oltre che dell'elemento coloristico, benché da una parte si parli d'abiti e dall'altra di paesaggio, e nonostante l'intonazione sofferta della canzone petrarchesca, in contrasto con quella lieve del testo occitanico. L'attenzione di Petrarca rispetto al passo danielino pare confermata dalla sua eco nei versi del quarto *Triumphus Cupidinis*; tuttavia a

---

*e macrotestuale* (*Lectura Petrarcae Turicensis*), a cura di M. PICONE, Ravenna, Longo, 2007, pp. 73-95.

<sup>4</sup> Sul significato della posizione di *Rvf* 29 vd. MOLINARI, *Lectura Petrarcae*, pp. 347-69.

<sup>5</sup> PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, p. 158, e KUON, "Sol una nocte" ed altre "delire imprese", pp. 73-95.

proposito del rimando nella canzone 29 si contrappongono diverse linee critiche, a seconda che se ne esalti l'assoluta centralità rispetto all'impostazione metrica<sup>6</sup> o che lo si consideri solo una delle fonti in gioco, insieme a (o in concorrenza con) altre canzoni dello stesso Arnaut<sup>7</sup>, altri modelli occitanici<sup>8</sup> oppure alcuni luoghi danteschi<sup>9</sup>.

Al di là degli aspetti strutturali (metro, bipartizione tematica e verso incipitario), preme soprattutto osservare la sovrabbondanza di immagini convenzionali tratte dall'orizzonte cortese: il riuso di *topoi* appare infatti indizio di apprezzamento per la tradizione, anche se nell'ottica della trasformazione e dell'appropriazione<sup>10</sup>.

Il concetto stesso alla base del componimento – la straziante contraddittorietà dell'amore, che stravolge l'equilibrio dell'amante e lo rende incoerente, confuso e disperato – è radicato nella tradizione lirica; né in sé è nuovo l'ideale di una costruzione poetica in cui forma, ritmo, contenuto e ritratto psicologico dell'io corrispondono, per quanto Petrarca porti qui all'estremo l'intrico di metro, sintassi ed emozioni.

Lo stesso si può affermare per molti luoghi nella canzone. Appaiono convenzionali l'aspetto dell'amata, bionda e bellissima<sup>11</sup>, la sua mancanza di pietà<sup>12</sup>, in contrasto con le molteplici virtù e l'inarrivabile valore<sup>13</sup>, che con-

<sup>6</sup> C. PULSONI, *La tecnica compositiva nei "Rerum vulgarium fragmenta"*. *Riuso metrico e lettura autoriale*, Roma, Bagatto, 1998, pp. 47-49. GRUBBITZSCH RODEWALD, *Petrarca und Arnaut Daniel*, pp. 135-57, ha evidenziato la pervasività del modello in tutta la canzone.

<sup>7</sup> BETTARINI, *Verdi panni*, pp. 573-80, (e poi EAD., *Lacrime e inchiostro*, pp. 177-85) ha convincentemente proposto di associare a questo modello i rimandi a *Ans que'l cim* e *L'aura amara*; nella sua edizione del Canzoniere, Santagata ha sostenuto tale ipotesi.

<sup>8</sup> Per PERUGI, *"Verdi piani" non "Verdi panni"*, pp. 323-39, la connessione con Arnaut sarebbe in questo caso piuttosto labile: potrebbe rivelarsi più utile il riferimento ad *Ar vei bru* di Raimbaut d'Aurenga, forse modello per lo stesso Daniel, oltre ad alcuni paralleli in lingua d'oil.

<sup>9</sup> P. KUON, *L'aura dantesca. Metamorfosi intertestuali nei "Rerum vulgarium fragmenta" di Francesco Petrarca*, Firenze, Cesati, 2004, e poi ID., *"Sol una nocte" ed altre "delire imprese"*, pp. 73-95, con riferimento a *Inf. V, Vita nova* e *Così nel mio parlar voglio esser aspro*.

<sup>10</sup> Per la categorizzazione dei *topoi* in questione e il riferimento ai passi occitanici mi permetto di rimandare a G. RAVERA, *Petrarca e la lirica trobadorica. Topoi e generi della tradizione nel "Canzoniere"*, Milano, Ledizioni, 2017, *passim*.

<sup>11</sup> «né d'òr capelli in bionda treccia attorse», v. 3.

<sup>12</sup> «rubella di mercé [...]», v. 18.

<sup>13</sup> «quanta vede vertù, quanta beltade, | chi gli occhi mira d'ogni valor segno», vv. 54-55.

sentono di definirla ‘specchio del proprio tempo’<sup>14</sup>. Né appare innovativa la fenomenologia amorosa: il poeta è privato della libertà e dell’arbitrio<sup>15</sup>, tanto che si sente oppresso da un giogo<sup>16</sup>, è prossimo alla morte<sup>17</sup>, pensa al suicidio<sup>18</sup>, pianto e sospiri sono costanti, il cuore è straziato e come ferito da una freccia<sup>19</sup>. È parimenti topica l’idea della visione femminile dolce e beatifica, come le sue conseguenze positive: la convinzione da una parte che il momento della nascita di Laura sia benedetto<sup>20</sup>, dall’altra che lei sola possa guarire l’io dal suo tormento (l’immagine deriva dall’associazione tradizionale tra ferita e risanamento, che risale al motivo della lancia di Peleo)<sup>21</sup>. I versi del breve congedo<sup>22</sup> sintetizzano due ulteriori spunti convenzionali trobadorici: il corso del sole per indicare la totalità del mondo e il motivo del pegno, qui privato dell’elemento feudale per lasciare spazio all’accezione di ‘tesoro’, coerente con la raffigurazione dell’amata, di cui così in chiusura è ribadita la natura preziosa e impareggiabile, a sua volta un concetto noto. *Topos* diffuso è infine quello dell’ineffabilità della dama e della sua straordinarietà, come l’ammissione da parte del poeta sulla propria insufficienza<sup>23</sup>.

Meritano particolare attenzione i vv. 11-14: «rappella lei da la sfrenata voglia | sùbita vista, ché del cor mi rade | ogni delira impresa, et ogni sdegnò | fa ’l veder lei soave». Più avanti nel componimento, la concezione positiva dell’amore sarà sviluppata sino a essere ricondotta a un quadro salvifico di matrice stilnovistica; è però notevole che un concetto affine fosse già introdotto in prossimità dell’avvio in una veste più tradizionale, che rielabora principi consueti nell’ideologia cortese. Anche per i trovatori, infat-

<sup>14</sup> «[...] in cui l’etade | nostra si mira [...]», vv. 26-27.

<sup>15</sup> «[...] che mi spoglia | d’arbitrio, et dal camin de libertade | seco mi tira [...]», vv. 4-6.

<sup>16</sup> «[...] sì ch’io non sostegno | alcun giogo men grave», vv. 6-7.

<sup>17</sup> «[...] ove ’l martir l’adduce in forse», v. 10.

<sup>18</sup> «tal già, qual io mi stanco, | l’amata spada in se stessa contorse», vv. 37-38.

<sup>19</sup> «Lagrima dunque che dagli occhi versi | per quelle, che nel mancho | lato mi bagna chi primier d’accorse, | quadrella [...]», vv. 29-32.

<sup>20</sup> «Benigne stelle che compagne fersi | al fortunato fiancho | quando ’l bel parto giù nel mondo scòrse!», vv. 43-45.

<sup>21</sup> «fin che mi sani ’l cor colei che ’l morse», v. 17.

<sup>22</sup> «Quanto il sol gira, Amor più caro pegno, | donna, di voi non ave», vv. 57-58.

<sup>23</sup> «So io ben ch’a voler chiuder in versi | suo laudi, fòra stanco | chi più degna la mano a scriver pose», vv. 50-52.

ti, un amore fino porta un innalzamento, diffonde uno stato di beatitudine in chi lo prova, giustifica una durevole sopportazione dei peggiori tormenti e, come nel caso di *Rvf* 29, l'abbandono dei propositi di allontanamento.

3. Kuon si è concentrato sulle presenze dantesche nella canzone 29<sup>24</sup>. Da una parte la matrice petrosa è ricondotta ad alcune riprese di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*: l'asprezza di *Rvf* 29 era già stata sottolineata dagli studiosi, in particolare Molinari<sup>25</sup>, che però pensa soprattutto ad *Al poco giorno*, ipotesto importante anche per la vicina sestina 30. D'altro canto, Kuon ha precisato la componente passionale di *Verdi panni*, addirittura sensuale/peccaminosa (coerente con la collocazione alta nella raccolta) potenziata dal riferimento al V canto dell'*Inferno* e alle parole di Francesca, che sembrano contendersi con il modello arnaldiano il primato nell'influenza sull'incipit petrarchesco per la corrispondenza dei due aggettivi «sanguigni» e «persi», che anche nel testo dantesco sono vicini. Interessa poi rilevare il contatto con la *Vita nova*, che si riscontra nell'identificazione dell'amata con la stella scesa in terra<sup>26</sup>, nell'impietramento di chi la guarda, concetto tipico, ma molto potenziato nella lirica dello Stilnovo da Guinizzelli in poi<sup>27</sup>, come d'altronde quello di ineffabilità<sup>28</sup>. A tali rilievi si aggiunga che alla fine del prosimetro dantesco il motivo dell'ineffabilità giunge al suo culmine, con la promessa del poeta di non parlare più di Beatrice fino a che non sarà capace di farlo in modo degno; inoltre, è di norma ricondotto alla dimensione stilnovistica il motivo della dolcezza, che nei momenti più lievi del *fragmentum* 29 appare rilevante. Si consideri infine, con Carla Molinari, l'importanza del motivo degli occhi in tutta la canzone<sup>29</sup>.

Gli elementi di affinità con l'orizzonte dantesco e stilnovistico, a partire dall'insistenza sul potere rasserenante di Laura ai citati vv. 13-14, preparano secondo Kuon alla svolta della sesta stanza, quando è affermato il valore sal-

<sup>24</sup> KUON, *L'aura dantesca*, pp. 168-76, e poi ID., "Sol una nocte" ed altre "delire imprese", pp. 73-95.

<sup>25</sup> MOLINARI, *Lectura Petrarce*, pp. 347-69, in cui il riferimento a *Così nel mio parlar* è soprattutto legato al motivo della vendetta.

<sup>26</sup> «ch'è stella in terra [...]», v. 46.

<sup>27</sup> «[...] la qual piombo o legno | vedendo è chi non pave», vv. 27-28.

<sup>28</sup> KUON, *L'aura dantesca* si concentra su passi del *Convivio* e della zona finale del *Purgatorio*. Per MOLINARI, *Lectura Petrarce*, pp. 347-69, la rappresentazione della bellezza inarrivabile di Laura dipende in particolare da alcuni luoghi ciniani.

<sup>29</sup> MOLINARI, *Lectura Petrarce*, p. 365.

vifico dell'amore e l'intonazione generale si alleggerisce. Va tuttavia sottolineato che nelle prime cinque unità metriche ogni affermazione positiva è introdotta in contrasto con numerose altre negative, tanto che gli aspetti distopici appaiono preminenti, cosicché è possibile rintracciare la complessiva struttura bipartita, giocata appunto sul netto cambiamento dei vv. 39-42: «né quella prego che però mi scioglia, | ché men son dritte al ciel tutt'altre strade, | et non s'aspira al glorioso regno | certo in più salda nave».

La peculiarità di questa affermazione è stata colta dalla critica, tanto che per Santagata è motivazione fondamentale per la ridatazione del testo<sup>30</sup>. Kuon concentra piuttosto l'attenzione sulle modalità compositive petrarchesche, 'contrappuntistiche' tanto nel recuperare la precedente produzione dantesca, quanto nel creare rimandi interni alla raccolta<sup>31</sup>.

Nel riflettere sulle modalità con cui i modelli occitanici e l'antecedente dantesco si incontrino e trasformino nel Canzoniere, è rilevante tenere in considerazione proprio la posizione anticipata della canzone 29, poiché essa è indicativa del peculiare atteggiamento tenuto dal poeta rispetto ai modelli da una parte e al proprio ruolo in relazione ad essi dall'altra.

4. La collocazione alta di *Rvf* 29 e la sua apparente configurazione come testo giovanile sono infatti indizio eloquente del significato che si può attribuire al riuso della concezione stilnovistica e dantesca dell'amore nel Canzoniere. L'idea che il sentimento per Laura – sinora presentato per lo più come passione terrena e sensuale – sia lo strumento più immediato e idoneo per raggiungere Dio viene subito negata dall'accostamento di *Verdi panni* alla seconda sestina. Il *fragmentum* 30 propone un uso personale del genere metrico nei temi, ma tradizionale nelle movenze e nei motivi, coerente con le intenzioni di Arnaut Daniel, creatore della forma metrica, e di Dante, suo primo imitatore in Italia. In *Giovane donna sotto un verde lauro* torna a prevalere la rappresentazione di un sentimento tormentoso per una donna impietosa, da cui l'io non può allontanarsi, come già nella canzone 29, ma che non gli è benefico. Tale aspetto è prepotentemente presente nei *fragmenta* successivi, benché alternato a momenti di dolcezza, intesi nella medesima chiave in cui si leggono nella produzione trobadorica e poi siciliana e toscana: fasi

<sup>30</sup> Già per il sonetto 13 era riscontrata una simile incongruità: PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, p. 58.

<sup>31</sup> KUON, *L'aura dantesca*, specialmente nel primo e nel terzo capitolo, riflette sulle forme peculiari di rimando ai modelli in Petrarca, più intertestuali che imitative, perché dominate dalla tendenza alla metamorfosi.

positive di entusiasmo e soddisfazione che giustificano il prolungarsi del sentimento, e non strumenti di innalzamento morale e cristiano. A questo amore per lo più disforico, insoddisfacente e contraddittorio si oppone in questa zona della raccolta ben altra prospettiva rispetto a quella dantesca: il pentimento (vd. *Rvf* 54 e 62), tipico di Petrarca e profondamente innovativo.

In questo quadro amoroso e poetico si inseriscono le ‘canzoni sorelle’. Per quanto prodotto maturo della riflessione e della progettazione macrostrutturale petrarchesche, identificano una porzione relativamente alta della raccolta, situandosi proprio a metà (*Rvf* 71-73) di quella che nella redazione Correggio o pre-Chigi doveva essere la prima sezione, chiusa dalla sestina 142. Alla svolta stilnovistica veniva così concessa in quel primitivo Canzoniere una collocazione rilevata, ma ciò non impediva neppure in quella configurazione che la fiducia nella funzione morale dell’amore venisse subito meno e la svolta fosse disattesa. Tornano le sofferenze e i timori, cui si contrappone poco oltre il pentimento – sano, ma non ancora efficace (sestine 80, 142 e 214).

Un accenno a una visione positiva dell’amore torna per lo meno in un ultimo componimento, cui la collocazione concede ancora una volta un certo rilievo: nel sonetto 362 l’occasione di elevarsi *in spiritu* per vedere l’amata beata offre un fugace avvicinamento a Dio e una promessa di salvezza. A tale speranza si contrappongono però i sentimenti espressi nei *fragmenta* successivi, in cui dominano l’incertezza, il pentimento e la preghiera per ricevere aiuto da chi davvero può concederlo in via definitiva, Dio e la Vergine (*Rvf* 364-366).

Nel complesso del Canzoniere, dunque, la concezione amorosa modellata da Dante appare riproposta in sostanza per essere negata, parte essa stessa delle *fluctuationes* di cui l’io poetico è sempre preda tra gioia, attaccamento, fiducia, disperazione, tormento, desiderio di allontanarsi, incapacità di liberarsi, senso di colpa e incertezza spirituale. Il riuso dei modelli stilnovistici, come di quelli trobadorici, si presenta perciò come uno strumento espressivo allo scopo da una parte di mostrare la complessità delle oscillazioni interiori cui l’amante è sottoposto, dall’altra di esaltare per contrasto la novità della propria prospettiva, grazie anche alla natura illustre degli antecedenti. Tra le innovazioni spiccano l’autoanalisi lirica petrarchesca, concentrata sul contrasto interiore costante nell’io, capace di portare alle sue piene conseguenze il *topos* cortese della contraddittorietà d’amore, e il filone penitenziale, che identifica in ultima analisi l’unica vera risposta possibile alla condizione amorosa, come mostrano la sua costante presenza come contraltare

all'idea di un amore salvifico, nonché la sua preminenza nei componimenti conclusivi della raccolta. In *Rvf* 29 l'elemento penitenziale non è ancora tematizzato; la canzone offre tuttavia un esempio magistrale di espressione dolente e contraddittoria, in cui la fiducia nell'amore risulta quasi soltanto un fattore tra i molti che influenzano e che fanno oscillare l'animo del poeta.

5. La peculiarità e la natura spiccatamente petrarchesca di *Verdi panni* sono confermate dalla presenza di alcune immagini frequenti nella raccolta, tipiche dell'uso del poeta e in parte a loro volta innovative.

È ad esempio rilevante nel Canzoniere il motivo delle benedizioni, che Petrarca mutua in parte dalla tradizione occitanica, ma che al contempo vanta origini bibliche; esso è rielaborato nel rispetto delle dinamiche della raccolta e ricondotto ad anniversari, date ed eventi dal valore simbolico (vd. il sonetto 61, appunto tutto impostato sul modulo della benedizione). È poi celebre l'impegno petrarchesco sull'elaborazione dell'allegoria del lauro e sulle isotopie laurane giocate sugli effetti fonici di Laura/lauro/l'aura/l'au-ro: in *Rvf* 29 si tratta solo di una similitudine, tuttavia già indicativa<sup>32</sup>. Si pone nel segno del riuso e dell'arricchimento di fonti cortesi la metafora della nave<sup>33</sup>. Sono caratteristici della raccolta soprattutto i luoghi in cui alla componente amorosa si somma o sostituisce quella esistenziale, spesso morale; nella canzone 29 la lettura del motivo è ancora per lo più amorosa, vicina dunque all'interpretazione cortese, ma essa appare complicata dal coinvolgimento nell'espressione stilnovistica dell'amore salvifico e quindi dalla sovrapposizione di modelli molteplici. Un'altra innovazione dovuta alla scelta degli antecedenti e alle modalità del loro riuso concerne i classici latini: Petrarca anticipa atteggiamenti consueti in età umanistica e presta rinnovata attenzione agli autori antichi. In *Verdi panni* si fa esplicito il rimando a Virgilio e all'*Eneide* nella figura di Didone (vv. 36-38)<sup>34</sup>.

Nel corso della canzone si trovano così affiancati spunti di origine differente, il cui comun denominatore si coglie, oltre che nella generale tematica amorosa e contraddittoria, nella volontà di rileggere i modelli e di reinterpretarli in chiave personale, sia nella singola occorrenza, sia nel messaggio

<sup>32</sup> «[...] et come in lauro foglia | conserva verde il pregio d'onestade, | ove non spira folgore, né indegno | vento mai che l'aggrave», vv. 46-49.

<sup>33</sup> «et non s'aspira al glorioso regno | certo in più salda nave», vv. 41-42.

<sup>34</sup> Vd. anche MOLINARI, *Lectura Petrarce*, pp. 366 sgg. Il riferimento è già in Dante, nella *Commedia*.

complessivo. L'incontro di antecedenti diversi, romanzi e classici, e il loro riuso innovativo diventano a loro volta tratti distintivi della poetica e dell'*usus scribendi* petrarcheschi. L'osservazione dei vv. 40-42, con la temporanea svolta stilnovistica, conferma tale principio: il momento in cui in modo più esplicito si accoglie la concezione 'nuova' e dantesca dell'amore è posto in contatto sia con il riferimento virgiliano, sia con la massima espressione della disforia amorosa (i «pensier' diversi» del v. 36), la quale a sua volta intreccia una matrice convenzionale cortese e un significativo riorientamento petrarchesco, grazie alla tematica delle *fluctuationes*.

Va infine notato come i medesimi *topoi* e modelli sono diffusi in tutta la raccolta, al di là della sola canzone 29 e persino della zona iniziale del Canzoniere, cui potrebbero a prima vista sembrare legati i motivi di origine cortese. Ciò rende più vivida la percezione di quanto tali immagini siano parte integrante della lirica petrarchesca e non il semplice portato dell'imitazione.

\*

In conclusione, i tratti di intertestualità che contraddistinguono *Verdi panni*, considerati nell'insieme e alla luce delle peculiari caratteristiche della canzone, sono riconducibili più a una logica di innovazione che di recupero. La ricontestualizzazione dei motivi convenzionali, l'intreccio di molteplici fonti, l'accostamento di spunti tradizionali ed elementi personali, e la diffusione di questi materiali nell'intera macrostruttura, non solo nelle zone in cui sarebbero più prevedibili (una macrostruttura per altro contraddistinta da un'impostazione fortemente originale) sono tutti fattori di trasformazione e appropriazione rispetto ai modelli e alla tradizione. Essi divengono quindi strumento creativo in vista di una nuova forma di espressione lirica, oltre che di una concezione dell'amore e di una rappresentazione dell'amante rinnovate, tanto rispetto a una visione negativa dell'esperienza sentimentale, quanto a confronto con la sua possibile valenza salvifica.

LE RIME DI GIOVANNI BOCCACCIO TRA MEMORIA E RISCrittURA

*La prima parte dell'articolo offre un confronto fra gli ἁδὸνᾶτα delle Rime di Boccaccio e alcuni esempi di similitudines impossibilium tratti dall'Elegia di Madonna Fiammetta. La tradizione letteraria degli ἁδὸνᾶτα è raccolta da Boccaccio nelle Rime, all'interno delle quali si mescolano reminiscenze classiche e contemporanee, e soprattutto nella prosa, nella quale sembra tornare l'antica funzione di giuramento e maledizione propria degli ἁδὸνᾶτα più arcaici.*

*Allargando il campo di indagine alla produzione complessiva di Boccaccio tanto volgare quanto latina, comprendente sia le opere giovanili quanto quelle erudite della maturità, la seconda parte dell'intervento propone alcuni casi esemplificativi di come la memoria poetica del Certaldese abbia profondamente operato nel senso più esteso e lungo l'intero arco della sua produzione. A partire dalla produzione poetica viene quindi proposto un caso di rifunzionalizzazione di una figura retorica, un riuso lessicale peculiare e insistito, una più generica circolarità tematica, un'interferenza tra due testi apparentemente molto lontani con ricadute ecdotiche.*

\*

*The first part of the article offers a comparison between the ἁδὸνᾶτα from Boccaccio's Rime and some examples of similitudines impossibilium from the Elegia di Madonna Fiammetta. The literary tradition of ἁδὸνᾶτα is skillfully handled by Boccaccio: in the Rime both classical and contemporary echoes work together; in the Elegia di Madonna Fiammetta he repropose the ancient function of similitudines impossibilium as vow and curse.*

*Enlarging the field of investigation to the overall production of Boccaccio as vulgar as Latin, including both the youthful works and the scholarly ones of his maturity, the second part of the article offers some examples of how the poetic memory of Boccaccio has profoundly worked in the widest sense and throughout his entire production. Starting from the poetic production the article presents: a case of re-functionalization of a rhetorical figure, a peculiar and insistent lexical reuse, a more generic thematic circularity between works and an interference between two apparently very distant texts with ecdotic repercussions.*

---

\* Nell'ambito di una condivisa elaborazione del testo, il § 1 è da attribuire a Silvia Argurio mentre il § 2 a Valentina Rovere.

1. ἀδύνατα *similitudo impossibilium* tra Rime e Fiammetta

Composte lungo tutto l'arco della sua biografia, le *Rime* di Giovanni Boccaccio sono caratterizzate da una tradizione policentrica e disorganica. Vista l'assenza di un autografo e di una raccolta strutturata allestita dall'autore, gli editori delle *Rime* hanno dovuto affrontare tre diversi ordini di problemi: quello attributivo, quello della collocazione cronologica dei testi e quello dell'ordinamento dei componimenti. A partire dalla più recente edizione di Roberto Loporatti si cercherà, in questa sede, di porre l'attenzione su alcuni specifici luoghi in grado di dar conto del profondo perdurare della memoria poetica dell'autore al di là dei confini di genere e di lingua<sup>1</sup>. A tale scopo si analizzeranno non solo le *Rime*, ma passi selezionati della produzione tanto latina quanto volgare del Certaldese.

L'analisi dell'ἀδύνατον poetico retorico offre la possibilità di individuare sia i tratti di continuità con la tradizione precedente che la declinazione del tema proposta in altre opere dello stesso Boccaccio. Mi riferisco, nello specifico, all'ἀδύνατον *similitudo impossibilium* (tipologia adottata nella sestina dantesca e ripresa nel *Canzoniere* di Petrarca) che all'interno delle *Rime* boccacciane gode di uno statuto del tutto particolare<sup>2</sup>.

A dispetto della sua diffusione l'ἀδύνατον non è stato precisamente codificato dalla retorica antica. Si tratta di una figura attraverso la quale si afferma l'impossibilità che un evento si verifichi subordinandone la realizzazione a un altro fatto ritenuto impossibile<sup>3</sup>. Il congegno retorico, piuttosto diffuso nella poesia latina, compare più facilmente nelle forme di poesia soggettiva, lirica,

<sup>1</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime*, edizione critica a cura di R. LEPORATTI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013. Per un inquadramento generale delle questioni ecdotiche relative a questi testi e una valutazione delle precedenti edizioni si consideri la scheda messa a punto dall'editore stesso: vd. R. LEPORATTI, *Rime*, in *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014), a cura di T. DE ROBERTIS, C.M. MONTI, M. PETOLETTI, G. TANTURLI, S. ZAMPONI, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 159-65.

<sup>2</sup> Per lo studio sistematico e l'analisi dell'ἀδύνατον nella lirica italiana medievale, preceduto dalla trattazione dell'impossibilità adynatica a partire dalla letteratura greca e latina, rimando a S. ARGURIO, *Ars impossibilium. ἀδύνατον e retorica dell'impossibilità: la lirica italiana medievale nel quadro delle letterature europee*, tesi di dottorato, ciclo XXX, Università degli Studi "Roma Tre", a.a. 2017-2018 (tutor M. Ariani).

<sup>3</sup> Per quanto riguarda l'ἀδύνατον nella letteratura classica si rimanda a A. MANZO, *L'Adynaton poetico-retorico e le sue implicazioni dottrinali*, Genova, Dipartimento di Archeologia, Filologia classica e loro tradizioni, 1988, pp. 29-30 e A. DE CAVAZZANI SENTIERI, *Sulla figura dell'ἀδύνατον*, «Athenaeum», 7 (1919), pp. 179-84, p. 179.

elegiaca<sup>4</sup>. Come i proverbi spesso riflette motivi del folclore riconducibili alla magia, ai prodigi, agli oracoli<sup>5</sup>; è stato considerato alla stregua di una perifrasi paradossale per esprimere concetti di «sempre» o «mai», e compare tra le forme più arcaiche di vincolo come il giuramento e l'imprecazione<sup>6</sup>.

In ambito romanzo il connubio fra ἄδύνατα e tema amoroso era vivace già nella produzione dei trovatori<sup>7</sup>, mentre in Italia era stato rielaborato nella lirica di Guinizzelli e in parte negli esempi forniti da Cecco Angiolieri<sup>8</sup>. Fedele a questa declinazione del tema, Boccaccio si serve di *similitudines impossibilium* sia nella produzione in versi che in prosa. Tuttavia, in particolare per quanto riguarda le *Rime*, non sembra emergere una specifica predilezione per l'unione fra *impossibilia* e stile aspro, elemento che aveva via via caratterizzato la figura rivitalizzata nel nesso ἄδύνατον-eros-sestina inaugurato da Dante e riproposto da Petrarca.

A causa dell'assenza di una raccolta allestita dall'autore e dei considerevoli problemi attributivi che investono diverse delle liriche, non è possibile ragionare sulla struttura complessiva dell'opera né, di conseguenza, desumere la rilevanza che la figura retorica avrebbe potuto assumere o meno nel piano del libro (come avviene, ad esempio, nei *Fragmenta*, laddove gli ἄδύνατα compaiono in circa metà delle sestine). È certo, però, che dell'ἄδύνατον poetico Boccaccio non fa largo uso nelle *Rime*: laddove compare manifesta un debito più spiccato nei confronti della poesia stilnovista e dantesca (petrose incluse), che di quella di Petrarca.

<sup>4</sup> H. V. CANTER, *The Figure Adynaton in Greek and Latin Poetry*, «The American Journal of Philology», 51 (1930), pp. 32-41, p. 40.

<sup>5</sup> G.O. ROWE, *The Adynaton as a Stylistic Device*, «The American Journal of Philology», 86, n° 4 (Oct., 1965), pp. 387-96, p. 392: «It is not my intention to assert that every *adynaton* employed by the poets was an accepted proverb, but rather that the poets, when they employed it, were working in the realm of proverbs and popular speech». Vd. anche G. GUIDORIZZI, *I delfini sui monti: appunti sull'adynaton*, «La Ricerca Folklorica», 12, *Il viaggio, la prova, il premio. La fiaba e I testi extrafolklorici* (1985), pp. 19-22, p. 20.

<sup>6</sup> B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2012, p. 181. Giulio Guidorizzi ritiene che una delle funzioni originarie di questa figura sia il vincolo, il patto, cosicché gli ἄδύνατα greci sono utilizzati in giuramenti, imprecazioni, ma anche formule magiche e incantesimi: «una serie di *adynata* tra i più arcaici, in Grecia, sono appunto collegati a forme rituali di vincolo, come il giuramento e l'imprecazione», vd. GUIDORIZZI, *I delfini sui monti*, pp. 21-22.

<sup>7</sup> Basti pensare al caso di Arnaut Daniel.

<sup>8</sup> Per il particolare statuto degli *impossibilia* di Cecco Angiolieri si veda S. ARGURIO, *Gli impossibilia proteiformi di Cecco Angiolieri*, in «Tutto il lume della spera nostra». *Studi per Marco Ariani*, Roma, Salerno editrice, 2018, pp. 191-200.

Gli ἀδύνατα delle *Rime* boccacciane recuperano nei contenuti i motivi canonici della cultura medievale, tipici della visione del mondo capovolto, della fine dei tempi, dell'età dell'oro. Nello stile ripropongono il modello delle *Ecloghe* virgiliane<sup>9</sup>, della tradizione volgare esemplata sui modelli di Guinizzelli e Dante<sup>10</sup>: tuttavia se ne distanziano dal punto di vista formale. Infatti, mentre ad esempio nel caso di *Al poco giorno*, l'impossibilità è conclusa in sé stessa, cioè contiene nel giro di pochi versi entrambi i membri della comparazione (ovvero l'evento impossibile e il fatto ritenuto irrealizzabile) e non è indispensabile far riferimento al resto del componimento per decifrare la similitudine; al contrario, nei due esempi di *similitudines impossibilium* rintracciati nel corpus delle rime attribuite a Boccaccio ricorre un metodo di costruzione caratterizzato dalla anticipazione del fatto ritenuto impossibile (nel caso specifico la corresponsione amorosa), insieme alla tendenza ad isolare gli *impossibilia*, pertinenti alla categoria del "mai", in una singola strofa collocata nella seconda metà del componimento (in conclusione del sonetto XIV, nella prima terzina del LIX).

Attenendoci all'ordinamento delle *Rime* dell'edizione Leporatti, il primo testo a presentare l'idea di un'inversione è il sonetto XIV:

Pallido, irato, et tutto transmutato  
dallo stato primier quando mi vede  
la nemica d'Amore et di Mercede,  
nelle cui reti son preso et legato,

quasi, di ciò che io ho già contato  
del suo valor prendendo intera fede,  
lieta più preme il cor ch'e[ll]a possede,  
indi sperando come più pregiato.

Ond'io stimo che sia da mutar verso,  
pur ch'Amor me 'l consenta, et biasimare  
ciò che io scioccamente già lodai.

*Forse diverrà bianco il color perso,*

<sup>9</sup> Verg. *Bucol.* 1 59-63 «Ante leves ergo pascentur in aethere cervi, | et freta destituent nudos in litore pisces; | ante, pererratis amborum finibus, exsul | aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim, | quam nostro illius labatur pectore vultus».

<sup>10</sup> Guido Guinizzelli, *Madonna mia, quel di ch'Amor consente* 1-8; «Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli | prima che questo legno molle e verde | s'infiammi, come suol far bella donna, | di me [...]», *Al poco giorno* 31-34.

*et per lo non ben dir potrò impetrare  
fine per aventura alli mia guai.*

L'amata, renitente e crudele, gioisce della sofferenza che provoca nel poeta. Il *topos* cortese dei sintomi dell'alienazione dell'amante, completamente posseduto dalla donna, riporta a Cavalcanti e al Dante delle petrose, e si ricollega ad una tradizione di sbigottimento che appartiene già ai Siciliani<sup>11</sup>. La relazione fra l'insensibilità di madonna e il valore del canto sostanzia parte dell'ἄδύνατον finale. L'atteggiamento della donna è in qualche modo confortato dall'elogio con cui il poeta ha omaggiato le sue virtù: prendendo per vero ciò che egli ha cantato, ella stringe e tormenta con più lietezza il cuore di cui si è impossessata.

L'impossibilità dei vv. 13-14 sembra essere di tipo culturale, non direttamente connessa a delle inversioni naturali, in questo caso riferita all'esito fausto di una poesia incentrata sul biasimo. Infatti, il motivo dello scambio fra colore scuro e colore chiaro (v. 12) ha una vasta fortuna che travalica i confini della lirica amorosa:

de' dritti fanno manchi,  
del nero bianco giglio  
(Bonagiunta Orbicciani, *Molto si fa brasmare* 55-56)

ché, qual ten om più franco  
di lealtate, perso  
tosto fa, se veder se po', del bianco  
(Panuccio del Bagno, *Lasso di far più verso* 4-6)

e 'l bianco per lo nero ti mostro  
(Pieraccio Tedaldi, XLI 7)

ch'ei fa del bianco nero  
(Bindo Bonichi XX 56)

sì ch'onne bianco m'è tornato en bruno  
(Nerio Moscoli, XLIII 7)

---

<sup>11</sup> Si rimanda a S. ARGURIO, *Colmare l'incolmobile. Esempi di ossimoro e impossibilità nella lirica italiana delle origini*, in *Scrittori, stile e sublime*, a cura di P. RIGO e C. MESSINA, Roma, Aracne, 2017, pp. 17-31, e ad ARGURIO, *Ars impossibilium*, pp. 81 sgg.

l'essilio che m'è dato, onor mi tegno:  
ché, se giudizio o forza di destino  
vuol pur che il mondo versi  
i bianchi fiori in persi,  
cader co' buoni è pur di lode degno  
(Dante, *Tre donne intorno al cor mi son venute* 76-80)

Egli è sì agra cosa 'l disamare  
a chi è 'nnamorato daddivero  
che potrebb'anzi far del bianco nero  
parer a quanti n'ha di qua da mare.  
(Cecco Angiolieri, IX 1-4)

Il meccanismo di isolamento della proposizione impossibile dal suo termine di riferimento torna nel sonetto LIX:

Quando poss'io sperar che mai conforme  
divenga questa donna a' disir' miei,  
ch'ancor con prieghi impetrar non potei  
dal somno, mostrator di mille forme,

che 'n sogno almen dov'ella lasciò l'orme  
mi dimostrasse? Et contento sarei,  
po' ch'io non posso più riveder lei,  
che crudel cerca, lasso!, in terra porme.

*Allora, certo, quando torneranno  
li fiumi a' monti, e i lupi l'agnelle  
dagli ovil' temerosi fuggiranno.*

Dunque uccidimi, Amor, a ciò che quelle  
luci, che ffûr principio del mio danno,  
del morir mio, ridendo, sien più belle.

Nella prima terzina si legge un doppio ἀδύνατον naturale formulato secondo la categoria del “mai”: viene recuperato l'antichissimo tema dei fiumi che risalgono ai monti, centrale nella *similitudo impossibilium* dantesca, insieme ad un'altra immagine tradizionale del mondo capovolto legata al comportamento inusitato degli animali (in tal caso i lupi). L'ἀδύνατον ἄνω ποταμῶν

costituisce una vera e propria espressione proverbiale e si inserisce in una tradizione letteraria che attraversa i secoli e le frontiere linguistiche da Euripide (*Medea* 410-416)<sup>12</sup>, Aristotele (*Met.* 2 356a), Orazio (*Odi* 1 29)<sup>13</sup>, Ovidio (*Tristia* I 8 1-2 e *Epistulae ex Ponto* IV 5 43)<sup>14</sup>, a Guillaume de Machaut (*Voir dit*, v. 6726)<sup>15</sup>, a Guinizelli (*Madonna mia, quel dì ch'Amor consente*, v. 4)<sup>16</sup> e Dante (*Al poco giorno*, v. 31)<sup>17</sup>.

Il motivo dei lupi che dimorano con gli agnelli, o addirittura li temono, è di ascendenza biblica (*Is* 11 6 sgg.)<sup>18</sup> e mediolatina, e si presenta solitamente insieme ad una serie di altri segni, volti a ricreare lo stato di perfetta armonia proprio dell'età paradisiaca, che annunciano l'avvento di una nuova era pronta a sbocciare dopo la fine del mondo<sup>19</sup>.

<sup>12</sup> «ἀνώ ποταμών ἱερῶν χωριούσι πηγὰς» *Medea* 410.

<sup>13</sup> «[...] Quis neget arduis | pronos relabi posse rivos | montibus et Tiberim reverti, | Cum tu coemptos undique nobilis | libros Panaeti Socraticam et domum | mutare loricis Hiberis, | pollicitus meliora, tendis?», Or. *Carm.* I 29 10-16.

<sup>14</sup> «In caput alta suum labentur ab aequore retro | flumina, conversis Solque recurret equis» (Ov. *Trist.* I 8 1-2); «Fluminaque in fontes cursu reditura supino» (Ov. *Pont.* IV 5 43).

<sup>15</sup> «Retourner faisoit les rivieres».

<sup>16</sup> «Tornerà l'acqua in su d'ogni riviera».

<sup>17</sup> «Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli».

<sup>18</sup> «Habitabit lupus cum agno, | et pardus cum haedo accubabit; | vitulus et leo simul saginabuntur, | et puer parvulus minabit eos. | Vitula et ursus pascentur, | simul accubabunt catuli eorum; | et leo sicut bos comedet paleas. | Et ludet infans ab ubere | super foramine aspidis; | et in cavernam reguli, | qui ablactatus fuerit, manum suam mittet», *Is* 11 6 sgg. «Il lupo farà dimora con l'agnello | e il leopardo s'accovaccerà col capretto, | e il vitello e il leone e la pecora staranno insieme | e un piccolo fanciullo li condurrà. | Il vitello con l'orso pascoleranno; si sdraieranno assieme i loro nati, | e il leone mangerà paglia come il bue. | E il bambino di latte si trastullerà sopra il covo dell'aspide, | e nella buca del basilisco introdurrà la mano un bambino appena slattato».

<sup>19</sup> Prud. *Cathemerinon Liber* 3 151-65 «Edere namque Deum merita | omnia virgo venena domat; | tractibus anguis inexplicitis | virus inermis piger revomit, | gramine concolor in viridi. | quae feritas modo non trepidat | territa de grege candidulo? | invidas lupus inter oves | tristis obambulat et rabidum | sanguinis inmemor os cohibet. | agnus enim vice mirifica | ecce leonibus imperitat, | exagitansque truces aquilas | per vaga nubila perque Notos | sidere lapsa columba fugat». «Poiché la Vergine che ha meritato di dare alla luce Iddio trionfa di tutti i veleni, pigramente raggomitato su se stesso il serpe rivomita l'enorme veleno, confondendo il suo colore col verde dell'erba. Qual belva feroce ora non trepida, atterrita dal candido gregge? S'aggira il lupo mesto fra le pecore impavide e tiene chiuse le fauci, inmemori del sangue. L'agnello infatti con meraviglioso scambio signoreggia i leoni e la colomba discesa dagli antri fuga le aquile crudeli attraverso le nubi vaganti e i venti» trad. in G. COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 2007, p. 100.

L'irrealità della benevolenza della donna, in questo sonetto come nel XIV, è anticipata e amplificata mediante l'espressione del desiderio, anch'esso insoddisfatto, di vederla in sogno, o meglio di vedere almeno dove ella abbia lasciato le proprie impronte. Questa sorta di 'pausa di sospensione' fra i due elementi della similitudine (vv. 1-2 e vv. 9-11) funge come un *excursus* che accresce l'inattuabilità del desiderio, da un lato descrivendo il diniego onirico (che accentua l'impalpabilità della meta agognata), dall'altro dichiarando la ritrosia e la crudeltà dell'amata (v. 8)<sup>20</sup>.

Una variazione nel metodo di costruzione dell'ἄδύνατον è fornita nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, dove si integrano sia il linguaggio delle tragedie di Seneca che quello di Ovidio e della tradizione elegiaca medievale<sup>21</sup>. La prosa offre a Boccaccio la possibilità di non allontanare eccessivamente i termini della similitudine, e le espressioni adynatiche si coagulano intorno al nucleo del patto, che è poi la forma più arcaica di ἄδύνατον<sup>22</sup> e che, nel caso del primo esempio della *Fiammetta*, corrisponde alla funzione della *similitudo impossibilium* elaborata da un illustre precedente: Guido Guinizzelli<sup>23</sup>.

La prima apparizione del motivo adynatico appartiene al giuramento di fedeltà che Panfilo fa alla protagonista in risposta al suo tentativo di dissuaderlo dal partire:

Che mai di niuna donna io sia altro che di Fiammetta, appena, pure se io il volessi, il potrebbe fare Giove, con sì fatta catena che ha il mio cuore Amore legato sotto la tua signoria. E di ciò ti rendi sicura, che prima la terra porterà le stelle, e il cielo arato da' buoi produrrà le mature biade, che Panfilo sia d'altra donna che tuo<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> L'intreccio fra sogno e impossibilità è contenuto nel sonetto 212 dei *Fragmenta* dove le inanes operae ampliano motivi desunti da Arnaut Daniel: «Beato in sogno et di languir contento, | d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva, | nuoto per mar che non à fondo o riva, | solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento», vv. 1-4.

<sup>21</sup> J. BARTUSCHAT, *Boccace et Ovide: pour l'interprétation de l'«Elegia di Madonna Fiammetta»*, «Arzanà», 6 (2000), pp. 71-103, p. 84.

<sup>22</sup> *Elegia di Madonna Fiammetta* II 9.

<sup>23</sup> Guinizzelli, *Madonna mia, quel di ch'Amor consente*. Nel caso di Guido a dar conto dell'impossibilità sono enunciati una serie di eventi contrari al corso della natura, e le terzine conclusive ribadiscono l'irrealizzabilità del sentimento.

<sup>24</sup> *Elegia di Madonna Fiammetta* II 9.

L'esclusività del sentimento, la sua eterna durata, l'impossibilità di disamorarsi, stretti nel vincolo dell'enunciazione adynatica, rientrano in una prassi ben consolidata in ambito lirico. Le inversioni naturali immaginate nel discorso di Panfilo costituiscono temi di antichissima fortuna, vividi sia nella memoria letteraria che nella tradizione proverbiale. Nella *Fiammetta*, insomma, la declinazione dell'impossibilità si riallaccia ad un tema arcaico e al contempo recupera la tipica struttura coesa della similitudine, ben diversa da quella impiegata nelle *Rime* ma corrispondente al modello di Guinizzelli, Dante e Petrarca.

Anche un secondo esempio pertiene alla funzione del giuramento:

Niuno giorno, niuna notte, niuna ora sarà la mia bocca senza esser piena delle tue maladizioni, né a questo mai si porrà fine: prima si tufferà la celestiale Orsa in Oceano, e la rapace onda della ciciliana Cariddi starà ferma, e taceranno li cani di Silla, e nell'Ionio mare surgeranno le mature biade e l'oscura notte darà nelle tenebre luce, e l'acqua con le fiamme, e la morte con la vita, e il mare co' venti saranno concordi con somma fede; anzi, mentre che Gange durerà tiepido e l'Istro freddo, e li monti porteranno le querce, e li campi li morbidi paschi, con teco avrò battaglie<sup>25</sup>.

Le maledizioni che Fiammetta scaglia contro l'altra donna, di cui ha sentito dire essersi innamorato Panfilo, sono in parte la riscrittura di un tetro passo del *Tieste* di Seneca, in cui la stessa serie di *impossibilia* descrive l'irrealizzabile concordia fra Atreo e Tieste:

[...] aethereas prius  
 perfundet Arctos pontus et Siculi rapax  
 consistet aestus unda et Ionio seges  
 matura pelago surget et lucem dabit  
 nox atra terris, ante cum flammis aquae,  
 cum morte vita, cum mari ventus fidem  
 foedusque iungent<sup>26</sup>.

Il giuramento pronunciato da Fiammetta si può suddividere in due parti: la prima si esprime nei termini del "mai", la seconda in quelli del "sempre".

<sup>25</sup> *Elegia di Madonna Fiammetta* VI 12.

<sup>26</sup> Sen. *Thy.* 476-82. Il rimando è in BARTUSCHAT, *Boccace et Ovide*, pp. 80-81.

Il discorso prosegue cambiando segno temporale con un antiadynaton che continua la riscrittura dei classici<sup>27</sup> e che, nel diretto accostamento “mai-sempre”, fa pensare alla medesima successione adottata da Petrarca nella sestina 66:

ch'allor fia un dí madonna senza 'l ghiaccio  
dentro, et di for senza l'usata nebbia,  
ch'i' vedrò secco il mare, e' laghi, e i fiumi.

Mentre ch'al mar descenderanno i fiumi  
et le fiere ameranno ombrose valli,  
fia dinanzi a' begli occhi quella nebbia  
che fa nascer d'i miei continua pioggia,  
et nel bel petto l'indurato ghiaccio  
che trà del mio sí dolorosi vènti.  
(*Rvf* 66 22-30)

Come mostra questo breve accostamento con la *Fiammetta*, le *Rime* costituiscono una produzione nella quale trovano spazio e vengono sperimentati motivi stilistici, retorici e tematici che percorrono l'intera opera di Boccaccio.

## 2. Memoria a lungo termine nelle trame boccacesche

A riprova della pervasività e della lunga durata della memoria poetica di Boccaccio, si cercherà ora di far emergere alcuni elementi significativi che ricorrono con costanza all'interno della sua complessiva produzione letteraria, a partire da quattro diverse prospettive: si guarderà al riuso rifunzionalizzato di una medesima figura retorica; a una peculiare ricorrenza linguistica e lessicale; a una circolarità più latamente tematica; a una precisa interferenza testuale con ricadute ecdotiche.

In prima battuta, una breve nota relativa all'ἀδύνατον proverbiale poco sopra considerato relativo all'impossibilità per i fiumi di ritornare ai monti dai quali provengono. Se la forma e la funzione di tale figura all'interno del sonetto di Boccaccio *Quando poss'io sperar che mai conforme* appaiono perspicue alla luce della lunga trafila poetica che ne è alla base, significativa è la rifun-

<sup>27</sup> «Dum iuga montis aper, fluvios dum piscis amabit, dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae, semper honos nomenque tuum laudesque manebunt», Verg. *Bucol.* 5 76-78.

zionalizzazione che il Certaldese fa di tale figura all'interno di un'opera che si trova agli antipodi della sua produzione poetica com'è in effetti l'enciclopedia geografica *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris*<sup>28</sup>.

Questo testo è strutturalmente organizzato, sulla base del modello di Vibio Sequestre<sup>29</sup>, in sette interdipendenti sezioni (le sottopartizioni dell'opera corrispondono a quelle indicate dal titolo); in ognuna delle sezioni Boccaccio raccoglie e indicizza secondo un preciso ordine alfabetico i toponimi geografici classici a lui disponibili relativi di volta in volta a uno specifico ente naturale. A differenza del dizionarietto di Vibio però, la successione delle sette sezioni del *De montibus* non segue una disposizione casuale; risulta al contrario ragionevolmente ordinata da un criterio logico che mira a far sì che l'opera letteraria rispecchi l'ordine naturale che esiste nella realtà: aperta dalla serie dei nomi dei monti, il testo prosegue con la descrizione delle selve che debitamente si collocano di seguito ai rilievi montuosi in quanto di essi sono mirabile ornamento<sup>30</sup>, e quindi vede trattate e descritte le sorgenti, che come i boschi proprio sulle montagne trovano origine<sup>31</sup>. In apertura alla partizione successiva, che in definitiva risulta dedicata ai nomi dei laghi, Boccaccio dichiara di aver avuto in un primo momento l'intenzione di procedere con la sezione relativa ai fiumi. Se così avesse fatto, se

<sup>28</sup> Per il testo dell'enciclopedia geografica vd. GIOVANNI BOCCACCIO, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris*, a cura di M. PASTORE STOCCHI, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VIII, Milano, Mondadori, 1998.

<sup>29</sup> La ricostruzione della vicenda legata a questo dizionario geografico e al nucleo di testi comunemente noti come "geografi latini minori" si deve a Giuseppe Billanovich, che indagò la circolazione di queste opere dal quinto secolo fino al loro approdo allo scrittoio petrarchesco e alla loro rimessa in circolazione. Vd. G. BILLANOVICH, *Dall'antica Ravenna alle biblioteche umanistiche*, in ID., *Dal Medioevo all'umanesimo. La riscoperta dei classici*, a cura di P. PELLEGRINI, Milano, C.U.S.L., 2001, pp. 25-96. Per un inquadramento della questione dalla prospettiva boccacesca si consideri invece la scheda dettagliata di C.M. MONTI, *De montibus*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 181-84. La studiosa mostra quanto la mediazione petrarchesca sia stata determinante non solo per la costruzione dell'opera e le sue fonti, ma per l'idea progettuale stessa dell'enciclopedia geografica di Boccaccio.

<sup>30</sup> «Ceterum quia silve, uti barba hominum et mulierum crines, montium sunt ornamenta, ferarum domicilia ac pastorum armentorumque persepe refugia nec non et multis mortalium opportunitibus prestant commoda, postquam de montibus dictum est, de eis et nemoribus lucisque, et potissime de his que apud auctores priscos famose sunt, singularis mentio facienda est» (BOCCACCIO, *De montibus*, p. 1875; corsivi miei qui e nelle note successive).

<sup>31</sup> «Postquam de montibus et ornatu eorum, silvis atque nemoribus expeditum est, antequam progrediamur ad flumina explicuisse de fontibus his quos celebres antiquorum fecere traditiones non erit absurdum» (BOCCACCIO, *De montibus*, p. 1881).

cioè avesse inserito a questo punto la sezione *De fluminibus*, si sarebbe tuttavia trovato nell'imbarazzante situazione di dover posporre la sezione *De lacubus* a quella sui corsi d'acqua; e questo avrebbe portato i suoi detrattori ad accusarlo proprio di far risalire i fiumi controcorrente:

Erat animus michi, cum de fontibus dictum esset, ut de fluminibus scriberem. Sed quia persepe cernimus fluvios quosdam e lacubus exundare aut susceptos ex eis emergere, mutare propositum satius esse ratus sum et lacus primo famosos apponere, ne, si post posuerim, ab hostiis in fontes videar flumina revocasse<sup>32</sup>.

Sebbene i dati messi a disposizione dalla tradizione manoscritta lascino supporre un valore piuttosto retorico che di effettiva correzione redazionale sotteso a questa inversione di sezioni<sup>33</sup>, rilevante pare lo scarto che si registra nell'uso della figura retorica dell'*ἄδύνατον ἄνω ποταμῶν*: dalla peculiare funzione assunta nel componimento poetico in volgare e legato al tradizionale motivo della non corrispondenza amorosa si passa infatti al va-

<sup>32</sup> BOCCACCIO, *De montibus*, p. 1894.

<sup>33</sup> Rispetto alla macrostruttura, vale a dire all'articolazione in sette sezioni e al loro ordinamento, si registrano in effetti alcuni elementi in apparente contraddizione all'interno del prologo all'opera (vd. MONTI, *De montibus*, p. 182; e, con una lettura differente dei medesimi dati, M. PASTORE STOCCHI, *Tradizione medievale e gusto umanistico nel "De montibus" di Boccaccio*, Padova, CEDAM, 1963, pp. 87-90). Nel proemio generale Boccaccio motiva la scelta di comporre il repertorio e ne definisce l'oggetto di interesse: «Ad evitacionem quorum [*scil.* gli errori di collocazione nello spazio] et indebite existimationis amovendos errores, celebres inter auctores quoscumque et potissime gentiles *montes, silvas, fontes, lacus, fluvios, stagna seu paludes et maria* et quo sub celo effluent et consistant ut comperi scribere mens est. Et ne multum talia scrutantibus evolvere necesse sit, per ordinem literarum alphabeti describam singula. Sane, quoniam e *montibus* excrescere *silvas* et manare *fontes* et *flumina* a quibus *lacus, paludes et stagna* cernimus exoriri, de montibus primum scribendum non incongrue ratus sum» (BOCCACCIO, *De montibus*, p. 1827). Sebbene con il secondo elenco Boccaccio sembri dichiarare un ordine delle sezioni diverso da quello definitivo e in linea con quanto dichiarato in apertura alla sezione *De lacubus* (vale a dire proprio con i laghi di seguito ai fiumi) è la prima elencazione che merita di essere più debitamente considerata una programmatica dichiarazione della struttura interna dell'opera, e non la seconda: se si prestasse fede al secondo elenco, infatti, bisognerebbe immaginare non solo un ordine invertito per queste due partizioni su laghi e fiumi, ma si dovrebbe ammettere che anche la sezione sui mari non fosse inizialmente prevista dall'autore, risultando la partizione sui nomi marini assente dalla lista. A conferma dell'ordine delle sezioni si segnala d'altro canto come la tradizione manoscritta risulti del tutto compatta rispetto alla struttura dell'opera, e come non sia attestata una circolazione indipendente di singole sottosezioni o raggruppamenti di esse. Se anche Boccaccio avesse proceduto ad una effettiva risistemazione delle partizioni o del loro ordine all'interno dell'opera, insomma, non ne resta ad oggi alcuna traccia materiale. Per una trattazione complessiva relativa alla tradizione manoscritta del *De montibus* vd. V. ROVERE, *Il "De montibus" di Giovanni Boccaccio: testo, traduzione e commento*, tesi di dottorato, ciclo XXX, Università degli Studi "Roma Tre", a.a. 2017-2018 (tutor M. Fiorilla).

lore quasi esornativo all'interno di un testo erudito e scientifico, composto in prosa e in latino.

Spostando l'attenzione a un tipico caso di riuso linguistico messo in atto da Boccaccio, si consideri ora il sonetto XXIV, *A quella parte ov'io fui prima accesa*. All'interno del primo verso che apre la seconda quartina compare l'aggettivo superlativo *tututta*:

Quindi rimiro, *tututta* sospesa,  
in giù e 'n su, pregandol, se 'l valore  
suo sempre cresca, che 'l vago splendore  
mi mostri del mio ben, che m'ha sì presa.

Questo superlativo rafforzativo, ottenuto con crasi del raddoppiato *tutta tutta*, torna con ricorrenza in *Teseida*, *Amorosa Visione*, *Caccia di Diana*, *Comedia delle ninfe fiorentine*, *Filostrato* e *Decameron*, vale a dire praticamente nell'intera produzione volgare del Certaldese<sup>34</sup>. Esiste dunque per Boccaccio - ed è facilmente documentabile - una circolarità di memoria anche sotto il profilo linguistico, una insistita eco persino a livello lessicale, che risuona con costanza da un'opera all'altra lungo l'intera parabola dei suoi testi letterari.

---

<sup>34</sup> Come rileva da ultima Irene Iocca nella recente edizione della *Caccia di Diana*, l'aggettivo è ampiamente diffuso nell'intera opera di Boccaccio fino a contare almeno sessantaquattro occorrenze: vd. GIOVANNI BOCCACCIO, *Caccia di Diana*, a cura di I. IOCCA, Roma, Salerno editrice, p. 62, n. *ad versum* 25 («tututte le conobbi al mio parere»). Boccaccio poteva derivare questa forma dalle sue assidue frequentazioni dantesche; senza entrare nel merito delle valutazioni ecdotiche del caso (per la trattazione della questione si rimanda almeno a DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002, II.1, pp. 261-62 e III p. 181), basti qui segnalare come al v. 46 della canzone *La dispietata mente che pur mira* Boccaccio leggesse proprio «ché 'l sì e 'l no *tututto* [ed.: *di me*] in vostra mano». A f. 185r del manoscritto Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1035 Boccaccio si ritrova infatti il verso ipometro «ché 'l sì e 'l no *tutto* in vostra mano»; per ovviare al problema metrico integra in interlinea la sillaba *tu* riportando il verso a misura. Nell'ultima sillaba dantesca la correzione è accolta pienamente a testo tanto che a f. 41r dell'attuale manoscritto Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.V.176, il verso si legge completo dell'emendamento. Indicandola con un segno di richiamo, Boccaccio riporta però nel mg. ds. la variante accolta dalle edizioni moderne: «vel in me»; simili interventi emendatori andranno vagliati nel loro complesso e confrontati tra loro, non solo a fini ecdotici per la restituzione dei componimenti danteschi ma per meglio comprendere l'intervento congetturale o per collocazione su quei testi messo in atto da Boccaccio. Per le riproduzioni integrali dei due codici si veda agli indirizzi <<http://www.autografi.net/dl/resource/2819>> e <[https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Chig.L.V.176](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Chig.L.V.176)>. La terza silloge dantesca (prima in realtà in termini di cronologia redazionale) messa a punto da Boccaccio nel manoscritto oggi Toledo, Archivio y Biblioteca Capitulares, Zelada 104.6 non è riprodotta digitalmente. Le considerazioni sulla specifica lezione della canzone in questione sono perciò ancora da verificare.

A riprova ulteriore di quanto anche una tessera tanto minuta sia da identificare come stilema marcatamente boccaccesco e quanto questo venisse effettivamente percepito come segno peculiare dell'autore da un lettore delle opere di Boccaccio prossimo al Certaldese, basti notare come già Pietro Bembo nel terzo libro delle *Prose* non poté non chiamare in causa questo aggettivo descrivendo i rafforzativi tipici del parlato:

Sono oltre acciò alcune voci, che si dicono compiutamente due volte, sì come si dice *A pena a pena* e *A punto a punto*, che poco altro vale che quel medesimo [...] E altre voci sono, che due volte si dicono per maggiore ispression del loro sentimento, e l'una volta si dicono mezze o tronche, e l'altra intere; sì come *Ben bene*, che è delle prose, e *Pian piano*, che pose il Petrarca nelle sue canzoni, e *Tututto*, in vece di *Tutto tutto*, che pose il Boccaccio nelle sue ballate [...] e in altri suoi versi medesimamente, e sopra tutto nella *Teseide*. Né solo la pose ne' versi, ma ancora nelle prose. (III, LXXVIII 12-17)<sup>35</sup>

Un'ulteriore rilevante modalità di esplicitazione della memoria poetica è poi quella tematica, relativa ad alcune considerazioni su di sé, sul mondo o sulla poesia stessa elaborate da Boccaccio lungo tutto l'arco cronologico della sua biografia. Alcune di queste prese di coscienza dovevano stare particolarmente a cuore all'autore, tanto che si ritrovano disseminate capillarmente all'interno di tutta la sua opera letteraria, dalla produzione giovanile a quella più erudita, come in volgare così in lingua latina. A mero titolo esemplificativo di questa memoria intertestuale, si consideri l'articolata riflessione sul valore intrinseco della poesia e del fare poetico di contro allo sprezzante giudizio del mondo che, non vedendo in essa alcuna fonte di guadagno materiale, tanto la bistratta e misconosce. È questo un tema che trova puntuale ed esteso sviluppo in molte delle opere della maturità erudita del Certaldese: dal *De casibus virorum illustrium* alle *Esposizioni sopra la "Comedia" di Dante* fino alla più articolata trattazione nel quattordicesimo libro della *Genealogia deorum gentilium*. Ebbene, anche la produzione poetica volgare non manca di rimarcare la focalizzazione di Boccaccio su questo tema: guardando ai sonetti sesto *Fuggit'è ogni virtù, spent'è il valore* e ventisettesimo *Tanto ciascun ad acquistar tesoro*, traspare infatti in maniera evidente l'urgenza che Boccaccio doveva sentire nei confronti di tale diffuso dispregio delle arti poetiche in favore di attività ben più remunerative. Si veda infatti VI 5-8: «Del verde lauro

<sup>35</sup> PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Milano, TEA, 1993, p. 308.

più fronda né fiore | in pregio sono, e ciascun sotto il pondo | dell'arricchir  
sottentra, et del profondo | surgono i vitii trionfando fore»; o ancora XX-  
VII 1-4: «Tanto ciascun ad acquistar tesoro | con ogni ingegno s'è rivolto e  
dato, | che quasi a dito per matto è mostrato | chi con virtù segue altro  
lavoro»<sup>36</sup>.

Sul confine tra le diverse esplicitazioni della memoria di Boccaccio sin  
qui esaminate, si consideri infine il sonetto XLIX:

Et Cinthio et Caucaso, Ida et Sigeo,  
Libano, Sena[i], Carmelo et Hermone,  
Athos, Olympo, Pindar, Citherone,  
Aracinto, Menalo, Hysmo et Tiseo,  
Ethna, Pachin, Peloro e Lilibeo,  
Vesevo, Gaür, Massich' et Caulone,  
Apennin, l'Alpi, Balbo et Borione,  
Atlante, Abila, Calpe et Pyreneo,  
o qualunqu'altro monte, ombre gia mai  
hebber cotanto grate a' lor pastori,  
quant'a me furon quelle di Miseno:  
nelle quai sì benigno Amor trovai,  
che refrigerio diede a' mia ardori  
et ad ogni mia noia pose freno.

Come rivelano le terzine finali, il componimento è incentrato sull'acco-  
rato ricordo di Baia, tanto cara al poeta che il suo Miseno supera qualsiasi  
altro monte sia ad esso affiancato. Entrambe le quartine del sonetto sono  
costituite da una insistita *accumulatio* di nomi orografici, da una successione  
martellante di nomi di montagne più o meno note alla tradizione, chiamate  
in causa in numero di quattro per ognuno degli otto versi, per un tota-  
le di ben trentadue toponimi.<sup>37</sup> L'intento retorico sotteso a tale artificio è

<sup>36</sup> Alcune linee tematiche ricorrenti all'interno della produzione lirica di Boccaccio sono tracciate da I. TUFANO, «Quel dolce canto». Letture tematiche delle "Rime" di Boccaccio, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006. In particolare l'analisi della linea qui richiamata è proposta alle pp. 147-83, capitolo dedicato a *I sonetti gnomici contro l'avaritia e la commendatio poesis*.

<sup>37</sup> Come rileva Leporatti nella nota introduttiva al sonetto, il componimento si configura come vero e proprio «sfoggio di erudizione nella serie di montagne ricavate dai repertori degli antichi geografi, soprattutto Plinio, Orosio, Isidoro, da contrapporre per difetto al Miseno, teatro dei successi amorosi del poeta, come quello celebre dei fiumi del Petrarca, *Rvf* 148 *Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro*» (BOCCACCIO, *Rime*, p. 140). Le schiere di monti citati corrispondono, nell'ordine, a rilievi asiatici,

evidente: anche a fronte di una schiera compatta e tanto estesa di possibili contendenti – schiera che al verso 9 arriva con un’iperbole a comprendere addirittura la totalità delle montagne esistenti («qualunqu’altro monte») – le gioie amorose vissute dal poeta sul monte Miseno sono tanto grandi e tanto care da assegnargli senza alcuna remora la palma della vittoria.

Il legame affettivo che unì biograficamente Boccaccio a Baia è ben noto, e all’interno della produzione poetica del Certaldese non è difficile identificare una linea tematica che tiene insieme diversi suoi componimenti, tanto da spiegare facilmente il tono accorato del sonetto<sup>38</sup>. Per un altro rispetto, però, il medesimo testo può essere rubricato sotto quel costante interesse tributato da Boccaccio alla geografia *tout court*. Tale peculiare attenzione di Boccaccio è in effetti ben presente sin dalle opere giovanili, dalle favole eziologiche – come quella presentata nel *Ninfale fiesolano* – fino ai precisi riferimenti alla realtà spaziale reale o antica poste in filigrana alle ottave del *Teseida*, dalle insistite incursioni nel capolavoro volgare fino all’entusiastico interesse per la riscoperta delle Canarie, ma trova compimento nell’erudito repertorio geografico *De montibus* già citato. L’azione prolungata di un simile interesse provoca un circolo virtuoso di memoria letteraria che permette di affiancare due opere tanto dissimili tra loro come sono il sonetto dedicato a Baia e l’enciclopedia latina composta dopo l’incontro con Petrarca. Al di là però di un marginale spunto esegetico o di un più preciso inquadramento del contesto di fondo su cui tali opere si stagliano, da un affiancamento del sonetto XLIX al *De montibus* derivano in questo caso persino considerazioni ecdotiche. Complesse sono in effetti le questioni sottese alla restituzione di questi versi, in particolare proprio per il trattamento dei trentadue nomi presentati nelle quartine. Dovendo accertare la correttezza delle lezioni relative ai toponimi orografici, utile è certo il confronto con i modelli alla base del sonetto<sup>39</sup>, l’analisi delle simmetrie interne al componimento e lo

---

ellenici, italiani e infine iberici e africani.

<sup>38</sup> Vd. TUANO, «Quel dolce canto», pp. 75-110. In particolare la studiosa sottolinea come «il ciclo di Baia, chiaramente individuabile nel corpus delle rime, sia una sequenza di liriche di forte impianto narrativo, in cui si vengono a delineare le tappe di una vicenda amorosa che si semantizza ulteriormente mediante la costante ambientazione flegrea comune a tutti i componimenti» (p. 75).

<sup>39</sup> Oltre al riferimento al sonetto potamologico petrarchesco *Rvf* 148, è qui attiva la fonte ovidiana relativa al mito di Fetonte (*Ov. Met.* 2 214-26), che nella sua corsa sfrenata incendia con il carro del sole una lunga, ancorché molto più disordinata rispetto a quella proposta da Boccaccio, messe di monti. Sul riuso e la rifunzionalizzazione di queste fonti, vd. PASTORE STOCCHI, *Tradizione*, pp. 36-37 e soprattutto J. USHER, *Global Warming in the Sonnet: the Phaeton Myth in Boccaccio and Petrarch*, «Studi sul Boccaccio», 28 (2000), pp. 123-81, pp. 166-71 e 179-83.

studio delle ragioni metriche; l'editore delle *Rime* non può tuttavia prescindere dal conforto che solo l'edizione critica di un testo tanto erudito e così poco lirico come è il *De montibus* potrà dare<sup>40</sup>.

Come si vede, i riscontri presentati non riguardano, se non in minima parte, riprese puntuali e precise che possano costituire un uncino certo per agganciare saldamente e sicuramente tra loro testi tanto diversi. Quanto messo in luce non mira infatti a confermare possibili datazioni o ipotesi di sincronia cronologica tra la produzione poetica di Boccaccio e le altre sue opere: sebbene infatti si possa esser portati a credere che l'autore abbia declinato in un medesimo momento ma attraverso due sistemi linguistico-formali diversi un unico tema o un'unica considerazione sul mondo, nulla vieta, al contrario, che sia invece ritornato ad affrontare una identica questione in momenti anche molto lontani della propria carriera intellettuale. Lo studio della memoria poetica declinato *sub specie Boccaccii* deve portare piuttosto a un circolo virtuoso che può e deve avere ricadute innanzitutto esegetiche. Superando quella ingiustificabile dicotomia che tiene ancora oggi ben separato il Boccaccio volgare dal Boccaccio latino, il Boccaccio giovane e il Boccaccio ormai convertitosi all'erudizione in tarda età, ma al contrario analizzando nel complesso l'intera sua produzione volgare e latina, prosastica e poetica insieme la critica può contribuire ad arricchire, specificandolo, il senso profondo delle opere uscite dalla penna di Boccaccio. Nella piena consapevolezza che, come ebbe a scrivere Ungaretti a introduzione delle sue traduzioni di William Blake, «Il miracolo è frutto di memoria. A furia di memoria si torna, o ci si può illudere di tornare, innocenti. [...] Significa solo che il passato, un poeta non può considerarlo se non come contenuto dei casi che sta vivendo; che la memoria non può interrogarla, se non per riconoscere l'attualità della propria voce»<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Le singole lezioni sono puntualmente valutate e discusse da Leporatti; vd. BOCCACCIO, *Rime*, pp. 140-43. Per una più complessiva analisi delle voci campane presenti nell'opera geografica vd. C.M. MONTI, *Il "De montibus" e i luoghi campani*, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*. Atti del Convegno *Boccaccio angioino* (Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2013), a cura di G. ALFANO, E. GRIMALDI, S. MARTELLI, A. MAZZUCCHI, M. PALUMBO, A. PERRICCIOLI SAGGESE, C. VECCE, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, pp. 175-88.

<sup>41</sup> G. UNGARETTI, *Discorsetto del traduttore*, in W. BLAKE, *Visioni*, a cura di G. UNGARETTI, Milano, Mondadori, 2007, p. 13.



SARA FERRILLI

I MODELLI LETTERARI DEL *DE HONORE MULIERUM* DI BENEDETTO DA CESENA  
PRIMA E OLTRE LA *COMMEDIA*

*Considerato dai critici un plagio del Paradiso o una poco originale imitazione della Commedia, il De honore mulierum di Benedetto da Cesena è una delle testimonianze del culto dantesco radicatosi in Romagna a metà Quattrocento. Il poema comprende 46 'epistole' in terza rima, raggruppate in quattro libri; in esse si discute della natura amoris e, dopo una lunga serie di exempla tratti dalla storia e dalla letteratura, il poeta accede all'Empireo guidato dalla sua donna, ottenendo la redenzione dall'amore carnale mediante la poesia. Il modello dantesco è sicuramente preponderante, ma Dante non è l'unico poeta a cui il Cesenate si richiama implicitamente ed esplicitamente, e infatti grande peso rivestono anche gli storici antichi e i Trionfi di Petrarca. Questo contributo si propone dunque di fornire una prima rassegna delle fonti del poema e di indagare al contempo le strategie rielaborative delle opere di Dante e Petrarca e la funzione che tali autori ebbero nello strutturare il dettato del De honore mulierum a livello tematico, metrico, stilistico e narrativo. L'idea è quella di fornire qualche spunto per collocare il poema di Benedetto all'interno della cerchia dei poeti isottei, sottolineando la compresenza, ben poco usuale, dei modelli dantesco e petrarchesco in una medesima opera.*

\*

*Considered by critics as a form of plagiarism of Dante's Paradiso or a little original imitation of the Commedia, the poem De honore mulierum written by Benedetto da Cesena testifies, among other works, the cult devoted to Dante in the fifteenth-century Romagna. The poem consists in 46 epistles in 'terza rima' divided in four books. It discusses the quaestio of natura Amoris by a long enumeration of historical and literary exempla and displays at the end the poet's entrance into the Empyrean where, under the guidance of his Lady, he is redeemed from carnal love through poetry. Dante is certainly the most important model under De honore mulierum; nevertheless, there are many other authors who served as implicit or explicit sources and played a relevant role, such as Latin historians or Petrarch's Trionfi. Therefore, this paper aims to provide a first review of the poem's sources and to investigate how Benedetto re-elaborated Dante and Petrarch and the function they held in the poem's conception and structure on a thematic, metrical, stylistic and narrative level. The idea is to give the cue about Benedetto's position within the circle of poets who celebrated Isotta degli Atti and to underline the unusual coexistence of Dante and Petrarch as main literary references.*

Il *De honore mulierum* è un poema in terza rima composto intorno alla metà del Quattrocento dal romagnolo Benedetto da Cesena e dedicato a Malatesta, figlio di Sigismondo Pandolfo Malatesta e di Isotta degli Atti, nato dopo il 1449 e morto giovanissimo nel marzo del 1458<sup>1</sup>. Esso è strutturato in 46 capitoli, denominati *Epistole*, raggruppati in quattro libri in cui, sotto forma di tenzone, il poeta e la sua donna discorrono sulle qualità positive dell'amore e sul come fuggire dalle passioni distruttive, ripercorrendo una serie di *exempla* tratti dalla storia e dalla letteratura. Al termine della lunga enumerazione di personaggi, eventi storici e scrittori di ogni epoca, il poeta accede all'Empireo guidato dalla sua donna e redime se stesso dall'amore carnale attraverso la poesia.

Poche sono le notizie certe sul suo autore, ma dal poema apprendiamo che Benedetto fu un attivo membro del cenacolo malatestiano di Rimini, nel quale il mecenate Sigismondo Pandolfo fu capace di convogliare intellettuali come Giusto de' Conti e Basinio da Parma e di intrattenere strette relazioni con Guarino Guarini e Leon Battista Alberti.<sup>2</sup> L'opera del Cesenate svolge infatti una precisa funzione all'interno della corte malatestiana, in quanto da un lato essa celebra il legame sentimentale, prima adulterino e poi legittimo, tra Sigismondo Pandolfo e Isotta, collocando dunque l'autore nella cerchia dei cosiddetti poeti isottei<sup>3</sup>, ma dall'altro possiede anche una funzione pedagogica, poiché la dedica al figlio Malatesta adombra la volontà dell'autore di fornire un compendio storico in versi atto a introdurre un giovane negli studi.

Gli scarsi contributi critici sul Cesenate hanno rimarcato la preponderanza del modello dantesco, analizzando in blocco il *De honore mulierum* come

<sup>1</sup> Per un profilo biografico vd. A. FALCIONI, *Malatesta, Sigismondo Pandolfo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2007, pp. 107-14.

<sup>2</sup> Vd. A. PIROMALLI, *Gli intellettuali presso la corte malatestiana di Rimini*, in ID., *Società, cultura e letteratura in Emilia e Romagna*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 9-23. I documenti su Benedetto da Cesena sono stati raccolti da A. F. MASSERA, *Un romagnolo imitatore del poema dantesco nel Quattrocento (Benedetto da Cesena)*, in *Studi danteschi*, a cura della Reale Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna, nel VI centenario della morte del Poeta, Bologna, Zanichelli, 1922, pp. 165-76, pp. 172-76; cfr. anche E. RAGNI, *Benedetto da Cesena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, 1966, pp. 427-29; C. F. GOFFIS, *Benedetto da Cesena*, in *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, p. 582.

<sup>3</sup> Per le sezioni encomiastiche vd. in particolare *DHM* I XII 184-198 e III x 109-121. Si citerà sempre dall'*editio princeps*: BENEDICTUS CAESENATIS, *De honore mulierum*, Venetia, per Bartholamio de Zani da Porteso, a. D. MCCCCC, die sexto Mensis Iulii. Nel testo ho introdotto la separazione tra le parole, ho sciolto le abbreviazioni e ho inoltre normalizzato ortografia e punteggiatura secondo l'uso moderno. Sui poeti isottei si veda almeno A. PIROMALLI, *La poesia isottea nel Quattrocento*, «Letterature moderne», 6 (1956), n. 5, pp. 519-33, p. 521.

un malriuscito centone di versi della *Commedia* e puntando l'attenzione sulla rielaborazione di consistenti sezioni del *Paradiso*, che egli tenterebbe pedestramente di imitare. Relegato l'autore tra gli epigoni danteschi del Quattrocento, il poema ha ricevuto consistenti stroncature che hanno impedito qualsiasi approfondimento sulle sue fonti e sulla sua funzione nella corte malatestiana, quest'ultima ben evidente ai critici antichi i quali lessero l'opera come un compendio di *exempla*. Tale lettura, corroborata anche da una probabile diffusione del poema al di là del ristretto ambiente della corte riminese<sup>4</sup>, trova nuova linfa mediante l'analisi delle fonti menzionate e sottese nel poema, dove il canone letterario del Cesenate appare funzionale alle finalità celebrative che presiedono alla stesura dell'opera.

### 1. Le fonti del "De Honore Mulierum": i modelli dichiarati

Nel poema di Benedetto da Cesena si dipana una storia universale dall'epoca classica fino a quella contemporanea all'autore, in cui numerosi sono i personaggi e gli *exempla* attinti da autori esplicitamente menzionati, tra cui spiccano gli storici latini. Tale sfoggio di erudizione mette in mostra le numerose letture del Cesenate e ne rafforza le argomentazioni pur non costituendo, come accadrà per le fonti volgari, una maniera di forgiare la veste formale del poema su *auctoritates* riconoscibili. Sono scarni i riferimenti espliciti ai Testi Sacri, che si limitano ad un rapido cenno alla storia di Abramo e della schiava Agar di *Gen* 16<sup>5</sup> e a un richiamo al Salmo 91<sup>6</sup>. Più consistenti i rimandi alla storiografia latina, specialmente nel libro II, in cui Benedetto tratta delle vicende dalla fondazione di Roma fino all'avvento

<sup>4</sup> La tradizione nota comprende, oltre alla *princeps*, solo il ms. Bibl. Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4004, a cui andrebbero aggiunti due nuovi manoscritti presentati durante il convegno genovese, uno dei quali annotato, per la cui analisi si rimanda a S. FERRILLI, *Alcune aggiunte al testimoniale del "De honore mulierum" di Benedetto da Cesena*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 49 (2017), in corso di stampa.

<sup>5</sup> Vd. *DHM* I VII 7-11: «Io odo dire, et questo in scripto appare, | del fio de Thare patriarcha antico, | come inviscose in questo dolce amare. | Et questo fo del gran Dio pur vero amico, | sì como narra et mostra la Scriptura».

<sup>6</sup> *DHM* II XIII 85-90: «Aprendi el dolce decto del Psalmista, | che dice *Delectasti* in un bel Psalmo, | ben dimostrò che i piacque humana vista. | Tu sola pòi dannarmi e farne almo: | destendi el braccio tuo, fammi contento | et tocca un poco col tuo el mio palmo». Vd. *Sal* 91 5-6; 13-16, ma anche *Purg.* XXVIII 80-81. Oltre al titolo nel *DHM* sembrano essere riecheggiati anche alcuni versetti del *Salmo*, come ad esempio l'impiego di *palma* con cui si intendono sia il palmo della mano, sia l'albero.

degli Scipioni, dove vengono chiamati in causa Orosio, Sallustio<sup>7</sup>, e soprattutto Livio, quest'ultimo ricordato già in *DHM* I x 82-87 relativamente alle donne di Coriolano<sup>8</sup>. In questo caso egli è citato come fonte unica, come accade anche in *DHM* II x 28-29, dove viene definito «vero testimonia» per l'episodio di Annibale e degli elefanti<sup>9</sup>, e in II XII, in merito alla distruzione della città spagnola di Estapa<sup>10</sup>.

L'opera di rielaborazione intrapresa dal Cesenate non si limita tuttavia al richiamo esplicito, ma prosegue in alcuni casi per accostamento di più autori, dei quali egli riporta le differenti informazioni, confrontandole. Ciò accade nei versi sulla fondazione di Roma, per i quali Benedetto si affida a Livio, Solino ed Eutropio:

De Numitore Ilia fo figliola  
che fo de Remo et del buon Romol matre,  
Livio ciò canta nella prima scola.  
Roma fondaron questi dui gemelli  
de cui nel mondo l'alta fama vola.  
Dice Solin ch'egli eran giovencelli  
de anni vintedui, ma Eutropio conta  
che da deceocto havia ognun di quelli.  
(Benedetto da Cesena, *DHM* II v 22-29)

Benedetto avrebbe tratto da Liv. *Hist.* 1 3-4 la notizia secondo cui Romolo e Remo sarebbero figli di Marte e di Ilia; il nome della madre dei due gemelli compare tuttavia come Rea Silvia nel testo liviano, essendo Ilia una grecizzazione dovuta ad altre fonti, tra cui lo stesso Solino, volta a raffor-

---

<sup>7</sup> Sallustio è menzionato in *DHM* III III 4-6: «Scrive Salustio i gesti e gran dolori | in Africa seguiti per Iugurta | e del reo Catelina i gran terrori», riassumendo genericamente la materia del *Bellum Iugurthinum* e del *De Catilinae coniuratione*. Di Orosio si parlerà a breve, ma si ricordi anche il riferimento a Oros. *Hist. adv. pag.* 3 22 6-7 in *DHM* II VIII 122, in merito alle guerre sannitiche e a Quinto Fabio Massimo Gurgite.

<sup>8</sup> Il riferimento è a Liv. *Hist.* 2 40.

<sup>9</sup> La fonte per tale passo è Liv. *Hist.* 21 58-59. Sui versi in questione del *De honore mulierum* si tornerà oltre, parlando degli *bapax* danteschi.

<sup>10</sup> «Ad Astapa mandò ancor Scipio e quive | vi fo sì gran macello ch'a pensarlo | la pena mia per gran timor nol scrive. | Ma legi Livio e potrai chiusarlo, | come tal plebe s'arse e i gadicani | se arese a Scipion, como io te parlo» (*DHM* II XII 76-81). Per la fonte latina vd. Liv. *Hist.* 28 22-37.

zare il legame tra la città di Roma ed Enea<sup>11</sup>. Per quanto riguarda l'età dei fratelli il Cesenate riferisce che secondo Solino, che menziona Varrone, essi avevano ventidue anni, mentre per Eutropio i gemelli sarebbero stati diciotenni. Tuttavia per Solino, in contrasto anche con il testo varroniano, sarebbe stato il solo Romolo a fondare la città<sup>12</sup>, laddove le informazioni tratte da Eutropio corrispondono a quanto riportato nei versi di Benedetto<sup>13</sup>.

L'approccio sinottico alle fonti si ha anche nei passi in cui viene ricordata la guerra di Roma contro Veio e il sacrificio dei Fabi nella battaglia del Cremera. Qui l'autore ricorre nuovamente a Livio, sostenendo che secondo quest'ultimo lo scontro con la città etrusca avrebbe provocato la morte di tutti i trecentosei membri della *gens* Fabia, confrontandone le tesi con quelle di Orosio:

Possia Gneo Fabio, de core alto e magno,  
dali Vegeti et Volsi sentì el duolo  
con tucti i Fabi, e a-cciò pensare io piagno.  
Non ne campò secondo Livio un solo  
de' trecento et sei, ma Orosio dice  
ch'un ne campò dal doloroso stuolo:  
un ch'era nella cuna fo radice  
degli altri che poi surse e che nei facti  
d'arme trovose infra i Romani felice.  
(Benedetto da Cesena, *DHM* II VI 19-27)

Fabii caesi ad unum omnes praesidiu-  
mque expugnatum. Trecentos sex pe-  
risse satis conuenit, unum prope pu-  
berem aetate relictum, stirpem genti  
Fabiae dubiisque rebus populi Roma-  
ni saepe domi bellique uel maximum  
futurum auxilium. (Liv. *Hist.* 2 50)<sup>14</sup>

Dehinc inducti in insidias circumuen-  
tique ab hostibus, omnes ibidem tru-  
cidati sunt, uno tantum ad enuntian-  
dam cladem reseruato, ut miserius  
audiret patria perditos, quam perdi-  
disset. (Oros. *Hist. adv.* pag. 2 5 9)<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Vd. D. H., *Antiquitates Romanae* 1 73-75 e Serv. *Aen.* 1 273. Si veda J. PUCET, *Les origines de Rome. Tradition et histoire*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1985, pp. 51-54.

<sup>12</sup> Vd. Solin. *Collect.* 1 17-18 e Varr. *R. R.* 2 1 9.

<sup>13</sup> Si veda Eutrop. *Brev.* 1 1.

<sup>14</sup> Il testo è citato sulla base dell'edizione TITII LIVI, *Ab Urbe condita*, recognoverunt et adnotatione critica instruxerunt R. A. CONWAY et C. F. WALTERS, Oxonii, Clarendon, 1914.

<sup>15</sup> Si cita da PAOLI OROSII, *Historiarum adversum paganos*, libri VII, ex recognitione C. ZANGEMEISTER, Lipsiae, Teubner, 1889.

Malgrado il confronto con il testo liviano dimostri che il Cesenate frain-tese le informazioni ivi tramandate, che concordano con le altre fonti storiografiche<sup>16</sup>, la lettura diretta di Livio non va esclusa e potrebbe anzi essere comprovata dall'impiego del termine *cuna*, forse impropriamente calcato su «eo nisi corporibus armisque rupere cuneo viam» (*Hist.* 2 50). Alla luce di ciò che accade nei casi di discrepanza tra le fonti e il *DHM* si possono avanzare alcune ipotesi sulla maniera in cui Benedetto da Cesena ha avuto accesso ai testi. Per quanto riguarda Livio, infatti, si potrebbe pensare che egli abbia attinto a una versione testuale, a un compendio o a un volgarizzamento che effettivamente presentavano tali informazioni, oppure che la menzione di più fonti sia in realtà un espediente impiegato dal Cesenate per vantare una profonda erudizione. Anche nella lunga rassegna di letterati del libro IV, infatti, è evidente l'intento di fornire una carrellata di autori che travalica i testi effettivamente impiegati per la compilazione del poema, i cui modelli preponderanti, come vedremo a breve, sembrano convogliare sulla *Commedia* e su un non trascurabile riuso petrarchesco<sup>17</sup>.

## 2. Un plagio della “Commedia”? Strategie rielaborative del testo dantesco

Come già accennato, l'etichetta di malriuscito plagio dantesco che ha accompagnato le moderne letture del *De honore mulierum* è in contrasto con il suo carattere di compendio storiografico, che invece attraversa la critica più antica<sup>18</sup>. L'idea che il poema sia incasellabile nella folta schiera della letteratura di stretta imitazione dantesca deriva infatti da uno scritto di Luigi Piccioni, in cui si definisce Benedetto «più propriamente [...] plagiario

<sup>16</sup> Anche Eutrop., *Brev.* 1 16.

<sup>17</sup> In *DHM* IV II tra gli autori medievali e contemporanei compaiono variamente citati Dante, Petrarca, Boccaccio, Guido Cavalcanti, Coluccio Salutati, Cino da Pistoia, Benvenuto da Imola, Leonardo Bruni, Brunetto Latini, Folchetto di Marsiglia, Arnaut Daniel, Guittone d'Arezzo, Cecco d'Ascoli, Simone Serdini detto il Saviozzo e Giusto de' Conti. Il Bruni, inoltre, è l'unico storico contemporaneo che viene menzionato nel secondo libro, in quanto Benedetto ne ricorda i *Commentaria tria de primo bello Punico* in *DHM* II IX 10-12.

<sup>18</sup> Vd. le testimonianze di Antonio Casari ed Edoardo Fabbri riportate da L. PICCIONI, *A proposito di un plagio del “Paradiso” dantesco*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, pp. 545-61; Antonio Maria Salvini in *La bella mano di Giusto de' Conti romano senatore e una raccolta delle Rime antiche di diversi Toscani*, nuova edizione con prefazione e annotazioni, Firenze, Jacopo Guiducci e Santi Franchi, 1715, p. VII-XI; F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1749, IV, p. 211 e F. PALERMO, *I manoscritti Palatini di Firenze*, Firenze, dalla Reale Biblioteca Palatina, I, pp. 612-13.

che imitatore del Poeta»<sup>19</sup> e il *De honore mulierum* «un'imitazione servile» del *Paradiso*, in cui l'autore si appropria della lingua dantesca così come della «parte decorativa artificiale», dell'«ordinamento morale» e dei «personaggi nel numero e coi caratteri e gli attributi»<sup>20</sup>. Massèra, pur giudicando i versi di Benedetto poeticamente irrilevanti, limitò l'estensione del 'plagio' al cap. VIII del IV libro, definito un «arido compendio del *Paradiso* dantesco»<sup>21</sup>. Malgrado essa non sia l'unico modello di riferimento, è innegabile che nel *De honore mulierum* vi siano continui ricorsi alla *Commedia*, che si spingono ben al di là delle enumerazioni ricordate da Piccioni per *DHM* IV VIII, rendendo il poema dantesco a tutti gli effetti il principale ipotesto che forgia le terzine di Benedetto a livello narrativo, linguistico e retorico.

L'esile scheletro narrativo delle *Epistole* deve infatti moltissimo alla cornice diegetica delle tre cantiche, come si evince anche dall'ultimo capitolo del poema, il cui *incipit* è un palese tributo alla preghiera alla Vergine di *Par.* XXXIII<sup>22</sup>, così come la chiusa dell'intero poema, che ricalca e fonde tra loro quelle dell'*Inferno* e del *Paradiso*:

Poniam silentio al canto de Parnaso  
e i pensier nostri fia a le  *cose belle*.  
Nel tempo breve incognito rimaso  
 *pensando a chi i ciel move e l'alte stelle*.  
(Benedetto da Cesena, *DHM* IV XI 40-44)

L'amor che move il sole e l'altre stelle.  
(*Par.* XXXIII 145)<sup>23</sup>

Tanto ch'ì vidi de le  *cose belle*  
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.  
E quindi uscimmo a riveder le  *stelle*.  
(*Inf.* XXXIV 137-139)

<sup>19</sup> PICCIONI, *A proposito di un plagiatario*, p. 545.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> MASSÈRA, *Un romagnolo imitatore*, p. 165.

<sup>22</sup> Cfr. *DHM* IV XI 1-9: «Alma regina, fiammeggiante stella, | unica de Dio Madre, eterna rosa, | cui el divin Sole fa splendente e bella, | o vaso immacolato, o de Dio sposa, | ch'al puncto ch'a lui piacque e el tempo corso | fo la divina essentia in te nascosa. | Tu el gran peccato delo ardito morso | determinasti col tuo caro figlio | tu apresti el celo e a noi desti soccorso».

<sup>23</sup> Si cita da DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1966-1967.

Tali sezioni forniscono dunque a Benedetto un utile spunto narrativo per legittimare il proprio percorso enciclopedico, che proprio in IV IX sembra spingersi al compendio complessivo della *Commedia*. Si noti infatti la maniera in cui egli rielabora lo smarrimento dantesco nella selva, convogliando in un riconoscibilissimo *topos* narrativo altri lasciti rimici e stilistici dell'Alighieri:

Tu eri nel mortal bosco smarito,  
anc[h]e perso pò dirse, ma dal celo  
luce t'ha inducto in un giardin fiorito.  
Da gli ochi tuoi è sciolto l'oscur velo,  
tu volto sei nel vero e *dritto calle*,  
fuor sei del pravo e caldo del ver zelo.  
Tu eri merso in questa oscura *valle*  
*tra gli animal ferin quasi hom defuncto*:  
or sei nel monte e *a lei volto hai le spalle*  
e serai in ciel per longa gratia assunto,  
non revolgendo el legno in *duro scoglio*  
che tanto te ha de grave duol *compunto*  
e io con teo sia in l'eterno soglio.

(Benedetto da Cesena, *DHM* IV IX 106-118)

Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,  
là dove terminava quella *valle*  
che m'avea di paura il *cor compunto*,  
guardai in alto e vidi le sue *spalle*  
vestite già de' raggi del pianeta  
che mena *dritto* altrui per ogni *calle*.  
(*Inf.* I 13-18)

«Pur ier mattina *le volsi le spalle*:  
questi m'apparve, tornand'io in quella,  
e reducemi a ca per questo *calle*».  
(*Inf.* XV 51-53)

Certo io piangea, poggiato a un de' rocchi  
del *duro scoglio*.  
(*Inf.* XX 25-26)

I *loci* della *Commedia* che confluiscono nel *DHM* sono estremamente noti, segno che l'autore intende rendere immediatamente rintracciabile il legame con l'Alighieri. In tal senso mi pare significativa la ripresa degli *hapax* danteschi, i quali dimostrano non tanto «l'intendimento, diciamo pure, doloso di nascondere il modello, tacendo di esso e del suo autore»<sup>24</sup>, bensì quello di renderne ancora più palese la dipendenza a livello formale. Così avviene in *DHM* IV VII 83-87, in cui troviamo in rima il dantesco «insusi» di *Par.* XVII 13, o in *DHM* I VII 38-42 dove appare la serie dantesca *atra* : *latra* : *squatra* che pare rievocare *Inf.* VI 13-18<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> PICCIONI, *A proposito di un plagiatario*, p. 557.

<sup>25</sup> Si tratta di uno dei *loci* critici del poema dantesco, oggetto di revisione testuale sia nell'edizione di Sanguineti, dove Cerbero «incuoa ed isquatra» (DANTIS ALAGHERII, *Comedia*, edizione critica per cura di F. SANGUINETI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, p. 32) sia nell'edizione approntata da Inglese, che presenta «ingoia e disquatra» (DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, revisione

A livello filologico la memoria della *Commedia* solleva alcuni interrogativi anche sulla versione testuale in cui il Cesenate conobbe le tre cantiche, come avviene per il riuso di *Purg.* XXIV, che Benedetto sembra avere presente in più luoghi dell'opera. Egli coglie infatti le innovazioni rimiche del canto di Bonagiunta, riproducendo anche il lucchese «gentucca», per poi apportare alcune innovazioni con la sostituzione del rimante *pilucca* col meno aggraziato *zucca*:

De tutto canta el vero testimonio  
Livio el paduan: Sempronio a *Lucca*  
gì e l'altro in ver Liguria el fier demonio.  
Et in quel tempo la valente zucca  
de Gneo Scipion la Spagna scorse  
e Anno prese e altra assai *gentucca*.  
(Benedetto da Cesena, *DHM* II x 28-33)

Ma come fa chi guarda e poi s'apprezza  
più d'un che d'altro, fei a quel da *Lucca*,  
che più pareo di me aver contezza.  
El mormorava; e non so che "*Gentucca*"  
sentiv'io là, ov'el sentia la piaga  
de la giustizia che sì li pilucca.  
(*Purg.* XXIV 34-39)

La memoria di *Purg.* XXIV agisce anche nella prima *Epistola* di tutto il poema, dove sono rielaborati i vv. 55-57 con la reiterazione, in Benedetto, dell'aggettivo *dolce*, vero marcatore stilistico del nuovo corso inaugurato dalla poesia dantesca:

Donna, non fia già mai sotto alcun velo  
che più tener me possa nel suo *nodo*,  
voglio imbiancar col vostro amor el pelo.  
*Dolce è el ligame e dolce è el novo chiodo*  
che m'à conquiso, e *dolce en le catene*  
de che io so' cincto con sì *dolce* modo.  
Dolce me sanno tutte le mie pene,  
le lachrime anco et li suspir ch'io gitto  
me sanno *dolci* ai *dolce* amor con spene  
de ogni punta che m'à el cor traficto.  
(Benedetto da Cesena, *DHM* I 1 61-70)

«O frate, issa vegg'io», diss'elli, «il *nodo*  
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne  
di qua dal dolce stil novo *ch'è odol*».  
(*Purg.* XXIV 55-57)

---

del testo e commento di G. INGLESE, I, *Inferno*, Roma, Carocci, p. 95).

Nel passo appena menzionato, inoltre, il «novo chiodo» del *DHM* testimonia della *varia lectio* relativa al v. 57: esso viene infatti tradotto o parafrasato da Pietro Alighieri, Benvenuto e Giovanni Bertoldi da Serravalle in «novum clavum», ovvero con l'univerbazione di *chiodo*, una lezione dipendente dal gruppo *Vat* e che giunge fino a Boccaccio e al Petrarca dei *Trionfi*<sup>26</sup>. Tale riscontro, oltre a lasciare tracce sulla prima circolazione della *Commedia*, presenta una certa rilevanza anche perché dà risalto alla memoria petrarchesca di Benedetto che, come vedremo, sembra coinvolgere proprio i *Trionfi*.

### 3. Citazioni per ricombinazione ed enumerazioni tra Dante e Petrarca

Se Dante fornisce a Benedetto cornice narrativa e tessitura formale, alcuni primi sondaggi nel *De honore mulierum* rivelano anche un forte debito con l'opera di Petrarca, specialmente di tipo retorico ed enciclopedico. Ad esempio, una pratica diffusa del poema consiste nella ricombinazione da sezioni diverse del testo d'origine, valida sia per la *Commedia*, sia per i *Rvf*. Così avviene in *DHM* I x «ma ficca el tuo intellecto per la cruna | del mio desio», verso che assomma *Purg.* XXI 16 e 37-38, o anche nel cap. precedente, dove Benedetto pare reimpiegare *Rvf* 202 e 256:

O stella, dirò io che s'è infiammato  
col tuo bel lume el pecto di me hai,  
estincto lui d'ogni altro lume ornato?  
Non odi tu gli mei suspir e lai,  
l'afflicto pianto col dolor che struggi,  
el mio cor lasso e i tenebrosi guai?  
Tu me constringe amar cui guarda e fuggi  
con tale aspecto qual leone o tiglio,  
et che la mente mia consuma et suggi  
de dolce amor succorri et non sie pigro.  
(Benedetto da Cesena, *DHM* I ix 16-25)

<sup>26</sup> La lezione dipende dalla presenza dell'articolo *el/il* dopo «stil», forse preferibile rispetto al canonico «ch'i' odo» della vulgata Petrocchi. Le difficoltà ecdotiche poste dal verso, che emergono anche nell'edizione di Sanguineti, sono riassunte in E. FENZI, *Dopo l'edizione Sanguineti: dubbi e proposte per 'Purg.' XXIV, 57*, «Studi Danteschi», 68 (2003), pp. 67-82. Cfr. anche M. ZACCARELLO, *Canto XXIV. Rimatori e poetiche «da l'uno a l'altro stilo»*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni, II. Purgatorio*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno editrice, 2014, pp. 712-44; ID., «Come d'asse si trae chiodo con chiodo» («Triumphus Cupidinis» III, 66). *Un'immagine di Petrarca fra Cicerone e Dante*, «Studi Medievali e Umanistici», 15 (2017), pp. 27-42.

I due sonetti petrarcheschi sono accomunati dalla serie rimica in *-ugge* con i rimanti *sugge* : *(di)strugge* : *fugge*, ma anche dal riferimento al ruggito del leone, elementi che si ritrovano anche nei versi di Benedetto insieme alla probabile eco di *Rvf* 202 2 («fiamma che m'incende et strugge»)²⁷ e all'insistenza generale sul lessico del dolore. Petrarca è inoltre prediletto anche per le giustapposizioni ed enumerazioni, come accade in *DHM* I II:

<p>Non so diamante, o marmo, over diaspro,          ma noto el dir che del tuo pecto stendi.          (Benedetto da Cesena, <i>DHM</i> I II 4-5)</p>	<p>O di <i>diamante</i>, o d'un bel <i>marmo</i> bianco,          per la paura forse, o d'un <i>diaspro</i>,          pregiato poi dal vulgo avaro et schioccho.          (<i>Rvf</i> 51 9-11)</p>
--	--

Ma il debito maggiore con l'opera del poeta aretino sembra riguardare i *Triumphs*, da cui l'autore sembra trarre in blocco, con poche eccezioni, i personaggi menzionati in *DHM* IV I-V. Il richiamo più immediato conduce a *Triumphus Fame* III e IIa, dove Petrarca enumera una lunga lista di autori e personalità del mondo antico che si ritrovano, spesso con i medesimi epiteti, anche nelle *Epistole* benedettiane²⁸. La pregnanza di Petrarca trova inoltre conferma nella presenza del poeta aretino tra le *auctoritates* volgari di *DHM* IV II 52-54 («E el buon Petrarca che sentì gran pene | de l'amoroso dardo diede laude | a Laura sua, come honesta convene»), e potrebbe essere estendibile ad altri testi petrarcheschi, tra cui il *De viribus illustribus*, o anche al *De mulieribus claris* di Boccaccio, ipotesi tuttavia ancora da vagliare. Sebbene, quindi, Dante resti un riferimento imprescindibile, questi spunti potrebbero indurre a riconsiderare totalmente il rapporto tra Benedetto e la letteratura del Trecento, fornendo qualche indicazione anche sulle frequentazioni letterarie dei poeti isottei.

²⁷ Si cita da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996.

²⁸ Per i toponimi: *Triumphus Fame* III 42: «Tito Livio padovano», *Triumphus Fame* IIa 91: «Livio il gran padoan» e *DHM* II x 29: «Livio el paduan»; IV 1 83: «El buon Livio paduan gentile»; *Triumphus Fame* IIa 65: «quel era di Volterra e quel d'Aquino», IIa 68-69: «e 'l fiorentin ch'è messo | a cantar Pluto e Stillico e Ruffino» e *DHM* IV 1 89-90 e 95-97: «Ma Iuvenale | adorna Aquin» e «Persio come spada | tagliente e acuta e sitillante foco | Vulterra adorna e senza stare abada» e IV III 40-41: «Claudian trovo ala rivera de Arno | e de molti altri fiorentini adorni». Cfr. anche *Triumphus Fame* IIa 103-104: «il veritiero ebreo | Iosefo» e *DHM* IV 1 124: «Iosapho Ebreo»; Petrarca, *Triumphus Fame* IIa 112: «Duo Corneli e duo Valeri» e *DHM* IV III 7: «Dui Valerii e dui Cornelii». Si cita da FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzj*, a cura di V. PACCA e L. PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996.

In conclusione, la memoria dantesca e petrarchesca nel *De honore mulierum* si tratteggia sotto il segno di una serena convivenza, un fenomeno per nulla scontato a questa altezza cronologica in quanto, come ha dimostrato Dionisotti, «dopo il 1440 e sempre più dopo la metà del secolo, da Rimini a Urbino passando a Ferrara e da Giusto dei Conti al Boiardo, il rapido sviluppo di una nuova letteratura volgare fuor di Toscana portò alla imitazione del Petrarca piuttosto che di Dante»<sup>29</sup>. In questo senso il poema del Cesenate convoglia i due modelli, non ritenendoli in contrapposizione, pur testimoniando della sopravvivenza di una tradizione, quella dantesca, che proprio negli anni centrali del secolo «si restrinse e assestò in un riparato settore della cultura italiana»<sup>30</sup>. Dante è in questo caso una fonte scoperta, come lo sono gli storici latini, che serve a concludere l'enciclopedismo del *De honore mulierum* nella cornice diegetica ed allegorica della *Commedia*. Poiché infatti il poema ha finalità innanzitutto encomiastiche e poi pedagogiche, Benedetto ha bisogno di tutta l'erudizione possibile, e a tal scopo egli unisce e rilancia generi ancorati alla letteratura del Due e Trecento, come il poema enciclopedico e la tenzone – a cui allude la divisione in *Epistole*, sulla quale tuttavia influì anche il *Liber Isottaens* di Basinio da Parma – includendovi richiami a una pluralità di autori e di modalità narrative. Per questo nel *De honore mulierum* la memoria poetica si spinge al di là dell'*ornatus* e diviene strategicamente funzionale sia alla celebrazione della corte di Sigismondo Pandolfo e all'educazione di suo figlio Malatesta, sia all'elevazione intellettuale di un autore che forse percepiva la poca grazia dei suoi versi.

---

<sup>29</sup> C. DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, (20-27 aprile 1965), Firenze, Sansoni, 1965, I, pp. 333-78, p. 356.

<sup>30</sup> *Ibid.*

MEMORIA E SCRITTURA IN UN INEDITO CANTARE DEL QUATTROCENTO

*Il contributo è dedicato al Cantare di Giusto Paladino, un cantare religioso composto da un anonimo autore nella prima metà del sec. XV, con particolare riguardo per il tema della memoria poetica. L'autore presenta diversi casi esaminando le fonti e i materiali narrativi utilizzati, anche in relazione alla questione dell'oralità e della scrittura nei cantari.*

\*

*The paper consists of a study of the Cantare di Giusto Paladino, a religious cantare composed in the first half of the 15th century by an anonymous author, with particular reference to the theme of poetic memory. The author presents some cases and examines the sources and narrative materials, also in relation to the question of orality and writing in the cantari.*

La relazione avrà come tema l'importanza dell'arte della memoria per la pratica canterina, colta in alcune sue sfumature ed esaminando un caso specifico, quello del *Cantare di Giusto Paladino*<sup>1</sup>, con l'auspicio che possa giovare al progredire della discussione critica. Ragionare sui legami che uniscono memoria e ottava rima, infatti, vuol dire richiamare alcune questioni, anche piuttosto note e dibattute, che costituiscono argomenti centrali per chi si occupa di cantari: si pensi ad esempio al ruolo giocato dall'oralità all'interno del genere, e di come ciò si intrecci ad altri temi fondamentali (il rapporto fra un autore, spesso ignoto, e le fonti di un cantare; le modalità di circolazione e di fruizione dei testi, i contesti e le tipologie di pubblico...). Si tratta di questioni affascinanti, spesso di difficile risoluzione, soprattutto considerando il carattere multiforme che contraddistingue il variegato universo canterino, al cui interno confluiscono prodotti anche molto diversi tra loro (per fonti, temi, tradizione, pubblico): difficile dunque proporre

---

<sup>1</sup> D'ora in poi anche *GP*. Esso costituisce l'oggetto della mia tesi di dottorato: V. Cassì, *Il "Cantare di Giusto Paladino". Studio dell'opera ed edizione secondo la versione del ms. B (Bologna, BUB 2721)*, tesi di dottorato, XXIX ciclo, Università degli Studi di Siena, a. a. 2016-2017 (tutor M. Longobardi, J. Bartuschat, M. Brea López). La tesi è in corso di pubblicazione.

teorie di portata generale, mentre appare consigliabile adottare un approccio prudente, calibrato sul testo che di volta in volta si ha davanti. Tale impostazione metodologica governerà anche la nostra indagine, che prenderà le mosse sempre dal caso concreto, quello del *GP*, scelto in ragione della sua originalità e per gli spunti che può offrire in relazione all'argomento di queste giornate di studi. Si tratta in effetti di un cantare alquanto singolare, che mostra un'evidente indebitamento con la scrittura, composto da un autore anonimo, poliedrico e istruito (non un canterino di professione, forse un religioso "prestato" all'ottava rima). Esso rappresenta un esempio significativo, e del tutto nuovo, del rapporto tra oralità e scrittura, di quella continua interazione tra memoria popolare (orale) e colta (libresca) di cui tanto si parla per i cantari, e che viene declinata in modo diverso da un testo all'altro. Difficile nello spazio ristretto dell'intervento dar conto dei tanti elementi di originalità dell'opera, per cui ci limiteremo a isolare solo i dati che più interessano questo convegno, quindi riguardanti l'arte della memoria e di come essa si leghi all'opera, al *modus operandi* dell'autore, e al tema più generale delle fonti di un cantare.

Il *GP* è un cantare religioso composto nella prima metà del Quattrocento in area padana<sup>2</sup>, e racconta la storia di Giusto, paladino caduto in disgrazia, in poco più di duecento ottave organizzate secondo una struttura bipartita: la prima parte è incentrata sul dialogo tra il protagonista e la Fortuna, nel quale vengono narrate, attraverso una galleria di *exempla*, le vicende di personaggi appartenenti al mondo biblico, classico, carolingio e arturiano<sup>3</sup>. La seconda parte, dominata da un forte spirito religioso, vede la conversione del paladino, che rifiuta i beni mondani intraprendendo una sua personale *queste* all'interno di un bosco. Durante il percorso si troverà a dover fronteggiare le diverse tentazioni del maligno, tra cui quella di un demone erudito che, travestito da eremita, testerà la sua ortodossia sottoponendolo a un'estenuante disputa teologica. Scacciato il tentatore, Giusto, divenuto egli stesso eremita, condurrà vita religiosa per dieci anni, finché non morirà da santo.

---

<sup>2</sup> La redazione originale è da ricondurre probabilmente al Veneto occidentale o centrale. Per la questione della datazione e dell'autore, vd. V. Cassi, "Pater semper incertus"? Problemi di datazione e attribuzione nel "Cantare di Giusto Paladino", «Critica del testo», 21/1 (2018), pp. 161-201.

<sup>3</sup> Il dialogo non procede in modo alternato tra le due figure, ma consta di due monologhi, uno di "accusa" del paladino (che elenca i personaggi, dividendoli in cinque categorie: Potenza, Ricchezza, Forza, Bellezza, Sapienza), l'altro di "difesa" della Fortuna, che descrive la tragica fine di ognuno di essi.

L'opera costituisce una particolare agiografia in ottava rima, una vicenda esemplare volta a indicare la vanità dei beni mondani e la necessità di abbracciare una vita cristiana, e che trova il suo principale modello in quello eremitico dei padri del deserto (lo stesso indicato dai predicatori alle masse). L'autore, per veicolare tali contenuti, si serve di tutto un repertorio di temi, immagini e personaggi propri della letteratura d'evasione, cavalleresca e profana, che vengono sapientemente miscelati ai materiali provenienti dalla letteratura didattica e religiosa, per una sintesi di grande impatto, che dovette riscuotere un certo successo presso il pubblico. Ciò del resto è testimoniato dalla vastità della tradizione, ampia come raramente accade di vedere in un cantare (21 testimoni), che certifica la straordinaria fortuna del *GP* in territorio padano nel corso del Quattrocento. Lo studio delle fonti (troppo spesso trascurato nelle edizioni dei testi canterini) ci ha permesso di ricostruire il profilo dell'anonimo autore: possiamo dire che chi ha composto il *GP* non fosse un canterino tradizionale "di piazza", e forse nemmeno un poeta professionista, ma di certo una persona istruita, di comprovata cultura libresca, verosimilmente connesso agli ambienti religiosi (forse proprio un frate), capace di padroneggiare i testi scolastici, la letteratura clericale di tipo didattico, misogino, erotematico e i cataloghi; ma che al tempo stesso si dimostra un vero e proprio cultore della letteratura cavalleresca. Pur non essendo un poeta raffinato egli riesce ad assemblare, con perizia e originalità, una pluralità di materiali narrativi appartenenti a tradizioni culturali eterogenee, creando un'opera che si dimostra al contempo laica, impregnata di un certo gusto "tardogotico", ma anche profondamente religiosa, allineata alle istanze della predicazione di cui si fa portavoce. Presentiamo ora alcuni argomenti selezionati, utili a indagare il tema della memoria in alcune delle sue sfumature.

### 1. Memoria "di genere" (stilistico-formulare)

La presenza di speciali marche canterine, tipiche di un repertorio di genere, appartenente a una consolidata tradizione, non è certo un dato sorprendente, ma diviene interessante nel momento in cui consideriamo che il nostro autore, come detto poc'anzi, non è un canterino tradizionale, "di piazza"<sup>4</sup>. L'anonimo, quindi, si serve della materia più amata dal pubblico coevo (quella cavalleresca) e del metro più in voga (l'ottava) per veicolare messaggi ascetici e didattici, al fine di *delectare et docere*, così facendo recupera, insieme al metro,

---

<sup>4</sup> Allo stesso modo, diversi elementi inducono a pensare che l'opera fosse rivolta non tanto (o non solo) al classico pubblico di popolani, ma che circolasse in ambienti eterogenei, anche alti.

tutta una serie di formule canterine, attivando pertanto, nell'atto della stesura, una vera e propria memoria di genere (ritroviamo così le classiche formule autenticanti, le marche di oralità, le apostrofi al personaggio, gli appelli al pubblico)<sup>5</sup>. Ciò richiama la questione del peso dell'oralità nei testi in ottava rima, consentendoci di aprire una breve parentesi. Nel nostro caso specifico sembra impossibile separare la dimensione orale-popolare da quella scritta e colta. Quest'ultima è indubbiamente presente, considerando l'indebitamento dell'opera con la scrittura, i diversi materiali narrativi impiegati dall'autore e il suo metodo di lavoro, le stesse caratteristiche dei codici e la diffusione a stampa. Il *GP*, almeno come lo conosciamo noi, nasce come un'opera scritta, frutto dell'ingegno di un autore, e anche i dati offerti dalla tradizione mostrano come alcuni testimoni siano prodotti allestiti per la lettura. Sebbene ciò possa rimandare a una fase di "letterarizzazione" del genere, non si può escludere del tutto la componente orale: spesso si è invocato il concetto di "finzione" di oralità (per giustificare le marche presenti nei testi in ottave del Quattrocento), ma occorre sempre una buona dose di prudenza, proprio perché è difficile dire con certezza se un testo fosse predisposto solo per la lettura, escludendo di fatto qualunque atto performativo<sup>6</sup>. Non sappiamo quindi se le marche di oralità presenti nel *GP* siano genuine, spie di un'effettiva esecuzione orale, o semplicemente degli "omaggi" al genere; ma se anche così fosse, non si può escludere che in talune occasioni, nella varietà di momenti e ambienti in cui avvenne la ricezione del testo, esse non si prestassero a *performances* recitative, indirizzando e aiutando la lettura ad alta voce presso un uditorio, per un maggiore coinvolgimento del pubblico. Del resto, la presenza di entrambe le dimensioni emerge anche da elementi interni al testo. Si pensi ad esempio al distico conclusivo dell'ottava I: «diròve e scriveròve la istoria santa | de sancto Iusto, che in Franza se canta» (significativo poiché richiama tanto la pratica della recitazione quanto la fissazione scritta); o XCIII 8: «come *oldireti* *descriver* el canto». Non ci soffermiamo sulle tipiche formule di oralità, ma vogliamo citare almeno l'ottava XC (5-8), ove si coglie una sorta di monito rivolto dal narratore al paladino:

<sup>5</sup> Per il tema non si può che rinviare a M.C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

<sup>6</sup> Si consideri che le *performances* dei canterini erano ancora frequenti nel secolo XV, nelle piazze e nelle corti. Sul tema vd. M. VILLORESI, *Voci e scritture per le storie di Spagna*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, a cura di J. BARTUSCHAT e F. STROLOGO, Ravenna, Longo, 2016, pp. 125-42, pp. 135-39; e L. DEGL'INNOCENTI, *Paladini e canterini. Appunti sull'oralità nella tradizione cavalleresca italiana del Quattro e Cinquecento*, ivi, pp. 301-23.

Vediamo mo se tu pòi provare  
che queste conse fermo te governa,  
anci che apara la opera toa nuda  
e che la istoria toa se concluda.

Lo stesso accade nella seguente (XCI 7-8): «Ma, Iusto, el non vale niente chi pensa, | se la soa vita ali fati non dispensa». Altre formule allocutive si ritrovano nell’ottava CXXXII, ove il canterino si rivolge prima a Giusto (per presentare l’ultima sfida), poi allo stesso lettore-uditore (v. 8):

*Or mo te guarda, campion santo,*  
serai reduto ala forte batalgia,  
lì ogni seno delo inferno serà spanto;  
e prega Cristo ch’el te aiute e valgia  
e ch’el te impreste del seno cotanto  
ch’el traditore non se exalte e salgia,  
che tu te tegni fermo a questo trato.  
*Or intendi bene como fo lo fato.*

E in CLXXVII 7-8, egli richiama direttamente il pubblico, con il verbo “udire”: «Or *oldiriti* mo per quale via | el traditor inganar el volia».

Tra le formule canterine che invece indirizzano verso la scrittura, sono interessanti quei riferimenti a “libri” e “scritture” che offrono quasi un richiamo mentale alle fonti utilizzate dall’autore. Ad esempio:

XVII 7-8: «La soa corona per tuto sì dura, | chi fo suo padre non lo sa la scrittura».

XXXIX 7-8: «ma pur a mi dimostra lo scritto eterno | ch’el fo inçenerato da un da l’inferno».

CLX 5-6: «Certo me par questo contradire | ala Scritura che tuto avanza».

CXIX 7-8: «Sepolita fo la soa figura | e resussitò secondo la Scritura».

CLXX 7-8: «che tu non confermi già questo to ditto, | se non per tanto come trovi in scritto».

Il nesso fra memoria e scrittura si fa ancora più forte in alcuni luoghi del testo, in cui gli stessi personaggi sembrano quasi interagire con l’autore, annotando le vicende del protagonista durante le narrazioni, al fine di trasmetterle ai posteri. Essi sono come dei tramiti della memoria, deputati a garantire l’autenticità della vicenda e la sua conservazione nel tempo.

XXII 8: «Valeva quella sola tuto Egipto, | sença le altre che non te meto in scritto».

L 7-8: «ché fato era per lui re de Egipto, | rendègeli il cambio ch'io te meto in scritto».

In entrambi i casi è la Fortuna a parlare, prima descrivendo una gemma della reggia di Dario, poi narrando la fine di Pompeo: è in un certo senso singolare questa formula, “mettere in scritto”, con cui essa sembra quasi comporre il Libro di Giusto, e che genera un’ambiguità, quasi una sovrapposizione fra la figura della dea che parla al paladino e il canterino che si rivolge al pubblico.

La storia del protagonista viene annotata, via via che gli eventi accadono, dai personaggi in cui si imbatte. Ecco come si presenta il falso romito (CXXXIV 7-8): «Tuti li tuoi fati in scritto te porto, | ormai serò to padre e tuo conforto».

E nell’ottava successiva lo stesso dona a Giusto una pergamena ove sono scritti tutti gli eventi della sua vita, compresi quelli già narrati (CXXXV 1-4): «Incontinente el falso pellegrino | gie dede una scritta sigilata | unde era descritto tuto el suo destino | e tuta la soa ventura passata».

Il demone prosegue quindi l’opera della Fortuna, come se avesse ereditato la funzione di “registrare” l’avventura in corso di svolgimento (CXC 7-8): «Unde le trei virtù che tu hai dito | per vicio mortal te le meto in scritto».

Scomparso il tentatore, il testimone passa al buon romito incaricato di confessare Giusto e di assistere al suo trapasso:

CCXXIX

L’agnol se parte e uno romito ariva,  
che disse: «Oh Iusto, io son da ti mandato  
perché la penitentia toa descriva  
e tuto ciò che al mondo te è incontrato».

*E Iusto tuto el fato li diceva  
e tuto el fato so ge ha apalentato,  
e quel romito tuto lo ha notato  
per questo modo ch’elo è deschiarato*

Il paladino racconta le sue avventure, che vengono fedelmente trascritte dall’eremita. Questo momento sembra quasi fare “da tramite” con la redazione scritta dell’opera, e spiegherebbe la genesi del cantare, che si porrebbe dunque come autentica testimonianza agiografica.

## 2. Memoria “letteraria”

Il rapporto fra l'autore e le sue fonti, e in generale l'analisi dei materiali narrativi utilizzati, costituiscono temi assai ampi, per cui ci limitiamo a selezionare solo alcuni dei tanti casi possibili. Iniziamo col dire che nella prima parte del cantare (dialogo e lamento contro la Fortuna) vi è la costante ripresa di immagini, lessemi e stilemi propri della produzione elegiaca (mediolatina e volgare), filone che appartiene allo “zoccolo duro” della formazione dell'autore. Molto ci sarebbe da dire sulle numerose affinità con i testi derivati dal modello boeziano (su tutti l'*Elegia* di Arrigo da Settimello)<sup>7</sup>, ma scegliamo qui di segnalare alcune corrispondenze con un'altra opera in ottave (anch'essa riconducibile a quel filone), il *Lamento di Bernabò Visconti*, composto in area padana nell'ultima parte del secolo XIV. Il GP si pone sulla scia di tutta una serie di opere dedicate al lamento dell'uomo contro la Fortuna, a cui tradizionalmente si lega l'apostrofe violenta e l'invettiva contro la dea, descritta come una creatura maligna e vendicativa, ingannevole, meretrice e matrigna. Il querelante la accusa di essere instabile, insensibile alle preghiere e ai meriti; e così fa anche Giusto, che la invoca proprio perché la sente iniqua e sfavorevole, sfoderando un campionario di ingiurie tipiche del genere (nelle ottave V-VI essa è definita: trista, falsa, cruda; maliziosa, ria, duro tormento, spietata; ladra, assassina, traditrice; rabbiosa, sozza, dannosa, topa, cagna, serpe, velenosa). Per fare un esempio di quanto si tratti di una tradizione consolidata, si vedano gli attributi usati da Arrigo da Settimello nella sua invettiva: «Semper es inconstans, vaga, mobilis, aspera, ceca, | instabilis, levior, perfida, surda, fera» (II 91-92)<sup>8</sup>. Come nel cantare,

<sup>7</sup> L'*Elegia* è un sicuro punto di riferimento per il genere della *lamentatio* contro la Fortuna, e molto probabilmente anche per il nostro cantare, che a questo filone aderisce. Lo testimonia la stessa struttura della prima parte (ove è riproposto lo schema: lamento del protagonista - dialogo con la Fortuna - insegnamento morale sulla vanità dei beni terreni); senza contare che entrambi i testi condividono il registro e tutta una particolare retorica dell'invettiva e del lamento (non solo per quanto concerne le ingiurie rivolte alla dea), che si riflette nell'uso delle interiezioni esclamative, delle reiterazioni anaforiche e delle interrogative retoriche, nonché dei tipici aggettivi (poverello, cattivello, meschino, tapino, ecc.), oltre che negli espliciti riferimenti al pianto. L'affinità emerge anche guardando al tipo di messaggio offerto e ai meccanismi narrativi adottati (il dialogo con la dea e la galleria di personaggi celebri); senza dimenticare il peso dato alla questione della nobiltà.

<sup>8</sup> ARRIGO DA SETTIMELLO, *Elegia*, edizione critica, traduzione e commento di C. FOSSATI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011, p. 30 (e a p. xli il riferimento all'*Anticlaudianus* VIII 19-26: «haec est inconstans, incerta, volubilis, anceps | errans, instabilis, vaga, quae, dum stare putatur, | occidit, et falso mentitur gaudia risu. | Aspera blanditiis, in lumine nubila, pauper | et dives mansueta, ferox, praedulcis, amara, | ridendo plorans, stando vaga, caeca videndo, | in levitate

inoltre, essa è definita “velenosa”: «Temperat assidue pro me Fortuna venenum» (I 45)<sup>9</sup>; “serpente”: «Est Fortuna michi serpente neronior omni» (II 5); e “cagna” al v. 42: «iniqua canis»<sup>10</sup>. Lo stesso avviene nel *Lamento di Bernabò Visconti*, opera in cui si scorgono diverse analogie, specie con l’ottava VI del cantare:

*Cantare di Giusto Paladino* (VI)

Como se’ fata cruda e rabiosa  
fa ch’io te veça, bruta *incantadrise*.  
Soça figura del mondo dampnosa,  
delo inferno tu sei imperadrise.  
Sorga, toppa, serpa venenosa,  
atossegata nel capo e inela *radice*,  
cagna scarpata de ogni mal induto,  
el volto tuo mostrame al postuto.

*Lamento di Bernabò Visconti* (LXIII)

Hay rabiosa fortuna et infelice,  
per acompire ben el tuo desiro,  
el figlio tracto de la sua *radice*  
con seco ad morte lo trasse ad martiro.  
Ay falsa rea cruda *incantatrice*,  
quanto me desti alhora forte sospiri  
che la Regina venne quasi matta  
vegiando mia casa cossi desfacta<sup>11</sup>.

Tra le corrispondenze, si noti al v. 1 l’attributo *rabiosa* e al v. 5 *cruda* (come nel cantare: *cruda e rabiosa*; e si veda inoltre *falsa rea*: entrambi gli aggettivi sono nell’ottava V del *GP*)<sup>12</sup>; e quella tra le parole rima: *radice* : *incantatrice*<sup>13</sup>, che si ripete nel *Lamento* anche più avanti (LXVIII 1-3)<sup>14</sup>. Vi sono poi altre corrispondenze in sede di rima: *regina* : *destina* (X); *oro* : *conestoro* (XI); *amaro* : *avaro* (XII); *virille* : *humili* (XXII); *girlanda* : *comanda* (XXIII); *radice* : *incantatrice* (LXIII); *Raynero* : *Olivero*

---

manens, in lapsu firma, fidelis | in falso, levis in vero, stabilisque movendo»).

<sup>9</sup> ARRIGO DA SETTIMELLO, *Elegia*, p. 8.

<sup>10</sup> ARRIGO DA SETTIMELLO, *Elegia*, p. 26. Anche nella produzione di Boccaccio non è insolito reperire imprecazioni contro la Fortuna, ad esempio nel *De casibus* o nell’*Elegia di madonna Fiammetta* (ove si richiama apertamente il modello di Arrigo).

<sup>11</sup> Tutte le citazioni dell’opera sono tratte da M. LIMONGELLI, “*Lamento di Bernabò Visconti*”. *Edizione critica e commento*, tesi di dottorato, XXII ciclo, Università degli Studi di Trento, a. a. 2010 (tutor A. Comboni).

<sup>12</sup> *GP* (V 1-5): «O dolorosa, trista, falsa e cruda, | maliciosa e ria, falso tormento, | como di pietade sempre sey nuda, | tegnando firmo el rio proponimento! | Ladra, asasina, sconzurata e zuda».

<sup>13</sup> La corrispondenza tra i due rimanti è notata già da E. LOMMATZSCH, *El libro de santo Inusto Paladino de França nach dem Druck von Venedig 1490*, in *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung, untersuchungen und texte*, Berlin, Akademie, 1951, II, pp. 85-86; che arriva a domandarsi se uno dei due autori non conoscesse l’opera dell’altro, o perfino se non possa trattarsi dello stesso autore.

<sup>14</sup> Si aggiungano anche i due luoghi del *Lamento* (LXIV 5; LXXIV 1-4) che marciano la natura demoniaca della dea, offrendo un modello affine a quello del *GP*.

(CI)<sup>15</sup>. Tutto ciò, a nostro avviso, suggerisce non la presenza di un unico autore per i due testi, quanto un caso di memoria letteraria, “di genere”, estesa a un particolare filone della letteratura in ottava rima. Non è inverosimile pensare che il nostro canterino si sia ispirato a una serie di testi, basati sul modello boeziano, di cui condivide non solo immagini e temi topici ma anche un vero e proprio stile, il registro dell’elegia e del lamento (*stilus miserorum*). Se è probabile che la sua formazione lo abbia portato a conoscere l’opera di Arrigo da Settimello, testo scolastico di enorme diffusione, allo stesso modo non si può escludere una conoscenza diretta del *Lamento di Bernabò Visconti*, vista anche la vicinanza geografica e cronologica. Restando alla prima parte del cantare non possiamo non compiere qualche incursione all’interno della galleria di personaggi esemplari, che rende l’idea di quanto ampio sia il capitolo della memoria “letteraria”:

- Materia di Spagna: essa rappresenta uno dei pilastri della cultura del canterino. La memoria delle gesta caroline riecheggia nel testo a più livelli, fissandosi nella narrazione delle vicende degli eroi più celebri (Orlando, Ulivieri, Alda), in alcuni particolari<sup>16</sup> e in episodi appartenenti alla memoria comune di un ambiente, quello padano-veneto, notoriamente in confidenza con la materia rolandiana: si pensi al duello tra Orlando e Ferrau, o all’incontro tra Giusto e l’eremita, che ricorda quello tra Roland e Sansone dell’*Entrée*<sup>17</sup>. Le ottave “caroline” si inseriscono in una costellazione di testi prodotti nella Penisola e incentrati sulla materia di Spagna, in una linea che dall’*Entrée* franco-italiana conduce alle esperienze della *Spagna in rima* e della *Spagna in prosa*. Per fare un esempio, l’ottava dedicata ad Orlando fa pensare che l’autore abbia attinto a materiali narrativi comuni a quelli (settentrionali) che stanno a monte della

---

<sup>15</sup> Nell’ottava CLXXIII del *Lamento* (solo nel ms. L) compare inoltre la parola *inclimento*, riferita all’ostia, come nel *GP* (CCI 8): l’editore reputa la lezione erronea, accogliendo quella dell’altro ms. (*elemento*). Se non si tratta di una mera coincidenza, viene da chiedersi se la presenza nel cantare della medesima parola, in un contesto peraltro assai simile, non possa suggerire la conoscenza, da parte del nostro autore, del *Lamento di Bernabò Visconti*, forse proprio secondo la versione offerta da L (o da un suo affine), circolante nell’Italia padana.

<sup>16</sup> Si veda ad esempio il nome del demone Zabuel, che richiama quello del figlio di Marsilio nella *Spagna*; o il verso dedicato alle *molte done dele saracine* (XXXVII 5), figure frequenti nella tradizione cavalleresca italiana, dalla *Dionès* dell’*Entrée* in poi.

<sup>17</sup> Dunque non si tratta solo delle ottave dedicate agli episodi più celebri (Rotta, duello tridiano, morte di Alda), quanto anche di elementi che penetrano più a fondo nella struttura e nella diegesi, creando particolari personaggi e situazioni narrative (si pensi al paladino che diviene cavaliere errante; al paladino “chierico”; all’incontro con l’eremita).

*Spagna in prosa* e della *Spagna ferrarese*<sup>18</sup>: nella rievocazione della Rotta di Roncisvalle si scorgono alcuni elementi di grande interesse, come l'unione nella morte dei tre paladini (Astolfo, Ulivieri, Turpino) in modo non dissimile da quanto accade ad esempio nella *Spagna* "minore"; o la morte dell'eroe, con l'iterazione di immagini e parole che ricordano l'episodio dello sfregio della salma di Orlando narrato nella *Spagna in prosa*, ove il cadavere del paladino viene gettato in un fosso. Proprio il verbo "buttare" usato nel cantare (quando la Fortuna dice: «e cum lo suo corno morto lo *butai*» GP, LXIII 4), sembra richiamare il passo della *Spagna in prosa*, ove si legge che: «tutto lo corpo in più pezi istraziarono, e poi lo *gittorono* inn uno fosato [...] E quivi fo *gittato* co la sua ispada e altra armadura, ch'egli aveva tutta forata e spezzata. (*Spagna in prosa*, 274 21-22)<sup>19</sup>. A nostro avviso, dunque, la reiterazione del verbo "gettare" avrebbe potuto agire sulla memoria del canterino. Dati analoghi si ricavano dall'episodio della morte di Alda, che muore sdraiata tra Orlando e Ulivieri come nella *Spagna* ("maggior" e "minore") e nella *Spagna in prosa*<sup>20</sup>. Indipendentemente da quali fonti abbiano ispirato il canterino, è chiaro che questi sono tutti episodi ben presenti nella sua memoria letteraria, anche perché, è bene ricordarlo, si trovava ad operare in un contesto che era terreno fertile in quanto a ricezione e circolazione della materia (che viveva in prodotti scritti e orali).

- Citiamo rapidamente due casi di memoria dantesca. Innanzi tutto la descrizione di Ecuba, divenuta folle, che latra come cane, richiama quella del XXX canto dell'*Inferno*:

---

<sup>18</sup> La questione sarà da noi trattata esaurientemente in un prossimo contributo, incentrato proprio sulle ottave carolingie del GP (con particolare attenzione agli episodi di Orlando e Alda).

<sup>19</sup> *La Spagna in prosa* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Mediceo Palatino 101<sup>3</sup>), edizione critica a cura di F. MORETTI, Pisa, ETS, 2013, p. 372.

<sup>20</sup> La sepoltura di Giusto a Saint Denis (GP, CCXXXI) è un elemento che avvicina la versione del cantare a quella della *Spagna* "minore" e della *Spagna in prosa* (mentre nella *Spagna* "maggior" il trapasso di Alda avviene a "Nostra Donna" di Parigi). Giusto Paladino, francese, morto da santo, è sepolto a Saint Denis proprio in ossequio a quella tradizione, che vedeva Orlando e Ulivieri, i migliori paladini di Francia (e della cristianità), lì collocati.

*Cantare di Ginsto Paladino* (LVI)

(Inf. XXX 13-21)

Priamo de Troia re incoronato  
 el feci richo cum fo suo desiderio.  
 Quando io volsi el fo trabucato  
 a morte dolorosa e tal martirio  
 ch'el fo deli suoi filgoli svedoato  
 e lui finite in crudel atto e arbitrio;  
 e fu desfata la sua città çoyosa,  
 Eccuba doventà cagna rabiosa

E quando la fortuna volse in basso  
 l'altezza de' Troian che tutto ardiva,  
 sì che 'nsieme col regno il re fu casso,  
 Ecuba trista, misera e cattiva,  
 poscia che vide Polissena morta,  
 e del suo Polidoro in su la riva  
 del mar si fu la dolorosa accorta,  
 forsennata latrò sì come cane;  
 tanto il dolor le fe' la mente torta

L'immagine è già ovidiana<sup>21</sup>, ma il passo dantesco è identico per quanto riguarda il contesto e la scena rappresentata: è la Fortuna a provocare la rovina di Ilio<sup>22</sup>, condannando i genitori ad assistere alla morte dei propri figli. Il secondo caso di possibile ripresa dantesca si ritrova nell'ottava LII:

Artuso re, de chi el mundo rasona,  
 gie misi incontra Mordieto, suo filgio,  
 perché lo privasse de l'alta corona;  
 a tal batalgia lo indusse il mio consiglio  
 ch'eli fono destruti tutti in la persona,  
 dico di morte in sangue vermelgio;  
 e perché Artuso ebbe plui ventura  
 mai non se sappe la soa sepoltura.

Siamo al cospetto della vicenda che segna il crepuscolo del mondo arturiano: la *Mort Artu*<sup>23</sup>. La prima parte dell'ottava descrive lo scontro tra il padre e il figlio Mordred, mentre il distico finale richiama la nota leggenda della morte

<sup>21</sup> Ov. *Met.* 13 406: «externasque novo latratu terruit auras», 569: «latravit conata loqui», 571: «ululavit maesta per agros». Su questa scia anche Boccaccio, *De Casibus* (I 13).

<sup>22</sup> Sulla fine di Troia come esempio del volgere della Fortuna, vd. anche *De casibus* (I 13).

<sup>23</sup> L'episodio si inserisce nella ricezione italiana della materia: è noto infatti che la *Mort Artu* circolò ampiamente nella Penisola, venendo accolta in una grande varietà di testi (tra cui i cantari, come dimostra il caso dei *Cantari di Lancillotto* o *Struzzone della Tavola Rotonda*). Se in questi la fine della Tavola Rotonda era dovuta al comportamento di Ginevra, il GP si colloca in quella linea interpretativa che tende a privilegiare il ruolo della Fortuna: si tratta di un filo che congiunge la Vulgata (ove la Fortuna era uno degli elementi che causano la crisi) alla nostra opera e, ancora una volta, al *De casibus* di Boccaccio (VIII 19).

del re e dell'enigma riguardante la sua sepoltura. È curioso come questo sembri riecheggiare un passo del *Purgatorio* (V 91-93): «E io a lui: - Qual forza o qual *ventura* | ti traviò sì fuor di Campaldino, | *che non si seppe mai tua sepultura?*».

Impossibile non notare l'identità delle rime (*ventura* : *sepultura*) e ovviamente il verso finale, quasi identico al v. 8 dell'ottava. I versi della *Commedia* si riferiscono all'episodio di Buonconte, la cui fine è narrata sulla falsariga di quella di Artù<sup>24</sup>: se vi è dunque una vicinanza tra il passo dantesco e la vicenda arturiana, è notevole il fatto che il distico finale della nostra ottava (proprio quella dedicata alla morte di Artù) riecheggi i versi del *Purgatorio*. Viene insomma da chiedersi se il nostro canterino non potesse averne conoscenza.

### 3. *Memoria imprecisa*

In alcuni casi l'autore riporta delle immagini che evidentemente avevano avuto un grosso impatto, anche visivo, sulla sua mente, ma lo fa commettendo qualche errore, talvolta legato a particolari abitudini di lavoro:

- Ecco come la Fortuna descrive la fine di Salomone, la cui saggezza è mutata in follia a causa di una morbosa passione amorosa (LXXVIII):

Lo savio Salamon feci innamorare  
d'una regina cum tanto furore,  
che come femina lo fece fillare  
e come mato mudar lo so core,  
e lo alto Dio in tuto renegare,  
sì che in desgracia vene del Signore:  
el sancto tempio non poté complire,  
cum gran dolore convene morire.

Nella descrizione si scorge un dato anomalo: ci si riferisce ovviamente all'immagine del re che si trova a filare come una donna. Impossibile non notare come questa fosse la sorte toccata ad Ercole, e non a Salomone. La confusione e il trasferimento del motivo da un personaggio all'altro è dovuto al *modus operandi* del canterino, che si serve di cataloghi di matrice misogina (in cui le due figure compaiono spesso una accanto all'altra), e

---

<sup>24</sup> D. DELCORNO BRANCA, *Interpretazioni della fine nella tradizione italiana della "Mort Artu"*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca*. Atti del XLII Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005), Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2006, pp. 405-26.

del particolare uso che fa della memoria, del resto comune a questo tipo di autori: non è un caso infatti se lo stesso identico procedimento si ripete in un'altra opera in ottave, il *Padiglione di Carlo Magno*, ove stavolta l'umiliante mansione è attribuita ad Aristotele (a cui invece, secondo tradizione, toccò di essere cavalcato).

Altrettanto interessante sarà rilevare come l'illustrazione presente in uno dei testimoni del *GP*, il ms. B (allestito, copiato e illustrato da un notaio della Valsugana)<sup>25</sup>, raffiguri Salomone cavalcato, contraddicendo dunque il testo: evidentemente la celebre tradizione relativa ad Aristotele ha agito sulla memoria del notaio disegnatore, anch'egli in confidenza con la letteratura misogina<sup>26</sup>. In questo esempio si sovrappongono e interagiscono quindi diverse pratiche relative a memoria, scrittura e illustrazione, riconducibili a soggetti differenti (da una parte il canterino, dall'altra il notaio copista) ma entrambe legate alla conoscenza dei cataloghi e della letteratura di stampo satirico, misogino ed erotematico, a una vera e propria memoria comune.

- Un caso analogo è quello della morte di Crasso (LV 1-6):

E Crasso imperador, che tanto oro  
avea congregato como avaro,  
gie feci li Romani concistoro  
cum fogo degolar lo gusto amaro,  
in una caça, cum aspro divoro,  
bever gel feno, poich'el ge fu caro.

Il cantare riporta una versione ampiamente circolante nel Medioevo, secondo cui i Parti, dopo la battaglia di Carre, versarono nella gola del triumviro una colata di oro fuso<sup>27</sup>; ma con una piccola variazione, poiché nel nostro testo sono i Romani, e non i nemici, a mettere in atto la punizione. Anche in tal caso, poi, si nota come il copista di B conservasse memoria dell'episodio (indipendentemente dal dettato del testo): lo dimostra disegnando il supplizio

<sup>25</sup> Si tratta di uno dei codici più autorevoli (posto a base dell'edizione), arricchito da una serie di disegni che "glossano" il testo, realizzati dallo stesso copista. Sul ms. e sull'identità del notaio vd. Cassi, "*Pater semper incertus*"?, in particolare pp. 168-84.

<sup>26</sup> Lo conferma, ad esempio, copiando una parte del *De coniuge non ducenda* nelle carte finali del ms. B.

<sup>27</sup> Si trova ad esempio nel *Purgatorio* (XX 116-17); o anche in testi sulla Fortuna, come l'*Elegia* di Arrigo da Settimello (III 146), il *De Casibus* (VI VII) di Boccaccio, il *Chevalier errant* (vv. 9390 sgg.) di Tommaso di Saluzzo.

di Crasso, inserendo un cartiglio recante la scritta: *aurum vis aurum bibe*, sentenza che riecheggia il motto beffardo che, secondo tradizione, avrebbe pronunciato il re Orode per irridere la cupidigia dello sconfitto: *aurum sitisti, aurum bibe*.

- Nel racconto della fine del Saladino (unica figura dell'“attualità” della galleria) l'autore palesa una scarsa conoscenza della storia, facendolo sconfiggere da Goffredo di Buglione. Interessante notare come tale errore si trovi anche in Jacopo della Lana, nel commento al IV canto dell'*Inferno*. Un'apparente incongruenza è invece la presenza di Giosuè nell'ottava dedicata ai Maccabei (XXXI), che si spiega ricordando che anche esso fu, come loro, un grande condottiero del popolo ebraico, ma soprattutto considerando l'abitudine, da parte dell'autore, di servirsi dei cataloghi di personaggi esemplari. È probabile, pertanto, che il nome del primo sia stato aggregato a quello dei Maccabei, secondo un tipico procedimento di accumulo, forse proprio perché nel catalogo utilizzato compariva al loro fianco: non si dimentichi tra l'altro che Giosuè compariva accanto a Davide e a Giuda Maccabeo nel “gruppo biblico” dei Nove Prodi.

#### 4. *L'Arte della memoria*

Gli esempi proposti hanno mostrato solo alcune delle possibili declinazioni di un tema, quello della memoria, che rappresenta una componente fondamentale per la pratica canterina, tanto per la composizione, quanto, eventualmente, per l'esecuzione orale. Aggiungiamo che, se ciò risulta vero per i professionisti del genere, lo è in modo particolare per il nostro cantare, soprattutto considerando che l'anonimo autore aderisce, in modo piuttosto evidente, alle istanze proprie di un particolare ambiente, quello dei predicatori, che fa un continuo ricorso alla memoria, anzi a una vera e propria “Arte della memoria”, elaborando tecniche di grande impatto, utili a fissare i concetti nella mente dell'uditore. Basterebbe citare solo la galleria esemplare, con annesso messaggio ascetico-didattico; la disputa teologica<sup>28</sup>; il modello eremitico, dominante in tutta la seconda parte e proposto come esempio. Se poi si guarda all'organizzazione della materia, specie nella prima sezione del cantare, ci si accorge di come essa

---

<sup>28</sup> Il *GP* riflette la tormentata religiosità del primo Quattrocento, un contesto in cui i Predicatori sono impegnati a contrastare le eresie e ad educare le masse, sempre più desiderose di accedere direttamente alla dottrina, interessate alle questioni di fede non meno che alle storie dei paladini. La disputa teologica del cantare costituisce un vero e proprio catechismo poetico (una sorta di repertorio del predicatore) che insegna a cosa si deve credere (ma soprattutto non credere).

richiami la struttura in diagrammi (ad esempio quelli “ad albero”) tipici delle prediche, ove il *thema* veniva diviso in rami, al fine di favorire la comprensione logica e mnemonica<sup>29</sup>. Particolarmente significative, inoltre, sono l’ottava proemiale (ove si prepara il pubblico alla materia, avvertendolo del fine didattico dell’opera), e soprattutto quella conclusiva, ove si enuncia a chiare lettere il valore esemplare della vicenda narrata e la necessità di “fermare” nella memoria ciò che da questa si ricava:

CCXXXII

Or è distesa quella bella istoria  
 de Iusto, che se volse pur salvare,  
 e como ale fine el ebbe vitoria  
 dalo inimico ch’el volse inganare.  
 Prego ciascadun che ferma la memoria  
 a questo exempio dover seguitare:  
 povertade, amor e servir a Dio.  
 A l’onor vostro è complido lo dir mio.

Il paladino che rinuncia ai beni mondani di Fortuna, scegliendo una vita da eremita, ispirata a quella degli antichi padri del deserto, diviene così il modello da seguire, lo stesso indicato dai predicatori al popolo nei loro ammaestramenti. L’esperienza esistenziale di Giusto, raccolta e fedelmente trascritta dagli stessi personaggi, diviene preziosa memoria, a noi tramandata nel tempo.

---

<sup>29</sup> Lo schema (galleria-antigalleria) produce un “albero dei vizi”, ove la trattazione dei beni di Fortuna si articola in cinque rami, ognuno dei quali contenente cinque esempi. In modo speculare, dopo la conversione di Giusto, si ha una sorta di “albero delle virtù”, ove i cinque vizi mondani si convertono in cinque virtù cristiane, passando attraverso cinque tentazioni.



LUCA MAZZONI

LUCREZIA TORNABUONI FRA LORENZO, POLIZIANO E PULCI

*Analisi della “memoria poetica” intertestuale che due poemetti in terzine di Lucrezia Tornabuoni, la Storia di Hester e la Vita di Tubia, presentano. Si esaminano alcuni riscontri con il Morgante, con le Rime e le Stanze di Poliziano e con alcune opere di Lorenzo (Rappresentatione di san Giovanni e Paulo, Laudi, Ginevra, Selve, Canzoniere, Orazioni, Canzoni a Ballo). Esistono indubitabili rapporti fra queste opere e i due poemetti di Lucrezia, che però – dato che le opere di Lucrezia sfuggono a una precisa collocazione cronologica – si collocano in un quadro di difficile decifrazione, quanto alla direzione del vettore delle influenze. Questo vale soprattutto per il poema di Pulci, ma affaccio l’ipotesi che, viste le insistite menzioni di Tobia nel Morgante, con esse si voglia alludere all’opera di Lucrezia. Flagranti le affinità con alcuni rispetti poliziani, almeno uno delle quali probabilmente influenzato da Lucrezia per ragioni cronologiche. Meno cogenti le affinità con le Stanze, citazioni dantesche o formule canterine. Più sicuri, invece le assonanze con versi del figlio Lorenzo, in gran parte collocabili dopo la morte di Lucrezia: che appare quindi interlocutrice non secondaria dei poeti laurenziani.*

\*

*Analysis of the intertextual “poetic memory” in two poems written in terza rima by Lucrezia Tornabuoni, Storia di Hester and Vita di Tubia. I examine some similar verses in the Morgante, in the Rime and the Stanze of Poliziano and in some works by Lorenzo (Rappresentatione di san Giovanni e Paulo, Laudi, Ginevra, Selve, Canzoniere, Orazioni, Canzoni a Ballo). There are undoubted relationships between these works and the two poems of Lucrezia, but – since Lucrezia’s works don’t have a precise chronological collocation – it is difficult to say who influenced the other. This applies especially to the poem of Pulci, but I point out the hypothesis that, given the insistent mentions of Tobia in the Morgante, Pulci wanted to allude to Lucrezia’s poem. There are flagrant affinities with some rispetti of Poliziano, and at least one was probably influenced by Lucrezia for chronological reasons. Other affinities with Poliziano’s Stanze are less significant: Dante citations or literary patterns. On the other hand, the assonances with verses of Lucrezia’s son Lorenzo are more secure, since many of them can be placed after the death of Lucrezia, who therefore appears to be a non-secondary figure in the Laurentian poets.*

Lucrezia Tornabuoni, moglie di Piero de' Medici, fu donna dotata di notevole personalità, oculata amministratrice dei beni di famiglia nonché acuta consigliera del coniuge, specie quando Piero, alla morte di Cosimo (1464), ebbe il compito di consolidare la supremazia medicea a Firenze. Basti pensare che probabilmente fu lei a volere il matrimonio fra il figlio Lorenzo, il futuro Magnifico, e la romana Clarice Orsini<sup>1</sup>, astuta mossa che consentiva di procurare solidi appoggi romani ai Medici e insieme di elevarne il rango sociale. Ma Lucrezia fu anche mossa da autentici sentimenti religiosi e caritatevoli, come testimonia patentemente il suo epistolario, fitto di richieste di aiuto da lei puntualmente esaudite<sup>2</sup>; a Lucrezia è dedicata l'*Opera a ben vivere* di sant'Antonino Pierozzi<sup>3</sup>, antecedente dell'*Introduzione alla vita devota* di Francesco di Sales<sup>4</sup>. Tutta improntata alla religione è la sua produzione poetica: otto laudi<sup>5</sup> e cinque poemetti biblici, due dei quali in ottave (*Vita di S. Giovanni Battista*, *Storia di Iudith*) e tre in terzine (*Storia di Susanna*, *Storia di Hester*, *Vita di Tubia*)<sup>6</sup>. La *Storia di Hester* e la *Vita di Tubia* erano noti solo nella traduzione inglese procurata da Jane Tylus nel 2001, in un volume che comprende la versione di tutte le opere di Lucrezia<sup>7</sup>. Poiché è in corso di stampa l'edizione critica da me curata<sup>8</sup> di questi due poemetti, su di essi soprattutto

<sup>1</sup> Il dato, «estremamente verosimile» per M. MARTELLI, *Lucrezia Tornabuoni*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance*. Actes du colloque international, Aix-en-Provence, 12, 13, 14 novembre 1992, Aix-Marseille, Publications de l'Université de Provence, 1994, pp. 51-96, p. 74, è considerato certo da I. WALTER, *Medici, Lorenzo de'*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 113-24, p. 114.

<sup>2</sup> LUCREZIA TORNABUONI, *Lettere*, a cura di P. SALVADORI, Firenze, Olschki, 1993.

<sup>3</sup> SANTO ANTONINO, *Opera a ben vivere*, messa ora in luce con altri suoi ammaestramenti e una giunta di antiche orazioni toscane da F. PALERMO, Firenze, Cellini, 1858.

<sup>4</sup> Come nota M. D'ADDARIO, *Antonino Pierozzi, santo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, III, 1961, pp. 524-32, p. 531.

<sup>5</sup> *Le laudi di Lucrezia de' Medici*, a cura di G. VOLPI, Pistoia, Flori, 1900, vd. ora S. GAZZANO, *Le laudi di Lucrezia Tornabuoni, edizione critica*, «Interpres», 32 (2014), pp. 152-230.

<sup>6</sup> I poemetti in ottave sono pubblicati in F. PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, Firenze, Olschki, 1978. La *Storia di Susanna*, già in A. PARDUCCI, *La Ystoria della devota Susanna di Lucrezia Tornabuoni*, «Annali delle Università Toscane», 10 (1926), pp. 177-201, è in LUCREZIA TORNABUONI, *La istoria della casta Susanna*, a cura di P. ORVIETO, iconografia a cura di P. CASAZZA, Bergamo, Moretti & Vitali, 1992 (quindi in *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. SEGRE e C. OSSOLA, II, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998, pp. 450-61).

<sup>7</sup> LUCREZIA TORNABUONI DE' MEDICI, *Sacred narratives*, edited and translated by J. TYLUS, Chicago and London, University of Chicago Press, 2001.

<sup>8</sup> Non molto affidabile LUCREZIA TORNABUONI, *Poemetti biblici. «Istoria di Ester» e «Vita di Tubia»*, edi-

mi concentrerò, estrapolando alcuni dati dall'Introduzione del mio lavoro. Alla produzione poetica di Lucrezia vanno aggiunti, per completezza, una canzone e un sonetto<sup>9</sup>.

I due poemetti di Lucrezia presentano un fitto reticolo intertestuale, o una densa memoria poetica, che intendo qui presentare; ma poiché ignoriamo le date di composizione delle sue opere – l'unico dato certo è il *terminus ante quem*, che è il 1482, data della sua morte –<sup>10</sup>, restano aperti diversi problemi cronologici che non aiutano a cogliere la direzione delle influenze.

Un aspetto della memoria poetica particolarmente evidente nei poemetti di Lucrezia è l'altissimo tasso di intertestualità interna. La Tornabuoni tende a riproporre frequentemente – anche nello stesso poemetto – stilemi, sintagmi, *iuncturae*, parole-rima o strutture sintattiche. In questa sede intendo tuttavia concentrarmi sull'aspetto esterno dell'intertestualità, particolarmente evidente nei rapporti che alcuni versi delle opere di Lucrezia intrattengono con altre opere di esponenti della cerchia laurenziana: Pulci, Poliziano, lo stesso Lorenzo.

\*

*Pulci*. Il verso «non domandar se roba vi si spaccia!» (*Hester* II 42) presenta il diffuso stilema «non domandar» + interrogativa indiretta rivolta al lettore, come anche «Non domandar se 'l core era gioioso» (*Iudith* CXX 5, come in *Hester* nel corso della descrizione di un banchetto). Ricorre anche nel *Morgante* (es. «Il conte Orlando, quando questo intese, | non domandar

---

zione critica a cura di E. ARDISSINO, Lugano, Agorà & Co., 2015.

<sup>9</sup> La canzone è in GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Comentarj intorno alla Istoria della volgar poesia*, vol. II, parte II, in Venezia, presso Lorenzo Basegio, 1730, pp. 277-80 (quindi in *Laudes spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizzo, di Castellano Castellani e d'altri*, in Firenze, presso Molini, e Cecchi, dietro il Duomo, 1863, pp. IX-X); il sonetto in PEZZAROSSA, *I poemetti*, p. 42. Alla canzone sarà dedicato un mio lavoro di prossima uscita.

<sup>10</sup> D. DELCORNO BRANCA *Storie parallele fra cantare e sacra rappresentazione (Susanna, Giuditta, s. Giovanni Battista, Griselda)*, in «Pigliare la golpe e il liono». Studi rinascimentali in onore di Jean-Jacques Marchand, a cura di A. RONCACCIA, Roma, Salerno editrice, 2008, pp. 225-48, p. 227, colloca *Battista* e *Iudith* negli anni Settanta del Quattrocento. Il dato è possibile (forse probabile: gli anni della maturità di Lucrezia, poco prima della morte) ma di fatto non suffragato da nessun dato oggettivo. L'unico elemento che potrebbe costituire un ulteriore *terminus ante quem* è la lettera di Poliziano a Lucrezia del 18 luglio 1479 nella quale egli afferma di restituire alla Tornabuoni i «ternarii» da lei composti: si tratta molto probabilmente di uno o più dei suoi poemetti in terzine: *Hester*, *Tubia*, *Susanna* («Magnifica Madonna mia, io vi rimando per Tommaso quelle vostre laude, et sonetti, et ternarii che mi prestasti quando fui costà. Presonne quelle donne un piacere extremo. Et Madonna Lucretia, o vero Lucretia [e cioè la figlia di Lorenzo], aveva apparato a mente tutta la Lucretia et dimolti sonetti»: ANGELO POLIZIANO, *Lettere volgari*, introduzione, edizione critica e commento a cura di E. CURTI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, p. 55).

quanto desio l'accese», II 15 7-8; «Rinaldo, quando Ulivier vide in terra, | non domandar quanto dolor l'afferra», IV 28 7-8; «Non domandar quel che faceva Baiardo», VI 42 1) e in un sonetto indirizzato a Lorenzo («Non domandar come e' sacrificava», *I' ti mando salute et un sonecto*, 9)<sup>11</sup>.

I versi «I' vidi la tuo faccia: come il sole | sì risplendëa ch'è di paradiso» (*Hester* VI 145-46) presentano il tipico paragone fra il sole e l'avvenenza dell'amata, di origine stilnovistica, attestato in Pulci e Lorenzo. Ma possiamo avvicinare al verso di Lucrezia «avea la faccia angelica e modesta | che riluceva come il sol dintorno» (*Morgante* VI 18 3-4), perché in entrambi i passi a essere paragonata al sole non è genericamente la bellezza femminile, ma il volto della donna.

«et non pasciuto d'acqua né di ghiande» (*Hester* VII 165, : *vivande*). La litote che indica la raffinatezza del cibo e delle bevande di cui si è cibato Assuero va paragonata ad analoghe asserzioni del *Morgante*: «Venne la cena, e fuvvi altro che ghiande» (VI 12 5), «ch'io ti darò mangiare altro che ghiande» (XXV 206 8), entrambi i versi in rima con *vivande*, come in Dante (*Purg.* XXII 149, 151) e Petrarca (*Rvf* 50 22, 23 e 136 2, 7).

«[...] el mal lor gliene coglie» (*Tubia* I 66, : *voglie*) è da confrontare con «ed è ragion s'alfin mal gliene coglie» del *Morgante* (XIX 111 7, : *voglie*).

I versi di *Tubia* sul comportamento degli sciocchi («Non fé Tobia come fanno gli sciocchi | quando percossi son dalla fortuna: | empionsì d'ira et fuor convien trabocchi; | chi maladisce il sole et chi la luna | et chi l'apicca al Maestro maggiore | pazienza si truova poca o gnuna», *Tubia* II 73-78) consonano con un'ottava del *Morgante* in cui si afferma che le vicende umane sono guidate da Dio («Quel primo Iddio che fece cielo e terra | e la natura e stelle e sole e luna | ed a sua posta l'abbisso apre e serra, | e fa, quando e' vuol, l'aria chiara e bruna, | e che, pietoso e giusto, mai non erra, | benché ciascun pur gridi alla Fortuna [...]», XVI 6 1-6). È notevole la prossimità del concetto nei due passi: Tobia si rassegna alla volontà di Dio, senza inveire contro la malasorte come fanno gli sciocchi, i quali attribuiscono la colpa del loro destino al sole, alla luna o a Dio; Pulci afferma che Dio non sbaglia mai, anche se qualcuno imputa alla fortuna (cioè al destino, alla malasorte) le disgrazie che possono intervenire nella vita. Notiamo le due parole rima *luna* e *fortuna*, nonché la vicinanza di *sole* e *luna* in entrambi i passi.

«mi par che sia | me' di morire che stare in contumace [che vale 'in esilio']» (*Tubia* III 33, : *piace*) è praticamente identico a «meglio è morir che stare in contumace» (*Morgante* XV 14 8, : *piace*).

<sup>11</sup> Il sonetto è in LUIGI PULCI, *Sonetti extravaganti*, edizione critica a cura di A. DECARIA, Firenze, Società editrice fiorentina, 2013, p. 64.

Questi i riscontri più significativi fra i due poemetti di Lucrezia e il *Morgante* (ci sono in realtà altre tangenze, meno stringenti perché si tratta di *topoi* poetici o canterini; altri parallelismi con le opere minori di Pulci sono poco cogenti)<sup>12</sup>. Come giudicare questi evidenti influssi? È Luigi che attinge a Lucrezia, o viceversa? Sappiamo che il *Morgante* fu commissionato proprio dalla Tornabuoni, caldamente ed esplicitamente elogiata nel suo poema dallo stesso Pulci (che con i suoi consueti giochi linguistici parla di «Lucrezia Torna-buona, anzi perfetta», *Morgante* XXVIII 132 4). L'inizio della composizione del *Morgante* si colloca nel 1461<sup>13</sup>, e in alcuni versi del poema si citano Tobia e Raffaele (IV 5 3-4; XVII 79 5-7; XVII 139 8; XXIV 110 5-8 - qui si evoca Asmodeo, diavolo che ha ucciso i sette mariti di Sara -; XXV 100 3; XXVI 117 4-5): potrebbero essere delle allusioni al poemetto di Lucrezia, più che al libro biblico di Tobia<sup>14</sup>. Se l'ipotesi - perché di questo si tratta - fosse vera, il poemetto di Lucrezia potrebbe essere stato scritto prima dell'ottobre del 1462, data nella quale il quarto cantare del *Morgante*, con la prima citazione di Tobia del poema, è sicuramente stato composto.

\*

*Poliziano*. È possibile trovare una consonanza tra alcuni versi dei poemetti di Lucrezia e le *Rime* poliziane: «Vedo le suo luci, anzi duo stelle!» (*Hester* VII 138, : *belle*) è assai vicino a «co' tuo begli occhi, anzi duo vive stelle!» (*Rime* XIV 6, : *belle*). Due emistichi praticamente uguali, segnati dalla presenza dell'avversativa, entrambi riferiti agli occhi della donna, entrambi in rima con *belle*, come il verso di Petrarca dal quale derivano: «[...] et gli occhi eran due stelle» (*Rvf* 157 10, : *belle*). La cronologia non aiuta con certezza assoluta a stabilire la priorità del prelievo o il vettore delle influenze, perché la datazione delle *Rime* di Poliziano non è pacifica: risalirebbero agli anni

<sup>12</sup> Gli uni e gli altri sono elencati e analizzati nell'introduzione alla mia edizione dei poemetti.

<sup>13</sup> Per la cronologia della composizione del *Morgante* è ancora fondamentale E. H. WILKINS, *On the dates of composition of the "Morgante" of Luigi Pulci*, «Publications of the Modern Language Association of America», 66, n° 2 (1951), pp. 244-50; si vedano anche D. DE ROBERTIS, *Storia del "Morgante"*, Firenze, Le Monnier, 1958, p. 21, n. 2, S. CARRAI, *Morgante di Luigi Pulci*, in *Letteratura italiana. Le opere*, I, Torino, Giulio Einaudi, 1992, pp. 769-89, pp. 771-73.

<sup>14</sup> Altre citazioni di Tobia nel sonetto *Per quel che antica fama ci raporta*, 14 (in LUIGI PULCI, *Sonetti extravaganti*, p. 87, n° XLI), del 1465-66, e in *Confessione*, 334-37, la sua ultima opera (in LUIGI PULCI, *Opere minori*, a cura di P. ORVIETO, Milano, Mursia, 1986). Per una spia testuale che induce a ritenere che nella *Confessione* Pulci avesse presenti i poemetti biblici di Lucrezia rimando all'*Appendice* della mia edizione, dove vengono anche analizzati partitamente tutti i riferimenti a Tobia non solo in Luigi, ma anche in Antonia Pulci (che cita anche Susanna ed Ester, altri soggetti poetici della Tornabuoni).

Settanta, *ante* congiura dei Pazzi (1478), secondo Martelli, mentre Daniela Delcorno Branca non esclude che siano state composte – almeno in parte – negli anni Ottanta, anche in considerazione della mancanza di testimonianze manoscritte o a stampa anteriori al 1478<sup>15</sup>. La stessa Delcorno Branca, comunque, pensa che *Rime* XIV appartenga probabilmente agli anni fra il 1478 e il 1487<sup>16</sup>, il che, anche in considerazione della già citata lettera di Poliziano a Lucrezia 18 luglio 1479 nella quale egli afferma di restituire alla Tornabuoni i di lei «ternarii» (e cioè, con tutta evidenza, uno o più di uno dei suoi poemetti in terzine)<sup>17</sup>, non lascia molti dubbi sul fatto che Lucrezia abbia influenzato Poliziano. Il secondo verso dello stesso rispetto poliziano («[...] fior delle belle», *Rime* XIV 2) può essere accostato a «l'è pur dell'altre donne il fiore» (*Hester* II 82, e vd. «Ben venga il fior della bellezza!», *Iudith* CXVII 8): ma il riscontro non è molto significativo perché si tratta di una formula descrittiva vulgata.

L'ipotesto petrarchesco degli *occhi-stelle* comune a Lucrezia e Poliziano, comunque, ha molta fortuna anche presso Lorenzo, viste le insistite repliche del modulo nel suo *Canzoniere*: «Tornanmi a mente due fulgenti stelle» (LXIII 9), «Torna alle antiche, chiar' tue fide stelle» (LXXVII 9, : *belle*), «Se io miro l'una o l'altra chiara stella» (CXXVIII 3, : *bella*), «piange, oscurando l'una e l'altra stella» (CXXX 8, : *bella*). Ma il riverbero di immagini e stilemi petrarcheschi è frequentissimo fra i poeti del circolo laurenziano (il che, naturalmente, pone seri problemi nell'identificazione del vettore delle influenze quando compaiano allusioni agli stessi versi di Petrarca in poeti diversi).

Altri riscontri poliziane: «sempre operando senno et discrezione» (*Tubia* I 39) va avvicinato a «dunque operate discrezione e senno» (*Rime* XXXI 7); «cento per un te ne dovia Dio rendere» (*Tubia* II 155), verso che riecheggia passi evangelici («centuplum accipiet», *Mt* 19 29; «Nemo est [...] qui non accipiat centies tantum», *Mt* 10 30) i quali si rispecchiano anche in «cento per un ti fia rimeritato» (*Rime* XXVII 14 4). Meno significativi altri parallelismi<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> M. MARTELLI, *Angelo Poliziano. Storia e metastoria*, Lecce, Conte editore, 1995, pp. 48-50 (sulla stessa linea F. BAUSI, *Introduzione*, in *Poesie di Angelo Poliziano*, a cura di ID., Torino, UTET, 2006, p. 20); D. DELCORN BRANCA, rec. a MARTELLI, *Angelo Poliziano*, «Lettere Italiane», XLVIII (1996), pp. 644-52, pp. 649-51; EAD., *Metodo umanistico e presenza di Esopo nelle "Rime"*, in EAD., *Studi sul Poliziano volgare*, Messina, CISU, 2016, pp. 101-20, pp. 101-2.

<sup>16</sup> DELCORN BRANCA, *Metodo umanistico*, p. 109.

<sup>17</sup> Vd. *supra* n. 10.

<sup>18</sup> Per i quali rimando ancora all'introduzione della mia edizione.

Nelle *Stanze per la giostra* le affinità con i poemetti di Lucrezia consistono in due citazioni dantesche presenti anche in *Hester* («in men che non balena», *Inf.* XXII 24 – in *Hester* VIII 143 e *Stanze* II 23 4 –; il biblico «*Miserere mei*» – vd. Ps 50 3 –, *Par.* XXXII 12, : *costei* – in *Hester* V 6 e *Stanze* II 29 7, : *costei* –), e alcuni *topoi* canterini: tanto nel poemetto della Tornabuoni quanto nelle *Stanze* troviamo una reggia dotata di pareti decorate di pietre così lucenti da far sembrare pieno giorno la mezzanotte (il palazzo di Assuero, delle pareti adorne «di pietre fine sì ben lavorate | ch’a mezzanocce quivi pareo giorno», *Hester* I 92-93; la reggia di Venere, che «il sereno aier fende | fiammeggiante di gemme e di fino oro | che chiaro giorno a meza notte accende», *Stanze* I 95 1-3)<sup>19</sup>; altri luoghi comuni canterini sono l’immagine del «debile ingegno» (*Hester* I 5) e dell’analoga «pover fantasia» (*Hester* X 112) del poeta, vd. il «basso intelletto» di cui Poliziano dichiara di essere dotato (*Stanze* I 2 8), e una formula come «a gran furore» (*Hester* IX 2, *Stanze* II 6 4). Diversa, invece, la situazione della *Fabula di Orfeo*, nella quale non ho trovato versi che possano ricordare *Hester* o *Tubia*.

\*

*Lorenzo*. Tra il 1490 e il 1491, il Magnifico compose la *Rapresentatione di san Giovanni e Paulo*<sup>20</sup>, opera emblematica di suoi ultimi anni di vita, segnati dal ritorno alla poesia religiosa<sup>21</sup>. La *Rapresentatione* attinge a piene mani dalla Bibbia,

---

<sup>19</sup> Il luogo comune è presente anche in Pulci. Un cantare anonimo, il *Padiglione di Carlo Magno*, offre comunque un riscontro decisivo: stesso concetto (un edificio dotato di pietre tanto lucide da far sembrare giorno la mezzanotte) e stesso sintagma (*parere giorno*) del poemetto di Lucrezia («di pietre e perle ciascun era adorno: | mai non si vide il più ricco lavoro: | di mezza notte vi pareo di giorno», 19 4). Il passo è citato in P. ORVIETO, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno editrice, 1978, pp. 136-37.

<sup>20</sup> Edita da ultimo in LORENZO DE’ MEDICI, *Rime spirituali*, a cura di B. TOSCANI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.

<sup>21</sup> Sull’ultimo periodo di Lorenzo si vedano M. MARTELLI, *La politica culturale dell’ultimo Lorenzo*, «Il Ponte», 36 (1980), pp. 923-50, 1040-69 [poi in *Per Mario Martelli, l’uomo, il maestro e lo studioso*, a cura di P. ORVIETO, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 93-158]; ID., *La cultura letteraria nell’età di Lorenzo*, in *Lorenzo the Magnificent: culture and politics*, London, The Warburg Institute, University of London, 1996, pp. 167-76, pp. 175-76; ID., *Angelo Poliziano*, pp. 54-61, ma anche il diverso punto di vista, circa i rapporti fra il Magnifico e Savonarola, di R. RIDOLFI, *Il Savonarola e il Magnifico*, «La Bibliofilia», 83 (1981), pp. 71-78.

in particolare dai Salmi,<sup>22</sup> e, come nota Paolo Orvieto<sup>23</sup>, questo rivolgersi al testo biblico come fonte non può non far pensare anche a un riavvicinamento ai poemetti biblici della madre. Ci sono in effetti alcuni passi (non moltissimi, in verità) di quest'opera che paiono direttamente ispirati a *Hester* e *Tubia*: Lucrezia rappresenta simbolicamente la giustizia tramite l'immagine del *tenere la bilancia pari* («la bilancia pari in man tenendo», *Hester* X 119, e vd. anche «et pari la bilancia | tenuto havesse», *Baptista* CXXV 6-7), versi che vanno raffrontati con «e pari la bilancia ben tenere» della *Rapresentatione* (100 5), anche qui immagine riferita a un regnante (nella fattispecie, l'imperatore Costantino) che deve governare equamente; «empionsi d'ira et fuor convien trabocchi» (*Tubia* II 75, : *occhi*) va confrontato con «che pare el gaudio quasi fuor trabocchi» (*Rapresentatione* 22 2, : *occhi*); infine, «et missonsi in effetto i pensier' sani» (*Tubia* VII 88)<sup>24</sup> mi pare abbia ispirato «Metti ad effetto e pensier' santi e magni» (*Rapresentatione* 96 7).

Un'opera dalla collocazione cronologica non pacifica, ma composta almeno in parte negli anni cristiani di Lorenzo, sono le *Laudi*, nelle quali l'ultima editrice, Barbara Duccini, ha notato un'«indubitabile influenza»<sup>25</sup> delle laudi composte da Lucrezia, a proposito di alcuni artifici retorici i quali tuttavia, a ben vedere, sono attestati anche in altri testi dello stesso Lorenzo o di Poliziano: precisazione importante che viene da Daniela Delcorno Branca, la quale pensa invece che «Lorenzo non sia debitore alla madre più di quanto lo sia al Poliziano o a se stesso»<sup>26</sup>. Esistono tuttavia altre affinità tra le ballate

<sup>22</sup> Si vedano i riscontri fra la *Rapresentatione* e la Bibbia adottati da M. MARTELLI, *Politica e religione nella "Sacra Rappresentazione" di Lorenzo de' Medici*, in *Mito e realtà del potere nel teatro dall'antichità classica al Rinascimento*, *Convegno di studi, Roma, 29 ottobre-1 novembre 1987*, a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1987, pp. 189-215, pp. 201-5.

<sup>23</sup> Nella *Nota introduttiva* alla sua edizione della *Rapresentatione*: LORENZO DE' MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di P. ORVIETO, II, Roma, Salerno editrice, 1992, pp. 982-83.

<sup>24</sup> Vd. anche «metterassi in effetto e pensier vostri» (*Judith* LXXXIV 5), «questo pensiero si metterà in effetto» (*Judith* LXXXIX 2).

<sup>25</sup> B. DUCCINI, *Le "Laudi" di Lorenzo. Introduzione, testo e commento*, «Interpres», 17 (1998), pp. 117-210, p. 129. In particolare, la Duccini trova nelle *Laudi* di Lorenzo la stessa «circularità» presente in quelle della madre, vale a dire la ripetizione delle stesse rime o parole rima all'inizio e alla fine del componimento (o alla fine di ogni stanza). Altre analogie si hanno tra la lauda V di Lucrezia (mi riferisco alla numerazione di GAZZANO, *Le laudi di Lucrezia Tornabuoni*) e IX di Lorenzo, - nelle quali Cristo in croce parla al peccatore e si usano le immagini del *versare sangue* e della *crudele corona* (*crudele spina* in Lorenzo) -, e tra le laudi II di Lucrezia e I di Lorenzo, dove si usa il verbo *patire* in senso assoluto: DUCCINI, *Le "Laudi" di Lorenzo*, pp. 130-32.

<sup>26</sup> D. DELCORNO BRANCA *Lucrezia, Poliziano, Lorenzo: convergenze fra lirica sacra e lirica profana*, in EAD., *Studi*

sacre laurenziane e i poemetti di Lucrezia, visto che nelle *Laudi* del Magnifico è presente per due volte una citazione evangelica ricorrente anche in *Tubia*: la Tornabuoni scrive infatti che «chi ama Idio, il peso gli par leve | et similmente il suo giogo ['giogo'] soave» (II 112-113, : *ave*), vd. «Tollite iugum meum super vos, [...] iugum enim meum suave est, et onus meum leve» (*Mt* 11 30). La settima lauda di Lorenzo<sup>27</sup>, del 1491<sup>28</sup>, recita: «Deh! Prendi il giogo mio, che non è grave, | et il leggier peso, che dà bene eterno» (VII 21-22). La citazione è presente anche nella prima lauda, composta all'inizio degli anni Settanta<sup>29</sup>: «Piglia il suo santo giogo sì suave!» (I 40, con la rima *giogo [sì] soave* : *ave*, già in Lucrezia). Il modulo stilistico usato da Lucrezia nella citazione evangelica, e cioè il *chi* assoluto nel senso di 'se alcuno'<sup>30</sup>, viene usato anche da Lorenzo nella *Ginevra*, sempre allo scopo di riferire una massima neotestamentaria: «Chi picchia gli è aperto» (*Ginevra* 42; vd. «pulsate, et aperietur vobis», *Mt* 7 7; *Lc* 11 9).

Anche le *Selve*, composte dopo il 1486<sup>31</sup>, sono opera tarda di Lorenzo: non poesia religiosa in senso stretto, ma poesia d'amore - inteso come una parabola amorosa di matrice ficiniana che porta alla contemplazione del sommo Bene, della donna-Dio -. Nella prima *Selva* si afferma che «il giorno | pallida e rossa l'aürora caccia» (*Selve* I 97 1-2). La coesistenza nello stesso verso dei due aggettivi è in due luoghi della Tornabuoni: «i' ne potrei venir pallida o rossa» (*Hester* II 12), «Stupì et diventò pallida et rossa» (*Susanna* 170)<sup>32</sup>.

---

*sul Poliziano volgare*, pp. 121-43, p. 130. E si veda anche il resto dell'articolo (pp. 131-40) per i riscontri, «a volte tenui, a volte più marcati, a volte presenti anche in altre liriche sacre e profane della Firenze quattrocentesca» (p. 134), tra laudi di Lucrezia, Lorenzo e l'*Orfeo* e alcune *Rime* di Poliziano (nella parte finale, pp. 140-43, ci si concentra solo sui rapporti fra *Laudi* laurenziane e *Rime* poliziane).

<sup>27</sup> Uso la numerazione dell'ultima edizione (DUCCINI, *Le "Laudi" di Lorenzo*); nell'edizione Zanato (LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, a cura di T. ZANATO, Torino, Einaudi, 1992) l'ordine è VII-IX, I-VI.

<sup>28</sup> Mi attengo alla cronologia proposta in DUCCINI, *Le "Laudi" di Lorenzo*, pp. 127-28 (che riprende e sviluppa precedenti ipotesi di Martelli). Zanato colloca invece la lauda VII (I nella sua edizione) nel 1473-1474: LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, p. 402.

<sup>29</sup> Così anche secondo Zanato (la lauda è la IV nella sua edizione), in LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, p. 402.

<sup>30</sup> G. ROHLFS, *Grammatica storica dell'Italiano e dei suoi dialetti*, II, Torino, Einaudi, 1968, § 487.

<sup>31</sup> LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, pp. 310-11. Martelli propone invece di collocare *Selve* I 1-19, 137-142 e *Selve* II nel 1473-74, il resto dell'opera dopo il 1486 (si veda la *Nota introduttiva* in LORENZO DE' MEDICI, *Tutte le opere*, I, pp. 536-37).

<sup>32</sup> E sarà poi, com'è noto, in un celebre passo di Boiardo che riecheggia un luogo lucaeo: «Or si fa

In un passo di *Tubia*, Lucrezia descrive l'attesa della madre di Tobia, che sale su un monte sperando di vedere il ritorno del figlio, «facendo orizzonte» (e cioè creando una superficie orizzontale) con entrambe le mani sopra la fronte, perché il sole le colpisce il volto: «La madre di Tubia, che l'aspettava, | et ogni giorno in sun un alto monte | giva a veder se 'l figlio suo tornava, | la sua man destra si ponea alla fronte, | et quando la sinistra ancor ponea | sopra de' cigli, et [congiunzione paraipotattica] facea orizzonte, | perché i razzi del sole sì l'offendea» (VII 94-100). Questi versi sono affini a un luogo della prima *Selva* dove ricorre l'immagine della luce del *sole* (nel Magnifico consueto *senhal* della donna amata) che scende dal *monte*, per proteggersi dalla quale non occorre *porre la mano sulla fronte* (con la rima *orizzonte* : *fronte*), dato che è una luce che non *offende* (verbo in clausola): «Tosto che appare al tuo cieco orizzonte | la luce che nel cor sempre ti splende, | e dalla cima di quel sacro monte | quello amoroso raggio agli occhi scende, | non convien por la mano sopra la fronte, | ché questo lume non offende» (*Selve* I 19 1-6). Che qui si dica che non occorre porre mano alla fronte perché i raggi solari non offendono mi pare un esplicito richiamo al passo del poemetto della madre, dove il gesto deve essere effettuato per via della luminosità del sole.

Nel verso «il re, mirando ne' begli ochi fiso» (*Hester* VI 148, : *paradiso* : *riso*), Lucrezia attinge al ben noto luogo comune poetico del *mirare fiso*, che ha lunga vita, dallo Stilnovo a Petrarca e oltre: vd. in particolare «e chi la mira ben negli occhi fiso» (*Caccia di Diana* XVIII 29), molto vicino al verso di *Hester*<sup>33</sup>. Nella Tornabuoni ricorre comunque una versione più ricca del sintagma, perché gli occhi della donna sono *belli*. Allo stesso modo, il sintagma *mirare fiso* + *occhi* + *belli* si trova nella prima *Selva*, in rima con *riso*, come in Lucrezia: «Amor, che mira e due belli occhi fiso» (Lorenzo, *Selve* I 139 1). Così anche in una canzone di Lorenzo, composta dopo il 1483<sup>34</sup>: «S'avvien che la mia vista tutta intenta | la fiamma de' begli occhi fiso miri» (Lorenzo, *Canzoniere* CXLIX 1-2)<sup>35</sup>. Il doppio riscontro potrebbe essere giudicato poligenetico perché ricorre in altra rimeria quattrocentesca, ad es., in ambito urbinato, Angelo Galli

---

rossa or palida la luna» (*Inamoramento de Orlando* II vi 7 7).

<sup>33</sup> La formula è presente anche in Poliziano: «Chi non sa come è fatto el paradiso | guardi Ipolita mia negli occhi fiso» (*Rime* CVI 1-2, : *paradiso*).

<sup>34</sup> LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, pp. VII-XXXII, p. XIV.

<sup>35</sup> L'immagine si trova anche in un'opera precedente di Lorenzo, *Le sette allegrezze d'amore* di Lorenzo, opera del 1473-78 (LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, p. XIX), ma con aggettivo diverso, *pietosi*: «Prima allegrezza, che conceda Amore, | si è mirar due pietosi occhi fiso» (*Le sette allegrezze d'amore* 9-10, : *riso* : *paradiso*).

(«Quando io mi specchio nei begli occhi fiso», : *riso*, *Canzoniere* 140 1; «fa' che tu te satie | de mirar tanto ni begli occhi fiso», : *paradiso* : *riso*, *Canzoniere* 339 1-2) e Alessandro Sforza («nei begli occhi io vegio fiso | quanta possanza ha l'amoroso strale», *Canzoniere* 148 13-14, : *riso*); il fatto tuttavia di trovare altre allusioni a opere della madre nella prima *Selva* induce a considerare non casuale la vicinanza di questi versi.

C'è un'altra opera laurenziana di argomento religioso (ma stavolta nel senso ficiniano del termine) – non tarda, il che rende complicato cogliere la direzione delle influenze – che possiamo avvicinare a un verso di Lucrezia. Si tratta, anche questo è significativo, di due *explicit*: quello di *Tubia*, «et al fin suo gli donò il ver riposo» (VIII 217; il soggetto è Dio), e quello della quarta *Orazione* (così la chiama l'ultimo editore, Bernard Toscani<sup>36</sup>; quinto capitolo per Orvieto)<sup>37</sup> di Lorenzo, un volgarizzamento poetico della traduzione ficiniana del *Pimandro* di Ermete Trismegisto composto nel 1473-1474: «fuor di te, Dio, non è vero riposo» (61).

Allo stesso modo la cronologia non è dirimente per cogliere l'antiorità nell'uso del sintagma contenuto nel verso di Lucrezia «Donne, non appa- te da costei» (*Hester* III 10), che può essere raffrontato a «Donne mie, pigliate esempio | da costei [...]» (Lorenzo, *Canzoni a ballo* XXVI 53-54). Le *Canzoni a ballo* risalgono agli anni Settanta, *ante* congiura del 1478<sup>38</sup>.

\*

Ragioni di spazio mi impongono di preterire un altro aspetto della memoria poetica di Lucrezia, quello dei prestiti danteschi e petrarcheschi. Mi limito a segnalare – rimandando alla mia edizione per uno scavo più approfondito – che le stesse immagini o i medesimi stilemi derivanti da Dante o Petrarca affiorano tanto nei poemetti della Tornabuoni quanto nelle opere di Lorenzo, Poliziano (abbiamo già notato «in men che non balena», *Inf.* XXII 24, in *Hester* VIII 143 e *Stanze* II 23 4, e il biblico «*Miserere mei*», *Par.*

<sup>36</sup> LORENZO DE' MEDICI, *Rime spirituali*.

<sup>37</sup> Si veda l'edizione da lui curata (LORENZO DE' MEDICI, *Tutte le opere*, II, pp. 1065-94), ma anche le osservazioni di T. ZANATO, *Note a una monumentale edizione laurenziana*, «Rivista di letteratura italiana», 10 (1992), pp. 289-360, p. 354 (che preferisce la denominazione *Inno*).

<sup>38</sup> Così LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, p. XVIII; successivamente, lo stesso Zanato ha assegnato «il grosso delle *Canzoni a ballo* agli anni Settanta del Quattrocento, con possibili ma forse isolati sconfinamenti nel periodo anteriore, e poco probabili reviviscenze negli anni Ottanta» (T. ZANATO, *Questioni cronologiche e testuali nelle opere laurenziane*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte*, Convegno di Studi promosso dalle Università di Firenze, Pisa e Siena, 5-8 novembre 1992, Pisa, Pacini editore, 1996, pp. 483-96, pp. 494-95). Non trovo invece indicazioni cronologiche nella *Nota introduttiva*, in LORENZO DE' MEDICI, *Tutte le opere*, II, pp. 707-10.

XXXII 12, in *Hester* V 6 e *Stanze* II 29 7), Pulci. Anche da questo punto di vista, dunque, Lucrezia appare pienamente inserita - più di quanto finora non si sia mai sospettato - nel *milieu* letterario laurenziano, in un fitto reticolo poetico di allusioni, prestiti, citazioni più o meno scoperte di cui è talvolta difficile cogliere la scaturigine, data l'incerta collocazione cronologica delle sue opere (e in certa misura anche di quelle altrui).

Si viene quindi a delineare un ritratto di Lucrezia come interlocutrice a pieno titolo di una cerchia di poeti (peraltro - occorre dirlo - di levatura certamente a lei superiore). Vanno forse oltre il dovuto omaggio le parole di Gentile Becchi, precettore di Lorenzo scelto dalla Tornabuoni, il quale, raccomandandole la scelta di un professore per lo Studio Pisano, le scriveva: «Voi avete sempre letto tanto, sì pieno lo scrittoio di libri, udito Pistole di san Paolo, pratico tutto il tempo di vostra vita con valenti uomini che, non che vi si disdica raccomandare uno dottore, ma è sì vergogna che voi non abbiate auto a provvedere voi tutto codesto Studio»<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Lettera del 23 settembre 1473, pubblicata in PEZZAROSSA, *I poemetti*, p. 38.

DANIELA OGNO

RIPRESE TESTUALI E STILISTICHE NELLA FIRENZE DI FINE QUATTROCENTO:  
ESEMPI E IMPLICAZIONI

*La produzione poetica volgare fiorentina a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento è un settore della storia letteraria italiana assai poco esplorato. Lo studio di testi poetici, inediti o privi di commento, redatti in quel frangente, ha messo in luce il valore e l'utilità della memoria poetica, lessicale o stilistica, al fine di conoscere il retroterra letterario di quel periodo. Nei primi due esempi le riprese intertestuali contribuiscono a illuminare l'orizzonte culturale dei rimatori attraverso il reperimento di modelli di riferimento; nel secondo caso dati metrici, tematici e di contesto, associati alla ripetizione della medesima stringa testuale in componimenti differenti, permettono di formulare ipotesi attributive; infine, l'analisi stilistica di un sonetto di Antonio Alamanni, tra i più noti imitatori del Burchiello, consente di apprezzare significativi elementi di novità tra l'epigono e il suo modello.*

\*

*The Florentine poetic production between late fifteenth and early sixteenth century is a rarely studied part of Italian literary history. The analysis of unpublished and not annotated texts of this period reveals the great utility of the study of poetic memory, stylistic or lexical, dating from the same period. In the first two examples, intertextual links contribute to illuminate the cultural horizon of the poets thanks to the retrieval of their references; in the second case, the analysis of metric, thematic and contextual data, of recurrent of several words in different poems, allows to put forward authorship hypotheses; in conclusion, the stylistic analysis of a sonnet by Antonio Alamanni, one of the most famous imitators of Burchiello, permit to appreciate significant elements of novelty in the comparison with his model.*

L'intervento mira a mostrare il valore che possono assumere riprese testuali o stilistiche in cinque componimenti poetici volgari, alcuni dei quali inediti, redatti a Firenze tra la morte del Magnifico e il 1502. In particolare si considerano i seguenti testi: un capitolo ternario encomiastico per la morte di Lorenzo il Magnifico; un sonetto caudato di Piero de' Medici sulla cacciata della sua famiglia da Firenze; due componimenti "piagnoni" anonimi, ma attribuibili al notaio Filippo Cioni; un sonetto inedito di

Antonio Alamanni, tra i primi e più celebri epigoni di Burchiello. Dall'analisi dei recuperi stilistici e testuali oggetto della proposta sarà possibile, infatti, non solo precisare l'orizzonte culturale degli scriventi e riflettere sulla non scontata convergenza tra aderenza stilistica e finalità poetica, ma anche formulare ipotesi attributive tramite intertestualità interna riguardo ai testi anonimi.

In prima istanza si intende far emergere la validità delle riprese intertestuali quali indicatori per rintracciare e/o precisare l'orizzonte culturale a cui si riferiscono testi privi di commento (o perché accolti in edizioni che non lo prevedevano, o perché inediti). Si propongono, a tal fine, un capitolo in terza rima di Matteo Ridolfi, versificatore ad oggi ignoto e autore di un poemetto encomiastico formato da quattro capitoli in terza rima in morte di Lorenzo il Magnifico (con dedica al figlio Piero); un sonetto caudato dello stesso Piero, all'interno del quale, nel 1495, se si presta fede alla data riportata da uno dei testimoni che lo tramanda, esprime rammarico per il repentino mutamento della sua condizione da signore *de facto* di Firenze ad esule, e la speranza di potervi ritornare<sup>1</sup>.

La tipologia di prelievi cui si farà riferimento in entrambi i casi rientra nell'ambito della memoria consapevole, in quanto i prestiti non consistono in singole voci, immagini, sintagmi, ma in interi versi, o serie versali, affatto o minimamente modificati. Se si considerano due passi di *Piangi boramai città obscura et negra*, il secondo e più esteso dei quattro capitoli di Matteo Ridolfi, si constata il riutilizzo di stilemi (l'anafora) e gruppi di versi ricavati da *Piangi tu, che pur dianzi eri felice*, capitolo ternario di Bernardo Pulci composto in morte di Cosimo de' Medici. Nell'incipit del capitolo pulciano si legge:

---

<sup>1</sup> Matteo Ridolfi viene citato quale autore del poemetto in *Iter Italicum: a Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries*. I: Italy, Agrigento to Novara. Compiled by P. O. KRISTELLER, London, The Warburg Institute, Leiden, E.J. Brill, 1963, pp. 88, 114 e 221. Anche Tobias Leuker attribuisce i capitoli a Matteo Ridolfi; vd. T. LEUKER, *Bausteine eines Mythos. Die Medici in Dichtung und Kunst des 15. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2007, pp. 447-57. In queste pagine, tuttavia, Leuker non menziona, tra i manoscritti latenti dei capitoli, il ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pluteo 41.25.

I manoscritti che riportano i capitoli in morte di Lorenzo sono: Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II X 56, 3r-21v; Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II IV 678, 26r-44r; Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pluteo 41.25, 265v-271r; Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnhamiano 452, 1r-24v; Firenze, Bibl. Riccardiana, 2599, 80v-94v. Gli ultimi due capitoli sono accolti nella stragrande maggioranza delle edizioni di rime volgari di Poliziano ottocentesche, a causa di un'errata attribuzione al Poliziano nel Riccardiano 2599 (90r e 92r).

Il sonetto di Piero de' Medici è testimoniato adespoto, ma con indicazione temporale, nel ms. Firenze, Bibl. Riccardiana, 2723, 59v, mentre, attribuito a *Piero de' Medici* dal ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pluteo 41.33, 68r.

«Piangi tu, che pur dianzi eri felice, | misera patria, sconsolata e mesta, | piangi, ché solo a te di pianger lice! | Pianse Pericle Atene e cangiò vesta, | Epaminonda Tebe, e la gran Roma | quello a chi 'l nome ancor d'Affrica resta»<sup>2</sup>. L'attacco di Ridolfi fa eco a quello pulciano: «Piangi oramai città oscura et negra, | piangi Firenze, sconsolata e mesta, | piangi, che più non puoi essere allegra. | Piangi, che solo a te di pianger resta, | vedova afflitta, dove el tuo parente, | che te avea facto alzar tanto la testa»<sup>3</sup>. La seconda terzina del capitolo di Pulci è, inoltre, dislocata quasi identica a circa un quarto del componimento, come si può osservare ai vv. 73-75: «Non pianse tanto mai Pericle Athene, | non Thebe Epaminonda o la gran Roma, | quel che d'Affrica ancora el nome tiene».

Il modello testuale diventa, nel presente caso, un serbatoio da cui ricavare intere serie versali, anche volte a saldare il legame di genere e di occasione fra i due testi (la morte dei Signori di Firenze). Tale *modus operandi*, tuttavia, non muta in relazione alle altre opere da cui Ridolfi trae motivi e lessemi, emistichi o versi: tra le opere che ricorrono maggiormente vi sono i *Triumphs*, la *Commedia*, i *Rerum vulgarium fragmenta* e il *Morgante*.

Come nel caso appena presentato, anche per il rimando intertestuale che interessa il sonetto *Non posso far che gli occhi i' non anacqui* di Piero de' Medici, è lecito pensare ad un caso di memoria consapevole che agisce, ancora una volta, nei confronti di un sonetto di Bernardo Pulci: *Piango il presente e mio passato tempo*. Si consideri la prima quartina del sonetto pulciano: «Piango il presente e mio passato tempo, | *pensando or quel ch'i' sono e quel ch'i' ero*; | ancor piango il futur, perch'io non spero | trovare in lei pietà di nissun tempo»<sup>4</sup>; di seguito la prima quartina del sonetto di Piero: «Non posso fare che gli occhi i' non anacqui | *pensando quel ch'i' sono e quel ch'i' ero*; | d'aver diletto mai più non ispero, | né alcuno nido come quel ch'i' nacqui»<sup>5</sup>. Se è evidente la ripresa dal componimento di Bernardo Pulci (forse filtrata da *Ryf* 1 4 «quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono»), Piero impreziosisce con una litote il primo verso, che pone l'accento non tanto sulla causa del pianto, quanto sull'inevitabilità di soffrire nel pensare al rovesciamento della

<sup>2</sup> Il capitolo si legge in *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. LANZA, Roma, Bulzoni, 1975, II, pp. 286-87.

<sup>3</sup> Si cita il testo dal manoscritto di dedica a Piero de' Medici: Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II X 56, 7v-15r.

<sup>4</sup> LANZA, *Lirici*, II, p. 317.

<sup>5</sup> Il testo è trascritto dal ms. Firenze, Bibl. Riccardiana, 2723, 59v.

propria situazione, che sfocia, nel seguito del sonetto, in una riflessione sul tema della fortuna.

I calchi presentati, prescelti a campione all'interno di una casistica più ampia, possono considerarsi una spia dell'orizzonte culturale cui si riferiscono Piero de' Medici e i versificatori che gravitavano nell'orbita medica all'indomani della morte del Magnifico, qual è, senza dubbio, Matteo Ridolfi; a partire da tali riscontri testuali, insieme ai "classici" toscani sopra menzionati, Bernardo Pulci è uno dei poeti maggiormente preso a modello. Il ripetuto ricorso al Pulci è, dunque, indice della preferenza accordata da Piero (durante il biennio 1492-1494 in cui è stato signore di Firenze) ad autori aderenti alla tradizione poetica municipale e religiosa fiorentina, preferenza che a sua volta rivela l'intenzione di proseguire il solco tracciato dal Magnifico nell'ultima fase della sua esistenza<sup>6</sup>.

Il secondo caso che vorrei proporre riguarda l'intertestualità quale elemento determinante al fine di formulare un'ipotesi attributiva di testi poetici strettamente legati alla vicenda savonaroliana, e certamente composti da un sostenitore del frate ferrarese.

Di seguito si propone una tabella con incipit, schema metrico e collocazione di cinque componimenti accomunati dalla medesima misura versale e, per quattro testi su cinque, dallo stesso schema metrico: *abbabccx/b*, con possibile variazione dell'ultima rima. Per evitare di creare confusione, d'ora in avanti i testi verranno citati con il numero a ciascuno attribuito nella tabella.

Incipit	Schema metrico	Collocazione/i
1. <i>Nella fossa ogni uom si pela</i>	abbabccb; ottonari	In calce al volgarizzamento di Filippo Cioni <i>Responsioni nelle conclusioni pubblicate contro frate Girolamo Savonarola in nome di frate Leonardo</i> <sup>7</sup> . Adespota.

<sup>6</sup> M. MARTELLI, *La politica culturale dell'ultimo Lorenzo*, «Il Ponte», XXXVI (1980), n° 9 (settembre), pp. 923-50, e n° 10 (ottobre), pp. 1040-69.

<sup>7</sup> Firenze, Lorenzo Morgiani, [dopo l'aprile 1497].

2. <i>Voi toccate la chiavetta</i>	abbabcbb; ottonari	a. Segue la <i>Lamentatio sponsae Christi adversus tepidos et pseudopredicadores</i> <sup>8</sup> . Adespota. b. In <i>Canzona che fa uno fiorentino a Carnasciale</i> <sup>9</sup> . Adespota.
3. <i>Viva viva in nostro cuore</i>	Rip.: xx; ababbccx; ottonari	In calce al volgarizzamento di Filippo Cioni dell' <i>Expositio graduum S. Bonaventurae</i> <sup>10</sup> . Adespota.
4. <i>Chi ha l'occhio della fede</i>	abbabcbb; ottonari	a. In <i>Canzona d'un piagnone pel bruciamento...</i> <sup>11</sup> . b. Trascritto da Mario Martelli tra le poesie di non provata autenticità <sup>12</sup> .
5. <i>Viva Cristo e chi li crede</i>	abbabcbb; ottonari	a. In un foglio dell'archivio Gondi, ora irreperibile. Attribuita a Savonarola. b. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Rossiano 424, 204r. Attribuita a <i>ser Philippo Cioni notaio fiorentino</i> . c. Edito da Isidoro Del Lungo come testo anonimo in <i>Canzona d'un piagnone pel bruciamento...</i> <sup>13</sup> . Adespota.

1, 2 e 3 si trovano in calce a stampe che accolgono scritti del Savonarola datate tra l'aprile del 1497 e il febbraio 1498. In particolare, 1 e 3 sono in appendice a volgarizzamenti di due scritti latini di Savonarola, realizzati da Filippo Cioni; mentre 2 è in calce a un testo latino, poi ristampato da Isido-

<sup>8</sup> Si riporta in questa sede la segnatura dell'esemplare di riferimento: Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Sav. 67 (Firenze, Bartolomeo dei Libri, 1497).

<sup>9</sup> *Canzona d'un piagnone pel bruciamento delle vanità nel carnevale del 1498; da una rarissima stampa contemporanea, aggiuntavi la descrizione del Bruciamento fatta da G. Benivieni*, a cura di I. DEL LUNGO, Firenze, Grazzini, 1864, pp. 1-16. La segnatura dell'esemplare da cui Del Lungo pubblica il testo è probabilmente Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Pal. E. 6. 5. 3.

<sup>10</sup> *Vita spirituale vel Expositio in septem gradus Bonaventurae*, Firenze, Bartolomeo dei Libri, [dopo il febbraio 1497]; l'esemplare consultato è quello conservato a Firenze, Bibl. Nazionale Centrale con segnatura Magl. Cust. D.16. Il volgarizzamento viene intitolato da Cioni *Trattato di sette gradi per li quali si ascende alla sommità della vita spirituale*, al termine del volgarizzamento compare il componimento.

<sup>11</sup> *Canzona d'un piagnone pel bruciamento*, pp. 16-18.

<sup>12</sup> GIROLAMO SAVONAROLA, *Poesie*, a cura di M. MARTELLI, Roma, Belardetti, pp. 217-29.

<sup>13</sup> *Canzona di un piagnone pel bruciamento*, pp. 18-19, vd. n. 10.

ro Del Lungo nel 1864, e conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze insieme a 4 e 5<sup>14</sup>. Filippo Cioni, di cui l'unico contributo critico si legge alla voce dedicatagli del *DBI*, è un notaio attivo a Firenze almeno fino al 1520 che, oltre ad essersi prodigato con le sue traduzioni dal latino per garantire agli scritti savonaroliani la più ampia diffusione, ha rogato insieme al notaio Benedetto da Terrarossa l'epistola inviata a papa Alessandro VI per la revoca della scomunica del frate (dopo essersi fatto carico anche di ricevere le firme dei cittadini)<sup>15</sup>; è, inoltre, autore di due epistole volgari con intento apologetico e celebrativo che precedono due volgarizzamenti di scritti savonaroliani da lui curati<sup>16</sup>. Era, dunque, un fervente e attivo seguace di fra Girolamo, già ricordato come rimatore da Giuliano Negri e dal Crescimbeni, che, senza denunciare la fonte, offre come saggio poetico di Cioni il terzo testo *Vina vina in nostro cuore*<sup>17</sup>.

Martelli, nell'edizione critica da lui curata delle poesie di Savonarola, è il primo studioso a mettere in discussione la paternità savonaroliana dei testi 2, 3 e 4, adducendo a motivazione l'insufficienza di prove: lo studioso avverte, poi, che Roberto Ridolfi ha ritrovato 2 attribuita al frate ferrarese in un foglio dell'archivio Gondi, mentre nel codice Vat. Ross. 424 la lauda è assegnata a *ser Filippo Cioni notaio fiorentino*<sup>18</sup>. Per 2, 3 e 5 Martelli suggerisce l'attribuzione a Cioni sulle seguenti basi: l'analogia metrica dei testi e la loro estrema affinità stilistica; il fatto che il testo 2 e il 5 compaiono nella medesima stampa e che il testo 3 segue la traduzione volgare del *Tractatus de vita spirituali*. A tali rilievi messi in luce da Martelli, si aggiunge che all'interno

<sup>14</sup> *Canzona che fa uno fiorentino a Carnasciale*, vd. n. 9.

<sup>15</sup> Per la rogazione della supplica ad Alessandro VI, vd. L. PASSERINI, *Giornale storico di archivi toscani*, Firenze, Olschki, 1858, II, pp. 79-101; a p. 87 si riporta l'esamina di frate Silvestro Maruffi, in cui egli identifica i notai Filippo Cioni e Benedetto da Terrarossa quali rogatori dell'epistola di revoca della scomunica ai danni di Savonarola indirizzata ad Alessandro VI. Per le restanti informazioni vd. R. RISTORI, *Cioni, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, pp. 683-84.

<sup>16</sup> La prima epistola precorre le *Responsioni nelle conclusioni pubblicate contro frate Girolamo Savonarola in nome di frate Lionardo*, Firenze, Lorenzo Morgiani, dopo l'aprile 1497; la seconda il volgarizzamento di un opuscolo latino di Savonarola in risposta alla scomunica papale: *Epistola fratris Hieronymi Ferrariensis ordinis predicatorum contra sententiam excommunicationis contra se nuper iniuste latam*, Firenze, Lorenzo Morgiani e Johann Petri, dopo il 20 giugno 1497.

<sup>17</sup> Vd. G. NEGRI, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara, Pomatelli, 1722, pp. 170-71 e G. M. CRESCIMBENI, *Dell'istoria della volgar poesia*, vol. II, 2, Venezia, Basegio, 1714, pp. 324-25 e ID., *Commentari intorno alla sua storia della volgar poesia*, Venezia, Basegio, 1730, vol. II, 2, p. 180.

<sup>18</sup> SAVONAROLA, *Poesie*, p. 260.

del *corpus* poetico savonaroliano non è mai usato l'ottonario, né è presente un testo che abbia lo schema metrico *abbabccd/x*.

Si consideri a questo punto la poesia 1, *Nella fossa ogni uom si pela*: anch'essa, come ricordato sopra, si legge in calce al volgarizzamento di uno scritto savonaroliano realizzato da Cioni; sulla base degli stessi elementi che hanno portato Martelli a propendere per l'attribuzione a Cioni di 2, 3, 5 (affinità metrica e stilistica), sembra plausibile attribuire a lui anche quest'ultima.

Se si accettano le attribuzioni a Cioni fin qui proposte, rimane da verificare la plausibilità anche di 4, *Chi ha l'occhio della fede* (contrasto di 49 ottave tra il Carnevale e la Quaresima). A questo punto la memoria poetica, forse interna, fornisce un ulteriore indizio. In 4, infatti, compare un distico quasi interamente identico a quanto si legge ai vv. 17-20 di 1, (pronunciati dall'autore contro gli "arrabbiati", avversari del Savonarola): «Ognun corra alla carogna: | *vecchi bianchi, giovinetti*, | *d'intelletto a Dio despetti*, | che giustizia è posta in gogna». In 4, invece, i versi, quasi identici, sono proferiti dal Carnevale in dileggio dei cittadini fiorentini che lo hanno abbandonato e bandito dalla città (vv. 101-4): «Certi sciocchi ch'io non voglio, | *vecchi bianchi, giovinetti*, | *d'intelletto a me despetti*, | gli ho lasciati in su lo scoglio».

Il contrasto è stato evidentemente composto da un fervente seguace del Savonarola per i toni severi assunti contro gli "arrabbiati" o i "tiepidi" e per le numerose apostrofi pronunciate contro la Curia romana, che accoglie benevolmente il Carnevale e tutti i vizi che egli reca con sé. Tenendo conto della provata fedeltà di Cioni a Savonarola, del suo contributo attivo alla causa savonaroliana e, nondimeno, dell'affinità metrica e stilistica anche di questo testo con i restanti quattro, e posta, inoltre, l'identità del distico sopra riportato, sembra accettabile attribuire al notaio fiorentino Filippo Cioni anche questo testo.

Tramite questo esempio, mi pare di aver delineato il notevole, se non decisivo, valore che può assumere la memoria poetica interna nella delicata questione delle attribuzioni, anche nel caso di autori mediocri o minimi.

Sono finora stati considerati due tipi di calchi: il primo tipo prevede la ripresa di sintagmi o versi da parte di rimatori "occasionalisti", come sembra essere Matteo Ridolfi, nei confronti di autori di un certo peso, e in questo caso il calco vale come indizio di orizzonte culturale. Nel secondo caso, quello appena illustrato, una medesima stringa testuale accomuna due testi di estrazione popolare per lessico, lingua e stile, scritti in funzione apologetica, e rivolti esplicitamente ad un pubblico non colto: tenendo presente

questi fattori, insieme agli altri sopra descritti, si può affermare che, se attestato tra autori minori o minimi, un calco indica identità autoriale.

L'ultimo componimento che si intende osservare è il sonetto caudato *Noi siam più di duemila cittadini* di Antonio Alamanni, di cui si propone interamente il testo<sup>19</sup>.

Noi siam più di duemila cittadini  
strutti, nassi, scussi, et macinati,  
falliti, malcontenti e disperati,  
afflitti, stanchi, poveri et meschini;

ricchi di cenci, pidocchi, et bambini,           5  
pallidi, smunti, mezi, et affamati,  
cessanti, fuggitivi, et traspallati,  
in preda a birri, messi, et contadini.

Sol la nostra speranza è 'n questo Doge,  
che, se lui non ci trae di tanti affanni,       10  
al popol ci convien mostrar le froge.

In noi fe' penitenza san Giovanni,  
ch'ogni poco di mal che ci s'aroge,  
Firenze, puoi per noi non far più panni.

Il tuo Antonio Alamanni                               15  
in casa non si trova tanto pane,  
ch'avessi forza far tornare un cane.

Cugino del più celebre Luigi, Antonio Alamanni, è riconosciuto tra i maggiori esponenti della scrittura alla burchia già dai primi editori di sillogi burchiellesche, e, più avanti, dal Lasca<sup>20</sup>. Un'edizione della sua produzione poetica,

---

<sup>19</sup> In P. JODOGNE, *Commedia della conversione di Santa Maria Maddalena*. Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX, Dispensa CCLVIII, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, p. 7, l'unica fonte manoscritta segnalata per *Noi siam più di duemila cittadini* è il ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. IX 12, 345v. Si segnala in questa sede un'altra redazione del testo: ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. VII 877, 101r, da cui si trae il testo.

<sup>20</sup> *Sonetti alla burchiellescha composti per lo faceto homo Antonio Alamanni fiorentino nuouamente in luce*, Siena, per

anche se incompleta, fu data alle stampe da Michele Dello Russo nel 1868<sup>21</sup>. Nel secolo scorso Pierre Jodogne ha pubblicato due contributi critici sull'Alamanni: nel primo lo studioso francese fornisce il primo e prezioso profilo biografico dell'autore, la tradizione delle sue opere e una valutazione complessiva delle stesse; qualche anno più tardi, invece, curerà l'edizione critica e commentata della *Commedia della conversione di Santa Maria Maddalena*, una rappresentazione teatrale con soggetto religioso che si discosta dalle sacre rappresentazioni in forza del genere prescelto, la commedia<sup>22</sup>.

Rispetto alla produzione sonettistica, ricorda Jodogne, Alamanni «copie la manière du maître [Burchiello], exploite son vocabulaire et ses procedes, mais sans avoir sa fantasie poétique ou son esprit d'alchimiste»<sup>23</sup>. In effetti i sonetti comico-burleschi di Alamanni (la maggioranza della sua produzione, anche se sono arrivati fino a noi anche due sonetti petrarcheschi) presentano in alcuni casi una notevole arguzia, trovate linguistiche divertenti e inaspettate, ma mancano della forza e dell'enfasi scherzosamente epica del Burchiello. I procedimenti espressivi ripresi dalla maniera alla burchia si adattano normalmente ai soggetti tipici della tradizione comico-burlesca: la povertà, la misoginia, lo screzio con i poeti di professione, e talvolta a contenuti osceni, con le metafore a sfondo sessuale tipiche del *modus burchiellesco*.

Tra i tratti tipici della maniera burchiellesca che Alamanni fa propri in questo testo, si distingue lo scarto stilistico tra una fronte stipata di enumerazioni e una sirma in cui la struttura sintattica si apre a nessi subordinanti che restituiscono consequenzialità semantica e narrativa del tutto assente nelle quartine<sup>24</sup>. Va ad ogni modo rilevato che l'*exaggeratio a sinonimis* che occupa i primi otto versi del sonetto alamanniano non include «oggetti, cibi,

---

Michelangelo di Bart. F. ad instantia di Giouanni di Alixandro libraro, 1520; *I sonetti del Burchiello et di Antonio Alamanni alla burchiellesca. Nuouamente ammendati, e corretti et con somma diligenza ristampati*, a cura di Anton Francesco Grazzini, Firenze, appresso i Giunti, 1552; *I sonetti del Burchiello, di m. Antonio Alamanni, et del Risoluto: di nuouo rinisti, et ampliati. Con la Compagnia del Mantellaccio composta dal mag. Lorenzo de' Medici. Insieme con i Beoni*, Fiorenza, appresso i Giunti, 1568.

<sup>21</sup> ANTONIO ALAMANNI, *Sonetti e altre rime di Messer Antonio Alamanni*, a cura di M. DELLO RUSSO, Napoli, Ferrante, 1864.

<sup>22</sup> P. JODOGNE, *Antonio Alamanni da Firenze*, «Les Lettres Romanes», XVI (1962), pp. 27-51; ID., *Commedia*, p. XXII.

<sup>23</sup> ID., *Antonio Alamanni*, p. 42.

<sup>24</sup> *I sonetti di Burchiello*, a cura di M. ZACCARELLO, Einaudi, 2004, pp. v-xxix e, in particolare, xiii-xxii.

utensili che popolano la vita della città»<sup>25</sup>, ma attributi tra loro sinonimi; fanno eccezione, per il salto logico dell'ultimo membro della serie, i versi 5 e 8, nei quali si legge «ricchi di cenci, pidocchi e bambini» e «in preda a birri, messi e contadini». La funzione principe dell'accumulazione in questo testo è, infatti, enfatizzare un solo concetto, la condizione quasi disperata di un'ampia parte del popolo, attraverso l'espansione sinonimica.

Si vuole evidenziare in questa sede un tratto non privo di importanza che emerge dal sonetto sopra riportato, significativo in quanto assente in altri testi del *corpus* alamanniano. In esso, infatti, non solo la ripresa di stilemi peculiari della poetica burchiellesca non implica quel gusto per l'equivoco che caratterizza di norma il dettato burchiellesco o una rappresentazione che restituisce uno scenario onirico-surrealistico, ma diventa veicolo di un messaggio politico-sociale, dettato da esigenze contingenti. Su un impianto e con caratteristiche espressive tipiche dello stile alla burchia, dunque, Alamanni costruisce, a differenza di quanto ci si aspetterebbe da un epigono di Burchiello e a differenza di quanto accade nei suoi restanti sonetti, un componimento che ha come oggetto una determinata circostanza storica, ancorata alle condizioni politico-civili della città del Giglio. In tal senso la denuncia della povertà dei cittadini fiorentini (prima e seconda quartina) non sembra da intendere esclusivamente come recupero di un *topos* fortunatissimo della poesia comico-realistica, riutilizzato, poi, dalla codificazione burchiellesca, ma come denuncia di una situazione cittadina instabile.

I seguenti elementi sembrano avallare un'ipotesi interpretativa politica:

- 1) La situazione critica che interessa Firenze a livello economico nei primissimi anni del XVI secolo è documentata dallo studio di Guidobaldo Guidi *Lotte, pensiero e istituzioni politiche nella repubblica fiorentina dal 1494 al 1512*: nel terzo volume, dedicato alle finanze e ai tributi, egli afferma che dal 1501 «si aggrava la situazione economico-finanziaria e non è più possibile nascondere la crisi. [...] Vi è rincaro dei prezzi e non c'è sufficiente lavoro»<sup>26</sup>. Il 1502 è descritto come l'anno della crisi politica, finanziaria e istituzionale, strettamente legate tra loro: in questo contesto «la creazione del gonfaloniere a vita determina una nuova fiducia nei riguardi del governo repubblicano (salvo che in un'esigua minoranza di oligarchici) e ciò si ripercuote sul campo economico

<sup>25</sup> Ivi, p. XIV.

<sup>26</sup> G. GUIDI, *Lotte, pensiero e istituzioni politiche nella repubblica fiorentina dal 1494 al 1512*. III: *Finanze, tributi e dominio*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 1038-39.

finanziario, [...]. Parrebbe che la politica finanziaria di Pier Soderini sia orientata verso il possibile: imporre imposte in modo tale che i cittadini possano farvi fronte»<sup>27</sup>.

- 2) l'esplicito riferimento – al v. 9 – a un *Doge* accompagnato dal determinativo *questo*, da cui Alamanni attende la risoluzione di un problema che interessa il popolo fiorentino: a tal proposito si ricordi che la designazione di *doge* ad indicare chi detiene il potere politico, anche in ambito fiorentino, non è fatto anomalo: basti pensare che in *Non posso più che l'ira non trabocchi* del Burchiello si parla, al v. 5, di un *folle duge*, da identificarsi con Cosimo il Vecchio<sup>28</sup>.
- 3) l'appartenenza dell'Alamanni, con certezza nel 1527, ma con ogni probabilità anche nel periodo repubblicano a cavallo tra XV e XVI secolo, alla fazione antimedicca, che accorderebbe una certa fiducia a *questo Doge*, probabilmente da identificarsi in Piero Soderini, eletto gonfaloniere a vita il 22 settembre 1502<sup>29</sup>. Rispetto a questa possibilità vale la pena ricordare che Piero Parenti, autore di una cronaca fiorentina che abbraccia gli anni dal 1450 al 1516, e ampiamente utilizzato dagli storici fiorentini contemporanei, ricorda che «il dì 26 d'agosto 1502 si vinse in consiglio maggiore si facessi un Doge ad uso viniziano»<sup>30</sup> e, poco dopo, che «a dì 21 settenbre ci feciono venire la Tavola di Nostra Donna di Santa Maria Impruneta a fine che Dio ci concedessi un Doge buono e savio»<sup>31</sup>; la notizia successiva consiste nell'elezione di Piero di Tommaso Soderini, avvenuta il giorno seguente.

La scelta di Alamanni di porre al centro del suo componimento un aspetto critico della vita civile fiorentina è, del resto, in linea con la produzione poetica che si redige nel ventennio repubblicano a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, permeata dei problemi politici, religiosi e istituzionali che riguardano Firenze; più significativo, e indicativo di un gusto ancora vitale dopo più di cinquant'anni dalla morte di Burchiello, il fatto che il modello espressivo sia ripreso dal barbiere fiorentino e portato ad una condizione ancora più estrema rispetto ai restanti sonetti alamanniani. Il ricorso all'e-

<sup>27</sup> Ivi, p. 1047.

<sup>28</sup> *I sonetti del Burchiello*, pp. 284-85.

<sup>29</sup> JODOGNE, *Commedia*, pp. XIII-XIX.

<sup>30</sup> LUCA LANDUCCI, *Diario fiorentino dal 1450 al 1515*, a cura di I. DEL BADIA, Firenze, Sansoni, 1888, p. 249.

<sup>31</sup> Ivi, p. 250.

numerazione negli altri sonetti comico realistici, infatti, non giunge mai a occupare l'intera fronte, e si arresta ad una quartina o ad alcuni versi<sup>32</sup>.

In conclusione, si può affermare che per porzioni di storia letteraria indagate episodicamente e parzialmente, come quella entro cui si inscrivono i testi citati, la memoria poetica, interna o esterna, che riguardi stringhe testuali o forme espressive desunte da opere altrui, si è rivelata una delle vie maestre per indagare e restituire l'*humus* culturale e letterario in cui si collocano tali componimenti o per approfondire la conoscenza di un autore già noto.

---

<sup>32</sup> Vd. ALAMANNI, *Sonetti, Il carreggiar del padre di Fetonte*, vv. 5-8: «Ma Ferrà, Astolfo, e 'l re Almonte, | con lance spade, balestre e rotelle, | sonando cornamuse e cembanelle, | givon cantando in sul sagrato monte», p. 17; o *Benedetto sia cinque, quattro e tre*, vv. 1-4: «Benedetto sia cinque, quattro e tre | e la stagione, il tempo, l'ora e 'l punto, | e la salsiccia, e l'uova, e 'l tuo pan unto, | e chi l'ha fatto e colui che lo fè», p. 19.

ILARIA PIERINI

MEMORIA POETICA DI ANTICHI E MODERNI NELL' *AMORUM LIBELLUS* DI  
ALESSANDRO BRACCESI

*Questo contributo esamina l'uso dei modelli antichi e moderni nell'Amorum libellus di Alessandro Braccesi (1445-1503). Nel primo libro della raccolta poetica dell'umanista fiorentino, infatti, motivi tipici della lirica erotica antica si intrecciano a quelli propri della tradizione volgare (Stilnov/Petrarca) e della coeva produzione poetica in lingua latina (Landino/Verino).*

\*

*This contribution examines the use of ancient and modern models in Alexander Braccesi's Amorum libellus. In the first book of the poetic collection of the Florentine humanist, in fact, topical subjects of the ancient erotic lyric are mixed to those of the vulgar tradition (Stilnov/Petrarch) and of the contemporary poetic production in Latin language (Landino/Verino).*

La raccolta poetica 'd'autore' dell'umanista fiorentino Alessandro Braccesi (1445-1503)<sup>1</sup>, edita criticamente nel 1943 da Alessandro Perosa, nella redazione definitiva si articola in tre libri: *Amorum libellus* (31 carmi), *Liber secundus epistolarum ad amicos* (24 carmi), *Epigrammaton libellus* (73 carmi)<sup>2</sup>. Senza entrare nei particolari della storia del testo (per la quale rinvio agli studi dello stesso Perosa preparatori all'edizione)<sup>3</sup>, mi limito qui a ricordare che le poesie la-

---

<sup>1</sup> Per notizie bio-bibliografiche su Alessandro Braccesi vd. A. PEROSA, *Braccesi Alessandro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 602-8.

<sup>2</sup> ALESSANDRO BRACCESI, *Carmina*, a cura di A. PEROSA, Firenze, Bibliopolis, 1943. Grazie ad un assegno di ricerca finanziato nel 2016 dall'Università di Firenze, ho potuto realizzare una nuova edizione dei *Carmina* del Braccesi, che ripropone, con minime varianti, il testo critico di Alessandro Perosa, rivisto in alcuni punti sulla base di controlli della tradizione manoscritta, corredato per la prima volta da una traduzione a fronte in lingua italiana e da un commento esplicativo. Tale edizione sarà edita nella collana *Operosa carmina* diretta dalla prof.ssa Donatella Coppini e pubblicata dalla Firenze University Press.

<sup>3</sup> A. PEROSA, *Storia di un libro di poesie latine dell'umanista fiorentino Alessandro Braccesi*, in *Studi di filologia umanistica*. II. *Quattrocento fiorentino*, a cura di P. VITI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, pp.

tine del Braccesi sono soggette nel tempo a notevoli mutamenti e che il ms. Vat. Urb. 741, codice di dedica a Guidubaldo da Montefeltro databile all'anno 1486-87, è il frutto di un lungo lavoro di rielaborazione della raccolta, che nel 1476 circa l'autore aveva allestito in onore del mercante fiorentino Francesco Sassetti<sup>4</sup>.

Separando la silloge propriamente elegiaca da quella epigrammatica, il Braccesi dimostra (al pari di Enea Silvio Piccolomini, Naldo Naldi, Ugolino Verino, Angelo Poliziano e Giovanni Pontano) di possedere una certa consapevolezza della distinzione tra i due generi letterari, ma al contempo anche una scarsa cura per la partizione strutturale della raccolta considerata nella sua unitarietà<sup>5</sup>.

Per quanto riguarda il primo punto, mi limito a ricordare che nell'Umanesimo i confini tra epigramma ed elegia sono labili e ambigui, cosicché è possibile ravvisare un'osmosi tra i due generi, da cui neppure l'autore dei *Carmina* in realtà è del tutto immune. Pur possedendo una nozione più precisamente determinata dell'epigramma (inteso come componimento breve e arguto) e dell'elegia (intesa come componimento di argomento amoroso di una certa ampiezza), il Braccesi non rinuncia nell'*Epigrammaton libellus* all'impiego quasi esclusivo del distico elegiaco o allo sviluppo di motivi tipici della poesia erotica antica (quale, ad esempio, la condanna all'eccessivo ricorso alla cosmesi in 3 69). Analogamente alcuni componimenti dell'*Amorum libellus* accolgono al loro interno degli epitafi (1 10; 1 15). Motivi tipicamente epigrammatici come la protezione o l'apostrofe al libro, infine, sono ravvisabili sia nell'*Amorum libellus* (1 1; 1 2), sia nel *Liber secundus epistola-*

---

205-59. Nello stesso volume si vedano anche i contributi di Perosa intitolati *Un salmo di Alessandro Braccesi* (pp. 261-67) e *Su un codice di poesie del Braccesi* (pp. 271-76). Rinvio infine a N. TERZAGHI, recensione a ALEXANDRI BRACCII *Carmina*, a cura di A. PEROSA, Firenze, Bibliopolis, 1943, «Leonardo» 15 (1945), pp. 108-12.

<sup>4</sup> Databile non prima della fine del 1476 e non dopo il 26 aprile 1471. Vd. PEROSA, *Storia di un libro*.

<sup>5</sup> D. COPPINI, «*Nimium castus liber*»: gli «*Epigrammata*» di Michele Marullo e l'epigramma latino del Quattrocento, in *Poesia umanistica latina in distici elegiaci*. Atti del Convegno internazionale di Assisi, 15-17 maggio 1998, a cura di G. CATANZARO e F. SANTUCCI, Assisi, Arti grafiche antica Porziuncola, 1999, pp. 67-96; EAD., Da «*dummodo non castum*» a «*nimium castus liber*»: osservazioni sull'epigramma latino del Quattrocento, «*Les cahiers de l'Humanisme*», 1 (2000), pp. 185-208; EAD., *I canzonieri latini del Quattrocento. Petrarca e l'epigramma nella strutturazione dell'opera elegiaca*, in «*Liber*», «*Fragmenta*», «*Libellus*» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Analle, a cura di F. LO MONACO, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 209-38; EAD., *Premessa*, in *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, a cura di R. CARDINI e D. COPPINI, Firenze, Polistampa, 2009, pp. VII-XVIII; EAD., *The comic and the obscene in the latin epigrams of the early fifteenth century*, in *The neolatin epigram: a learned and witty genre*, edited by S. DE BEER, K.A.E. ENENKEL, D. RIJSER, Leuven, Leuven University Press, 2009, pp. 83-102.

*rum ad amicos* (2 8). Anche i *Carmina*, dunque, valutati nella loro complessità, documentano un sodalizio indissolubile tra elegia ed epigramma.

Per quanto riguarda la partizione strutturale della raccolta, invece, è da osservare che, pur trattandosi di un'opera unitaria, mancano dei componimenti-cornice di apertura e congedo. Il carme di dedica a Guidubaldo da Montefeltro, il contenuto del quale indurrebbe a ritenerlo di introduzione al solo *Amorum libellus*, deve essere considerato di dedica a tutta l'opera: il codice Vat. Urb. 741, infatti, presenta nel margine inferiore del f. 1r lo stemma dei da Montefeltro. Il primo testo dell'*Epigrammaton libellus*, però, presenta una dedica di secondo grado all'amico Bartolomeo Scala. Il libro delle epistole in versi non ha un vero e proprio carme di apertura, ma certamente fa della raccolta poetica del Braccesi un *unicum* nella tradizione poetica del Quattrocento<sup>6</sup>.

Ciò detto, è sul primo libro dei *Carmina*, che qui si intende focalizzare l'attenzione, al fine di evidenziare le molteplici forme di memoria poetica dell'umanista, intesa sia come memoria degli autori dell'antica letteratura latina e della moderna letteratura quattrocentesca, sia come memoria interna all'opera dello stesso poeta.

Il primo libro dei *Carmina* è un canzoniere d'amore che, sotto il titolo di *Amorum libellus* (titolo che richiama alla mente il *libellus* di Catullo e gli *Amores* di Ovidio, anziché le raccolte elegiache divulgate nell'Umanesimo sotto il nome della donna amata e celebrata dai poeti)<sup>7</sup>, riunisce una silloge di trentuno componimenti, tutti in distici elegiaci ad accezione del carme 1 1 in esametri. La trama della storia, molto tenue, è scandita dalle varie fasi dell'amore: incontro all'età di 14 anni con la bellissima Flora, che da principio si mostra scontrosa e si fa pregare, ma poi cede, regalando al poeta felici giorni d'amore; infrazione del giuramento di fedeltà; tradimento e abbandono da parte della donna. Oltre ai due protagonisti, il poeta e la *domina*, compaiono nella silloge figure minori tipiche dell'elegia classica: la *lena* e il *dives amator*. La vicenda, che si dipana tra passione, lamento, speranza, sconforto, delusione

<sup>6</sup> Fatta eccezione per Petrarca, il primo autore che rivive l'esperienza poetica di Orazio e ne tenta un'imitazione stretta dal punto di vista formale, conferendo alla sua raccolta di *Epystole* una coerenza sotto il profilo metrico, non mi sono noti altri umanisti che abbiano raccolto un libro di epistole in versi. Vd. I. PIERINI, *Epistole metriche e poesie epistolari nell'Umanesimo. Prime osservazioni sulla fortuna del modello oraziano*, in *Non omnis moriar. Letture e riscritture di Orazio nella letteratura 'neolatina' 1400-1700*, a cura di D. COPPINI, N. DAUVOIS, M. LAUREYS, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York, in corso di stampa.

<sup>7</sup> Si vedano le raccolte *Cinthia* di Enea Silvio Piccolomini, *Angelinetum* di Giovanni Marrasio, *Xandra* di Cristoforo Landino, *Flametta* di Ugolino Verino.

e sogni bruscamente interrotti da tristi risvegli alla realtà, appare fin dall'inizio filtrata dall'esperienza della *Xandra* di Cristoforo Landino, ovvero dall'archetipo del romanzo lirico amoroso di forme classiche e di contenuto sentimentale e psicologico moderno<sup>8</sup>.

L'*incipit* del romanzo d'amore autobiografico è preceduto da tre testi liminari. 1 1 è un carme di dedica al quindicenne Guidubaldo da Montefeltro (e, indirettamente, una celebrazione del padre di questo, Federico), in cui il poeta dichiara, con un'enunciazione tipicamente petrarchesca, di aver raccolto nella forma organica di un libro le sparse poesie occasionali composte in età giovanile (1 1 17-19: «pellege luminibus placidis quae carmina quondam | lusimus inculto calamo iuvenilibus annis»). Di tali poesie l'umanista sottolinea (come già il Landino in *Xandra* 1 16 1-2 e il Verino in *Flametta* 1 2 3 e 2 3 5)<sup>9</sup> la rozzezza stilistica e la lascivia del contenuto, per poi rifiutare per sé, secondo un *topos* proprio della poesia erotica antica, l'appartenenza alla schiera dei *vates*, i poeti divinamente ispirati capaci di affrontare tematiche e generi letterari ben più impegnativi di quello elegiaco prescelto. Il v. 13 del testo, «deficiunt vires ad tantae pondera molis», in particolare, è un calco di Hor. *Serm.* 2 1 12-13 («Cupidum, pater optime, vires | deficiunt»)<sup>10</sup> e suggerisce una chiara allusione al contesto originario: il Braccesi, infatti, si proclama inetto come il poeta augusteo, che risponde al corrispondente Trebazio di non avere forze e capacità tali per celebrare degnamente le invincibili gesta di Cesare.

Il secondo carme è una variante del motivo epigrammatico dell'apostrofe del poeta al proprio libro: il Braccesi non si rivolge direttamente alla propria opera, ma si riferisce ad essa in terza persona, presentandola dapprima spavalda, ma poi timorosa e pudica nel varcare le soglie del Palazzo dei da Montefeltro, descritto nella sua superba sontuosità<sup>11</sup>. In questo componimento il

<sup>8</sup> Per le osservazioni nelle pagine seguenti rinvio a G. ALBANESE, «*Civitas Veneris*»: percorsi dell'elegia umanistica intorno a Piccolomini, in *La poesia umanistica in distici elegiaci*. Atti del convegno internazionale di Assisi, 15-17 maggio 1998, Assisi, Arti grafiche antica Porziuncola, 1999, pp. 125-64. L'edizione di riferimento della *Xandra* è CRISTOFORO LANDINO, *Carmina omnia*, a cura di A. PEROSA, Firenze, Olschki, 1939.

<sup>9</sup> Landino, *Xandra* 1 16 1-2: «Hactenus o lusi, satis est, lasciva Camenae | carmina»; Verino, *Flametta* 1 2 3: «lascivis elegis dulces cantantur amores»; 2 3 5: «Quo properas, lascive?» L'edizione di riferimento per la *Flametta* di Verino è UGOLINO VERINO, *Flametta*, a cura di L. MENCARAGLIA, Firenze, Olschki, 1940.

<sup>10</sup> Al calco oraziano (*deficiunt vires*) il Braccesi unisce la ripresa del sintagma *tantae pondera molis*, che ha occorrenze in Ov. *Met.* 15 1 e Calp. *Ecl.* 1 84.

<sup>11</sup> M. CITRONI, *Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario*, «Maia» 38 (1986),

modello dell'*Epistola* 1 20 di Orazio<sup>12</sup>, filtrato dal precedente di *Xandra* 1 13 (ma il modello sarà ripreso anche nelle elegie 1 2 e 1 33 di Landino, nell'elegia 1 28 di Naldo Naldi e nelle elegie 1 3 e 2 3 di Verino)<sup>13</sup>, si intreccia a quello della *Silva* 1 3 di Stazio, in cui si legge una minuziosa descrizione della lussuosa villa di Manilio Vopisco, rielaborata dall'umanista con evidente intento encomiastico nei confronti del mecenatismo della famiglia urbinata.

Nel testo 1 3, intitolato *Praefatio*, il poeta indossa le vesti del *praeceptor contra amorem* e si rivolge al suo pubblico ideale (quello dei giovani, a cui lo stesso dedicatario appartiene), invitandolo a stare in guardia e a fuggire Cupido, di cui preannuncia le insidie, gli inganni, le vane speranze. Anche in questo carme la memoria di Properzio, autore dell'elegia 1 1 (v. 35: «hoc, moneo, vitate malum») e di Ovidio, autore dei *Remedia amoris*, si intreccia a suggestioni provenienti dalla *Xandra* di Landino (1 2 23: «principiis obstate: licet»; 1 7 29: «ut nostris edocta malis ventura iuvent»; 2 26 17-21: «Sed vos, quis nondum perdita vitae | libertas proprio pectore tuta sedet, | expertus moneo: venturo obstate furori! | Capta semel nunquam corda furore vacant»).

Con il componimento 1 4 prende avvio la narrazione elegiaca vera e propria, incentrata sia sulla connessione logico-tematica dei testi (tutti muniti di didascalie d'autore esplicative del contenuto), sia sulla linearità cronologica (espliciti indicatori temporali sono presenti nell'elegia 1 15)<sup>14</sup>. In questo carme, in particolare, il poeta rivela il nome della donna amata, accennando (come anche in 1 15 e 1 21) al momento dell'innamoramento e della perdita della libertà individuale, non connesso, secondo l'antica tradizione classica, a luoghi o riti sacri<sup>15</sup>. Amore ha colpito il Braccesi all'improvviso, ponendo

pp. 111-46. I. PIERINI, *Orazio lirico nella poesia medicea del Quattrocento*, in *Non omnis moriar*, in corso di stampa; PIERINI, *Epistole metriche e poesie epistolari nell'Umanesimo*.

<sup>12</sup> Ma per il motivo dell'apostrofe al libro vd. anche Ov. *Trist.* 1 1; 3 1; 7; *Ponto* 4 5; Mart. 1 3; 70; 2 1; 3 4; 5; 4 89; 7 97; 10 1; 12 2; 5; Sidon. *Carm.* 24.

<sup>13</sup> L'edizione di riferimento delle *Elegiae* di Naldi è NALDO NALDI, *Elegiarum libri III ad Laurentium Medicen*, a cura di L. JUHÁSZ, Lipsiae, Teubner, 1934.

<sup>14</sup> Vv. 11-18: «Vix mea bis septem messes conspexerat aetas | et lanugo meis non erat ulla genis, | cum tua me tenerum traxisti in castra rudemque | teque sequi cogis militiamque tuam; | et modo ter nonum vitae traducimus annum | terque novem soles lumina nostra vident, | ex illo duram cogis me ducere vitam | et mea, crudelis, devorat ossa calor». Il canzoniere volgare del Braccesi, al contrario, non presenta una storia lineare e i carmi si susseguono per raggruppamenti tematici. Vd. ALESSANDRO BRACCESI, *Soneti e canzone*, edizione critica a cura di F. MAGNANI, Parma, Studium Parmense, 1983.

<sup>15</sup> Vd. Landino, *Xandra* 1 2 15-18: «Vertere Gorgoneae nam cum me lumina Xandrae | in silicem primum sic potuere novam, | ternis addideram lustris vix quattuor annos. | Nec bene dum

dogli davanti agli occhi Flora, una giovane fiorentina descritta con i tratti comuni a tutte le *puellae* dell'elegia umanistica (Cinzia di Enea Silvio Piccolomini, Angelina di Giovanni Marrasio, Sandra di Cristoforo Landino, Fiammetta di Ugolino Verino, Alba di Naldo Naldi; Anzia/Filliroe di Tito Vespasiano Strozzi)<sup>16</sup>. La *descriptio pulchritudinis* della donna è presente in varie elegie (1 9; 1 14; 1 23; 1 27) e mira a evidenziarne non solo le qualità fisiche (i capelli biondi e ricci, legati o sciolti; la fronte, gli occhi luminosi, le labbra, le spalle, il collo, il seno, le mani, il candore dell'incarnato, il portamento elegante), ma, sul modello classico della Cinzia di Properzio, anche quelle morali e intellettuali. Il ritratto di Flora che emerge è dunque quello di una donna di straordinaria bellezza, che può annoverare tra le sue doti anche l'arguzia, la dolcezza dell'eloquio, il pudore, la serietà, il decoro, l'abilità nel canto e nella musica.

Motivi tipici della lirica stilnovista (l'innamoramento attraverso lo sguardo della donna, l'istantaneità del sentimento amoroso, l'impossessamento da parte di Amore della testa del poeta, i miracolosi effetti prodotti sul poeta dalla bellezza della donna) si fondono con quelli dell'elegia erotica antica (il giogo d'amore, l'atteggiamento servile assunto dal poeta nei confronti dell'amata, per la quale si dichiara pronto ad affrontare qualsiasi genere di avversità).

Un caso emblematico è offerto dal carme 1 5, in cui il Braccesi dichiara di non discendere da una illustre stirpe e di non poter vantare il possesso di un'ingente ricchezza: contento del poco che ha e della protezione da parte del dio Apollo, che gli ha concesso il beneficio della poesia (la sola attività umana che può rendere immortale la donna amata), egli si proclama dedito esclusivamente all'esercizio della virtù, della giustizia e del pudore, ovvero ai soli beni che l'uomo può sottrarre al potere della volubile fortuna. Così facendo, il Braccesi si adegua ai valori anticonvenzionali dell'ideologia elegiaca, ma anche al concetto stilnovista della nobiltà d'animo come dote spirituale non ereditaria e a quello del rapporto tra nobiltà d'animo e capacità d'amare, certamente riecheggiando anche temi ormai tipici della tradizione *de nobilitate*, che, inaugurata nel 1428 dal trattato di Buonaccorso da Montemagno, prosegue nel Quattrocento con gli interventi di Poggio Bracciolini,

---

noram quid sit amare malum»; 1 3 13-14: «Tu mea servitio pressisti colla nefando | ut primum dominae vidimus ora meae».

<sup>16</sup> Vd. D. COPPINI, *Ritratti al femminile nella poesia latina del Quattrocento*, in *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*. Atti del Convegno di studi di Firenze, 26-27 marzo 1998, a cura di G. LAZZI, Firenze, Polistampa, 1998, pp. 291-327.

Carlo Marsuppini, Cristoforo Landino, Leonardo da Chio, Lauro Quirini, il Platina, Tristano Caracciolo, Antonio de Ferraris<sup>17</sup>. All'interno dell'*Amorum libellus*, inoltre, il componimento 1 5 (così come quello che lo precede) assolve ad una funzione programmatica: esso infatti contiene l'enunciazione di un canone poetico, tramite il quale l'autore consapevolmente colloca la sua opera nel solco dell'elegia erotica antica. Il fatto, però, che egli faccia riferimento alla sola tradizione di ambito latino, segna un distacco dal canone poetico di Landino e Verino, che, unitamente a Gallo, Catullo, Propertio, Tibullo e Ovidio, annoverano anche i nomi dei greci Callimaco e Saffo<sup>18</sup>.

I carmi successivi riprendono e sviluppano i temi canonici della poesia erotica antica: l'amore come forza prorompente e tirannica (1 29), come *foedus* autentico e esclusivo (1 9; 1 13; 1 14), come sentimento dolce-amaro (1 24), come valore eterno e legame permanente, che può finire solo con la morte (1 20); il *dolus*, il *servitium*, la *militia* e lo *ingum amoris* (1 17; 1 18; 1 20; 1 21; 1 27; 1 30); la *dura puella*, piegata dalla pazienza e dalla perseveranza dell'amante (1 6; 1 9; 1 21); l'invito alla *domina* ad essere mite (1 9; 1 15); l'amante che disprezza ed è disprezzato a sua volta per effetto della nemesi divina; la poesia come unico strumento in grado di garantire l'immortalità (1 9; 1 13); la *voluptas dolendi*; l'*eros-nosos*; il suicidio d'amore; l'indigenza del poeta (1 5; 1 20); i *rumores*; la *fides*, immancabilmente tradita dalla donna (1 17; 1 20; 1 30); il *discidium*, il *carpe diem*, in relazione alla fugacità della bellezza e della giovinezza, che è un tema privilegiato anche dalla coeva poesia volgare di Angelo Poliziano e Lorenzo il Magnifico.

In più componimenti (1 10; 1 14; 1 15) l'autore si rappresenta fisicamente e psicologicamente provato, magro, pallido, desideroso di porre un termine alla sua straziante esistenza (1 15). Il culmine della pena d'amore è raggiunta a metà esatta del libro, nel carme 1 16, allorché il poeta descrive gli inganni orditi nel sogno dal perfido Amore, che lo illude di riuscire finalmente ad abbracciare e baciare la donna che ama. Un tema quest'ultimo che compare anche nell'elegia 1 26 della *Flametta* di Verino (vv. 37-

<sup>17</sup> F. TATEO, *La disputa della nobiltà*, in ID., *Tradizione e realtà dell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1967, pp. 355-422; C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia: secoli XIV-XVII*, Roma-Bari, Laterza, 1988; A. RABIL, *Knowledge, Goodness, and Power: the Debate over Nobility among Quattrocento Italian Humanists*, Binghamton (New York), Medieval & Renaissance texts & studies, 1991; C. FINZI, *La polemica sulla nobiltà nell'Italia del Quattrocento*, «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos», 30/2 (2010), pp. 341-80.

<sup>18</sup> Landino, *Xandra* 2 4 (cita Callimaco, Propertio e Petrarca); 2 27 (cita Propertio, Catullo, Ovidio e Tibullo); Verino, *Flametta* 1 5 (cita Propertio e Tibullo); 2 1 (cita Callimaco, Saffo, Gallo, Tibullo, Propertio, Ovidio, Catullo, Virgilio, Orazio e Petrarca).

38: «Cur, ignave, premis mortalia pectora curis, | nonne satis fuerat cura diurna, sopor?»).

Il carne che segue (1 17), al contrario, affronta, sul modello di Prop. 2 15, il tema della felicità ineffabile: Flora ha finalmente ceduto al corteggiamento del poeta, concedendogli una notte di passione. L'appagamento del desiderio è tale da indurre il Braccesi a rifiutare per sé qualsiasi genere di ricchezza o potere e a giurare a Flora eterna fedeltà. Anche in 1 18 la donna si mostra compiacente nei confronti del proprio innamorato: ricambia il suo affetto, non rifiuta i suoi abbracci, disprezza ogni altro pretendente; ma la reciprocità del sentimento è già turbata dal timore del poeta di perdere quanto faticosamente è riuscito a conquistarsi. Pensieri negativi si insinuano nella sua mente, unitamente al sentimento della gelosia: Flora potrebbe essergli strappata da una malattia, da un litigio, da un rivale agevolato nei suoi incontri furtivi da una mezzana, e potrebbe essere accarezzata e baciata dai propri familiari più di quanto non sia fatto da lui stesso. L'immagine del poeta geloso, che deriva dall'elegia 2 6 di Propertio, è rielaborata ancora una volta attraverso la memoria di Landino autore del carne 1 28 della *Xandra* (vv. 31-38: «novis veteres tolluntur amantes, | et longinqua minus flamma caloris habet. | Non tamen hoc timeo tibi vel quia mobile pectus | vel precibus vinci muneribusve putem; | namque hoc magna Venus novit, Venerisque Cupido, | te nihil in casta sanctius esse fide. | Nullus nec donis turpi te subdet amori, | quin sis perpetua nota pudicitia»). In chiusura del componimento, il Braccesi offre una definizione lapidaria dell'amore come folle furore, che nell'opera ricorre più volte (1 24), per lo più in alternativa a quella di *morbis* incurabile dell'anima, forza distruttiva che costringe ad azioni nefande, capace di mietere più vittime di quanto facciano le guerre (1 27; 1 29). Anche l'immagine dell'*amor insania*, di origine classica (Prop. 2 1; Tib. 2 3), è largamente attestata nelle raccolte elegiache di Landino (*Xandra* 1 3 39; 1 20 25) e Verino (*Flametta* 1 4 96; 2 42 15).

La sintomatologia d'amore (caratterizzata dall'alternanza di sentimenti contrapposti) è descritta con il lessico, le similitudini e i paragoni propri della lirica petrarchesca. Da quest'ultima, d'altro canto, proviene parte del materiale metaforico che si riferisce alle insidie d'Amore, la terminologia per designare l'aspetto fisico della donna e le reazioni dell'amante, alcune antitesi e vari ossimori, nonché le riflessioni sulla fugacità della vita e l'incoerenza delle cose umane. Ai *Rerum vulgarium fragmenta*, inoltre, rinvia anche il tema dell'amore che non può essere mascherato (1 8) e non a caso il carne 1 11 dell'*Amorum libellus* è una latinizzazione del sonetto 102 di Petrarca (*Ce-*

sare, poi che *l' traditor d'Egitto*), che sviluppa il motivo della dissimulazione dei sentimenti attraverso riferimenti a personaggi e vicende della storia antica. Frequenti, poi, sono i richiami al motivo dell'incapacità del poeta di vincere il male da cui è afflitto (1 12), che ritroviamo già in Ovidio (*Met.* 7 20-21)<sup>19</sup>, Petrarca (*Ryf* 264 136)<sup>20</sup> e Verino (*Flametta* 1 24 23-24; 1 27 23-24; 2 22 43)<sup>21</sup>, e a quello della *favola vulgi* (1 18; 1 20; 1 30), che, già presente in autori classici come Ovidio (*Am.* 3 1 19-22)<sup>22</sup> e Orazio (*Epod.* 11 7-10)<sup>23</sup>, è riproposto più volte nell'opera di Petrarca (*Ryf* 1 9-11; 35 5-6; *Epyyst.* 3 27 24; *Rem.* 1 69 40; *Fam.* 10 3 21)<sup>24</sup>, per essere poi ripreso da Landino (*Xandra* 2 5 38)<sup>25</sup> e Verino (*Flametta* 1 9 13 e 15; 1 24 15-20; 2 42 54; 2 55 17)<sup>26</sup>.

È certo da ribadire quanto si è finora soltanto accennato *en passant*, ovvero che, a differenza di Petrarca e Landino, quello del Braccesi non è un amore casto<sup>27</sup>. Il poeta dichiara che l'iniziale pudicizia del sentimento amoroso è stata ben presto scalzata da un libidinoso desiderio di possedere la donna (1

<sup>19</sup> «Video meliora proboque, deteriora sequor».

<sup>20</sup> «Et veggio 'l meglio et al peggior m'appiglio».

<sup>21</sup> Verino, *Flametta* 1 24 23-24: «Victa iacet ratio, nam nunc meliora volentem | me peiora sequi compulit asper Amor»; 1 27 23-24: «Te bona dicentem nosco, peioraque cogor | turpiter insano victus amore sequi»; 2 22 43: «et meliora vident et deteriora sequuntur».

<sup>22</sup> «Saepe aliquis digito vatem designat euntem | atque ait «hic, hic est, quem ferus urit Amor». | Fabula, nec sentis, tota iactaris in Urbe, | dum tua praeterito facta pudore refers».

<sup>23</sup> «Heu me, per Urbem - nam pudet tanti mali | fabula quanta fui! Conviviorum et paenitet, | in quis amantem languor et silentium | arguit et latere petitus imo spiritus».

<sup>24</sup> Petrarca *Ryf* 1 9-11: «Ma ben veggio or sì come al popol tutto | favola fui gran tempo»; 35 5-6: «Altro schermo non trovo che mi scampi | dal manifesto accogger de le genti»; *Epyyst.* 3 27 24: «fabula quod populo fuerim, digitoque notatus»; *Rem.* 1 69 40: «Multos [innamorati] preterea curavit pudor, quod maxime generosis animis accidit, dum obversatur infamia irrisioque, dumque se digito signari vulgique fabulam fieri dolent»; *Fam.* 10 3 21: «recordare etiam...quanta nobis fuerat cura quanteque vigilie ut furor noster late notus et nos multorum essemus populorum fabula. Quotiens sillabas contorsimus, quotiens verba transtulimus, denique quid non fecimus ut amor ille, quem si extinguere non erat, at saltem tegi verecundia iubebat, plausibiliter caneretur?».

<sup>25</sup> Landino, *Xandra* 2 5 38: «Superis fabula nota fuit».

<sup>26</sup> Verino, *Flametta* 1 9 13 e 15: «Ludibrium sumus [...] Fabula per populum, per compita cuncta volamus»; 1 24 15-20: «Fabula non sentis toto ut notissima vulgo | iactere et de te compita nulla tacent? | Nemo tuum conviva silet vinosus amorem, | et tua sunt pleno carmina lecta foro, | insanus digitis populus te signat euntem, | nequitiam ridens damnat et ille tuam»; 2 42 54: «et fies fabula nota levis»; 2 55 17: «Iam satis insani fuimus, nova fabula vulgi».

<sup>27</sup> Landino, autore di un commento ai *Rerum vulgarium fragmenta*, rilancia da critico la poesia volgare petrarchesca, giudicata superiore a quella degli antichi poeti latini per la castità con la quale l'esperienza d'amore è vissuta. Vd. R. CARDINI, *La critica del Landino*, Sansoni, Firenze, 1973.

10)<sup>28</sup>, invitata a più riprese a mostrarsi accondiscendente negli incontri notturni (1 8; 1 10), ai quali, dopo le prime resistenze, cede (1 17). Le descrizioni della bellezza di Flora, non a caso, presentano qua e là vari elementi di sensualità, come ad esempio l'accento alle parti del corpo della donna nascoste dalla veste (1 14 56: «quodque latet multo pulchrius esse decet»). Tale dettaglio è presente anche nell'elegia 1 5 del Landino (vv. 32-33: «Quod si quis partes poterit vidisse latentes | invidiam summo concitet ille Iovi»), ma, com'è noto, Landino non godrà mai dell'amore di Sandra, che con il tempo si mostrerà nei suoi confronti solo un po' meno crudele (1 19 15: «candidus iste dies quo tu mitescere nobis»). L'esperienza poetica del Braccesi, dunque, segna una cesura profonda con la concezione petrarchesca dell'amore, esclusivamente alimentato da sguardi, saluti e sfioramenti di mani. Flora, ben più di Laura, ha una dimensione corporea ben definita nel tempo e nello spazio: suscita un amore totalmente svincolato dalla meditazione religiosa e da una possibile prospettiva ultraterrena. Tracce di pentimento e vergogna di matrice petrarchesca, che sopravvivono nella raccolta elegiaca di Landino (1 16 8: «pigeat paeniteatque mei»; 1 17 8: «paeniteatque tui»), sono del tutto assenti nella raccolta del Braccesi, il cui sentimento, fortemente contraddistinto da voglie e bramosie sessuali, avvicina la sua esperienza agli elegiaci latini e alla poesia di Giovanni Pontano, piuttosto che alla coeva concezione neoplatonica dell'amore (nell'*Amorum libellus* non mancano riferimenti a baci passionali scambiati tra i due amanti o palpeggiamenti del seno della donna ad opera del poeta: 1 16; 1 17; 1 18).

Si noterà poi un altro e non meno significativo elemento di novità nell'opera del Braccesi rispetto a quella di Landino: nell'*Amorum libellus* confluiscono solo le tematiche erotiche del primo e del secondo libro della *Xandra*, ma non quelle propriamente politico-encomiastiche sviluppate nel terzo. Proprio il numero assai ridotto, in un'opera di ambientazione medicaea, di specifici riferimenti ai membri della potente famiglia fiorentina (1 19), unitamente alla dedica dei *Carmina* a Guidubaldo da Montefeltro, insinua il sospetto che il Braccesi, a differenza del maestro, non ne fosse un entusiasta sostenitore.

Non meno importante per rilevare le caratteristiche della memoria poetica del Braccesi è il carme 1 7, che celebra la vita di campagna (in cui Flora recen-

<sup>28</sup> Vv. 1-6, 23-14: «Principio vidisse satis pia lumina Florae, | cervicem rhoseam atque videre fuit, | principio mihi castus amor, quem prorsus alebat | rustica simplicitas ingenuusque pudor; | improbus at stimulis me mox dirusque Cupido | incautum coepit sollicitare suis | [...] at sibi quotidie vires mea magna libido | vendicat et partes praeripit usque novas».

temente si è trasferita) in opposizione a quella della città, descritta, secondo i motivi consueti della tradizione letteraria, come il luogo per eccellenza deputato al *negotium* e ai vizi. In questo testo l'umanista difende la posizione assunta da Orazio in *Serm.* 2 6, tuttavia senza dimenticare la lezione di Prop. 1 19 e di Tib. 2 3 (ritiro in campagna, rispettivamente, di Cinzia e Nemese), rielaborata sia da Landino nelle elegie 1 25 e 2 28 (riparo di Sandra sulle colline fiesolane per fuggire la calura estiva che attanaglia Firenze), sia da Lorenzo il Magnifico nel *Sonetto fatto quando una donna che era ita in villa*<sup>29</sup>.

Non meno interessante la serie dei componimenti 1 19-22, due dittici che fingono uno scambio dialogico tra il poeta e Flora. L'elegia 1 19 è un'accorata preghiera della donna agli dèi, affinché possano guarire il Braccesi dalla grave febbre che lo ha recentemente colpito; la 1 20 è la risposta del poeta, che ringrazia l'amata per le amorevoli preoccupazioni mostrate nei suoi confronti. La 1 19, in particolare, prende spunto dall'elegia 1 3, in cui Tibullo si ritrae trattenuto a Corcira da una grave malattia, non senza suggestioni provenienti dall'elegia 10 del *Corpus Tibullianum* (un'invocazione di Cerinto a Febo perché salvi l'amata dalla febbre), e, verisimilmente, anche dall'epicedio *In Albieram Albitiam puellam formosissimam morientem* (vv. 89-164), sebbene della figura poetico-mitologica della *Febris* di Angelo Poliziano (già presente in alcuni epigrammi di Maffeo Vegio) il carme del Braccesi in realtà non conservi alcuna caratteristica particolare, se non la possibile personificazione e alcune generiche qualificazioni che fanno riferimento alla ferocia della dea e alle fiamme della torcia che essa scaglia contro le ossa e le vene dei mortali<sup>30</sup>. Nel secondo dittico, l'elegia 1 21 (modellata sulle *Heroides* di Ovidio, nonché su Prop. 4 3; Tib. 3 4; 4 14) si configura come un'aspra accusa di Flora al poeta per un suo presunto tradimento con una donna di nome Maria; mentre la 1 22 è una replica del Braccesi alle insensate illazioni della donna. Questi due carmi, dunque, segnano un momento di crisi nel rapporto tra il poeta e Flora. Nella 1 21, inoltre, si assiste ad un vero e proprio rovesciamento dei

<sup>29</sup> «Felice ville, campi, e voi silvestri | boschi, e fruttiferi arbori e gli incolti, | erbetto, arbusti, e voi dumi aspri e folti, | e voi ridenti prati, al mio amor destri; | piagge, colli, alti monti ombrosi apetri, | e fiumi, ove i be' fonti son raccolti; | voi animal' domestici e voi sciolti, | ninfe, satiri, fauni e dî terrestri; | omai finite d'onorar Diana, | perché altra dea ne' vostri regni è giunta, | che ancora ella ha suo arco e sua faretra. | Piglia le fere ove non regna Pana: | quella che una volta è da-llei punta, | potendo, da sua morte non s'aretra» (cito da LORENZO DE' MEDICI, *Opere in versi*, a cura di A. SIMIONI, Bari, Laterza, 1913, p. 17).

<sup>30</sup> A. PEROSA, «Febris»; una creazione poetico-mitologica del Poliziano, in ID., *Studi di filologia umanistica*, I, a cura di P. VITI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, pp. 53-82; N. LOPOMO, *Maffeo Vegio, il Poliziano e la dea Febris*, «Medioevo e Rinascimento», 25 (2014), pp. 127-47.

rapporti tra i due protagonisti della storia: l'uomo è improvvisamente ostile e spergiuro, la donna infelice per un amore che la logora nel corpo e nell'animo. In 1 23, però, la crisi appare già superata: il poeta, ancora malato, si lamenta perché costretto dalla contingenza della situazione a stare lontano da Flora, che però si augura di poter rivedere al più presto.

In 1 24 compare nuovamente il tema del timore di un possibile rivale, che prepara il lettore all'epilogo della vicenda: nei carmi seguenti (1 25; 1 26; 1 27; 1 28), infatti, Flora cede all'amore di un altro pretendente e al poeta, che non può trattenerla, non resta altro che ribadire la lealtà nei suoi confronti e dirle addio, con la speranza di non essere da lei del tutto dimenticato.

Il carme 1 30 è il rovesciamento speculare del carme 1 21: il poeta si dichiara tradito dalla perfida e impudica Flora, che è venuta meno alle sue promesse e lo ha ingannato con le sue lusinghe. Nell'atto di congedarsi dalla donna amata, tuttavia, il poeta non rinuncia a ribadire la sua fedeltà; invita Flora a ravvedersi *in extremis* della sua deprecabile condotta, a temere la punizione che potrebbe abbattersi su di lei, infine maledice con virulenza il rivale che gli ha strappato la donna e ora gode delle gioie che un tempo erano sue (ancora una volta sono presenti riecheggiamenti ad autori classici: Prop. 2 16 e Tib. 1 9).

L'ultimo componimento è l'estremo tentativo del Braccesi di prendere atto della realtà dei fatti e assumere un comportamento virile, ponendo un limite al dolore: l'amore, infatti, è rigettato in nome della *fortitudo animi*, perché Flora (ora qualificata come *lasciva*) ha preferito un altro amore. Il libro si conclude con una tirata antifemminista, che si inserisce nella tradizione misogina della sesta satira di Giovenale, poi medievale e boccaccesca (*Corbaccio*): la donna, presentata come un essere mostruoso, è infatti qualificata come volubile, infedele, insidiosa, perfida, non timorata degli dèi<sup>31</sup>.

Dal punto di vista stilistico, la storia d'amore e l'analisi introspettiva del poeta è articolata attraverso un cospicuo numero di carmi formalmente indirizzati a Flora (1 6; 1 8; 1 9; 1 10; 1 13; 1 17; 1 30), un'invettiva contro Amore (1 15), alcuni monologhi (1 12; 1 14; 1 23; 1 24; 1 31), vari lamenti (che recuperano il significato etimologico del termine elegia: 1 25; 1 26; 1 27; 1 28) e un dialogo con la donna (1 19-22). Da segnalare il ricorrente impiego di proposizioni interrogative ed esclamative, di invocazioni e maledizioni, che mirano ad accrescere il *pathos* della narrazione e la partecipazione affet-

<sup>31</sup> 1 31 39-42: «Ergo sit inconstans, Bracci, cum foemina, mendax, | instabilis, fallax, perfida, vana, levis, | cur lachrymis demens luctus ita pascis inanes | turpibus?».

tiva del lettore (direttamente apostrofato in 1 29 63-66)<sup>32</sup>, e il ripetersi di parole-tema (*catena amoris, fides, iugum, domina, servus, miser*).

Il mito come prototipo di vicende amorose è largamente utilizzato con funzione esemplare; mentre per quanto riguarda le fonti si assiste, come si è fin qui cercato di dimostrare, ad una contaminazione tra elementi diversi. La poesia erotica augustea interagisce non solo con la tradizione classica tragico-epica (Sen. *Phaedr.* 1 129-359 e Verg. *Aen.* 4) e quella bucolica (Verg. *Ecl.* 10 369; *Georg.* 3 242-266)<sup>33</sup>, ma anche con il moderno modello del canzoniere petrarchesco e l'eredità stilnovista. Particolarmente numerose sono le riprese di motivi tibulliani o pseudo-tibulliani (elegie di Ligdamo a Neera e di Sulpicia a Cerinto). La fitta trama di rapporti che lega la poesia del Braccesi alle sillogi di Cristoforo Landino, Ugolino Verino e Naldo Naldi, poi, permette di rilevare una sostanziale unitarietà della produzione poetica di ambito mediceo, a riprova della concezione della poesia umanistica latina come di una letteratura che si amplia 'a valanga', incorporando via via le tradizioni precedenti. I poeti antichi offrono alla poesia del Braccesi le strutture portanti (genere letterario, lingua, stile, metri) e le strutture logiche dell'*inventio*, mentre quelli moderni l'ossatura ideologica, motivi e situazioni per nuovi componimenti.

A fronte di riecheggiamenti e suggestioni a livello tematico e strutturale, sono da evidenziare nei singoli testi le numerose e puntuali riprese di locuzioni, *inuncturae*, emistichi e sintagmi dalle opere della letteratura latina antica, che non sempre presuppongono un dialogo o un rapporto dialettico con il contesto originario, configurandosi piuttosto come semplici intarsi preziosi. Nella maggioranza dei casi esse rivelano legami artificiali con il modello di partenza, presentandosi come citazioni o inserzioni improprie, perché avulse dall'ambito di provenienza. Alcuni autori, poi, interagiscono al mero livello di impiego tecnico di parole metriche. L'umanista fiorentino del secondo Quattrocento, a contrario di Petrarca, non avverte come fastidiosa la riproposizione esatta di porzioni di testi classici e la citazione raramente è trasformata in sapiente allusione<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> «Lector parce, precor, tanti miserere laboris | ac sine me tristes aedere saepe sonos, | est quoniam nostri melior medicina doloris | nulla, nec afflictum cor magis ulla levat».

<sup>33</sup> Vd. ALBANESE, "Civitas Veneris".

<sup>34</sup> Vd. Petrarca, *Fam.* 1 8; 22 2; 23 19 (che parla di scimmie e di api, di ritratti fedeli e di aria di famiglia, di letture assimilate così profondamente da non consentire il riconoscimento come altro da sé e di studiata inserzione di particelle virgiliane, di *similitudo* e di *identitas*, all'interno di un generale discorso sull'imitazione). FRANCESCO PETRARCA, *Le familiari*, a cura di V. ROSSI e U.

Sono infine da segnalare certe affinità e/o coincidenze letterali dell'*Amorum libellus* con il canzoniere volgare dello stesso Braccesi<sup>35</sup>. Quest'ultimo incarna bene il letterato bilingue della Firenze laurenziana, giacché travasa tessere da un raccolta poetica all'altra, da una lingua all'altra. Altri studiosi hanno già segnalato come alcuni sonetti, generati nel loro nucleo immaginativo originario da alcune elegie dell'*Amorum libellus*, siano poi inserite dall'autore nel suo canzoniere volgare, e come due componimenti dell'*Epigrammaton libellus* (3 10; 3 11) confluiscono nella seconda redazione del volgarizzamento della *Historia de duobus amantibus*, attraverso un processo di adattamento che prevede la traduzione e la resa di ciascun epigramma latino con una ottava volgare<sup>36</sup>.

---

BOSCO, I-V, Firenze, Sansoni, 1933-1942; D. COPPINI, *Gli umanisti e i classici; imitazione coatta e rifiuto dell'imitazione*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 19 (1989), pp. 269-85.

<sup>35</sup> BRACCESI, *Soneti e canzone*.

<sup>36</sup> N. TONELLI, L'«*Historia di due amanti*» di Alessandro Braccesi, in *Favole, parabole, storie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, a cura di G. ALBANESE, L. BATTAGLIA RICCI, R. BESSI, Roma, Salerno editrice, 2000, pp. 337-57.

GABRIELE BALDASSARI

FILOLOGIA E INTERTESTUALITÀ: IL CASO DI ANZOLA CHE ME FAI DI  
LEONARDO GIUSTINIAN

*Il contributo si sofferma su una delle “canzonette” di Leonardo Giustinian, mettendo a frutto ricerche compiute in vista dell’edizione critica di questo corpus, notoriamente ricco di problemi sul piano filologico. In particolare si pone l’attenzione su un luogo della canzonetta che nella lezione di uno dei manoscritti più autorevoli (il Marc. It. IX 486) implica un riscontro molto evidente con un testo di Guido Guinizelli (insieme ad alcuni altri contatti con la poesia delle Origini): tale contatto sembra aiutare a definire i rapporti tra i testimoni che sono autorizzati anche da altre considerazioni, anche se la stessa dimensione intertestuale può far pensare che pure la lezione concorrente meriti qualche credito.*

\*

*The paper is dedicated to one of Leonardo Giustinian’s “canzonette”, thanks to new research aiming to provide the critical edition of this corpus, which raises many philological problems. A focus is put on a passage that, according to one of the most trustworthy manuscripts (Marc. It. IX 486), implies a textual match with a poem by Guido Guinizelli (along with some other contacts with Medieval Italian poetry): this fact agrees with other remarks in helping us to clear up the relations among manuscripts, although intertextuality itself perhaps allows us to think that the alternative textual variant deserves some credit too.*

Il caso di cui mi occuperò in questa sede non è tra quelli più noti nel caso più generale rappresentato dalle cosiddette ‘canzonette’ di Leonardo Giustinian, che attendono ancora un’edizione critica, dopo quella ‘semidiplomatica’ fornita da Wiese nel lontano 1883 (basata sul codice di Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, oggi Palatino 213, saltuariamente, e improvvidamente, integrato dal ms. di Firenze, Bibl. Riccardiana, 1091 e da un paio di stampe antiche)<sup>1</sup> e i generosi tentativi compiuti da diversi studiosi nell’ultimo secolo, vale a dire,

---

<sup>1</sup> *Poesie edite ed inedite di Lionardo Giustiniani*, a cura di B. WIESE, Bologna, Romagnoli, 1883 (rist. anast. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968).

nell'ordine, Aldo Oberdorfer, Giuseppe Billanovich, Laura Pini – tutti autori, significativamente, di articoli *Per l'edizione critica*<sup>2</sup> – e Antonio Enzo Quaglio, lo studioso che si è dedicato con maggiore continuità e con gli esiti più importanti a questo spinoso problema<sup>3</sup>.

Benché non abbia particolarmente appassionato i filologi, *Anzola che me fai* presenta una fenomenologia simile a quella di altre, più celebri, canzonette di Giustinian. Si riscontrano infatti anche qui differenze nella consistenza e nell'ordinamento delle stanze, così come nella lezione, che chiamano in causa la biforcazione stemmatica fondamentale nella tradizione delle canzonette, quella tra la silloge attestata dal ms. Palatino edito da Wiese (P1) e dal ms. di Parigi, Bibl. Nationale de France, It. 1032 (P1) e la silloge invece trådita dal ms. di Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, It. IX 487 (6767) (M3) e dal ms. di Piacenza, Bibl. Passerini Landi, Pallastrelli 267 (La), costituita l'una da 71 testi, l'altra da 23 (considerando i testi comuni a entrambi i mss. di queste due coppie e colmando le lacune materiali di un testimone con l'ausilio dell'altro della coppia)<sup>4</sup>. Oltre che

<sup>2</sup> A. OBERDORFER, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustiniano*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 57 (1911), pp. 193-217; G. BILLANOVICH, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 110 (1937), pp. 197-252; ID., *Alla scoperta di Leonardo Giustinian*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, 8 (1939), pp. 99-130 e 333-57; L. PINI, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian. Indice e classificazione dei manoscritti e delle stampe antiche*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. VIII, 9 (1960), pp. 419-543.

<sup>3</sup> Vd. in particolare A.E. QUAGLIO, *Studi su Leonardo Giustinian*, I. *Un nuovo codice di canzonette*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 148 (1971), pp. 178-215 e 150 (1973), pp. 21-67 e 161-201; ID., *Studi su Leonardo Giustinian*, II. *Nuove testimonianze a penna di 'Canzonette'*, «Atti dell'Ist. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Cl. di Scienze morali, Lettere ed Arti, 134 (1975-76), pp. 457-76; ID., *Un'altra raccolta di 'Canzonette' giustiniane*, «Filologia e Critica», 2 (1977), pp. 118-28; ID., *Ripristino di un'antologia di scuola giustiniana*, «Filologia e Critica», 3 (1978), pp. 385-94; ID., *Leonardo Giustinian tra poeti padovani (e non) in nuovi frammenti veneti del Quattrocento*. I. *Tre canzonette*, «Bollettino della Società Letteraria di Verona», 173, 3-4 (1981), pp. 86-115; ID., *Leonardo Giustinian in una silloge ferrarese di rime quattrocentesche*, «Rivista di Letteratura Italiana», 1 (1983), pp. 311-76; ID., *Un'imbarazzante ballata giustiniana*, «Quaderni Utinensi», 9/10 (1987), pp. 85-119; ID., *Da Benedetto Biffoli a L. Giustinian*, «Filologia e Critica», 13 (1988), pp. 157-83. Una bibliografia completa degli studi di Quaglio, compresi quelli dedicati a testi di Giustinian diversi dalle canzonette, si legge in T. ZANATO, *Ricordo di Antonio Enzo Quaglio*, «Filologia e critica», 39 (2014), pp. 3-21.

<sup>4</sup> Un'utile sintesi della tradizione delle canzonette e delle principali posizioni filologiche è leggibile in M. BERISSO, *La poesia del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, X. *La tradizione dei testi*, coordinato da C. CIOCIOLA, Roma, Salerno editrice, 2001, pp. 493-544, pp. 528-31. Per quanto riguarda il numero dei testi tråditi dalle diverse sillogi, rinvio a G. BALDASSARI, *Principi metrici nell'ordinamento delle "canzonette" di Leonardo Giustinian. Le due sillogi principali*, «Stilistica e metrica italiana», 18 (2018), pp. 3-50.

da questi quattro codici, *Anzola che me fai* è tramandata oggi, a quanto ne sappiamo (giacché occorre sempre tenere conto dei rischi di parzialità nelle nostre conoscenze insiti in una tradizione quasi sempre adespota, spesso frammentaria, di frequente incline a cospicui rimaneggiamenti), dal ms. di Venezia, Archivio di Stato, Miscellanea Codici I 158 (AV)<sup>5</sup>, dal ms. di Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, It. IX 346 (6323) (M<sub>2</sub>), dal ms. di Parigi, Bibl. Nationale de France, It. 1069 (P<sub>3</sub>)<sup>6</sup>.

Il testo non è propriamente una canzonetta, ma come parecchi altri di Giustinian ha una struttura simile a una ballata, pur essendo privo di ripresa: in questo caso non vi è solo una rima ricorrente alla fine della stanza, ma una parola refrain, *belle*. Ogni strofetta, a schema ababaX, è chiusa infatti da un verso che celebra la superiorità della donna cantata dal poeta rispetto alle altre *donne belle*. In P<sub>1</sub> e P<sub>1</sub> (e nell'ed. Wiese) peraltro il componimento è

<sup>5</sup> Per questo ms., vd. G. BALDASSARI, *Alla riscoperta di Leonardo Giustinian. Il manoscritto dell'Archivio di Stato di Venezia, Miscellanea Codici I, Storia Veneta, 158*, «Filologia italiana», 15 (2018), pp. 125-67.

<sup>6</sup> Questa la collocazione del testo nei diversi testimoni: AV, 5v-7r; La, 49r; M<sub>2</sub>, 8r-9r; M<sub>3</sub>, 35r-36v; P<sub>1</sub>, 103v-106r; P<sub>3</sub>, 57r-58r; P<sub>1</sub>, 135r-136v. L'incipit della canzonetta è citato nel ms. di Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. Chig. L.VII.266, 259r, dove la lauda *Vergine tu mi fai* | *orando a-te venire* è preceduta dall'intestazione «Cantasi.In.su. | Aangiola tu mi fai | piangendo a-te venire | .fata p(er) s(er)chelo.prete.» (si riporta l'incipit, indicato da *Laudario giustiniano*, II. *Musiche a modo proprio, ricostruzione e Cantasi come nella tradizione musicale dei secoli XV-XVI-XVII per le fonti delle laude attribuite a Leonardo Giustinian ...*, a cura di F. LUISI, Venezia, Fondazione Levi, 1983, pp. 203 e 230, dalla riproduzione disponibile sul sito della Biblioteca Apostolica Vaticana); altri «cantasi come» si trovano nel ms. Vat. Ross. 424, 159rv (ancora *Vergine tu mi fai*, preceduta da «Cantasi la soprascripta laude come: *Anzola tu mi fai*» [*Laudario giustiniano*, II, p. 194]) e 177r (dove compare *Iesù che 'l mio cor fai*: «Cantasi la soprascripta laude come: *Anzola tu mi fai*» [*Laudario giustiniano*, II, p. 195]); la lauda è attestata pure dal ms. di Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. VII.30 (*Gesù che 'l mio cor fai* | *per te d'amor languire*, a proposito del quale in *Laudario giustiniano*, II, p. 132 si riporta l'annotazione «Come: *Angela che mi fai* [*cantando a te* = agg. nell'indice] etc.»). Avverto che in realtà queste laudi sembrano esemplate non sulla struttura strofica della canzonetta di Giustinian, ma su quella di una canzonetta con incipit e diverse parti in comune, ma più breve e con sviluppo diverso, che è citata da A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, seconda edizione accresciuta, Livorno, Giusti, 1906, pp. 93-94: «Angiola, tu mi fai | Cantando a te venire: | Le bellezze che hai | Non te le posso dire: | Fior di bontà, | E d'onestà, | Tu se' più bella donna | Che sia in questa città. || O labbra di corallo, | Zucchero da mangiare, | E d'oro e di cristallo, | Ch'io le vorrei baciare: | Fior di bontà, | E d'onestà, | Ama chi t'ama | E chi non t'ama, lassa. || O volto di corallo, | Con quelle guance belle, | E d'oro e di cristallo, | Che vi vien due mammelle: | Fior di bontà, | E d'onestà, | Tu se' più bella donna | Che io vedessi ma'. || Tu vuoi pur ch'io t'aspetti, | I' non posso aspettare: | Ma innanzi ch'io mi parti | Io ti vorrei parlare: | Fior di bontà, | E d'onestà, | Ama chi t'ama | E chi non t'ama, lassa. || Donna, tu l'hai pensata. | Ed io sì l'ho a pensare: | Tu mi vuoi far morire, | O farmi disperare: | Fior di bontà. | E d'onestà, | Tu se' più bella donna | Che sia in questa città. || Ma innanzi ch'io mi parta | Io te lo vo' pur dire: | Tuo schiavo io son per carta, | Infino al mio morire: | Fior di bontà, | E d'onestà, | Tu se' più bella donna | Che io vedessi ma'».

seguito da un testo, *Non posso più soffrire*, che ha struttura identica e nel quale la parola finale è invece *donne*.

Per dare un'idea della canzonetta è utile citare in via preliminare la strofa iniziale e quella finale, da cui emerge una costruzione circolare; ad esse aggiungo la seconda stanza, per la presenza importante, come vedremo, della figura dell'*aiguana*, che, secondo quanto spiega la voce del *TLIO*, è un «Essere mitologico di sesso femminile che vive nell'acqua; ninfa delle acque, sirena» (la canzonetta, non a caso, pare celebrare a più riprese le qualità canore della donna amata):

Anzola che me fai  
cantando qui venire,  
le gran beleze ch'hai  
ormai te piazza aldire.  
Tu sei corona de le done belle.

Tuto tremante e roso  
vegno quenze a cantare,  
che ben so ch'io non poso  
to' canti aparezare:  
tu sei l'aiguana de le done belle.

[...]

Ma prima che io me parta,  
pur te convegno dire:  
tuto son tuo per carta  
infin al mio morire.  
Adio, corona de le done belle.

Tengo a citare le due strofe iniziali del testo, da un'edizione – avverto – ancora provvisoria, anche perché consentono di aprire una piccola finestra sui rischi di certe operazioni editoriali. Di recente Anna Carocci ha pubblicato le canzonette di Giustinian secondo la lezione di M<sub>3</sub>, ma ricorrendo, laddove questo testimone sia lacunoso, a La, utilizzato come suo surrogato in quanto appartenente allo stesso ramo. Così ha fatto in questo caso: ha supplito all'assenza della prima stanza in M<sub>3</sub> tramite La, dando poi la seconda stanza secondo M<sub>3</sub> (anche se priva del primo verso, dato che qui il

ricorso a La non è possibile); il risultato è un ibrido che bisogna guardarsi dal prendere come una ricostruzione credibile, giacché La, ms. dedito a operazioni di scorciamento e rappezamento dei testi, anticipa alla chiusura della prima stanza l'*enguana* che gli altri testimoni danno alla fine della seconda, mentre M<sub>3</sub> incappa in un fraintendimento proprio in quest'ultima sede, proponendo una lezione irricevibile (per tacere dell'evidente ipermetria al v. precedente)<sup>7</sup>:

Anzola che me fai  
 Cantando qui venir,  
 Le gran beleze ch'hai  
 Ormai te piazza aldir.  
 Tu sei l'enguana de le done belle.

[...]  
 Vegno quenze a cantare,  
 E ben so ch'io non posso  
 Tuti li canti aparezare.  
 Tu sei lizadra de le done belle.

Sempre in via preliminare, è poi utile osservare la seguente tabella, che mostra la composizione del testo nei diversi codici (evidenziando con una tonalità più scura i testimoni delle due sillogi più importanti), secondo la numerazione delle stanze di P<sub>1</sub> e Pl<sub>1</sub> e contrassegnando con il grassetto e con le lettere A, B e C tre stanze che o non sono documentate in P<sub>1</sub> e Pl<sub>1</sub> (A e B) o hanno una posizione diversa in questi due manoscritti rispetto a quella che hanno nel resto della tradizione (C).

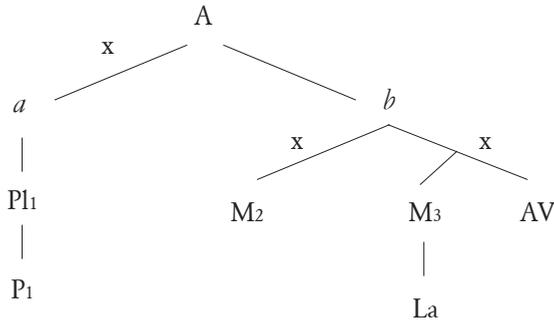
	P <sub>1</sub>	Pl <sub>1</sub>	P <sub>3</sub>	AV	M <sub>3</sub>	La	M <sub>2</sub>
I ( <i>Anzola che me fai</i> )							
II ( <i>Tuto tremante e roso</i> )							
III ( <i>Ma pur tante adorneze</i> )							
IV ( <i>Quanti te vede diže</i> )							
V ( <i>Bella, quanti te vede</i> )							

<sup>7</sup> A. CAROCCI, "Non si odono altri canti". *Leonardo Giustinian nella Venezia del Quattrocento. Con l'edizione delle canzoniette secondo il ms. Marciano It. IX 486*, Roma, Viella, 2014, p. 176.

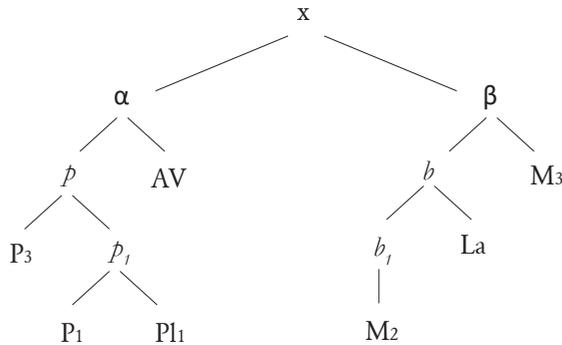
	P <sub>1</sub>	Pl <sub>1</sub>	P <sub>3</sub>	AV	M <sub>3</sub>	La	M <sub>2</sub>
VI ( <i>O testa, o capel d'oro</i> )							
VII ( <i>O fronte, o naso bello</i> )							
VIII ( <i>I ochi, quando tu miri</i> )							
IX ( <i>O lapri de corallo</i> )							
X ( <i>La neve e grana viva</i> )							
XI ( <i>Ohimè, candida golla</i> )							
<b>A (<i>La to' zentil persona</i>)</b>							
XII ( <i>La toa faza ližadra</i> )							
XIII ( <i>E pur s'tu non mel credi</i> )							
XIV ( <i>Dovresti tuto el zorno</i> )							
XV ( <i>Mo foss'io mi quel specchio</i> )							
<b>XVI (C) (<i>Contento servitore</i>)</b>							
XVII ( <i>Aventurato letto</i> )							
XVIII ( <i>Deb, benedeto sia</i> )							
XIX ( <i>Sia benedeta l'ora</i> )							
XX ( <i>El tuo cantar adorno</i> )							
XXI ( <i>La dolçe melodia</i> )							
<b>B (<i>Ma to' belleze tante</i>)</b>							
XXII ( <i>Galdi fin che tu pòi</i> )							
<b>C (XVI) (<i>Contento servitore</i>)</b>							
XXIII ( <i>Meio zerto seria</i> )							
XXIV ( <i>Ben seria aventurato</i> )							
XXV ( <i>Tu sei tanto zentile</i> )							
XXVI ( <i>Io voria pur cantarte</i> )							
XXVII ( <i>E però inzenochiato</i> )							
XXVIII ( <i>Ma prima che io me parta</i> )							

Finora è stata prodotta solo una proposta di ricostruzione stemmatica per questo testo, quella avanzata da Laura Pini<sup>8</sup>:

<sup>8</sup> PINI, *Per l'edizione critica*, p. 475.



La mia proposta, almeno quella che formulerei allo stato attuale, è invece la seguente:



Naturalmente questo stemma (che sconta quantomeno un problema difficilmente superabile, come l'incompletezza di quasi tutti i testimoni, due soli dei quali, P1 e AV, possono essere considerati integrali) si regge sull'ipotesi che vi sia almeno un errore d'archetipo. Al riguardo non mi pare di disporre di casi che possano essere definiti sicuri. Il migliore è quello della stanza XVII, trådita da cinque testimoni su sette, dove si può dire che i diversi mss. concordino sulla seguente lezione:

O venturato letto,	[ <i>aventurato</i> M3 M2]
dove a possar tu vai!	
O beato albergo,	
dove tu alberghi e stai!	[ <i>albergar tu vai</i> M2]
O pelegrina sopra le altre belle!	[ <i>sopra de le done</i> b. M3]

Se non si vuole ammettere un'assonanza (eventualità che non appare così frequente tra le canzonette di Giustinian, almeno nelle due sillogi principali)<sup>9</sup>, una possibile soluzione è la seguente, tra l'altro prosodicamente più accettabile per il terzo verso:

O letto venturato,  
dove a possar tu vai!  
O albergo beato,  
dove tu alberghi e stai!  
O pelegrina sopra le altre belle!

Un'altra possibilità è che *albergo* vada sostituito con *albergeto* o con la sineddoche *quel teto*, così da evitare anche la ripetizione *albergo-alberghi*.

I rapporti tra i mss. nello stemma sono determinati poi sulla base sia di errori in singoli *loci* (di cui rinuncio a dare conto qui tanto per ragioni di spazio quanto per la loro limitata rilevanza rispetto al discorso condotto in questa sede) sia delle divergenze di disposizione delle stanze. Naturalmente occorre prestare attenzione a non attribuire all'assenza di alcune stanze un valore di per sé dirimente. M<sub>2</sub> è privo ad esempio della stanza X, M<sub>3</sub> della stanza XII, e in entrambi i casi i due mss. condividono l'assenza con La, ma il comportamento capriccioso di quest'ultimo ms. non dà adito a conclusioni cogenti, mentre l'assenza della stanza XVIII («Deh, benedeto sia ...») in AV è facilmente imputabile a un salto *du même au même*, visto che la stanza successiva è sempre all'insegna della benedizione («Sia benedeta l'ora ...»). In un testo dall'andamento formulare, le cui brevi strofe sono chiuse dalla variazione di un modulo ripetuto decine di volte, si capisce che la perdita di una stanza può avvenire facilmente e in maniera indipendente: non è casuale che in un primo momento il copista di AV avesse trascritto alla fine di XXIII la conclusione della strofa successiva o che ripeta effettivamente senza rendersene conto il verso conclusivo a X e XI («O vaga stella de le done belle» / «O vaga stella fra le done belle»).

Tuttavia le stanze A, B e C consentono di produrre conclusioni abbastanza fondate: l'assenza di A in un tessuto testuale compatto in P<sub>1</sub> Pl<sub>1</sub> AV (e non in M<sub>3</sub> La M<sub>2</sub>), quella di B in P<sub>1</sub> Pl<sub>1</sub> P<sub>3</sub> (e non in M<sub>3</sub> La), la collocazione di C dopo XV in P<sub>1</sub> Pl<sub>1</sub>, di contro a P<sub>3</sub> AV M<sub>3</sub>, che la pongono dopo XXII, appaiono tutti fatti difficilmente casuali. Essi possono essere spiegati grazie

<sup>9</sup> Invito in proposito a osservare quanto rilevato nelle note da me apposte alle tavole dei mss. in BALDASSARI, *Principi metrici*, pp. 10-20 e 30-36.

allo stemma proposto sopra, pur con i limiti accennati. La mia ipotesi ricostruttiva prevede infatti che da un'iniziale situazione in cui erano presenti tutte le strofe, comprese A e B, per un totale di trenta stanze (e di 150 vv.), con C posta verso la conclusione della canzonetta, sia derivato da un lato  $\beta$ , e da qui M<sub>3</sub> (che avrebbe perso per suo conto la stanza XII) e *b*, capostipite di M<sub>2</sub> La (già privo forse della stanza X); dall'altro  $\alpha$ , che avrebbe omesso la stanza da me designata A: da qui a loro volta sarebbero discesi da una parte AV (che avrebbe perduto la stanza XVIII) e dall'altra *p*, caratterizzato dalla caduta della strofa B; *p*<sub>1</sub> infine sarebbe stato segnato dallo spostamento di C, tratto che distingue P<sub>1</sub> Pl<sub>1</sub> da P<sub>3</sub><sup>10</sup>.

Nello stemma riesce particolarmente significativa la posizione di AV (ben diversa da quella che ha nella proposta di Pini), perché il riconoscimento di errori in comune tra i due codici milanesi P<sub>1</sub> Pl<sub>1</sub> e questo manoscritto svuota di legittimità le varianti proprio di P<sub>1</sub> Pl<sub>1</sub>, da relegare a innovazioni del loro capostipite. Per la parentela tra AV Pl<sub>1</sub> e P<sub>1</sub> risulta poi esemplare (nonostante il ridotto testimoniale) la stanza X, che presenta le seguenti lezioni:

P <sub>1</sub>	Pl <sub>1</sub>	AV	M <sub>3</sub>
Le tue carne uiue su quel polito uiso i(n) uista tu me sey piu bella chel p(ar)adiso tu par unsole fraledo(n)ne [belle	Le tue carne uiue su quel polito uiso in uiste sime e piu bel del p(ar)adiso tu pari unsole frale done [belle	Letoecarne viue Su quel polito viso ynuista sum iue Qual epiu bel paradixo Ouaga stella deledone [belle	La neue egrana uiua Su quel polito uiso In uesta uerde oliua Qual piu bel paradiso Tu pari un solfar de le [done belle

Secondo lo stemma proposto da Pini, noi dovremmo escludere logicamente la variante di M<sub>3</sub> come erronea, mentre sembra chiaro che si tratta di una *lectio difficilior*, che subito ci riporta alla memoria versi celeberrimi, di Guido Guinizelli (*Vedut'ò* 1-8)<sup>11</sup>:

Vedut'ò la lucente stella diana,  
 ch'apare anzi che 'l giorno rend' albore,

<sup>10</sup> Per motivi di coerenza rispetto ai criteri che sto seguendo nell'edizione delle canzonette, preferisco porre P<sub>1</sub> Pl<sub>1</sub> sotto un subarchetipo designato come *p*.

<sup>11</sup> Cito da GUIDO GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di L. ROSSI, Torino, Einaudi, 2002.

ch'à preso forma di figura umana;  
sovr'ogn'altra me par che dea splendore:

*viso de neve colorato in grana,*  
occhi lucenti, gai e pien' d'amore;  
non credo che nel mondo sia cristiana  
sì piena di biltate e di valore.

Il sonetto duecentesco vale non solo per il luogo particolare, ma probabilmente per il testo di Giustinian in generale: Guinizelli esalta la donna amata sopra ogni altra creatura, come si legge al v. 4, paragonandola innanzitutto a una *stella*, e il paragone, sia pure meno precisamente indirizzato, si trova anche in *Anzola che me fai*, non solo nella lezione di AV che si legge qui, ma alla fine della stanza successiva, dove troviamo proprio *o vaga stella de le donne belle*, sicché la lezione di AV, come detto, va relegata a erronea anticipazione. Sempre Guinizelli potrebbe essere convocato per l'immagine che chiude la strofa di Giustinian in oggetto, per la quale non sembrano esserci dubbi sulla necessità di correggere M3: si veda ancora *Tegno-l di folle 'impres', a lo ver dire*, 23 «ed infra l'altre par lucente sole» (e *lucente* è parola che compare al v. 32 di *Anzola che me fai*), anche se ovviamente si tratta di immagine topica, che compare, ad esempio, in *Rvf* 9 10 «costei, ch'è tra le donne un sole».

La penetrazione della poesia stilnovista nella letteratura veneta e più in generale settentrionale è un fatto che non ha quasi bisogno di essere ricordato<sup>12</sup>. In Giustinian l'impronta lasciata dalla tradizione due-trecentesca è spesso evidente: Antonia Tissoni Benvenuti, sottolineando la «sottile letterarietà dei [...] testi volgari» del patrizio veneziano, parlava opportunamente di «echi facilmente avvertibili», e notando che tra le frequenti ricerche di libri volgari fatte a Firenze da Leonardo mancano «accenni a testi di laude o a canzonieri stilnovistici», ipotizzava che ciò fosse dovuto al fatto che «di questi il mercato veneziano poteva rifornirlo ampiamente»<sup>13</sup>. Restituendo

<sup>12</sup> Vd. ad es. P.V. MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, p. 307, che parla di «un atteggiamento culturale vivo nell'ambiente ferrarese e in genere settentrionale» e ritiene che si tratti «piuttosto del persistere di una tradizione ininterrotta che di una riscoperta critica dello Stilnovo»; diversa l'interpretazione del fenomeno data da M. MALINVERNI, *Rime "liete" o "dolenti": influenze stilnovistiche nella lirica settentrionale da Boiardo ai poeti di fine secolo*, in *Gli "Amorum libri" e la lirica del Quattrocento. Con altri studi boiardeschi*, Novara, Interlinea, 2003, pp. 103-18. Giova ricordare che il sonetto di Guinizelli è anche l'unico sicuramente imitato da Nicolò de' Rossi, come osserva F. BRUGNOLO, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, II. *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1977, pp. 64-65.

<sup>13</sup> A. TISSONI BENVENUTI, *Quattrocento settentrionale*, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 7-8.

a Giustinian il posto che merita nella letteratura italiana del Quattrocento, occorrerà scandagliare attentamente la dimensione della sua memoria poetica. Qui mi sembra interessante addurre a puro titolo d'esempio qualche possibile riscontro tra *Anzola che me fai* e un altro testo spesso accostato proprio a Guinizelli, la canzone *Donna, lo fino amore*, attribuita a Guido Ghisilieri nel *De vulgari eloquentia*:

*Anzola che me fai* 25, 61-62, 136-39<sup>14</sup>

tu sei *cumpita sopra le altre belle*

[...]

La to' zentil persona

d'ogni beltà è *compita*

[...]

Io voria pur *contarte* [*cantarte?*]<sup>15</sup>,

e dir non sazo ormai,

l'una de mille parte

de le *beleze* ch'hai

Guido Ghisilieri (?), *Donna, lo fino amore*, 18-23

che 'nfra le donne voi siete sovrana

di ogni grazie e di virtù *compita*

[...]

Se lingua ciascun membro

del corpo si facesse,

vostre *belezzze* non porian *contare*

Tornando sulla stanza X, occorre dire che la lezione di M<sub>3</sub> non è totalmente esente da dubbi, soprattutto perché, se noi prendiamo *neve e grana* come un binomio, dunque con *e* come congiunzione, ci troviamo di fronte all'unico caso di stanza con frase nominale, a meno di pensare che *La* sia frutto di un'innovazione e che all'inizio della stanza vada posto magari un *O* vocativo-esclamativo. Un'altra possibilità è che si debba prendere *e* come copula: *la neve è grana viva | su quel polito viso*, come a dire che quel viso è di un tale candore che al suo confronto la *neve* sembrerebbe *grana*.

Altre perplessità sul piano sintattico sono destinate forse dal terzo verso di M<sub>3</sub>, «in vesta verde oliva»: si può pensare a un guasto a monte della tradizione a noi nota e a una soluzione per cui abbiamo *vista* invece di *vesta* e *giuliva* o simili in rima. Anche qui però la tradizione sembrerebbe offrire un sostegno che è difficile scartare. Penso ovviamente a *Purg.* XXX 31-33:

<sup>14</sup> La numerazione dei versi segue quella della mia edizione provvisoria del testo.

<sup>15</sup> Il luogo è attestato solo da tre mss.: *contarte* è di P<sup>3</sup>, di contro a *contentarte* di P<sup>1</sup> e *cantentar* di AV. Personalmente propenderei per l'emendamento in *cantarte*, anche se può apparire *facilior*; il riscontro con *Donna, lo fino amore* sembrerebbe deporre però per *contarte*.

sovra candido vel cinta d'uliva  
 donna m'apparve, sotto verde manto  
 vestita di color di fiamma viva

dove ritroviamo la coppia in rima della canzonetta di Giustinian. La veste verde di colore d'oliva inoltre è presente quantomeno, per ciò che ho visto finora, nel serventese *Or vedo ben ch'Amor m'è traditore*, il testo giustiniano di maggiore diffusione, dove leggiamo (citando secondo M3) ai vv. 97-100:

Le bianche *veste de color d'oliva*,  
 l'oro, le perle e i ati realli,  
 i ati toi triumphali  
 havria fato infiammar un cor salvazo

In forza di simili riscontri la lezione di P<sub>1</sub> Pl<sub>1</sub> AV genera rilevanti perplessità, sia per le difficoltà denunciate dai testimoni allo stesso v. 3 (dove è chiaro che specialmente P<sub>1</sub> cerca una soluzione e che il capostipite da cui discende anche Pl<sub>1</sub> è stato indotto a tentare poi un adattamento al v. 4) sia per *carne*, che parrebbe nata per fraintendimento della *difficilior grana*<sup>16</sup>. Il sostantivo può essere considerato legittimo nell'accezione di 'incarnato' (vd. *TLIO*, s.v., 2.2), ma il plurale suscita dubbi, e non si danno molte occorrenze accostabili del sintagma: in BIBIT si trova *Dec. VIII 7 102* «Voi v'andate innamorando e disiderate l'amor de' giovani, per ciò che alquanto con *le carni più vive* e con le barbe più nere gli vedete», e, in pieno Cinquecento, nella *Raffaella* di Piccolomini: «Accommodato [si intende il colore di un abito] a l'essere e a la qualità di chi veste. Poniamo caso che una abbi le *carni pallide e vive*: si guardi da' colori aperti, salvo che dal bianco, come sono verdi, gialli, cangianti, aperti e simili [...]. Il rosso è colore generalmente pestilentissimo, e a nissuna carnagione s'acconviene»<sup>17</sup> (quindi il verde di cui parla M3 non si addirebbe alle *carne vive* della donna cantata).

Tuttavia la stessa dimensione intertestuale che ci spinge a valorizzare la lezione di M3 offre l'opportunità di un accostamento che quantomeno com-

<sup>16</sup> È possibile ipotizzare che al fraintendimento abbia concorso anche un erroneo cambiamento di *nene* in *tue*, il quale potrebbe essersi prodotto per uno scambio paleografico tra *n* e *t*, non così raro nei sistemi grafici di diversi testimoni delle canzonette di Giustinian.

<sup>17</sup> ALESSANDRO PICCOLOMINI, *La Raffaella ovvero Dialogo della bella creanza de le donne*, a cura di G. ALFANO, Roma, Salerno editrice, 2001, p. 52.

plica un po' il quadro. Si tratta del riscontro con un sonetto di Francesco di Vannozzo, *Leone isnello*, vicino a Giustinian nel tempo e nello spazio. Il testo è tradito, sia pure privo della coda, anche da uno dei testimoni di *Anzola, che me fai*, vale a dire AV (ms. che si aggiunge così ai due presi in considerazione finora da Roberta Manetti)<sup>18</sup>: nonostante l'esigua tradizione oggi nota, questo sonetto pare esercitare una certa influenza sui poeti dell'area e dell'epoca<sup>19</sup>:

Leone isnello con le creni sparte  
 aquila magna, falcon pelegrino,  
 color di perla netta [o]pur d'or fino,  
 come potrà giamai morte desfarte?  
 Che i dei, natura, il cielo, ingegno et arte  
 non potrà mai con forza de destino  
 formar quel chiaro tuo vis paladino,  
 che tanto ben col busto si conparte;  
 le chiare luci d'ogni bel pianeta  
 di Iuppiter, di Febo e di Diana  
 lo scontro tuo per gran tema diveta,  
 perché san ben che tu sei sola *eguana*,  
 con quelle *carni* eburne over di setta  
 che paron latte con color di *grana*.  
 Or va', che gli ochi tuoi, la fronte e 'l riso  
 àn fatto en terra un altro *paradiso*.

La vicinanza al sonetto di Vannozzo, indubbia anche per altri elementi, come il *paradiso* della coda del sonetto, per quanto topico, o l'immagine dell'*eguana*, che si è vista nella seconda stanza della canzonetta di Giustinian, ci permette d'altro canto di apprezzare il recupero della *neve* di Guinizelli accostata alla *grana* nella lezione di M3. Al tempo stesso però le *carni eburne* generano qualche dubbio sulla dicotomia tra *carne* e *grana* nella tradizione,

<sup>18</sup> Vd. BALDASSARI, *Alla riscoperta di Leonardo Giustinian*, pp. 158-59; cito il testo secondo R. MANETTI, *Le rime di Francesco di Vannozzo. Edizione critica*, tesi di dottorato, VI ciclo, Università degli Studi di Padova, a. a. 1994 (tutor F. Brugnolo).

<sup>19</sup> Ne è testimonianza anche un rifacimento individuato da Tiziano Zanato nel cosiddetto canzoniere anonimo per Zucarina (Londra, British Library, King's Collection 322), con incipit che suona *Giovene dona con le crine sparte* (vd. la scheda relativa di T. ZANATO, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. COMBONI e T. ZANATO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 46-51, p. 47).

sollecitando alcuni interrogativi: la confusione tra *carne* e *grana* può essere stata favorita, a livello di copia, dall'influenza stessa esercitata da questo sonetto? oppure, più probabilmente, tale dicotomia potrebbe derivare dall'esistenza di varianti d'autore, generate proprio dal rapporto intertestuale con il sonetto di Vannozzo<sup>20</sup>?

Siamo attratti insomma in un'orbita o forse in un vortice di relazioni intertestuali, che mentre sembrano indicare una via per sciogliere i dubbi di carattere ecdotico, ne suscitano altri non del tutto trascurabili, ricordandoci che il campo della memoria poetica, così fertile ma anche così difficilmente delimitabile, pone spesso problemi che richiedono e mettono a dura prova quell'acume e quella capacità di discernimento che sono indispensabili in qualunque lavoro filologico.

---

<sup>20</sup> Annoto a margine che la stessa idea che *grana* sia una *difficilior* da assumere per scartare invece *carne* può essere sia pur lievemente incrinata considerando che questo sonetto è trådito da AV, testimone tutt'altro che accurato, nel quale tra l'altro *grana* compare anche in un sonetto stravagante di Petrarca, *Quella ghirlanda che la bella fronte*, al v. 2 (verso che peraltro potrebbe aver inciso sul sonetto del Vannozzo, dato che si parla «di color tra perle e grana», e «color di perla» compare nel v. 3 del rimatore padovano).

MATTEO BOSISIO

MEMORIA PETRARCHESCA E LESSICALIZZAZIONE NEI *CANZONIERI*  
DI GASPARE AMBROGIO VISCONTI

*L'articolo spiega come la memoria poetica di Gaspare Ambrogio Visconti operi nei Canzonieri per Beatrice d'Este e Bianca Maria Sforza (1495-1499). In particolare, i rimandi ai Rvf di Petrarca conferiscono alla silloge un linguaggio letterario preciso e immagini adeguate alla situazione comunicativa. In bilico tra la 'lessicalizzazione' e un raffinato rifacimento, le liriche di Visconti soddisfano altresì i gusti del pubblico quattrocentesco.*

\*

*The article explains how the poetic memory of Gaspare Ambrogio Visconti works in his Canzonieri for Beatrice d'Este and Bianca Maria Sforza (1495-1499). In particular, the references to Petrarca's Rvf give to the poetry collection a precise literary language and some images adapted to the communicative situation. Poised between 'lexicalization' and a refined makeover, Visconti's lyrics also satisfy the tastes of the fifteenth-century public.*

1. Studiare la memoria poetica nei *Canzonieri* di Gaspare Ambrogio Visconti per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza significa occuparsi, innanzitutto, di uno scrittore che si avvale del proprio materiale letterario in modo duttile e aperto<sup>1</sup>. Visconti, nel volgere di pochi anni, si misura con il teatro (*Pasitea*, forse ante 1492), la lirica (*Rithimi*, 1493), il poema in ottave (*De Paulo e Daria amanti*, 1495). La sua scrittura procede per osmosi, scambi e commistioni, indipendentemente dal genere praticato e dal pubblico. Se prendiamo come esempio la commedia *Pasitea* notiamo numerose zone di tangenza con i

---

<sup>1</sup> Il poeta, nato nel 1461, proviene del ramo visconteo dei signori di Cassano Magnago. Da giovane riceve un'educazione umanistica; in seguito, ricopre i ruoli di ambasciatore, consigliere segreto e senatore presso la corte sforzesca. Sui *Rithimi* e sui *Canzonieri*, scritti probabilmente tra il 1495 e il 1499, si vedano da ultimi L. GIACHINO-P. BONGRANI, *Gasparo Visconti*, in *Atlante dei canzonieri del Quattrocento*, a cura di A. COMBONI e T. ZANATO, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 600-14. Sulla vita dello scrittore si rinvia a C. MUNRO PYLE, *Toward the Biography of Gaspare Ambrogio Visconti*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 55 (1993), pp. 565-82.

registri espressivi dei *Canzonieri*: sovente le tessere che procedono da un testo all'altro sono frutto di una combinazione anodina e irrelata, che non lascia trapelare alcun intento intertestuale di dialogo e di rispondenza tra le singole opere<sup>2</sup>. Infatti, le occorrenze esibiscono la natura puramente mnemonica della citazione, dettata da ragioni metriche e di rima: si pensi alla *inunctura* «vital foco» - che compare in *clausula* al sonetto XVII 12 e nella *Pasitea* (V 44) - e a varie locuzioni poste a fine verso quali «uscir di tedio» (XXVIII 13 e I 38), «furibonda insania» (XLVII 38 e IV 6), «manifesto indizio» (XLVII 139 e IV 19), «volto umano» (LXVII 13 e II 36), «fier tormento» (XC 4 e II 31), «caso acerrimo» (XCIV 51 e V 10), «sonante cetra» (CXXXVIII 2 e V 16), «mille volte l'ora» (CLXXXV 10 e I 7)<sup>3</sup>. Non manca la riproposizione di un intero endecasillabo: «tanto è il dolore acerbo che mi accora» può connotare indifferentemente la disperazione dell'io lirico per la lontananza della donna amata (*Canz.* LXXII 4), come il ridicolo lamento di Crisalo causato dallo stile di vita dispendioso del figlio (*Pasitea* I 18).

Un procedimento analogo si avverte con il riuso dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Petrarca, come è consueto per i lirici di fine Quattrocento, appare il modello di riferimento di Visconti<sup>4</sup>. Nei *Canzonieri* lo scrittore non cela la sua predilezione: al sonetto XXVII 7-8 afferma con calcolata 'sprezzatura' di rappresentare in modo vile «il mio Petrarca» e «ogni elevato spirto»; al CXI risponde piccato a chi, come segnala la didascalia, pretende da lui opere migliori «che 'l Petrarca». L'assidua frequentazione delle rime petrarchesche è saggia altresì dai calchi e dai riecheggiamenti dei *Rif* che affiorano in Visconti. Ci limitiamo a una succinta campionatura delle occorrenze più

<sup>2</sup> Seguiamo le indicazioni di C. SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 109: «l'influsso costituito da una sola parola o sintagma è certo frequentissimo, ma difficilmente dimostrabile. [...] Via via invece che le coincidenze verbali toccano più ampi segmenti discorsivi, o, meglio ancora, che le coincidenze tematiche corrispondono a riprese verbali, incomincia a rivelarsi alla nostra osservazione qualche frammento della complessità linguistico-semiotica del testo imitato o citato o comunque ricordato».

<sup>3</sup> Citiamo da GASPARO AMBROGIO VISCONTI, *I Canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a cura di P. BONGRANI, Milano, Mondadori, 1979 e Id., *Pasitea*, in *Teatro del Quattrocento*, a cura di A. TISSONI BENVENUTI e M.P. MUSSINI SACCHI, Torino, UTET, 1983, pp. 342-96.

<sup>4</sup> Si ricordi che Visconti cura l'edizione delle opere volgari di Petrarca pubblicate da Scinzenzeler nel 1494. Vd. in merito B. MARTINELLI, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gasparo Visconti*, in *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*. Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di C. BOZZETTI, P. GIBELLINI, E. SANDAL, Firenze, Olschki, 1989, pp. 213-61 e A. LEDDA, *Gasparo Visconti filologo petrarchesco: l'edizione Milano, Ulrich Scinzenzeler, 1494*, in *Il fondo petrarchesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti ed edizioni a stampa (sec. XIV-XX)*, a cura di G. PETRELLA, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 68-70.

esemplificative. Il sonetto IX si concentra sulla voce dell'amata: l'argomento, affrontato da Petrarca (es. *Rvf* 119 89; 165 9 e 273 5), risulta informato da elementi eterogenei<sup>5</sup>; tuttavia, la presenza dei *Fragmenta* appare scoperta, in quanto si scorgono *uncturae* riconoscibili come «cosa mortal» (v. 4 e *Rvf* 144 8) e varie reminiscenze (es. il v. 1 «Madonna, al suon dei dolci vostri accenti» recupera *Rvf* 5 4)<sup>6</sup>. Sono poi numerose le riprese integrali, in cui un verso petrarchesco è inserito paratatticamente nella nuova trama poetica (es. *Canz.* VIII 1 «nel rozzo tempo de la prima etade» recupera il famoso *incipit* di *Rvf* 23 1; *Canz.* XXXV 11 «col dir pien d'intelleto alto e veloce» è minima variazione di *Rvf* 213 12 «col dir pien d'intellekti dolci e alti»; *Canz.* XXXIX 6 «legiadra, singulare e pelegrina» è riferimento perspicuo a *Rvf* 213 15)<sup>7</sup>. Il processo imitativo talvolta si traduce nel rifacimento di un vasto segmento testuale<sup>8</sup>. In altre situazioni la memoria della poesia petrarchesca è tanto pervicace da esercitare una certa influenza anche su componimenti estranei al tema amoroso: il sonetto XIX – «contra una brutta che si faceva beffe d'una bellissima donna», come suggerisce la didascalia – impiega termini assai marcati, tipici dell'invettiva. Infatti, l'epiteto che si legge al v. 15 «disfacciata putta» sembra alludere alla «putta sfacciata» con cui Petrarca sferza la Chiesa avignonese (*Rvf* 138 11).

Giulio Carnazzi, che ha esaminato la presenza dei *Fragmenta* nei *Rithimi*, parla di *tòpoi* e di stereotipi assai prevedibili<sup>9</sup>. Parimenti, Marco Santagata si riferisce all'intera stagione del petrarchismo quattrocentesco introducendo il concetto di 'lessicalizzazione'<sup>10</sup>. Eppure, la memoria poetica di Visconti sembra

<sup>5</sup> Si vedano a riguardo le considerazioni di M. MALINVERNI, *Rime 'liete' o 'dolenti': influenze stilnovistiche nella lirica settentrionale da Boiardo ai poeti di fine secolo*, in *Gli "Amorum libri" e la lirica del Quattrocento. Con altri studi boiardeschi*, a cura di A. TISSONI BENVENUTI, Novara, Interlinea, pp. 103-18.

<sup>6</sup> Citiamo da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996.

<sup>7</sup> Segnaliamo altre attinenze: *Canz.* LXXXIV 1 con *Rvf* 93 1; *Canz.* XCII 2 con *Rvf* 292 13 e *Canz.* CII 1 con *Rvf* 269 1.

<sup>8</sup> Il sonetto XL è debitore ai vv. 9-14 di *Rvf* 327 9-14.

<sup>9</sup> G. CARNAZZI, *Il primo canzoniere di Gasparo Visconti e il suo rapporto con il modello petrarchesco*, in *Ricerche di lingua e letteratura italiana*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1988, pp. 7-33.

<sup>10</sup> M. SANTAGATA, *I due cominciamenti della lirica italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, pp. 110-11: «con ciò [*sc.* lessicalizzazione] si intende la riduzione della complessa esperienza petrarchesca a tasselli linguistici, a lacerti di immagini, a spunti situazionali variamente combinabili. [...] Petrarca può essere ridotto a 'vocabolario' perché l'interesse è per i lemmi della sua poesia, per il suo universo linguistico e concettuale inteso astrattamente, non per le forme concrete che esso ha assunto nel dettato dei singoli componimenti del Canzoniere. La sua poesia viene, dunque, utilizzata come

muoversi anche in altre direzioni meno meccaniche e immediate, segno di un'apprezzabile consapevolezza letteraria e di una scaltrita abilità tecnica: nelle pieghe dei testi si ravvisa talora una mediazione, un netto scarto tra ipotesto e suo riuso. Già Carnazzi aveva tracciato una differenza fondamentale tra l'operazione dei *Canzonieri* e quella dei *Rithimi*, ancorati saldamente all'archetipo petrarchesco e, perciò, adatti a seguire una percorso narrativo e ideologico rettilineo (dall'innamoramento alla conversione)<sup>11</sup>. Visconti nella dedica della prima raccolta a Niccolò da Correggio riconosce i limiti del «nostro non molto polito naturale idioma milanese», sopperiti dall'adesione – linguistica e strutturale – ai *Ruf*<sup>12</sup>; invece, nei *Canzonieri* si avverte una contrazione degli argomenti amorosi in favore di temi alternativi (encomiastici, politici, d'occasione, di corrispondenza)<sup>13</sup>. Si passa, pertanto, da una raccolta di rime sostanzialmente rispettosa del testo imitato a un'articolazione più composita. Tale slittamento si verifica perché la memoria petrarchesca viene inserita all'interno di un'esperienza concreta, che si riverbera nella corte, nelle sue pratiche comunicative. Visconti – nel passaggio rapido, ma decisivo, dai *Rithimi* ai *Canzonieri* – individua anche un pubblico preciso cui rivolgersi, circoscrivendo i referenti della sua proposta letteraria. Infatti, la distanza tra la memoria poetica della prima silloge e la scansione cortigiana della seconda si misura in una rifunzionalizzazione sociale delle fonti poetiche, in una scomposizione del macrotesto dei *Fragmenta* che prevede un ibrido assemblaggio di tutte le tessere.

2. La cultura di corte del Quattrocento è alla ricerca di paradigmi culturali ed etici, di una lingua comune e condivisa; sicché, il genere lirico partecipa al racconto, nobilitato dalla ricostruzione letteraria, di alcuni avvenimenti cronachistici (feste, incontri mondani) e sublima le relazioni tra cortigiani, dame e signori. La tradizione, Petrarca in testa, è sottoposta a un riuso peregrino, poiché la lirica si pone soprattutto l'obiettivo di intrattenere la corte, di legittimarla. Visconti si colloca all'interno di questo contesto

---

una sorta di enciclopedia».

<sup>11</sup> CARNAZZI, *Il primo canzoniere*, p. 29; si vedano anche le considerazioni sull'articolazione dei *Rithimi* in GIACHINO-BONGRANI, *Gasparo Visconti*, pp. 601-2.

<sup>12</sup> GASPARE AMBROGIO VISCONTI, *Rithimi*, Milano, Zarotto, 1493, A 2r. Citiamo il testo attenendoci ai consueti criteri di trascrizione moderni.

<sup>13</sup> Sulla base del conteggio effettuato da P. BONGRANI, *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca. Una raccolta di studi*, Parma, Università degli studi-Istituto di filologia moderna, 1986, p. 45 nei *Rithimi* i testi non amorosi sono circa quaranta (su 248: 16%), laddove salgono a sessanta, su 157 (38%), nel *Canzoniere* per Beatrice e a ottanta, su 216 (37%), nel *Canzoniere* per Bianca Maria.

socio-culturale e utilizza il repertorio petrarchesco in modo lambiccato: si prenda come esempio il sonetto XXX, che affronta la questione del suicidio. Le quartine descrivono il sentimento disperato del poeta, il quale medita di porre fine alla propria esistenza come Seneca, emblema di coraggio e di integrità morale. La modalità del suicidio, che ricorda subito al lettore quella scelta dal filosofo (v. 11: «nel caldo bagno aperse ogni sua vena»), è accompagnata da una doppia citazione petrarchesca<sup>14</sup>. Al v. 10 la locuzione «crudel morte» (*Rvf* 326 2 e 344 9) serve a chiarire il motivo del gesto estremo – non già dettato da una sconfitta politica, ma amorosa – mentre il v. 14 («con sì dolce dolor che pare un gioco») sembra eco di *Triumphus eternitatis* 74 («vaneggiar sì, che 'l viver par un gioco»)<sup>15</sup>. La stratigrafia delle fonti risulta alquanto singolare: se la ‘crudel morte’ in Petrarca è evidentemente quella di Laura, in Visconti è attribuita al poeta. Lo struggimento psicologico di cui è vittima il personaggio dei *Triumph*i risulta opposto nei *Canzonieri*; Petrarca, attraverso un reciso ammonimento, intende spiegare ai lettori il senso autentico della vita terrena e il suo scopo ultimo<sup>16</sup>. Quindi, la memoria poetica viene assimilata dal gusto cortigiano per la sorpresa e l’immagine curiosa, tanto da essere difficilmente percepibile. La paratattica commistione dei diversi supporti letterari non presuppone gerarchizzazioni né rapporti stringenti di *convenientia*. Il ‘palinsesto’ che emerge conosce, sostituendo e riordinando l’assetto di partenza, differenti combinazioni<sup>17</sup>.

Risultano significativi i sonetti contrassegnati dall’occasione galante e dal rituale cortigiano. Il lessico di Petrarca conferisce forma e spessore a uno sfondo altrimenti evanescente: la lessicalizzazione prodotta pare quasi ‘simulata’, confusa all’interno di un sottofondo ambiguo ed eterogeneo che necessita di appigli e di tratti riconoscibili, caratterizzanti. Si prenda come esempio il componimento LXVIII, che descrive le danze compiute durante

<sup>14</sup> La morte del personaggio è narrata in Tac. *Ann.* XV 62-64.

<sup>15</sup> Si cita da FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi*, a cura di V. PACCA e L. PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996.

<sup>16</sup> Per stratigrafia indichiamo la citazione «a catena che variamente si interseca, stabilendo una tradizione al cui interno la testualità originaria, spesso per straniamento dal proprio contesto, viene stabilmente attribuita a un’altra gamma, tutto sommato univoca, di contestualità entro cui acquista un proprio e nuovo significato». La definizione si legge in G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 131.

<sup>17</sup> Gérard Genette chiama ‘palinsesto’ il procedimento che avviene allorché «un testo sovrapposto a un altro testo non viene completamente nascosto ma rimane visibile in trasparenza». Si cita da G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 469.

una festa. L'anafora del verbo 'vedere' è impiegata per rappresentare il veloce susseguirsi delle scene mondane, sorrette da immagini petrarchesche del tutto decontestualizzate rispetto all'ipotesto originario: si pensi ai «piedi snelli» (v. 4; *Rvf* 348 7), che Petrarca ricorda dopo la morte di Laura e Visconti adotta per connotare i passi agili dei ballerini; e al v. 14 («senza colei che nocte e giorno invoco») – forse reminiscenza di *Rvf* 366 7 («invoco lei che ben sempre rispose») – che si riferisce a una situazione opposta al modello. Soluzioni simili si ravvisano nei sonetti CLXVI e CLXVII: il primo, come suggerisce la didascalia, è scritto dopo che, una mattina, il poeta intravede l'amata senza trucco. Il componimento fa leva sull'elegia II di Properzio, in cui si certifica la superiorità della bellezza naturale della donna su gioielli e belletti. Visconti sovrappone l'antecedente classico ad alcune tessere petrarchesche, di nuovo estranee all'ambito in cui sono inserite: ci concentriamo sulla più significativa, in quanto l'*incipit* «l'oro e le perle e i lisci e ogni altra cosa» è chiara eco de «l'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi» (*Rvf* 46 1). Nei *Canzonieri* l'endecasillabo esalta l'avvenenza della donna, che non ha bisogno di alcun ornamento esteriore e artificiale; in Petrarca è cifra delle qualità fisiche di Laura, che non sembrano soggette al trascorrere del tempo<sup>18</sup>. Il sonetto successivo è dedicato al medesimo argomento, declinato, però, con immagini e scelte stilistiche differenti: soltanto il v. 5 («l'oro e le perle e gli ornamenti») mantiene un forte collegamento intratestuale con il testo precedente e la fonte dei *Fragmenta*. Il poeta ritiene che non serva possedere un «bel viso adorno», se si è già dotati di molto fascino (v. 7). La *iunctura* ricorre spesso in Petrarca con significato contrario, poiché il «bel viso adorno» accresce il desiderio del poeta e, di conseguenza, la profonda frustrazione di non essere contraccambiato da Laura (*Rvf* 85 7; 122 13 e 251 10). Oltretutto, Visconti dichiara che i gioielli appaiono sull'amata «qual col sole i lumi spenti» (v. 8): il richiamo più immediato di *Rvf* 12 4 («donna, de' be' vostr'occhi il lume spento») sottende un senso diverso, perché l'io lirico immagina la bellezza sfiorita di Laura ormai divenuta una donna matura. I *Rvf* possono altresì sorreggere un testo bizzarro come il sonetto CLXIX, che, stando alla didascalia, si appunta sul cappello del poeta, riempito dall'amata con «polvere, aque, zibetti et altre cose odorifere». Espressioni come «era la vita mia pensosa e trista» e «ché fôra stato un solfo posto al foco» (vv. 1 e 14) rimandano a Petrarca (*Rvf* 314 2 e 175 5) senza istituire particolari nessi intertestuali: la memoria poetica costituisce un tessuto connettivo, un

<sup>18</sup> Per l'interpretazione metaforica del verso «l'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi» seguiamo PETRARCA, *Canzoniere*, pp. 240-41.

ingranaggio indispensabile a sostegno di un'impalcatura piuttosto precaria ed effimera<sup>19</sup>.

In altre situazioni il modello di Petrarca subisce una revisione completa, un'*oppositio in imitando*: si pensi alla coppia di sonetti LVI e LVII dedicati alla notte. Se in *Rvf* 234 l'imbrunire è sinonimo di pianti e desolazione, nei *Canzonieri* dischiude persino il momento in cui l'io lirico può congiungersi all'amata<sup>20</sup>. Attorno all'argomento portante, con riferimenti diretti a Properzio (II 15), si coagulano una serie di richiami petrarcheschi davvero rilevanti: a LVI Visconti elenca gli influssi prodigiosi della notte, che gli hanno consentito di baciare «il viso adorno» della donna (v. 4)<sup>21</sup>; lo stesso sintagma compare in Petrarca al fine di stigmatizzare le illusioni e il sentimento inappagato del poeta (*Rvf* 85 7; 122 13 e 251 10). Inoltre, l'abbandono languido del v. 14 («gustando le dolcezze al mondo sole») richiama *Rvf* 156 2 («celesti bellezze al mondo sole»); nondimeno, la distanza che corre tra i due testi appare perspicua, giacché in Petrarca la visione straordinaria non ha nulla di concreto, anzi è relegata a un ormai lontano «rimembrar» prodotto da «sogni, ombre et fumi» (vv. 2 e 4). Anche nel sonetto successivo si notano scelte analoghe: il «mio segreto» (v. 4), ossia la notte trascorsa con l'amata, si contrappone al «segreto» del sonetto 234 9, che, invece, simboleggia l'intimità nascosta e solitaria di Petrarca presso la 'cameretta'. In aggiunta, se Visconti trasforma l'«aspra guerra» in «dolce victoria» (v. 6), nei *Rvf* la *iunctura* esemplifica lo smarrimento e il conflitto interiore del poeta a seguito della morte di Laura (264 111)<sup>22</sup>.

A volte la memoria lirica si trasferisce su un territorio satirico: nel sonetto CXIII – rivolto a un frate predicatore che impone ai fedeli di bruciare sul rogo cosmetici, abbigliamenti lussuosi e beni di valore – scorgiamo due spie

<sup>19</sup> Un discorso analogo interessa il sonetto CXVIII sui guanti donati dalla donna al poeta. L'elogio cortigiano del pegno amoroso trova una formalizzazione adeguata attraverso l'inserimento di varie locuzioni dei *Fragmenta*: es. «benigna fortuna» (v. 1 e *Rvf* 332 1); «però che 'l cor mi lega tanto forte» (v. 10 e *Rvf* 198 3-4) e «non la potrà slegar, credo, ancor morte» (v. 11 e *Rvf* 271 12-13).

<sup>20</sup> Sulla notte d'amore nella lirica cortigiana, vd. M. MALINVERNI, *Per una notte luminosa: fortuna di un topos da Properzio ad Ariosto*, in *Fra satire e rime ariostesche*, a cura di C. BERRA, Bologna, Cisalpino, 2000, pp. 499-513.

<sup>21</sup> Rileviamo che i riferimenti alla notte stellata e «lucente» (v. 1) insistono sul *senbal*, Luce appunto, applicato alla donna vagheggiata da Visconti. Vd. in merito T. ZANATO, *Il nome dell'amata da Petrarca ai petrarchisti*, «Quaderni petrarcheschi», 11 (2001), pp. 273-96.

<sup>22</sup> Al contrario, nel sonetto CXXII, a riprova della flessibilità con cui Visconti riusa la tradizione letteraria, il «lectuccio» diventa «di travaglio campo» (v. 10).

petrarchesche piuttosto evidenti. Il riferimento al «popul tutto», cui il frate si sottrarrebbe per timore di essere criticato, è a *Rvf* 1 9. Al v. 12 («del fior del vaneggiar esce tal frutto») si ravvisa un'ulteriore eco al sonetto proemiale (v. 12). Questi richiami, scoperti e collocati nella medesima posizione metrica del sonetto imitato, accrescono la mordacità polemica del poeta. Non sfugge una forte venatura ironica: alla voce concreta di Petrarca è sostituita quella metaforica della cenere degli oggetti bruciati, mentre l'impegnativo esordio di 'Voi ch'ascoltate' diviene appiglio per un'operazione bonaria e disimpegnata. Parimenti, il sonetto CXIX concede la parola a un capretto, la cui pelle era stata utilizzata per confezionare un paio di guanti<sup>23</sup>. Le allusioni ai *Fragmenta* disseminate lungo il testo sono volutamente riconoscibili al fine di scaturire il divertimento del pubblico cortigiano: in effetti, la presenza della «volontaria morte», delle «benigne stelle» e dei «dolci lumi» denunciano un gusto spiccato per soluzioni pittoresche e artificiose (vv. 5, 7 e 8). Lo stridore e il contrasto con il modello originario producono un effetto di *lusus* compiaciuto e, al contempo, straniante (*Rvf* 135 7; 29 43 e 261 13)<sup>24</sup>.

Un'ultima considerazione deve essere avanzata estendendo il raggio di riferimento: Visconti non si limita al riuso disinvolto dei *Rvf*, ma applica la sua tecnica imitativa a molti altri testi ben noti al pubblico. Per esempio, il solenne «o tu che vieni al doloroso ospizio» di Minosse a *Inf.* V 16 è ricordato al sonetto LXVI (v. 8: «in questo doloroso e strano ospizio») allo scopo di esporre con sarcasmo le pene del politico milanese Battista Visconti, assediato nel suo castello dalle mosche. Al sonetto LXXVIII i fiumi dell'Eden descritti nella *Commedia* dantesca sono appiglio per un elogio di Ludovico il Moro, il quale è disposto a dimenticare i torti subiti dai cortigiani disonesti bevendo dal Lete e ad attingere dall'Eunoè per premiare i servitori più assidui. La canzone XCIV potrebbe accennare velatamente alla storia di Nastagio degli Onesti di *Dec.* V 8<sup>25</sup>. Non mancano pure inserimenti dotti, come al sonetto CXC, in cui Visconti elabora l'epigramma III di Michele Marullo sull'incapacità di Amore di colpire la donna con la freccia perché distratto dalla sua eccezionale venustà.

<sup>23</sup> Il tema dei guanti è petrarchesco (*Rvf* 199 e 200).

<sup>24</sup> Per il concetto di 'straniamento' in letteratura, vd. V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di T. TODOROV, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94.

<sup>25</sup> *Canz.* XCIV 118-23 («onde voglio venire a tua presenza | in mezo a qualche celebrata festa | dove di gente sia magior frequenza, | e questa spoglia lacrimosa e mesta | lacerarla a' tuoi pedi e cascar morto, | del sangue mio tingendoti la vesta»).

3. Per concludere, la memoria poetica di Visconti sembra il punto di partenza per calcolate strategie letterarie: il riuso della tradizione lirica coinvolge una serie ampia di soluzioni, di innesti sorprendenti e stranianti, di lessicalizzazioni ora meccaniche, ora più raffinate. La memoria poetica appare al servizio di un pubblico definito, di un ambiente culturale omogeneo. Ciò risulta perspicuo già nel sonetto di apertura della raccolta:

Al servizio empio del tiranno Amore,  
 a pensieri, a fatiche indarno spese,  
 a tante piaghe e stroppii, a tante offese  
 che guasto m'hanno insieme il corpo e il core,  
 uscir deliberai del grave errore  
 e me voltar a men biasmate imprese.  
 Il mio Signor de subito lo intese  
 e per un mille in me crebbe lo ardore.  
 Or vedo il voler suo senza contrasto,  
 però che la sua forza è vincitrice  
 de l'universo contra a lui mal casto;  
 ma, lasso me, quanto serò infelice  
 se, ancor robusto, per sua man fui guasto,  
 ché recascar peggio è che la radice.

Il poeta è in bilico tra l'osservanza dei *Rvf*, per cui si rinvia all'indagine sistematica di Tiziano Zanato<sup>26</sup>, e il bisogno di dare seguito e legittimazione alla propria scrittura: la 'forza [...] vincitrice' di Amore, che seguita ad angariare il poeta dopo una breve tregua, non fa scaturire certo la vergogna e il pentimento religioso (v. 10)<sup>27</sup>. Infatti, il discorso sembrerebbe volto a una riflessione metaletteraria, che ricalca, con presupposti diversi, l'andamento narrativo ed esperienziale dei *Fragmenta*: l'io lirico, dopo aver concluso i *Rithimi* (vv. 1-5 e 14), si dedica al poemetto *De Paulo e Daria amanti* (v. 6: «men biasmate imprese»); pur tuttavia, ritorna alla lirica, imprescindibile per uno scrittore cortigiano che aspira a idealizzare il mondo in cui opera (vv. 12-14)<sup>28</sup>. L'amore non si esaurisce né è cagione di ravvedimento interiore, in

<sup>26</sup> T. ZANATO, *Il "Canzoniere" di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di A. DE PETRIS e G. DE MATTEIS, Ravenna, Longo editore, 2008, pp. 53-111.

<sup>27</sup> Il tema del «secondo errore» è già in *Rvf* 55 6.

<sup>28</sup> Nei *Rithimi* il sonetto proemiale *Era fugito da le man de Amore* (c. A 3r) è fondato sull'allocuzione

quanto rappresenta l'emblema costitutivo dei rituali di corte. I *Canzonieri* si concludono poi con una visione tetra e disperante dell'innamoramento (CCXIII), cui seguono due sonetti di respiscenza poetica (CCXIV e CCXV). Il lettore non si imbatte certo in testi di pentimento morale rivolti a Dio e alla Vergine, ma di apologia per lo stile inadeguato del poeta<sup>29</sup>. Non a caso la silloge termina con un componimento in cui Visconti si affida al duca di Milano e alla consorte, Beatrice d'Este (CCXVI): il paradigma dei *Rvf*, dalla memoria della singola tessera sino all'impianto del macrotesto, viene assorbito all'interno dell'universo culturale della corte e, perciò, adeguato in base alla sua 'forma', etica ed estetica, 'del vivere'.

---

diretta alla donna e non avanza alcun discorso metaletterario.

<sup>29</sup> Si badi che l'ultimo testo dei *Rithimi*, *Già vintiocto anni son vissuto al mondo* (c. I 1r), rimane conforme al disegno di *Rvf* 364 e 365. Vd. GIACHINO-BONGRANI, *Gasparo Visconti*, p. 601.

ROBERTA DI GIORGI

INTARSIO ERUDITO E MEMORIA POETICA NEL *DELPHILI SOMNIUM*  
DI MARCO ANTONIO CERESA

*Il Delphili somnium è un'opera del primo Cinquecento scritta da Marco Antonio Ceresa (Piacenza, 1488-1526), trasmessa adespota da un unico e prezioso manoscritto (Biblioteca Ambrosiana, C 20 inf.) e composta da una prosa latina e da una lunga elegia volgare in terzine di argomento amoroso. Il testo è caratterizzato dalle numerose citazioni dell'Hypnerotomachia Poliphili e da una spiccata erudizione, componenti alle quali si affianca tuttavia l'influenza della tradizione poetica, soprattutto petrarchesca. Il contributo si propone dunque di presentare in estrema sintesi il tema della "memoria poetica" nel Delphili somnium, distinguendo le diverse tipologie di fonti letterarie e le diverse modalità con cui esse sono utilizzate e giungendo quindi a riflettere sui rapporti che l'opera intrattiene con il Polifilo, dal quale è profondamente influenzata ma dal quale differisce relativamente ad alcuni aspetti sostanziali. Lo studio delle fonti del Delphili somnium, testo composto con una tecnica a mosaico tipicamente umanistica, conduce dunque a scoprire la complessità e l'originalità dell'opera di Marco Antonio Ceresa.*

\*

*The Delphili somnium is a work of the early XVI<sup>th</sup> century written by Marco Antonio Ceresa (Piacenza, 1488-1526), transmitted, without the author's name, by a unique and precious manuscript (Ambrosian Library, 20 C inf.) and composed by a latin prose and an italian love elegy in terza rima. The text is characterised by abundant quotations of the Hypnerotomachia Poliphili and by a remarkable erudition, components which however coexist with the influence of the poetic tradition, especially the petrarchan one. The essay aims, therefore, to briefly introduce the subject of "poetical memory" in the Delphili somnium; it distinguishes different typologies of literary sources and their different ways of use, leading to reflect upon the relationship with the Hypnerotomachia Poliphili, by which the work is deeply influenced but from which it diverges in some significant issues. The study of the sources of the Delphili somnium, composed through a mosaic technique typical of the Humanism, leads therefore to find the composite and original nature of Ceresa's work.*

Il *Delphili somnium* è un'opera del primo Cinquecento composta da una prosa latina e da una lunga elegia volgare in terzine di 2500 versi e trasmessa adespota da un unico testimone, il codice C 20 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano<sup>1</sup>. Il testo, che Giovanni Pozzi, pubblicandone una prima edizione, propose di attribuire a Francesco Colonna autore dell'*Hypnerotomachia Poliphili* per le numerose citazioni del *Polifilo* in esso presenti e per l'uso nei due testi di molte fonti letterarie comuni<sup>2</sup>, fu restituito al nobile piacentino Marco Antonio Ceresa (1488-1526), personaggio dalla biografia in gran parte ignota e di cui attualmente non si conoscono altre opere<sup>3</sup>, da Maria Corti, che riuscì a risalire al suo nome grazie ai pochi e oscuri riferimenti cronologici e geografici presenti nel testo e a successive ricerche archivistiche<sup>4</sup>.

La prosa latina, che funge da prologo, racconta il sogno dell'amante infelice Delfilo, voce narrante, che dà il titolo all'opera e nel quale egli, dopo essere giunto presso un bellissimo castello e averlo descritto dettagliatamente, seguendo il suono di una voce, raggiunge un giovane che piange la propria infelice vicenda amorosa nell'elegia in lingua volgare che, poi trascritta da Delfilo al risveglio, rappresenta il cuore del *Delphili somnium*. Nelle terzine che la compongono Marco Antonio Ceresa racconta il proprio amore infelice, nato quando egli, adolescente, si innamorò, ricambiato, di una fanciulla di Pavia che, per sfuggire ad un'epidemia di peste scoppiata nella propria città (probabilmente nel 1502), soggiornò per qualche tempo nel castello della famiglia del poeta, lo stesso descritto nella prosa latina e identificato da Maria Corti con il castello di Momeliano, che sorge tuttora vicino Piacenza e che all'epoca apparteneva ai Ceresa, che ne curarono la ricostruzione<sup>5</sup>. Dopo l'improvviso ritorno della fanciulla a Pavia, avvenuto alcuni mesi più tardi, l'amore, che a un certo punto si spense nel cuore di lei, continuò a

<sup>1</sup> Al *Delphili somnium* ho dedicato la mia tesi di dottorato (*Il "Delphili somnium" di Marco Antonio Ceresa: edizione e commento*), che ho discusso nel maggio 2017 presso l'Università degli Studi di Pavia e nella quale ho fornito una nuova edizione critica e commentata del testo.

<sup>2</sup> G. POZZI, *Opere*, in M.T. CASELLA e G. POZZI, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, II, Padova, Antenor, 1959, pp. 161-299.

<sup>3</sup> Le poche notizie disponibili sulla vita di Ceresa si leggono in G. FIORI, *Il poeta piacentino Marco Antonio Ceresa ed il suo castello di Momeliano*, «Bollettino storico piacentino», 81 (1986), fasc. 2, pp. 255-65.

<sup>4</sup> M. CORTI, *Da un convento veneto a un castello piacentino*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 138, a. 78 (1961), pp. 161-95, poi in EAD., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 251-79, da cui cito.

<sup>5</sup> CORTI, *Da un convento veneto*, pp. 264-68; FIORI, *Il poeta piacentino*, pp. 256 e 258.

rimanere vivo, nonostante il trascorrere di dieci lunghi anni e i matrimoni di entrambi, in quello del poeta, che nelle terzine finali dell'elegia si rivolge direttamente all'amata dichiarandole i propri sentimenti.

Per quanto riguarda la datazione dell'opera, l'unico riferimento cronologico espresso nel testo che potrebbe essere utile a questo scopo, sebbene non sia di interpretazione pacifica, sembra indirizzare verso gli anni dieci del Cinquecento (datazione che appare coerente con quanto emerge dallo studio del testo), fissando in particolare un momento importante per l'ideazione o la stesura dell'opera nella prima metà del decennio<sup>6</sup>.

Prima di passare all'argomento specifico del presente intervento, accenno in sintesi alle principali caratteristiche del manoscritto e del testo, necessarie per comprendere la cultura all'interno della quale l'opera si inserisce. Il codice ambrosiano del *Delphili somnium* è un manoscritto molto prezioso che presenta numerose e interessanti miniature, strettamente collegate al testo e ideate probabilmente dallo stesso Ceresa<sup>7</sup>: vi sono in particolare quattro illustrazioni a piena pagina accompagnate da scritte e cartigli – due delle quali (affiancate alle cc. 1v e 2r) trattano il tema dell'irresistibile potenza di Amore<sup>8</sup> mentre le altre due raffigurano nelle vesti di una ninfa e di un pasto-

---

<sup>6</sup> Il riferimento cronologico al quale si allude è offerto dai vv. 2363-64 dell'elegia («rumpo silentio alla mia pugna hostile | che m'ha dui lustri già, tacendo, emuncto») nei quali il poeta dichiara di soffrire per amore da dieci anni. L'indicazione sembra ricondurre al 1512 circa, data che secondo la Corti segnerebbe un termine *post quem* per l'inizio della stesura del testo, ma che (ammesso che a questa dichiarazione si possa riconoscere veridicità autobiografica), se l'allusione ai dieci anni trascorsi risalisse al momento dell'effettiva stesura dei versi in cui è contenuta (posti verso la fine del testo) e non ad una fase di progettazione iniziale, potrebbe invece rappresentare quasi un termine *ante quem* per la scrittura dell'intera opera. La questione è al momento irrisolta anche a causa della difficile interpretazione di altri riferimenti cronologici.

<sup>7</sup> Ho fornito una descrizione del manoscritto (membranaceo, di 70 cc. e con una legatura in parte ancora originale, con scritte e decorazioni ornamentali in oro) alle pp. 7-13 della mia tesi; si veda per ora quella di POZZI, *Opere*, pp. 162-69 dove sono proposte anche descrizioni (da verificare e approfondire) delle singole miniature. Riproduzioni delle illustrazioni si trovano, oltre che in POZZI, *Opere*, ad es. in A. ROVETTA, *Il "Somnium Delphili" dell'Ambrosiana. Un contributo all'ermetismo figurativo di primo Cinquecento*, «Rivista di storia della miniatura», 1-2 (1996-1997), pp. 61-68; BIBLIOTECA AMBROSIANA, *Codex. I tesori della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 103; BIBLIOTECA AMBROSIANA, *Tracce di cultura italiana attraverso autografi, manoscritti e libri della Biblioteca Ambrosiana. Mostra allestita in occasione del convegno di studi "Tra i fondi dell'Ambrosiana: manoscritti italiani antichi e moderni"*, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, 2007, p. 41.

<sup>8</sup> La prima raffigura la fucina nella quale sono forgiate e temperate le frecce di Amore e, nella parte superiore (che cita illustrazioni del *Polifilo*), Cupido stesso che punta l'arco verso una stella, probabile simbolo di Giove, la seconda alcune ninfe che realizzano le corazze ferree indossate da coloro che cercano invano di opporre resistenza ad Amore.

re i due protagonisti dell'elegia (cc. 8v e 69r) – e una sessantina di miniature di piccolo formato che appartengono alla cultura dalla quale sarebbero nati gli emblemi<sup>9</sup> e che si trovano, sul recto, nei margini inferiori delle carte che riportano l'elegia; queste ultime miniature sono affiancate, quando il manoscritto è aperto, ad un cartiglio che si ripete, sul verso, nei margini delle medesime carte e che riproduce sempre la stessa scritta, che è una citazione puntuale del v. 330 della *Phaedra* di Seneca («Sacer est ignis – credite laesis –»), appartenente al celebre coro sul dominio universale e incontrastabile di Amore.

A caratterizzare in modo evidente il testo del *Delphili somnium* sono innanzitutto le frequenti citazioni puntuali dall'*Hypnerotomachia Poliphili*, una spiccata erudizione – che attinge prevalentemente alla *Naturalis historia* di Plinio e al *Cornu copiae* di Niccolò Perotti e che raggiunge i suoi massimi livelli nell'estesissima descrizione femminile (di oltre 1200 versi) – e una lingua influenzata da quella del Colonna sia nella prosa latina, che guarda al modello apuleiano, sia nell'elegia volgare, fittissima di latinismi. L'allestimento della nuova edizione critica del testo ha permesso di rilevare come, accanto a quella polifilescio-erudita, nel *Delphili somnium* siano presenti altre componenti, tra le quali soprattutto la fondamentale influenza della tradizione letteraria volgare: accanto all'imprescindibile modello rappresentato da Petrarca (Ceresa cita costantemente sia i *Rerum vulgarium fragmenta* sia i *Triumpho*) e alla poesia quattrocentesca di ispirazione petrarchesca, è, ad esempio, ben attestata la memoria dantesca e quella delle opere minori di Boccaccio ed è inoltre presente il ricordo di testi più recenti come l'*Arcadia* di Sannazaro e gli *Asolani* di Bembo<sup>10</sup>.

Il tema della memoria poetica e in generale delle fonti è particolarmente importante nello studio del *Delphili somnium*. Si è già visto come proprio sulle citazioni provenienti dall'*Hypnerotomachia Poliphili* si basasse l'attribuzione proposta da Giovanni Pozzi. A questo si aggiunge la tecnica a mosaico tipicamente umanistica con la quale, grazie all'accostamento o alla sovrapposizione di tessere provenienti da opere diverse, è costruito il testo del *Delphili somnium* e, da un punto di vista ecdotico, l'importanza della corretta individuazione della fonte, specialmente se erudita, ai fini della fissazione del testo. Ma soprattutto,

<sup>9</sup> ROVETTA, *Il "Somnium Delphili" dell'Ambrosiana*.

<sup>10</sup> Per quanto riguarda l'influenza di Boccaccio sul *Delphili somnium* mi permetto di rimandare a R. DI GIORGI, *Nuovi frammenti della fortuna rinascimentale di Boccaccio: il "Delphili somnium" di Marco Antonio Ceresa*, in corso di stampa negli atti del convegno *Intorno a Boccaccio. Boccaccio e dintorni* (Certaldo, 16 settembre 2017) organizzato dall'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio.

a livello generale, la ricerca delle fonti del *Delphili somnium* rappresenta, allo stato attuale degli studi sulla biografia dell'autore, l'unico modo per conoscere la cultura di Marco Antonio Ceresa.

Le due definizioni presenti nel titolo fanno riferimento a due differenti tipologie di fonti e al loro diverso utilizzo: con l'immagine dell'"intarsio erudito" ho voluto indicare la fitta trama di citazioni, in genere puntuali, provenienti da fonti erudite, mentre ho usato l'espressione 'memoria poetica' in senso più ampio e soprattutto per i ricordi provenienti da testi poetici. Nelle osservazioni che seguiranno, dedicate principalmente all'elegia volgare, prenderò dunque sinteticamente in considerazione le diverse tipologie di fonti e le differenti modalità con le quali esse sono utilizzate da Ceresa, cercando per tale via anche di riflettere sui rapporti che l'opera intrattiene con il *Polifilo*.

Inizio dalla principale fonte poetica del *Delphili somnium*, cioè Petrarca, osservando che, sebbene all'interno di un testo diverso per genere letterario e per forma (quest'ultima coincidente con quella dei *Triumphì*), secondo le tendenze comuni nel petrarchismo quattrocentesco, Ceresa riprende dall'autore dei *Fragmenta* sia temi e motivi sia citazioni puntuali e singoli sintagmi. Un esempio può essere offerto già dai versi iniziali dell'elegia, che cito facendoli seguire dai principali riscontri<sup>11</sup>:

Quella patientia che tra tante offese mi fu dur smalto et fredo ghiaccio al cuore, ove Sorte mi strusse e Amor me incese,	3
stipata di infinito acro dolore, scorgendo come a un puncto alsì et exarsi, la persa lena e il vivido vigore,	6
e pensier ropti, e spesi passi sparsi, la sì frustrata spè, rapido tira le taciturne labra a lamentarsi;	9
ché, se a picciol mercé pur non si aspira,	

<sup>11</sup> Faccio riferimento alle seguenti edizioni: FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. BETTARINI, Torino, Einaudi, 2005; MATTEO MARIA BOIARDO, *Amorum libri tres*, a cura di T. ZANATO, Novara, Interlinea, 2012; ANTONIO TEBALDEO, *Rime*, a cura di T. BASILE e J.J. MARCHAND, Modena, Edizioni Panini, 1989-92.

servendo, amando et supplicando indarno,  
ad che tanto si stembre et si sospira?

12

v. 1. *Rvf* 360 14-15 «ch'alfine vinta fu quell'infinita | mia patientia, e 'n odio hebbi la vita»

vv. 2-3. *Rvf* 23 24-26 «e d'intorno al mio cor pensier' gelati | facto avean quasi adamantino smalto | ch'allentar non lassava il duro affetto»; *Rvf* 59 7-8 «il freddo ghiaccio, | che mi passò nel core»; *Rvf* 119 8-29 «onde mi nacque un ghiaccio nel core» (ma anche *Purg.* XXX 97 «lo gel che m'era intorno al cor ristretto»)

v. 5. *Rvf* 335 7 «L'alma ch'arse per lei sì spesso et alse» e *Tr. Mortis* I 127 «Che fia de l'altre, se questa arse et alse» (Ceresa usa l'intensivo «exarsi»); per «a un puncto» ricordo il ricorrere della medesima locuzione per esprimere la contemporaneità delle condizioni opposte del freddo e del caldo in *Rvf* 105 90 «chi 'n un punto m'agghiaccia et mi riscalda» 152 11 «che 'n un punto arde, agghiaccia [...]»

v. 6. Per la «persa lena» vd. *Purg.* XXVIII 123 «come fiume ch'acquista e perde lena»

v. 7. Per i pensieri rotti e la persa speranza *Rvf* 124 13-14 «veggio di man cadermi ogni speranza, | et tutti miei pensier' romper nel mezzo»; per i «passi sparsi» *Rvf* 161 1 «O passi sparsi, o pensier' vaghi e pronti», a cui si unisce forse Tebaldeo *Rime stravaganti* 686 32 «O giorni persi, o passi indarno spesi»

vv. 8-9. Boiardo, *Amorum libri tres* II 31 5 «Soverchio dolo a lamentar me tira» (vd. anche III 31 17-18 «il tuo disdegno | a lamentar te tira»), a sua volta da *Rvf* 276 5 «Giusto duol certo a lamentar mi mena»

v. 10. *Rvf* 29 41 «et non s'aspira [...]»

v. 11. Per la sequenza di gerundi e il contenuto della terzina, vd. *Rvf* 265 12-14 «Non è sì duro cor che, lagrimando, | pregando, amando, talor non si smova, | né sì freddo voler che non si scalde»

v. 12. *Rvf* 138 4 «per cui tanto si piange et si sospira»

Oltre all'importanza del modello petrarchesco, i versi citati mostrano come talvolta il ricordo di un passo dei *Fragmenta* giunga al *Delphili somnium* unito alla memoria dei suoi esiti quattrocenteschi.

Passo dunque ora a considerare l'influenza dell'*Hypnerotomachia* nelle terzine di Ceresa. La presenza di elementi narrativi derivati dal *Polifilo* si concentra, unita a elementi di origine apuleiana o boccacciana, soprattutto nella prosa latina del *Delphili somnium*, e in particolare nella prima parte, mentre essa non ha un ruolo rilevante nell'elegia volgare. L'influenza dell'*Hypnerotomachia*

sulle terzine è innanzitutto lessicale: accanto alla lingua petrarcheggiante si trovano infatti, oltre ai tecnicismi provenienti dalle fonti erudite, numerosi elementi lessicali – latinismi schietti spesso appartenenti alla latinità tarda, parole composte con materiale latino, grecismi, diminutivi – provenienti dal testo di Colonna (*dedititia, cremabundo, frameo, invinculato, collachrimulanti, sarcinoso, pullulabonda, abrodieta, moscariata, instrophbiata, tumidulette, myropolia, laniena, suspirulando, punctiture, scintillular...*) o introdotti dallo stesso autore del *Delphili somnium* sul modello della lingua latineggiante del *Polifilo* (*disfriato, decipio, decantabonda, iuncea, adberbo, errogante, tranando, scintillabonde...*). Oltre all'aspetto linguistico, nell'elegia Ceresa riprende dal *Polifilo* soprattutto immagini, paragoni e singoli passi. Si vedano i seguenti esempi<sup>12</sup>:

né così ferve [...]  
 [...] l'Arbonense laco  
 quando cum Tethy il sol via più si mischia 117

come il mio pecto [...]

*HP*, p. 385: «Quale Arbonense laco di Aphrica, absentantise il sole, l'acque dil quale fervidamente bullino et nella sua presentia nel meridie algente se in-frigidano, cusì io, nella tua absentatione, Polia, sole mio irradiantissimo [...]»

Altro intiero iuditio, altra sententia  
 seria stata conchiusa in Mesanlone,  
 fuor di pensier alcun di aequivalentia. 387

*HP*, p. 135: «Per la quale cosa si questa tra le tre discorde dee quarta viduto havess'io et dal superno Iove iudice fusse stato costituito, quale nelle umbrante selve di Mesanlone el phrygio pastore, sencia dubio molto più di ammiranda forma et sencia aequivalentia più degna del scripto pomo et sencia respecto alcuno che le altre costei iustamente harei iudicato»

In entrambi i casi il testo del *Polifilo* attinge a sua volta alla tradizione poetica. Il primo esempio dipende da *Rvf* 135 46-60 e cioè dal paragone petrarchesco tra il poeta amante e la fonte del Sole (per la quale si vedano ad

<sup>12</sup> Per il testo del *Polifilo* faccio riferimento a FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. POZZI e L.A. CIAPPONI, I, Padova, Antenore, 1980, da cui cito con la sigla *HP* seguita dal numero di pagina.



Per le citazioni dalla *Naturalis historia* si veda il seguente esempio:

E sobtiglietti et modefacti labri, depicti di muricea infectura, non degnan Giove pur che li sublabri.	681
[...]	
Chi in rupe mai di Colcho et plaga hispana, in Ephesi, Carmania, in Aethiopia, in Hisapone o in region più strana	687
 in picciol vide o in affluente copia in fodine argentarie il militone [...]	

*HP*, p. 137: «[...] gli labelli della quale non tumidi, ma m«a»defacti et depicti de muricea tinctura»

Plin. *Nat.* XXXIII 111-18: «In argentariis metallis invenitur minium quoque»; «reperiri autem iam tum in Hispania [...], item apud Colchos in rupe quadam inaccessa [...], optimum vero supra Ephesum»; «Milton vocant Graeci»; «[...] minium nasci et in Carmania [...] et in Aethiopia»; «ex Hispania, celeberrimo Sisaponensi regione in Baetica miniario metallo»

Descrivendo il colore delle labbra dell'amata, dopo aver citato un passo del *Polifilo* che allude alla «muricea tinctura», Ceresa propone paragoni con diversi coloranti e in particolare, nei versi citati, con il minio, per il quale attinge alla *Naturalis historia* derivandone anche l'indicazione dei luoghi in cui tale minerale veniva estratto nell'antichità. Accenno solo di sfuggita al fatto che la citazione di simili fonti, dalle quali provengono numerosi tecnicismi e nomi propri, solleva alcune difficoltà dal punto di vista filologico in quanto, ad esempio, le lezioni presenti nel *Delphili somnium* devono essere confrontate, oltre che con la forma originaria della parola, soprattutto con la lezione che poteva essere nota all'autore: si è già visto che le lezioni «Arbonense» e «Mesanolone» sono corrottele provenienti dal *Polifilo* e anche nei versi appena citati si trovano varianti erranee del testo della *Naturalis historia*<sup>15</sup>, opera per la quale il confronto delle lezioni risulta particolarmente complesso per la sua vasta diffusione umanistica

<sup>15</sup> Sono «Hisapone», nel testo pliniano «Sisaponensi regione», e «militone», nel testo pliniano (dove il nome è riferito all'ocra) «milton». Nei versi citati la lezione «modefacti» di Ceresa continua quella dell'incunabolo del *Polifilo*, corretta in «m«a»defacti» da Pozzi.

(e si noti inoltre che in più casi Ceresa cita Plinio attraverso Perotti).

Nelle terzine del *Delphili somnium* molte delle citazioni provenienti dall'*Hypnerotomachia* interessano dunque, come si è visto, passi in cui motivi della tradizione letteraria o elementi canonici del *topos* della *descriptio mulieris* si trovano espressi con una veste erudita e un lessico latineggiante. In questo senso il *Polifilo* sembra rappresentare in alcuni casi una sorta di anello di congiunzione tra la tradizione poetica e i testi eruditi, anch'essi già presenti nel Colonna. Come nell'*Hypnerotomachia*, e attraverso il suo tramite, anche nell'opera di Ceresa la memoria poetica e l'intarsio erudito dialogano quindi costantemente.

Sebbene il *Delphili somnium* contenga, come si è visto, numerose riprese testuali, spesso puntuali, dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, che è una delle fonti presenti in modo più evidente nel testo, esso si differenzia dal modello per molteplici e rilevanti aspetti, a partire dalla forma e dal genere letterario. Il *Delphili somnium* appartiene infatti propriamente al genere elegiaco, come l'autore stesso dichiara esplicitamente nella prosa latina, dove per tre volte allude al testo poetico con il termine «elegia», dimostrando in tal modo una notevole consapevolezza letteraria<sup>16</sup>. Coerente con questa dichiarazione è innanzitutto la forma metrica, in quanto il capitolo ternario adottato da Ceresa era il metro tipico dell'elegia volgare in versi tra Quattro e Cinquecento, come rilevò anche Calmeta in una lettera del 1504. Nell'opera sono inoltre presenti numerosi elementi tipici del genere elegiaco, molti dei quali trovano riscontro nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, che all'epoca godeva di una straordinaria fortuna e rappresentava il principale modello elegiaco volgare; tra essi ricordo ad esempio l'intento educativo (par. 30 della prosa «Faeliciter legite, amantes, at legendo faelicus cavete»); il lessico della «miseria», distintivo del genere (es. v. 213 «et sii d'ogni miseria exempio raro»); l'esortazione alla compassione rivolta al lettore (vv. 1654-65 «S'advien, lector, di qui legendo passe [...] qual debba esser cum pietà ripensi»); il motivo del rovesciamento della fortuna (si vedano ad es. i vv. 1846-48 dove la Fortuna «ridusse in largo pianto il breve gioco») e quello della superiorità del proprio dolore e del proprio ardente amore, che in più casi, e in posizioni di massimo rilievo come i versi finali dell'elegia (vv. 2498-2500 «che col ver indicate et cortesia | non esser fuoco d'amoroso incendio | né servitù

<sup>16</sup> Dell'appartenenza del *Delphili somnium* al genere elegiaco parlo più ampiamente in DI GIORGI, *Nuovi frammenti*; per l'elegia volgare tra Medioevo e Rinascimento rimando agli studi raccolti nel volume *L'elegia nella tradizione poetica*, a cura di A. COMBONI e A. DI RICCO, prefazione di S. CARRAI, Trento, Università degli Studi di Trento, 2003.

magior quanto è la mia»), si trova legato al ricordo del versetto 1 12 delle *Lamentazioni* dello Pseudo-Geremia, testo di tono elegiaco spesso ripreso nelle opere medievali ascrivibili a questo genere<sup>17</sup>.

Il *Delphili somnium* si inserisce dunque all'interno di quella tradizione elegiaca che fa riferimento alla *Fiammetta*, opera che Ceresa sembra ricordare in più luoghi e con la quale condivide anche, come si è accennato, il riferimento alla *Phaedra* di Seneca, che è una delle fonti principali del testo di Boccaccio. Dalle opere minori del Certaldese il *Delphili somnium* riprende diversi altri elementi, anche narrativi; in particolare, accanto alla *Fiammetta*, il testo boccacciano che sembra influenzare maggiormente l'opera di Ceresa è il *Filocolo*, di cui riaffiorano non i tratti più propriamente romanzeschi ma alcuni passi di carattere elegiaco come l'episodio di Fileno e i brani relativi all'innamoramento e alla lontananza dei due protagonisti.

In conclusione, ritengo che il *Delphili somnium* non possa essere considerato semplicemente come un'imitazione dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, poiché, nonostante le numerose citazioni e l'influenza esercitata su molteplici aspetti (come il tema del sogno, che si riflette nel titolo, il lessico e le illustrazioni), il testo di Ceresa differisce da quello di Colonna per alcune scelte di fondo e, oltre a quella polifilescia, accoglie altre importanti influenze<sup>18</sup>. Lo studio della memoria poetica e in generale delle fonti rivela dunque la complessità del *Delphili somnium* che, pur essendo in gran parte composto da citazioni e ricordi letterari, risulta, nell'insieme delle sue molteplici componenti, un'opera non priva di originalità nel panorama letterario coevo.

---

<sup>17</sup> In particolare, il versetto ricordato è citato già da Dante nei primi versi di *O voi che per la via d'Amor passate* (*Vita nuova* VII 3 1-3); si veda S. CARRAI, *Appunti sulla preistoria dell'elegia volgare*, in *L'elegia*, a cura di A. COMBONI e A. DI RICCO, pp. 1-15, pp. 2-4 e ID., *La "Vita nova" come testo elegiaco*, in ID., *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita nova"*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2006, pp. 11-41, pp. 27-34.

<sup>18</sup> Si noti che la componente elegiaca e l'influenza boccacciana sono presenti anche nel *Polifilo*, dove tuttavia compaiono in forme e misure diverse.



«È PER MEMORIA DE L'ANTICO ARDORE»: ECHI PROVENZALI E SICILIANI IN  
DUE SONETTI DEL BEMBO

*L'intervento si propone di analizzare due sonetti di Pietro Bembo (La fera che scolpita nel cor tengo e O imagine mia celeste e pura), entrambi raccolti nel Canzoniere dell'autore, di cui si metteranno in luce le eco, le voci, le memorie che si intersecano fra loro costituendo la vera e propria trama dei componimenti. In relazione al primo di essi, si cercherà di stabilire la compresenza di memorie folchettiane, dantesche, petrarchesche e boiardesche; questo reticolo di richiami sarà messo inoltre in rapporto con un famoso passo del carteggio del Bembo. Seguirà quindi l'analisi del sonetto O imagine mia celeste e pura, di cui verrà ineditamente evidenziato il legame con la canzone Meravigliosa-mente di Giacomo da Lentini e con Lancan folhon bosc e jarric di Bernart de Ventadorn. Verrà, più nello specifico, analizzata la varia lectio delle rime del Bembo, osservando nel dettaglio così il processo di petrarchizzazione della sua produzione letteraria dal manoscritto d'autore, fino all'ultima redazione (R2). A una sempre più stretta e scoperta attinenza alla voce del Petrarca conseguirà infatti una sempre più evidente rinuncia al recupero delle memorie trobadoriche e della lirica delle origini. Le analisi saranno sostanziate da precisi riferimenti agli ambienti frequentati dal Bembo e ai più recenti studi sui manoscritti effettivamente presenti nella "biblioteca" dell'autore.*

\*

*This paper aims to examine two sonnets by Pietro Bembo (La fera che scolpita nel cor tengo and O imagine mia celeste e pura), both gathered in the author's Rime. We will specifically attempt to highlight the echoes, the voices, the memories interwoven in the "texture" of these pieces. As for the first of them, we will attempt to determine the interaction between memories of Folchetto, Dante, Petrarca, Boiardo; this pattern will be related to a famous passage of Bembo's correspondence. Then we will analyse the sonnet O imagine mia celeste e pura. We will highlight, for the first time, the links between the sonnet and two famous masterpieces: Meravigliosa-mente by Giacomo da Lentini and Lancan folhon bosc e jarric by Bernart de Ventadorn. More specifically, we will examine the varia lectio in the Bembo's Rime, to detail the process of adjustment to the Petrarca's style, from the author's manuscript to the definitive authorial edition (R2). This study will be substantiated by punctual references to the milieu frequented by Bembo and to the most recent bibliography about Bembo's "library".*

«l'art de la critique historique consiste [...] à  
savoir perdre assez de temps pour que les  
jeunes auteurs deviennent grands».  
(L. Althusser)

Mi sembra adeguato prendere le mosse da un assunto teorico che Giovanni Bottirolì trae dall'interpretazione del pensiero di Michail Bachtin:

*la polifonia non è multi-fonia.* Un testo relativamente breve può essere più polifonico di un romanzo con decine e decine di personaggi. Bisogna evitare l'equivoco della concezione numerica, oltre a quello della forma esteriore [...]. Da qualunque parte si osservi il problema, un punto rimane fermo: la *condizione di possibilità della polifonia* va individuata nel conflitto, e non nel molteplice. Soltanto una molteplicità elaborata in una prospettiva scissionale, e dominata da essa, diventa polifonica<sup>1</sup>.

Nel medesimo senso si cercherà in questo breve saggio di far reagire due sonetti di Pietro Bembo con alcune loro possibili fonti, o, meglio, *eco memoriali*. L'obiettivo sarà quello di cercare di problematizzare e, magari, incrinare la lettura monologizzante in senso petrarchesco delle rime di Bembo, mostrando quanto altro informa - o, perché no, *informerebbe* - l'arte poetica del Cardinale. La prospettiva, si badi, non sarà quella decostruzionista, fondata sull'indeterminatezza costitutiva del testo, che sembra oggi prevalente negli studi critici tutti: sarà piuttosto quella propriamente, conflittualmente dialettica ben delineata da Nicolò Pasero, per il quale:

[...] nella creazione delle opere non si dà partenogenesi alcuna. La carta su cui esse si inscrivono è vergine solo per l'autore, che necessariamente si culla nell'illusione d'un orizzonte sgombro d'ogni rivale, passato o futuro, mentre in realtà le sue scelte si realizzano *entro e contro* un sistema di determinazioni: *quelle che hanno agito nei confronti dei suoi predecessori ancor prima di quelle che agiscono nei suoi confronti*»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 307-8.

<sup>2</sup> N. PASERO, *Marx per letterati. Sconvenienti proposte*, Milano, Meltemi, 1998, p. 17. Corsivi miei.

Il testo, per noi, avrà quindi «natura di rapporto»<sup>3</sup>, immerso a sua volta in un reticolo di rapporti: memoriali, intertestuali, sociali.

\*\*\*

Muoveremo da una lettura di due sonetti di Pietro Bembo: *La fera che scolpita nel cor tengo*, di cui si discuterà più brevemente, e *O imagine mia celeste et pura*, che permetterà invece di constatare più puntualmente e in maniera più estesa quanto premesso sulla plurivocità nella lirica bembiana.

Il primo sonetto, «edito nel 1535 (R2) [...]», è stato probabilmente composto dopo il 1530»<sup>4</sup>. Si darà di seguito il testo dell'edizione Donnini<sup>5</sup>.

La fera che scolpita nel cor tengo  
- così l'havess'io viva entro le braccia! -  
Fuggì sì leve, ch'io perdei la traccia,  
Né freno il corso, né la sete spengo.  
Anzi così tra due vivo et sostengo 5  
L'anima forsennata che procaccia  
Far d'una tigre sciolta preda in caccia  
Trahendo me che seguir lei convegno.  
Et so ch'io movo indarno, o penser casso,  
Et perdo inutilmente il dolce tempo 10  
De la mia vita che giamai non torna.  
Ben devrei ricovrarmi hor ch'ì' m'attempo  
Et ho forse vicin l'ultimo passo:  
Ma piè mosso dal ciel nulla distorna.

Il sonetto declina il luogo comune dell'immagine raffigurata, scolpita nel cuore del poeta, in modo assai originale<sup>6</sup>. Il tema è ampiamente frequentato almeno da Virgilio in avanti: ricordiamo la bella immagine che commuove e che colpisce noi – come già Agostino<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 30.

<sup>4</sup> PIETRO BEMBO, *Le Rime*, a cura di A. DONNINI, Roma, Salerno editrice, 2008, I, p. 265.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 265-67.

<sup>6</sup> Per un approfondimento su questo tema, tra letteratura e arti figurative, si veda M. L. MENEGHETTI, *Il ritratto in cuore: peripezie di un tema medievale tra il profano e il sacro*, in *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*. Atti del convegno di Bergamo 14-15/11/2003, pp. 83-94.

<sup>7</sup> Aug. *Conf.* I 13 20.

- nel IV libro dell'Eneide<sup>8</sup>:

At regina gravi iamdudum saucia cura  
vulnus alit venis et caeco carpitur igni.  
multa viri virtus animo multusque recursat  
gentis honos: *haerent infixi pectore vultus*  
verbaque, nec placidam membris dat cura quietem

5

Il tema viene qui stravolto: l'immagine della donna scolpita nel cuore è trasfigurata, sensazionalmente, in quella di una fiera, una tigre: accostamento del tutto inedito del motivo "donna-bestia" e del *topos* "immagine scolpita nel cuore".

Per quanto attiene al primo spunto tematico, Donnini ricorda correttamente il precedente di *Rvf* 152 1 (*Questa humil fera un cor di tigre o d'orsa*)<sup>9</sup>, benché il contesto di inserzione dell'immagine sia decisamente altro: nel Petrarca si ravvisa il tema del discordo tra animo ferale e «vista umana» e «forma d'angel» (v. 2)<sup>10</sup> della donna di cui si canta; discordo a cui fa séguito lo stato confusionale del poeta («[...]ogni mio stato inforsa», v. 4), approfondito e sviluppato poi lungo tutto il sonetto.

Ancora, relativamente al sonetto di Bembo, si osservi la convergenza - mai rilevata, mi risulta - con la metafora animalistica, organizzata in *climax* ascendente, in *Più veloce che cervo o pardo o tigre* di Matteo Maria Boiardo<sup>11</sup>:

Più veloce che cervo o pardo o tigre,  
più veloce che augello on che saetta,  
fugito è ogni mio ben con tanta fretta  
che io son tardo a seguir, benché già migre.  
[...]

<sup>8</sup> Verg. *Aen.* 4 1-5 (ed. Mynors). Corsivo mio.

<sup>9</sup> BEMBO, *Le Rime*, p. 266, n. al v. 5.

<sup>10</sup> «Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa, | che 'n *vista humana* e 'n *forma d'angel* vène, | in riso e 'n pianto, fra paura et spene | mi rota sì ch'ogni mio stato inforsa | [...]». *Rvf* 152 1-4. Corsivi miei. Le citazioni da *Rvf*, da qui in avanti, saranno tratte da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996. Il testo critico di riferimento dell'edizione è quello di Contini (rimando alla *Nota al testo* alle pp. CLXXXI-CLXXXV dell'edizione commentata da Santagata).

<sup>11</sup> MATTEO MARIA BOIARDO, *Amorum Libri Tres*, edizione critica a cura di T. ZANATO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 132 (Liber II 13).

Sembra evidente la prossimità dello sviluppo della metafora nei due sonetti: il *bene* perduto è rappresentato dalla bestia in fuga, dietro cui si attarda l'io lirico.

Meno stringente, ma di certa suggestione (nonché utile per introdurre il discorso del rapporto tra Bembo e la lirica provenzale, che a breve si affronterà) è la consonanza del sonetto bembiano con *Ben volria saber d'Amor*, di Rigaut de Berbezilh. Si vedano in particolare la III e la IV *cobla*<sup>12</sup>:

C'aissi ven bes apres dolor  
et apres gran mal iauzimen  
e granz iois apres marimen  
e loncs repaus apres labor  
e granz merces ab soffrir ses contendre,  
c'aissi sec hom d'amor los dretz camis  
e qui estiers los sec il li gandis:  
c'ab tal engin pod hom bon'Amor prendre.

Si com la tigr'el mirador,  
que per remirar son cors gen  
oblida si e son turmen,  
aissi quan vei lei cui ador  
oblit mos mals e ma dolors en mendre.  
E ia negus no s'en fassa devis,  
qu'ieu vos dirai qui m'a a serf conquis,  
si o sabetz conoisser ni entendre

Le *coblas* descrivono la caccia ad Amore; la quarta, in particolare, introduce la metafora animalistica (consueta in Rigaut), con il riferimento alla caccia dei cuccioli di tigre condotta grazie a uno specchio, come da tradizione bestiaristica<sup>13</sup>. La 'somialianza di famiglia' non può qui assurgere a fonte, data la fondamentale differenza tra i soggetti trasfigurati dalla metafora: in Bembo è la donna ad assumere i caratteri ferini che la trasmutano nella «tigre sciolta preda in caccia» (v. 7); in Rigaut la metamorfosi retorica affer-

<sup>12</sup> RIGAUT DE BERBEZILH, *Liriche*, a cura di A. VARVARO, Bari, Adriatica, 1960, pp. 160-61.

<sup>13</sup> Si veda ad es. RICHARD DE FOURNIVAL, Le "Bestiaire d'Amour" et la "Response du Bestiaire". Publication, traduction, présentation et notes par G. BIANCIOTTO, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 199-200. Per qualche osservazione sulla caccia alla tigre nella tradizione dei bestiari si veda *ibid.*, n. 43.





“*femme béstiale*”, dunque: il tema sembrerebbe svilupparsi pianamente petrarchesco. A questo proposito, si deve confrontare il sonetto almeno con *Rvf* 77 (*Per mirar Policleto a prova fiso*), riferito – come arcinoto – a un ritratto di Laura eseguito da Simone Martini<sup>19</sup>. Sembra interessante, in particolare, la corrispondenza tra i sintagmi «il mio Bellin» («credo che il mio Bellin con la figura», *O imagine mia* 5) e «il mio Simon» («ma certo il mio Simon fu in paradiso», *Rvf* 77 5), entrambi posti al quinto verso e nella medesima sede all’interno di esso: l’ultima posizione del primo emistichio di endecasillabo *a maiore*.

Già nella seconda quartina, e specialmente nella prima terzina, è ad ogni modo possibile notare un’oscillazione fra l’immagine scolpita o dipinta nel cuore e la presenza reale della Savorgnan. Appare, così, evidente come ancora il Bembo si discosti dal modello primo – diciamo – ossia il Petrarca, da Dante e da Giacomo da Lentini, recuperando l’oscillazione folchettiana in una dialettica memoriale tesa al superamento delle fonti nella sintesi della eco.

Ma proprio in rapporto alla poesia del caposcuola dei siciliani, credo si debba evidenziare qualcosa di mai osservato prima d’ora. Confrontiamo i vv. 4-9 di *Meravigliosa-mente*<sup>20</sup> e i vv. 5-8 di *O imagine mia celeste e pura*.

La simile <i>pintura</i> ,		Credo che ’l mio Bellin con la <i>figura</i>	5
Così, bella, facc’eo	5	T’habbia dato il costume ancho di <i>lei</i> ,	
Che ’nfra lo core <i>meo</i>		Che m’ardi, s’io ti miro, et per te <i>sei</i>	
Porto la tua <i>figura</i>		Freddo smalto a cui giunse alta <i>ventura</i>	

La simile <i>pintura</i> ,		Credo che ’l mio Bellin con la <i>figura</i>	5
Così, bella, facc’eo	5	T’habbia dato il costume ancho di <i>lei</i> ,	
Che ’nfra lo core <i>meo</i>		Che m’ardi, s’io ti miro, et per te <i>sei</i>	
Porto la tua <i>figura</i>		Altro che in legno una leve <i>pittura</i>	

Impossibile non notare le due rime con terminazione *-ura* e, nel mezzo, le due rime formate da vocali in iato.

Notate le curiose somiglianze fra i quattro versi (somiglianze che dal piano della versificazione si estendono, evidentemente, a quello tematico),

<sup>19</sup> Sul rapporto tra Petrarca e Simone Martini e sul “ritratto di Laura”, si veda almeno Francesco PETRARCA, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. BETTARINI, Torino, Einaudi, 2005, pp. 394-96.

<sup>20</sup> Si cita da *I poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, volume I, GIACOMO DA LENTINI, edizione critica con commento a cura di R. ANTONELLI, Milano, Mondadori, 2008, p. 47.

non mi sono potuto astenere dal compulsare la *varia lectio* del sonetto del Bembo; e sembra che questa volta la compulsazione si sia dimostrata amica fedele per noi e infedele per l'autore che le ha affidato qualche suo segreto di gioventù. Difatti osserviamo che il manoscritto idiografo con correzioni autografe Vm5 = Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, It. IX 143 (6993), che si data *ante* 1511<sup>21</sup> e l'edizione R1, a stampa nel 1530, al verso 8 leggono «altro che in legno una leve pittura». Questa sarà quindi l'immagine del confronto fra il pezzo del Notaro e le precedenti redazioni del sonetto di Bembo:

Ora, se non inequivocabilmente certa, mi pare assai probabile una ripresa diretta della canzone di Giacomo, in questa prima fase redazionale.

*Meravigliosa-mente* è del resto attestata nel Vat. lat. 3213, di proprietà di Pietro Bembo, peraltro in posizione incipitaria<sup>22</sup>. Però l'attento studio condotto sul codice da Graffigna<sup>23</sup> propone per il manoscritto un *terminus a quo* al 1518; il termine è ipotizzato a partire da una nota apposta alla canzone *Io miro i crespi et li biondi capegli* di Fazio degli Uberti, segnalante che la poesia circolava anche attribuita a Dante: ora, la più antica attribuzione dantesca nota per questo pezzo risale all'edizione delle rime dell'Alighieri stampata a Venezia nel 1518<sup>24</sup>. Non ci è, d'altronde, dato sapere quando il codice è stato acquisito dal Cardinale. Il pezzo non è attestato in nessun'altra raccolta di poesia antica passata di certo fra le mani del Bembo: nel Vat. lat. 3214 che Bembo si fa approntare da Giulio Camillo non troviamo la nostra canzone; neppure la troviamo nel Chigiano L VIII 305, da un cui affine pare che sia stato tratto il "testo del Bembo" sorgente di una parte dei materiali confluiti nella Raccolta bartoliniana (composta fra il 1527 e il 1533) studiata magistralmente dal Barbi<sup>25</sup>. Ma proprio in quella raccolta, ai ff. 127r-128r del ms. Firenze, Accademia della Crusca, 53, ritroviamo *Meravigliosa-mente*, ma nel cosiddetto "testo del Brevio".

La canzone è attestata nei tre grandi canzonieri delle origini e al f. 28v del Vat. lat. 4823, che il Colocci fa preparare tra il 1525 e il 1535 a partire da V (=

<sup>21</sup> BEMBO, *Le Rime*, tomo II, pp. 553-54.

<sup>22</sup> M. DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2005, p. 331.

<sup>23</sup> D. GRAFFIGNA, *Il manoscritto Vaticano lat. 3213*, «Studi Petrarceschi», 5 (1988), pp. 196-292.

<sup>24</sup> L'argomento, che pare dotato di una certa solidità, non sembra del tutto convincere quanto a logica stringente: nulla vieta che sia potuta circolare un'attribuzione dantesca ben prima, accolta poi nell'edizione a stampa solo nel '18 (per pensarla per forza "monogeneticamente").

<sup>25</sup> M. BARBI, *La Raccolta bartoliniana di rime antiche e i codici da essa derivati*, Bologna, Zanichelli, 1900. A cui si rimanda per tutte le complesse questioni riguardo alla costituzione del manoscritto, all'origine delle fonti confluite in esso e agli aspetti codicologici e paleografici.

Vat. lat. 3793), che pur possedette per un certo periodo. Il Bembo, del resto, aveva dato mostra di grande interesse per la filologia volgare ancora prima del breve soggiorno romano del 1502<sup>26</sup>; l'immissione nell'ambiente degli eruditi capitolini avrà però necessariamente rinvigorito il già intenso trasporto per l'antico nel giovane Pietro. Insomma, «anche senza disporre di testimonianze epistolari esplicite [...] possiamo esser certi che il mito di Roma come patria ideale e porto sicuro dell'uomo di lettere fosse nato in Bembo già durante la breve permanenza del 1502»<sup>27</sup>, ambiente magnificato nel dialogo *De Virgiliti Culice et Terentii fabulis*, composto verosimilmente nel 1503<sup>28</sup>.

Fra le altre ipotesi - restando sempre entro il *milieu* capitolino - non sarebbe da escludere che l'incontro (o, per lo meno, *un* incontro) con Giacomo da Lentini sia avvenuto attraverso un collaterale di V, come ad esempio il libro perduto di Latino Giovenale, che si ipotizza circolasse nell'ambiente umanistico romano nel primo '500. Del resto, la lettera 262 dell'epistolario (9 settembre 1507) fa menzione di una frequentazione tra i due durante un soggiorno romano di Bembo, in quell'anno già a Urbino<sup>29</sup>.

Ma torniamo al testo. Qualcosa d'altro, ancora, sentiamo riecheggiare nelle rime di *O imagine mia celeste e pura*: quel qualcosa sembra *Lancan folbon bosc e jarric*, di Bernart de Ventadorn. Ne riprodurrò qui una parte di testo - edito da Appel<sup>30</sup> - comparandolo con *Meravigliosa-mente* di Giacomo da Lentini e con il sonetto bembiano:

Midons prec, no.m lais per chastic	La simile <i>pintura</i> ,	Credo che 'l mio Bellin con la <i>figura</i>
Ni per gelos folatura,	Così, bella, facc'eo	T'habbia dato il costume ancho di <i>lèi</i> ,
Que no.m sent' entre sos bratz;	Che 'nfra lo core <i>meo</i>	Che m'ardi, s'io ti miro, et per te <i>sei</i>
Car eu sui seus plus qu'eu no dic,	Porto la tua <i>figura</i>	Altro che in legno una leve <i>pittura</i>
E serai tostems, si.lh platz;		
Que per leis m'es bel tot can <i>vei</i> ,		
E port el cor, on que m' <i>estei</i> ,		
Sa beutat e sa <i>fabura</i>		

<sup>26</sup> M. CAMPANELLI, *Pietro Bembo, Roma e la filologia del tardo Quattrocento: per una lettura del dialogo De Virgiliti Culice et Terentii fabulis*, «Rinascimento», s. II, 37 (1997), pp. 283-319.

<sup>27</sup> Ivi, p. 292.

<sup>28</sup> Ivi, p. 286.

<sup>29</sup> BEMBO, *Lettere*, pp. 256-57.

<sup>30</sup> BERNART VON VENTADORN, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von C. APPEL, Halle, Niemeyer, 1915, p. 141.

La quinta *cobla*, che abbiamo qui riportato, sviluppa il tema della presenza dell'immagine nel cuore. Difficile, trovo, non cogliere le forti convergenze rimiche che intercorrono tra i componimenti, in ordine cronologico, di Bernart, di Giacomo e di Bembo. Ancora di più, si osservi che la triade di rimanti *-ei / -ei / -ura* sembra legare più strettamente il sonetto del Bembo e la *canso* del trovatore limosino; si osservi, inoltre, l'omologia prosodica del secondo emistichio dell'*octosyllabe* di Bernart («[...] on que m'estei») e dell'endecasillabo di Bembo («[...] e per te sei»). La eco, sia pure memoriale, lentiniana sembra il viatico per un richiamo fonico e tematico del più noto dei poeti provenzali. O forse, al contrario, la frequentazione assidua della lirica occitanica fornisce l'appiglio primo per l'appropriazione creativa del primo siciliano. Che Bembo potesse conoscere la canzone di Bernart de Ventadorn è del resto dato assodato: Pulsoni ha persuasivamente dimostrato che Bembo aveva avuto sotto mano il canzoniere provenzale E (che, insieme a C e W, riporta *Lancan folbon*), studiando una citazione bembiana riportata nei *Marmi* di Anton Francesco Doni; si cita, nei *Marmi*, una traduzione della *vida* di Arnaut Daniel e di diciotto versi della sua celebre sestina: traduzione redatta dal Bembo collazionando E e i canzonieri "gemelli" IK<sup>31</sup>.

Tornando alle rime di Bembo, e all'in questo caso provvidenziale variantistica, nel passaggio da R1 a R2 (ossia all'edizione per così dire "definitiva" delle rime, del 1535) la lezione riecheggiante il siciliano viene sostituita con una scopertamente petrarchesca<sup>32</sup>; sostituzione, questa, evidentemente dovuta a una «rinuncia consapevole [...] da parte di Bembo a quella linea di recupero degli arcaismi e delle rarità testuali che svolgerà più tardi un Ludovico Castelvetro [...] e negli stessi anni di Bembo un Angelo Colocci»<sup>33</sup>, finalizzata al rafforzamento della proposta di un canone lirico imperniato saldamente sul modello petrarchesco, asseriremmo superficialmente.

Si potrebbe dire, scavando più a fondo, che sembriamo trovarci dinanzi a due movimenti correlativi e conflittualmente coincidenti del lavoro di Pietro Bembo: l'impossessarsi della 'materia antica' per superarla e pervenire all'acquisizione dell'oggetto petrarchesco, che in quella stessa materia

<sup>31</sup> C. PULSONI, *Luigi Da Porto e Pietro Bembo: dal canzoniere provenzale E all'antologia trobadorica bembiana*, «Cultura Neolatina», fasc. 3-4, 52 (1992), pp. 323-51.

<sup>32</sup> Un esempio per tutti: «Lassando, come suol, me freddo smalto», *Rvf* 39 8. Ma troviamo sintagmi simili anche nei *Trionfi*.

<sup>33</sup> C. BOLOGNA, *Bembo e i poeti italiani del Duecento*, in *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*. Atti del convegno di Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000, a cura di M. PIOTTI e M. PRADA, ACME, 46, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2000, pp. 95-122, p. 108.

ha confitte le radici; l'impossessarsi dell'oggetto petrarchesco, nuova sintesi della 'materia antica', per superare la stessa 'materia antica' che ha nutrito il terreno da cui Bembo muove i primi passi di poeta. La compiutezza dell'autore sta nel celamento delle eco e delle fonti: nel *lavoro* nascosto, *confittuale* e perciò realmente *polifonico*, sulla materia che costituisce la Storia.

## TENZIONI LIRICHE INTORNO A PIETRO BEMBO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

*Il saggio è dedicato ad alcuni scambi lirici dei primissimi anni del Cinquecento, che presero spunto da due sonetti di Pietro Bembo e toccarono ambienti veneti (V. Querini, N. Tiepolo), ferraresi (A. Tebaldeo, L. Ariosto), urbinati (B. Castiglione) e romani (F.M. Molza, G. Muzzarelli). Si tratta di casi di memoria poetica 'programmatica': 'gare' imitative costruite su più fonti comuni e rese riconoscibili come tali dalla citazione in posizione rilevata di uno stesso verso. Sotto l'apparenza di centoni petrarcheggianti, i testi delineano un dialogo di uomini e idee, e illuminano la dimensione corale che determinò in parte la progressiva affermazione del classicismo volgare, già prima della pubblicazione delle Prose e delle Rime bembiane.*

\*

*The essay is dedicated to some poetic exchanges of the early Sixteenth Century, inspired by two sonnets by Pietro Bembo, that involved poets in Venice (V. Querini, N. Tiepolo), Ferrara (A. Tebaldeo, L. Ariosto), Urbino (B. Castiglione) and Rome (F.M. Molza, G. Muzzarelli). Here a sort of 'programmatic' poetic memory gives birth to competitions built on common poetic sources and characterized by a quotation of the same verse. Under the appearance of an inert imitation of Petrarch, these texts outline a dialogue between the poets about their different ideas of love, and illuminate the choral dimension that characterized the emergence of vulgar classicism before the publication of Bembo's Proses and Rhymes.*

Circa vent'anni fa, Alessandro Gnocchi e Claudio Vela hanno attirato l'attenzione su due scambi lirici, riconducibili all'ambiente di Pietro Bembo, che presentano alcuni tratti comuni: una sorta di tenzone suscitata dalla coppia bembiana *Crin d'oro crespo* e *Moderati disiri*, composta da cinque sonetti caratterizzati dalla citazione iniziale o finale di un medesimo verso<sup>1</sup>, e un sonetto della *vulgata* castiglionesca che costituisce una parodia dello stesso

---

<sup>1</sup> A. GNOCCHI, *Tommaso Giustiniani, Ludovico Ariosto e la Compagnia degli Amici*, «Studi di filologia italiana», 57 (1999), pp. 277-93. I sonetti di Bembo si leggono ora in PIETRO BEMBO, *Le rime*, a cura di A. DONNINI, Roma, Salerno editrice, 2008, pp. 17-23.

*Moderati disiri*, col quale condivide l'identica citazione petrarchesca finale<sup>2</sup>. Si tratta di letteratissimi 'giochi di società' nei quali la memoria poetica assume una particolare forma programmatica, stabilita e resa esplicita dalla comune citazione in posizione di rilievo. Mi pare che questi casi, con altri simili, aiutino a illuminare alcuni aspetti più generali della scrittura lirica sorta, nei primi decenni del Cinquecento, intorno al magistero bembiano.

1. Il sonetto *Quando fia mai ch'io vi riveggia ed oda* fa parte, come quello studiato da Vela, della piccola *Silloge per Elisabetta Gonzaga* composta da Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga<sup>3</sup>. Il verso d'attacco è una citazione petrarchesca (*Rvf* 253 2: «or fia mai il dì ch'i' vi riveggia et oda?»), ed esso è a sua volta citato in conclusione di un sonetto di Giovanni Muzzarelli e di un capitolo di Francesco Maria Molza, che hanno l'identico incipit *O desir di quest'occhi, almo mio sole*.

CASTIGLIONE - GONZAGA

Quando fia mai ch'io vi riveggia ed oda,  
 o cari sguardi, o parolette accorte,  
 fiamma dolce e possente, e laccio forte  
 onde Amor spesso il cor m'arde ed annoda?  
 Quando fia mai che fra me stesso i' goda  
 d'un girar d'occhi che pietà m'apporte,  
 d'un basso ragionar de la mia sorte,  
 sì che del mal mercé le renda e loda?  
 Quando fia mai che 'l cor, pien di dolcezza,  
 vago del foco suo com'esser suole,  
 haggia da voi quel ch'al martir l'avezza?

<sup>2</sup> C. VELA, *Il "Tirsi" di Baldassarre Castiglione e Cesare Gonzaga*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. CARRAI, Padova, Antenore, 1998, pp. 245-92, p. 266. Anche a me è capitato di imbartermi nel caso analogo di un sonetto di Giuliano de' Medici composto a gara con uno di Bembo secondo modalità identiche a quelle osservate da Vela: G. VAGNI, *Una breve raccolta di liriche dedicata ad Elisabetta Gonzaga da Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, in *I Gonzaga e i Papi. Roma e le corti padane fra Umanesimo e Rinascimento (1418-1620)*. Atti del convegno (Mantova, 21-23 febbraio - Roma, 25-26 febbraio 2013), a cura di R. SALVARANI, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 179-97.

<sup>3</sup> Tradizionalmente attribuito al primo, non si può escludere che sia del secondo: per semplicità di esposizione, ne parlerò come di "sonetto castiglionesco" senza ogni volta ribadire il dubbio. Il testo, che riporto sotto, in BALDASSARRE CASTIGLIONE e CESARE GONZAGA, *Rime e Tirsi*, a cura di G. VAGNI, Bologna, I Libri di Emil, 2015, p. 161.

Alhor potrò di quel c'hor sì mi duole,  
lieto vostra mercé, pigliar vaghezza,  
o cari sguardi ed o dolci parole.

MUZZARELLI

O desir di quest'occhi, almo mio sole,  
che sì lunge da voi m'ardete il petto,  
o fin del mio voler, del mio [intelletto],  
dolci, soavi, angeliche parole,  
o celesti eccellenze al mondo sole,  
ch'altro non tiene in sé che sia perfetto,  
o chiome d'oro, onde m'ha il cor sì stretto  
Amor, che d'altro ordir lacci non suole,  
o rose eterne sparse infra le brine  
tenere e lievi, o più che bella mano,  
o cantar, onde 'l ciel, non pur huom, goda,  
o lume del mio cor soave e piano,  
o mille altre bellezze alte e divine:  
*[quando fia] mai ch'io vi riveggia ed oda?*<sup>4</sup>

MOLZA

O desir di quest'occhi, almo mio sole,  
o rose ardenti sparse infra le vive  
nevi del volto, o mammole viole,  
o santi ardori, o luci oneste e dive  
possenti ad acquetar ogni martire,  
le quai chi non ha visto indarno vive,  
o vaga fronte, in cui spesso gioire  
soglion le grazie istesse e disiare  
l'orme di voi minor sempre seguire,  
o vivi rubinetti, o perle care,  
ond'usciro sì dolci i primi accenti  
ch'io cominciai me stesso ad obbliare,  
o chiome cresse, da cui l'aura e i venti  
involan leggiadretti e grati odori

---

<sup>4</sup> GIOVANNI MUZZARELLI, *Rime*, a cura di G. HANNÜS PALAZZINI, Mantova, Arcari, 1983, num. II (fra parentesi quadre le varianti, che mantengo a testo, tratte dalle *Rime diverse di molti eccellentiss. autori nuovamente raccolte. Libro primo*, in Vinetia, appresso Gabriel Giolito di Ferrarii, 1545, p. 80).

per arricchir poi tutti gli elementi,  
 o bianca man, che i più sublimi cori  
 distingui, e tendi sì possenti e duri  
 nodi, che fan d'amor arder gli amori,  
 o petto di pensieri onesti e puri  
 albergo fido, o rara alma beltate  
 che 'l viver lieto in un momento furi,  
 o cortesi accoglienze accorte e grate,  
 o chiaro ingegno che ne mostri spesso  
 frutti maturi assai più che l'etate,  
 o tutto quello ove si legge espresso  
 a voi doversi il pregio d'ogni loda,  
 ove lingua mortal non giunge appresso:  
*quando fia mai ch'io vi rivegga ed oda?*<sup>5</sup>

Alcune riprese esibite confermano la non casualità dei contatti, mostrando che gli echi fra questi testi sono consapevoli. In questi casi è difficile stabilire con certezza la successione: ma mi sembra che si possa ipotizzare, in prima battuta, una sequenza Castiglione - Muzzarelli - Molza. Il sonetto castiglionesco dovrebbe esser stato composto a Urbino fra il 1506 e il 1508, e la 'tenzone' fra Muzzarelli e Molza potrebbe collocarsi a Roma tra il 1511 e il 1512, nel periodo a cui si fa risalire l'amicizia fra i due.

Muzzarelli trae dal sonetto castiglionesco, oltre alla rima obbligata in *-oda* arricchita dal rimante *goda*, almeno due passi evidenti: il sintagma «dolci ... parole» al v. 4 in rima con *suole* (*Rvf* 253 ha, di contro, *dolci sguardi* e *parollette accorte*), e l'immagine del *laccio* con il quale *Amore* lega il cuore del poeta. Qui, attraversando il testo di Castiglione, Muzzarelli mira alla sua fonte, ossia a *Rvf* 253 3-4 «*O chiome* bionde di che *'l cor* m'annoda | *Amor*»: egli smaschera la ripresa e allo stesso tempo la corregge, esibendo una più letterale fedeltà al modello col recupero della coerenza semantica della metafora *chioma/nodo*, e della forma retorico-sintattica con il soggetto posposto in *enjambement*: «*O chiome* d'oro, onde m'ha *il cor* sì stretto | *Amor*». Tale più marcata aderenza alla fonte caratterizza l'intero sonetto: dalle quartine petrarchesche deriva sia la forma-elenco anaforica con la serie di vocativi, sia il modello della *descriptio puellae*, di contro alla protratta *variatio* castiglionesca sui soli motivi degli *sguardi* e delle *parole*.

<sup>5</sup> *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza. Corrette, illustrate, ed accresciute colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi. Volume primo*, in Bergamo, appresso Pietro Lancellotti, 1747, p. 126.

Da questa ripresa a livello per così dire retorico-strutturale sembra partire Molza: in un capitolo ternario che, con i suoi 28 versi, raddoppia esattamente le misure del sonetto, anch'egli propone una *descriptio* costruita su una serie simmetrica di vocativi, i quali aprono tutti i primi versi delle nove terzine. Il secondo verso («O rose ardenti sparse infra le vive | nevi») rimarca il gancio con Muzzarelli, di cui cita quasi *ad verbum* l'attacco delle terzine, mentre alcuni segnali discreti (il comune rimante *loda*, la ripresa del petrarchesco *possenti* e il riferimento al *martire*) parrebbero segnalare la coscienza del sottotesto castiglionesco.

Fra le citazioni petrarchesche di cui Muzzarelli aveva disseminato il suo testo, inoltre, Molza sembra cogliere in particolare quelle dal sonetto 213 dei *Fragmenta*, riecheggiando nel suo penultimo il verso 3 «'n humil donna *alta beltà divina*»: si tratta di un'altra celebre *descriptio puellae*, con struttura monoperiodale a elenco, modello del sonetto di Bembo, già ricordato, *Crin d'oro crespo*. Un buon numero di *loci paralleli* nel capitolo, infine, rinvia proprio a questo sonetto bembiano, che si rivela un tassello decisivo della trafila in cui si inseriscono Molza e Muzzarelli.

2. Dietro al celebre testo del veneziano, Simone Albonico ha riconosciuto un'elegia latina di Tito Vespasiano Strozzi, che va dunque a sommarsi al sonetto 213 del *Canzoniere* come modello strutturale<sup>6</sup>.

STROZZI (vv. 1-18)

*Laudat Anthiam a forma et moribus*

O bene conveniens capiti velamen honesto,

Sydereos oculos, aurea fila, comas,

O teneram, levemque manum, cui Iuno Venusque

Invidisse queant, et tua, Phoebe, soror;

O niveos artus, pulla sub veste latenteis,

Et non humanis edita verba sonis;

O dulcis risus, habitum, moresque venustos;

O nulla laesam labe pudicitiam:

Vos in me insolitum, vos in me accendite ignem,

Imaque furtivus corripit ossa vapor.

<sup>6</sup>S. ALBONICO, *Appunti su "forma" e "materia" nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e percorsi storiografici*. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di U. MOTTA e G. VAGNI, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 73-100, pp. 94-95 (di qui traggio, più sotto, il testo strozziano).

Vos mihi sollicito rapitis de pectore sensus,  
 Et votis alitur spes animosa suis.  
 Aspiciate, ut vero pro corpore restet imago,  
 Et nisi fertis opem, mox ego nullus ero. [...]  
 Tu nitidos in me converte parumper ocellos,  
 Queis potes obscura reddere nocte diem. [...]

BEMBO

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura,  
 ch'a l'aura in su la neve ondeggi e vole,  
 occhi soavi e più chiari che 'l sole,  
 da far giorno seren la notte oscura,  
 riso, ch'acqueta ogni aspra pena e dura,  
 rubini e perle, ond'escon le parole  
 sì dolci, ch'altro ben l'alma non vòle,  
 man d'avorio, che i cor' dstringe e fura,  
 cantar, che sembra d'harmonia divina,  
 senno maturo in la più verde etade,  
 leggiadria non veduta unqua fra noi,  
 giunta a somma beltà somma honestade,  
 fur l'ésca del mio foco, e sono in voi  
*gratie, ch'a poche il ciel largo destina.*

In alcuni passaggi particolarmente rilevanti sembra che Strozzi filtri e stemperi l'emergenza del modello petrarchesco: in particolare, il v. 4 di Bembo «[occhi] da far giorno seren la notte oscura» ricalca precisamente il v. 18 di Strozzi, anch'esso con riferimento agli *ocellos*, «[tu] queis potes obscura reddere nocte diem», per riscrivere il v. 10 di Petrarca sui «belli occhi... | possenti a rischiarar abisso et notti».

A questi vorrei affiancare un sonetto di Tebaldeo che, come osserva ancora Albonico, «è forse più facilmente un'imitazione che un antecedente» di *Crin d'oro crespo*: in effetti esso si trova nella sezione della *Nuova silloge per Isabella Gonzaga* che secondo Jean-Jacques Marchand raccoglie «rime scritte attorno agli anni 1502-08, ancora tematicamente collegate alla corte ferrarese»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> ALBONICO, *Appunti su "forma" e "sostanza"*, pp. 93-94; ANTONIO TEBALDEO, *Rime*, III/1, *Ultima silloge per Isabella d'Este*, a cura di J.-J. MARCHAND, Modena, Panini, 1992, p. 34 (il testo è il n. 325).

TEBALDEO

Dui vivi soli, or fino, hebeno raro,  
 onde Amor l'arco e reti e faci prende;  
 dui pomi, quai non so se altro horto rende,  
 che cela un velo ingiurioso e avaro;  
 vermigli fior' che al giel mai non mancaro,  
 neve al sol salda, perle senza mende,  
 parlar che muta in marmo chi l'intende,  
 riso che il mar tranquillo e il ciel fa chiaro;  
 senno maturo in non matura etate,  
 novo habito, accorti atti, andar celeste,  
 infinita beltà con honestate,  
 fur l'èscà con che il foco m'accendeste.  
 Ch'io arda, donna, per voi non ve ammirate:  
 meraviglia vi sia che vivo io reste.

È in effetti un'imitazione di *Crin d'oro crespo*, con veri e propri calchi: particolarmente esplicita è la ripresa ai versi 9 «*senno maturo in non matura etate*», 11 «*infinita beltà con honestate*» e 12 «*fur l'èscà con che il foco m'accendeste*». È degno di nota che il secondo modello del sonetto sia proprio l'elegia di Strozzi. Anche Tebaldeo sembra muoversi tra 'smascheramento' e 'correzione': da una parte, il verso 10 «*novo habito, accorti atti, andar celeste*» salda prelievi da Strozzi (v. 7, «*O dulceis risus, habitum, moresque venustos*») e Petrarca (*Rvf* 213 7 «*l'andar celeste, e 'l vago spirito ardente*»), quasi a esibire le fonti di Bembo appropriandosene. Dall'altra, egli recupera da Strozzi la menzione dei seni coperti dal vestito (v. 5 «*pulla sub veste latenteis*» > vv. 3-4 «*dui pomi ... che cela un velo ingiurioso e avaro*»), e scandisce il verso 12 secondo una dizione più esattamente corrispondente a quella dell'elegia: v. 9 «*vos in me accendite ignem*» > «*fur l'èscà con che il foco m'accendeste*».

Tebaldeo sembra volersi attribuire una maggiore fedeltà allo spirito del carne, rimettendo l'accento sulla dimensione sensuale e passionale contro le sublimazioni di Bembo. Nel 1503 *Crin d'oro crespo* era stato inviato, a quanto risulta, alla duchessa di Ferrara Lucrezia Borgia insieme al gemello *Moderati disiri*: la replica ferrarese di Tebaldeo sembra voler rivendicare a sé il modello strozziano, per rilanciare una concezione di amore più sbilanciata verso un universo 'cortese' e padano, rintuzzando le tentazioni neoplatonico-fiorentine del mittente.

3. Nei testi della ‘tenzone’ pubblicati da Gnocchi si assiste a una dinamica simile. Amelia Juri mi ha fatto notare che il verso comune ai cinque testi, «cento son le cagion perch’io sempr’ami», traduce fedelmente *Amores* II IV 10: «centum sunt causae cur ego semper amem». Oltre a sottolineare l’ennesima conferma della trama lirico-classica che corre sotto le tele dei supposti ‘petrarchisti esclusivi’, si può registrare la strizzata d’occhio alla coppia *Crin d’oro crespo/Moderati desiri*, chiusa da una citazione petrarchesca anch’essa memorabile e anzi proverbiale, e sottolineare il capovolgimento cui è sottoposta la ripresa ovidiana: mentre l’elegia stila un catalogo di donne con qualità difformi se non opposte, ugualmente capaci di suscitare la passione del poeta (vv. 47-48: «Denique quas tota quisquam probet urbe puellas, | noster in has omnis ambitiosus amor»), gli amici di Bembo cantano l’unico oggetto d’amore, che concentra in sé tutta l’ampia varietà delle doti femminili.

Gnocchi ipotizza, a partire dai dati della tradizione e da alcune peculiarità intertestuali, che Tiepolo lanciasse la sfida con *Crespe chiome d’or fin*: gli avrebbero risposto Querini, suscitandone la controreplica in due sonetti, e infine Ariosto. Credo si possa proporre una trafila leggermente diversa, che proverò rapidamente a giustificare<sup>8</sup>.

QUERINI

Gli occhi sereni in la più bella fronte  
 di neve, quasi stelle in puro cielo,  
 possenti al verno, al suo più freddo gelo,  
 fiorir qual sia più altero et secco monte;  
 il bianco petto che, qual largo fonte  
 d’ogni virtute, adorno dal bel velo,  
 incende i cori de sì ardente zelo  
 che l’alme adduce in ciel leggiere e pronte;  
 la bella man ch’in un sol punto suole  
 romper cathene adamantine e forti  
 e legar chi più sciolto viver brami,  
 son l’esca del mio foco e segni accorti  
 de la mia vita; e non pur queste sole:  
*cento son le cagion, perch’io sempr’ami.*

<sup>8</sup> I testi sono tratti dall’edizione di GNOCCHI, *Tommaso Giustiniani*, pp. 284-86.

TIEPOLO 1

Crespe chiome d'or fin, serena fronte  
di neve, ciglia d'hebeno tranquille,  
begli occhi di zaphiro onde faville  
escon ch'ardeno i cor' leggiere e pronte;  
rose bianche et vermiglie, a fronte a fronte  
comesse come Amor cortese unille  
et come dolcemente discoprille,  
tal che son fatte a tutto 'l mondo conte;  
dolci rubin u' chare perle stanno  
ch'al tempo apreno et chiudeno parole  
che fan ch'ogn'un le reverisca et brami;  
avorii pur tersi, a forza m'hanno  
tolto a me stesso, et non pur queste sole:  
*cento son le cagion perch'io sempr'ami.*

TIEPOLO 2

Vaghi di dui begl'occhi accorti giri,  
cortese ragionar, tutto diviso  
dal nostro uso mondan, ch'a un huom'occiso  
può render vita e tuor l'alme a martiri;  
mover soavemente de sospiri,  
poi lampeggiar d'un dolce honesto riso  
che face, ove si volge, un paradiso  
tanta par ch'alhor gratia intorno spiri;  
pensier' leggiadri et alti, da legami  
terreni in tutto sciolti, andar celeste,  
non di donna mortal atti soavi;  
angeliche accoglienze ambe le chiavi  
s'han tolte del mio cor e, appresso queste,  
*mille son le cagion perch'io sempre ami.*

TIEPOLO 3

Giunti con infinita leggiadria  
senno e humiltade, e in singular bellezza  
di spiriti gentil vera vaghezza,  
con somma pace alta honestà natia;  
sincera puritate e cortesia  
in nobiltà di sangue e gentilezza,

altero cor, che sol virtute apreza,  
sotto volto severo anima pia;  
tutte le belle doti, in raro dono  
concesse ad una, ch'ogni stella amica  
hebbe, fan ch'il pensier lei sola chiami;  
né posso dir a pien, perché pur sono  
(che più bisogna che cantando i' dica?)  
*senza fin le cagion perch'io sempre ami.*

ARIOSTO

Se senza fin son le cagion ch'io v'ami,  
e sempre di voi pensi e in voi sospiri,  
come volete, oimè! ch'io mi ritiri,  
e senza fin d'esser con voi non brami?  
Son la fronte, le ciglia e quei legami  
del mio cor, aurei crini, e quei zaffiri  
de' bei vostri occhi, e lor soavi giri,  
donna, per trarmi a voi tutti éscia ed ami.  
Son di coralli, perle, avorio e latte,  
di che fur labra, denti, seno e gola,  
alle forme degli angeli ritratte;  
son del gir, de lo star, d'ogni parola,  
d'ogni sguardo soave, insomma, fatte  
le reti, onde a intricarsi il mio cor vola.

Mi sembra plausibile che il terzetto di Tiepolo nascesse come tale, dal momento che si presenta come una ordinata distinzione ed espansione in *crescendo* dei diversi livelli concentrati nel sonetto di Bembo: il primo, con *explicit* «cento son le cagion perch'io sempr'ami», si attesta sull'elenco delle bellezze fisiche, aggiungendo a tutti gli elementi delle quartine bembiane le *ciglia* e le *guance*. Il secondo è dedicato alla dolce eleganza dell'amata, di cui celebra il *cortese ragionar*, i *sospiri*, il *sorriso*, i *pensieri leggiadri*, il *portamento*, le *angeliche accoglienze*: per cui «mille son le cagion...». Il terzo ne canta le virtù morali (*senno con umiltà, bellezza spirituale, pace onestà purezza cortesia nobiltà giusta severità pietà*): così che i motivi per innamorarsi diventano «senza fine».

In Querini, inversamente, si ha una decisa contrazione dei *laudabilia*, ricondotti agli *occhi* con menzione della *fronte* nella prima quartina, al *petto* nella seconda, alla *mano* nella prima terzina. Sono elementi di bellezza fisica, espansi però come in Bembo da relative che ne descrivono le virtù, spostando la lode

nel campo (spirituale) dei miracoli d'amore: gli occhi fanno fiorire la terra più arida, dal petto sgorga una virtù che conduce le anime in cielo, la mano dona libertà e al contempo cattura i più refrattari all'amore. In questo sonetto si registrano poi un chiaro rimando alla fonte petrarchesca dello scambio fra Bembo e Tebaldeo (l'attacco del verso 3, *possenti a*, ricalca *Rvf* 213 10 «*possenti a rischiarar abisso e notti*»), due allusioni a *Crin d'oro crespo* (neve a v. 2, *esca del mio foco* a v. 12) e diversi echi da *Dui vivi soli*: la ripresa del sintagma bembiano *l'esca del mio foco* è traslata, in modo identico a Tebaldeo, dal v. 13 al 12, così come è tebaldeana la scelta di cominciare la *descriptio* dagli *occhi* e non dai *capelli*<sup>9</sup>. Mi pare poi significativo il diverso trattamento di un elemento che in Bembo non c'è, il *velo*: *ingiurioso* e *avaro* per il Tebaldeo, al quale nasconde gli straordinari *dui pomi*, esso appare *bello* a Querini, ornamento di un *bel petto* che è *fonte d'ogni virtute*. Qui, molto più che in Tiepolo, mi pare emerga una volontà palinodica, che imprime una decisa controsterzata in direzione di un amore nobilitante e sublimato<sup>10</sup>.

Mi sembra plausibile ipotizzare che sia stato Querini a innescare la 'tenzone', replicando a Tebaldeo (a nome di Bembo?): il tentativo 'ecumenico', da parte di Tiepolo, di distinguere e accordare i diversi piani dell'esperienza amorosa, potrebbe essere contemporaneo o subito successivo, così da provocare infine la risposta ferrarese di Ariosto, a sua volta tesa a riportare il discorso a una dimensione più terrena e passionale. Quale che sia stato l'ordine effettivo dello scambio, mi pare che attraverso una rete di riprese letterali e topoi consumati, che a prima vista danno l'idea di inerti repliche o centoni petrarcheggianti, esso delinei un dialogo di uomini e idee, forse convenzionale ma non del tutto anodino. E mette conto rilevare come, apparentemente già prima della pubblicazione, agli *Asolani* si affiancassero liriche che ne riproducevano forme e contenuti.

4. Mi pare anche significativo come da subito intorno a *Crin d'oro crespo* sia sorto un vivace scambio fatto di imitazioni e parodie: la grande fortuna cinquecentesca del sonetto, infatti, sarà costellata da riprese del tutto analoghe.

<sup>9</sup> Si riscontra inoltre un contatto tra la prima terzina e il sonetto 2 delle *Rime* di Bembo, che nella prima redazione aveva *incipit* «Io che di viver sciolto havea pensato», e ai vv. 10-11 leggeva «et una mano avinse | catene al collo adamantine e salde» (BEMBO, *Le Rime*, pp. 8-11). La datazione del testo bembiano è discussa, e sarebbe interessante, in altra occasione, ragionare sulla direzione dell'influsso.

<sup>10</sup> Anche nell'attacco del primo sonetto di Tiepolo l'*or fin*, le *ciglia d'hebeno* e le rose *vermiglie* occhieggiano a Tebaldeo; così come nel secondo gli *accorti* giri, gli *atti* soavi e soprattutto, in posizione identica, il calco petrarchesco *andar celeste* in clausola al v. 10.

Mi limito a citare qualche esempio meno noto: *Nodi ad arte negletti d'ambra e d'oro*, tra le poesie *d'incerti* nel secondo libro delle *Rime di diversi* del 1547; *Grazie, ch'a pochi il ciel largo dar suole*, sonetto II 140 delle *Fiamme* di Giambattista Giraldi Cinzio, stampato nello stesso anno del precedente<sup>11</sup>; quattro sonetti adespoti nel manoscritto Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5164, 29r-30r, che costituiscono due coppie di imitazioni del dittico *Crin d'oro crespo/Moderati disiri*, tutti conclusi dalla stessa citazione petrarchesca «gratie ch'a pochi il ciel largo destina»: *Sfrenate voglie e pazienti ardori; In membra humane angelica beltade; Celati sdegni e simulati ardori; Or fin sovra l'avorio e intorno al sole*. In tutte queste liriche si colgono anche allusioni al sonetto di Tebaldeo.

Qualcosa del genere accade in un testo più noto, la parodia bernesca *Chiome d'argento fine, irte e attorte*<sup>12</sup>. Anche in esso non mancano riferimenti a Tebaldeo (come l'aggettivo *fine* nell'incipit, i denti «d'ebano rari» al v. 10, il rimante *celeste* al v. 9) e sottili richiami alla fonte petrarchesca di Bembo, come la clausola a v. 10 *rari e pellegrini* in rima con *divini*, da *Rvf* 213 5 «singulare *et pellegrina*». Con il suo sonetto – che Silvia Longhi data al 1530 ma che si potrebbe forse anticipare di qualche anno – Berni non parodizzava il singolo sonetto bembiano, ma una trafila più lunga, e si inseriva in un dialogo cominciato molto tempo prima rispettandone la grammatica: le tecniche di allusione intrecciata alle varie fonti – pur piegate ai fini opposti della celebrazione e del dileggio – sono identiche a quelle osservate negli altri testi. Il che mi pare confermi, da una specola ridotta ma significativa, quanto ha osservato tra gli altri Stefano Jossa, ossia che anche il (cosiddetto) antipetrarchismo va compreso come variabile interna al sistema del (cosiddetto) petrarchismo<sup>13</sup>.

5. Quelli ripercorsi in queste pagine sono certamente dei casi particolari, che si potrebbero rubricare come poesia 'di cerchia': ma in essi emerge un tipo di dinamica espansiva, che via via si allarga a nuovi attori e a diversi scenari, che mi pare autorizzi alcuni spunti di lettura più generale.

<sup>11</sup> Il primo in *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo*, in Vinetia, appresso Gabriel Giolito di Ferrarii, 1547, 136r; il secondo in *Le fiamme di M. Giouambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese. Diuise in due parti*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1548, 49v.

<sup>12</sup> Al num. LIV in FRANCESCO BERNI, *Rime*, a cura di S. LONGHI, in *Poeti del Cinquecento*, I, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. GORNI, M. DANZI, S. LONGHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001.

<sup>13</sup> Si veda in particolare il saggio, assai pertinente rispetto a quanto qui si propone, S. JOSSA, *Petrarchismo e antipetrarchismo. Un sonetto inedito di Marco Antonio Magno al Brevio*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma. Atti del Seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006)*, a cura di A. CORSARO, H. HENDRIX, P. PROCACCIO-LLI, Roma, Vecchiarelli, 2007, pp. 197-206.

In primo luogo, vi si riconosce una forma di memoria poetica che non riguarda solo e anzitutto serie rimiche o echi lessicali, ma temi e motivi che si intrecciano con peculiari strutture sintattico-retoriche a partire da modelli testuali individuali. Il calco esibito di rime o sintagmi, che non manca, nei casi più rilevanti funziona da spia, a segnalare l'appartenenza a una tradizione più ampia, e la cosiddetta 'tecnica a mosaico' che ricombina minuscoli frammenti petrarcheschi sparsi e decontestualizzati sembra intervenire – quando interviene – solo in un secondo momento e a livello superficiale, sopra un corpo la cui struttura è già solidamente fissata. Inoltre, questi episodi ci ricordano come, nei decenni di 'incubazione' del petrarchismo bembiano, il dialogo in versi fra 'pari' abbia rivestito una funzione importante, e che per comprendere le poesie di questa stagione non basta sondare il rapporto 'verticale' con il modello antico andando a caccia di tessere dai *Fragmenta*, ma è necessario indagare i contatti 'orizzontali' con i moderni.

Infine, essi mettono in piena luce la centralità del modello operativo costituito dai testi bembiani fin dai primissimi decenni del XVI secolo. Come ormai si vede con chiarezza, *prima* di arrivare a stampa e *prima* della pubblicazione delle *Prose* le rime di Bembo hanno circolato ampiamente in forma manoscritta, singolarmente o per gruppi, per quasi quarant'anni: è (anche) attraverso quei testi, disseminati in gran parte attraverso contatti personali diretti, che negli anni delle guerre d'Italia si è progressivamente affermato il classicismo lirico volgare. La pubblicazione delle *Prose* e delle *Rime* – che dal *nostro* punto di osservazione è ovvio considerare un punto di partenza, nell'ottica della «svolta del 1530» – rappresentava piuttosto o al contempo, per l'autore sessantenne, un punto di arrivo e di sintesi. Ben prima di essere consacrato come modello canonico, fin dall'inizio del secolo Bembo aveva assunto la funzione di modello e di filtro per la parte più ricettiva della cultura di corte a lui contemporanea, che, esercitandosi in nuove prove di scrittura, accettò da subito di mettere criticamente alla prova le sue modalità di accesso alla tradizione.

Da questo punto di vista, l'elaborazione di un modello di lirica di durata fortuna europea, in quegli anni, è stato forse un processo per certi aspetti più corale di quanto non sia poi apparso. Proprio tale dimensione relazionale, questo graduale imporsi per così dire 'dal basso' di una poetica innovativa, mi pare un aspetto che potrebbe essere approfondito, per meglio comprendere una stagione della nostra lirica che forse non è stata ancora messa pienamente a fuoco e, con essa, l'eccezionale esperienza poetica di Pietro Bembo, che ne costituì indubbiamente lo snodo decisivo.



## TRA MEMORIA INTERNA E FILOLOGIA: IL CASO DEI CINQUE CANTI DI ARIOSTO

*Il saggio si propone di dimostrare come la conoscenza del funzionamento memoriale di un autore possa essere fruttuosa per la ricostruzione critica di un suo testo: grazie alla ripresa di parole, sequenze prosodico-sintattiche, similitudini che sono tasselli mnemonici del primo e del secondo Furioso o degli stessi Cinque canti, e che in alcuni casi anticipano stilemi e forme degli episodi aggiunti nel terzo, è stato possibile di individuare a grandi linee le fasi elaborative e le tappe cronologiche del percorso compositivo piuttosto lungo dei Cinque canti (dal '18 al '30 ca.) fornendo, in alcuni casi, più solide acquisizioni per stabilirne la sequenza variantistica.*

\*

*The article aims to demonstrate that knowledge of how the memory of an author might be useful for the philological reconstruction of his work: in Ariosto's Cinque canti the presence of words, prosodic and syntactic sequences or similitudes from the first and the second Furioso and from Cinque canti itself (which are constant elements in Ariosto's memory and in some cases anticipate styles and forms of new episodes of Olimpia, Marganorre and Ruggiero e Leone) helped to identify the chronological stages of its composition's long process (from about 1518 to about 1530) and has given more solid data to establish the sequence of author's variants.*

La memoria di un autore, che sia propria o rimembranza poetica di altri, può a volte essere un utile strumento al servizio della filologia. Conoscere quale sia più operativa, la *memoria rerum*, l'arte con cui nella mente è trattenuata la sostanza di uno o più argomenti, oppure la *memoria verborum*, la tecnica che consente di memorizzare, attraverso il suono, il significante delle parole, pericopi di testo che possano essere rifunzionalizzate in altro contesto può aiutare la ricostruzione critica di un'opera<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Vastissima la bibliografia in proposito, mi limito a citare le opere più utili per la stesura del saggio: A. BADDELEY, *La memoria. Come funziona e come usarla (Your memory. A user's Guide)*, Bari, Laterza, 1990<sup>2</sup>, L. BOLZONI, *Note su lettura e memoria in Petrarca*, «Paragone», 55, fasc. 54-56 ago./dic. (2004), pp. 25-49, EAD., *Dante o della memoria appassionata*, «Lettere italiane», 60, n° 2 (2008), pp. 169-93, M. CARRUTHERS, *The book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture* (1990), Cambridge,

Nel caso dei *Cinque canti*<sup>2</sup>, lungo frammento inizialmente pensato per l'ultimo *Furioso*, documento di un processo mentale non interamente concluso perché privi della limatura definitiva, per ripetitività di stilemi, rime identiche o equivoche e incongruenze testuali<sup>3</sup>, accanto ai tradizionali strumenti linguistici e filologici, per rintracciare la stratificazione delle fasi elaborative e meglio datare i tempi della composizione è emersa l'utilità del ricorso al concetto cognitivo di memoria, sia la involontaria e interna, che in Ariosto è soprattutto *memoria verborum* (stilemi, rime, clausole più o meno usuali nelle tre redazioni del poema e all'interno dei CC stessi), sia la volontaria, ossia l'allusione, per quanto elusiva, alle fonti classiche e volgari<sup>4</sup>.

Il metro e il ritmo hanno il vantaggio di costituire un appoggio per la memoria verbale, come dimostra il fatto che «negli esperimenti in cui al metro si accompagna la rima, le parole in rima venivano rievocate in misura maggiore rispetto alle parole non in rima», di conseguenza «le parole morfologicamente simili, essendo anche più vicine neurologicamente, vengono attivate più facilmente» nella mente, ancor più «quando la lista delle parole organizzate metricamente è ripetuta più volte»<sup>5</sup>. In sostanza, struttura prosodica e ripetizione costituiscono un sistema mnemotecnico piuttosto potente: infatti, «la rievocazione

---

Cambridge University Press, 2008<sup>2</sup>; C. PAPAGNO, *Come funziona la memoria*, Bari, Laterza, 2004 (2003<sup>1</sup>), F. A. YATES, *L'arte della memoria* (*The Art of Memory*, 1966), con uno scritto di H. GOMBRICH, Torino, Einaudi, 1992<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> D'ora in poi si abbreviano in CC, mentre si adottano le usuali sigle di A, B e C per le redazioni del poema. Si cita da LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. DEBENEDETTI e C. SEGRE, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960, LUDOVICO ARIOSTO, *“Orlando furioso” secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di T. MATARRESE e M. PRALORAN, 2 voll., Torino, Einaudi, 2016, *I frammenti autografi dell'“Orlando furioso”*, a cura di S. DEBENEDETTI, premessa di C. SEGRE, rist. anast. dell'edizione del 1937, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, LUDOVICO ARIOSTO, *Cinque canti*, edizione critica, introduzione e commento a cura di V. GRITTI, Padova, Libreriauniversitaria.it edizioni, 2018, in corso di stampa; A. CASADEI, *Le ottave di Ariosto «per la Storia d'Italia»*, «Studi di Filologia Italiana», L (1992), pp. 41-92.

<sup>3</sup> Segnalate in molti casi da C. ZAMPESE, *“Acqua che bolle al foco”. Il laboratorio dei “Cinque canti” ariosteschi*, «Carte Romanze», 4/2 (2016), pp. 207-58.

<sup>4</sup> Basti citare M. C. CABANI, *Costanti ariostesche: tecniche di ripresa e memoria interna nell'“Orlando Furioso”*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990, EAD., *Osservazioni su alcuni procedimenti di riscrittura delle fonti classiche nel “Furioso”*, in *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione. Seminario di studi*, Pisa, gennaio-maggio, 1991, *Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*, a cura di E. SCARANO e D. DIAMANTI, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1992, pp. 81-112 ed EAD., *Intertestualità*, in *Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016, pp. 9-44.

<sup>5</sup> P. CANETTIERI, *Metrica e memoria*, «Rivista di Filologia Cognitiva», 1 (2003), <http://filologiaccognitiva.let.uniroma1.it/metrica.html>, non sono indicate le pagine.

di una parola rimante a partire da un'altra già individuata, oppure la selezione di insiemi di parole, [...], implicano processi di attivazione della memoria avvicinati a quelli che sono stati studiati sperimentalmente per coppie di parole associate»<sup>6</sup>. Partendo da questi presupposti, il riemergere nei CC di serie o catene di parole comuni alle tre redazioni del poema può essere considerato un processo mnemonico, più o meno, involontario che attraverso l'organizzazione della scelta lessicale permette di avvicinare le fasi elaborative dei CC a quelle dei *Furiosi* (A, B e C).

Rivolgiamo brevemente l'attenzione a quanto finora stabilito sulla datazione dei CC, riassumibile come segue<sup>7</sup>:

- la composizione complessiva sarebbe avvenuta tra 1518 e 1525 e la revisione linguistica tra il 1526 e il 1528;
- il frammento rifiutato sarebbe iniziato almeno nel 1519, sulla base del «poco di giunta» dichiarato nella lettera a Equicola dell'ottobre 1519 e del riferimento interno di I β, 2 dove l'appellativo «signor» del dedicatario spetterebbe a Ippolito d'Este, morto nel 1520;
- all'ottava I 65 si alluderebbe all'incameramento dei beni di Rinaldo Ariosto da parte degli estensi ai danni di Ludovico, avvenuta il 7 luglio 1519;
- a II 18 il paragone con le miniere di Fornovo in Lunigiana farebbe pensare per questo canto ad una composizione durante il soggiorno in Garfagnana (1522-25);
- a II 52 1-2 la partenza del cardinale di santa Maria in Portico per la Francia si riferirebbe all'ambasciata nel 1518 del Bibbiena, che poco dopo morì;
- a III 71-72 1-2 il prestito a Gano di quattro galee da parte di corsari genovesi alluderebbe a quelle stipendiate da Andrea Doria nel 1522;
- alle ottave V 74-93 la descrizione della rotta di Praga sarebbe simile alla battaglia di Pavia del 24 febbraio 1525.

Tenendo presenti queste date e l'ipotetica fisionomia dell'originale dei CC (costituito da carte forse idiografe per quei canti e quelle pericopi con stesura quasi definitiva, mentre da carte autografe, affiancate alle prime, per

<sup>6</sup> G. SANTINI, *Rima e memoria*, «Rivista di Filologia Cognitiva», 3 (2005), <http://filologiacognitiva.let.uniroma1.it/rima.html>.

<sup>7</sup> Molto ampia la bibliografia, ben sintetizzata in ultimo da I. CAMPEGGIANI, *L'ultimo Ariosto. Dalle "Satire" ai "Frammenti autografi"*, Pisa, Edizioni della Normale, 2017, pp. 191-215.

aggiunte composte in tempi successivi, tra le quali la storia del Sospetto a II 10-24, in cui cade l'ottava su Forno) consideriamo allora gli elementi mnemonici cui abbiamo accennato<sup>8</sup>.

Alcune incongruenze testuali e alcuni tratti lessicali e stilistico-prosodici, sparsi in tutti i canti e che significativamente cadono in luoghi del racconto che costituiscono i puntelli della trama narrativa, indicano una stesura piuttosto antica, di poco successiva alla prima edizione del 1516<sup>9</sup>. Un primo scheletrico ordine della narrazione sarebbe stato da Ariosto creato negli anni '18-'19 e riguarderebbe le tappe principali del racconto con le vicende di Alcina e Gano (c. I), i momenti essenziali delle guerre intestine (Aquitania e Guascogna, cc. II-III e prima parte del c. V) o tra i Franchi e i vicini nemici (Longobardi, Sassoni, Boemi, ecc., cc. II-III-IV-V) sulla scorta del *Morgante* (cc. XXVII-XXVIII) e della *Vita Caroli* dell'Acciaiuoli. Elenco di seguito gli elementi più significativi in tal senso:

- lo stilema «solfo acceso» di IV 24 6 (nella battaglia navale tra Ruggiero e Ricardo) è ripresa dello stilema di A VII 27 3 (B e C avranno, invece, «acceso zolfo»);
- «pronti sino a morte» di V 45 6 è clausola simile a «pronto andar sino alla morte» di A XIX 45 7 (poi mutata nelle redazioni successive);
- lo stilema canterino «con gran scorno» di V 47 7 si trovava con gli stessi rimanti in A XVII 42 7 (abbandonato in B C, perché troppo formulare);
- la rima tra *briga* e *liga* di II 30 7-8 e di II 127 2-4 era presente in A XXVIII 23 2-4 (poi mutata in B a causa del settentrionalismo);
- ancora i rimanti *ebre* e *latebre* a II 125 3-5 occorreano in A V 26 3 e XXV 101 4 (poi eliminati in B).

<sup>8</sup> Vd. V. GRITTI, *Per l'edizione dei "Cinque canti" di Ariosto*, «Filologia italiana», 13 (2016), pp. 139-93, in particolare le pp. 159-68.

<sup>9</sup> Per quanto rilevanti e altrettanto significativi rispetto ai fenomeni stilistico-prosodici, sono costretta per esigenze di brevità editoriale a tralasciare in questa sede i fenomeni lessicali e le incongruenze testuali, trattate, invece, nell'Introduzione al testo critico dei CC da me edito.

Accanto ai tratti di *keinè* settentrionale e ai latinismi<sup>10</sup>, spiccano le clausole formulari che rinviano ad una memoria di genere ormai consolidata, delle quali Ariosto, per quanto prenda sempre più le distanze, non riesce a svincolarsi del tutto nei CC (a meno di considerarle voluto ammiccamento alla tradizione).

Sono rintracciabili, poi, altri tasselli mnemonici, entrati nel primo *Furioso* e persistenti nel secondo, ma eliminati nell'ultimo. Meno significativi dei primi, permettono però di vedere la durata maggiore di alcuni fenomeni linguistici (settentrionalismi, latinismi) e rimici che decadono ben oltre B:

- il settentrionale *fodro* di III 65 6 era in A B XXII 50 2 (*fodero* in C XXIV);
- il verbo *ricovrarlo* di I 22 4 in clausola come in A B XXV 113 4;
- il *verbum impediendi vietare che non* di III 19 3 e 56 5 solo in A B XX 88 6;
- la rima *proveggia : chieggia* di I 12 7-8 e V 5 2-6, per quanto rara, era in A B V 31 8, XII 10 2; B XXI 109 7.

Alquanto più rilevanti gli elementi che assimilano i CC all'elaborazione del *Furioso* del '21. Oltre a qualche fatto lessicale, emergono soprattutto stilemi, dittologie e rime comuni:

- il tecnicismo *scolte* 'scorte, sentinelle' di II 100 7, sulla scia del *Morgante* (*scolte*, XXV 184 7) è attestato in B XXIX 51 5 (A 50 5 e C XXXI 51 5 recano invece la forma *l'ascolta*);
- lo stilema «e come et quando» di I 13 1 e IV 74 3 occorre in B X 64 4 (= C XII 60 3);
- il dantesco «bollente stagno» di II 13 2 allude ai «bollenti stagni» di B XI 36 7 (= C XIII 36 8)<sup>11</sup>;
- lo stilema «di ruinoso balze» di II 18 3 è memoria di «per balze e ruinosi sassi» di B II 61 5;
- il paragone del verso «e più che sopra un sasso in letto il frange» di

<sup>10</sup> In ultimo P. TROVATO, *Ariosto in cerca della lingua. Il primo, il secondo e il terzo "Furioso"*, in *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudevava gli occhi*, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016/8 gennaio 2017, a cura di G. BELTRAMINI e A. TURA, Ferrara, Fondazione di Ferrara Arte, 2016, pp. 304-13.

<sup>11</sup> C. SEGRE, *Studi sui "Cinque canti"* (1954), in ID., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 120-77, p. 52. Si cita il *Morgante* del Pulci dall'edizione a cura di F. AGENO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

II 26 8 trova riscontro in «di qua di là tutto cercando il letto | et più duro che un sasso lo ritruova» di B XXI (= C XXIII) 122 6-7, quando A recava «più duro che selce», per quanto abbia altrettanta comunanza con *Capitolo V* 55 («duro serammi più che il sasso il letto»);

- la dittologia «d'ogni fintion... e d'ogn'arte» di II 39 4 occorre similmente in B (= C) VIII 2 4 («rimossa ogni arte e finzion quasi sia»);
- la clausola «loco assai rimoto» di IV 64 2 richiama l'analoga «loco remoto» di B XIX (= C XXI) 25 5;
- la rima *vota* 'vuota' : *nota* : *rimota* di I 92 2-4-6 si assimila a quella di B X (= C XII) 85 2 (*voto* : *rimoto* : *noto*, mentre A aveva *vuoto*);
- l'occorrenza dell'aggettivo *equestre* di II 55 2 compare con i medesimi rimanti, *destre* e *alpestre*, in B XXXVIII (= C XLII) 21 3;
- infine, la rima *preme* : *freme* di III 37 7-8 occorre in B XVI (= C XVIII) 89 3-5 (a sostituzione della rima di A *coppia* : *raddoppia* : *stroppia*).

Notevoli i contatti tra la seconda redazione del poema e i primi tre canti del frammento (soprattutto II e parte del III), con qualche raro recupero nel quarto (la ripetizione di uno stilema già, però, del canto I e l'amplificazione di una clausola di B); totalmente assente invece qualsiasi legame con il V. Questi dati confermerebbero che la composizione di parte del c. II e parte del III sarebbe avvenuta durante la revisione del *Furioso* per la sua seconda pubblicazione, mentre Ariosto procedeva a una rilettura del *Morgante* proprio in funzione del frammento (significativa *scolta* di CC II, che sarebbe quindi confluita in B XXIX in luogo di *l'ascolta*, per poi essere rifiutata in C).

Molto maggiori sono i contatti tra i CC e il lavoro variantistico per la pubblicazione di C, tanto nei passi rielaborati quanto nei nuovi episodi e in altri frammenti poi rifiutati (le *Stanze per la Storia d'Italia*, in particolare), palesando l'intrecciarsi della composizione degli uni con il procedere della revisione dell'altro<sup>12</sup>. Per quanto i tasselli mnemonici cadano in tutti i canti, vi sono però grappoli di elementi comuni che riconducono a tre momenti compositivi vicini ad altrettanti di *Marganorre* (C XXXVII), di *Olimpia* (C IX-XII) e di *Ruggiero e Leone* (C XLIV-XLV). L'episodio di *Marganorre* reca notevoli simiglianze con il primo dei CC: il *tricolon* «vie [...] tòrte, lunghe e strette» di I 39 3 si avvicina alla dittologia «per via lunga e torta» di C XXXVII 34 5, «con gran proferte e ricchi doni» di I 59 5 ha movenza simile a «da doni e da proferte ricche» di XXXVII 90 6, la clausola «d'astio et di

<sup>12</sup> Mi limito per ragioni editoriali a offrire alcuni contatti tra i CC e l'ultimo *Furioso*, demandando quelli con le *Stanze* ad altra sede.

veneno pregno» di I 67 1 è assimilabile a «d'ira e d'odio pregna» di XXXVII 106 1, ugualmente, lo stilema «con giuramenti stretti» di I 101 2 all'espressione «o s'altro giuramento v'è più stretto» di XXXVII 116 6<sup>13</sup>. Forse solo il primo e l'ultimo esempio sembrano indicare la vicinanza del prelievo mnemonico, dal *tricolon* e dallo stilema dei CC alla dittologia e alla locuzione di *Marganorre*.

Per quanto riguarda l'episodio di *Olimpia*, una certa similarità si ha, in primo luogo, tra gruppi di stanze contigue del c. III (82-85) e il c. IX: il verso «ma di pel bigio un gran corsier ascese» di III 82 3 sembra anticipare «sopra un corsier di pel tra bigio e nero» di IX 60 2; ancor più, grazie al *trait d'union* dell'arma da fuoco (la bombarda a III 85 4 e l'archibugio in IX 74 7-8), la similitudine di III 84 3-5 («et come cacciator ch'attenda al passo | ch'a ferir il cingial nel spiedo giunga, | si misse fra dui monti drieto a un sasso») ha ispirato l'analoga di C IX 73 5-8 («e dietro un canto postosi di piatto, | l'attende, come il cacciator al loco, | coi cani armati e con lo spiedo, attende | il fier cingial che ruinoso scende»)<sup>14</sup>. Se in questo caso la direzione del prelievo va dai CC ad *Olimpia*, il contrario avviene, invece, tra l'episodio tardo di Penticone (di cui parleremo anche oltre) nel c. II e un giro d'ottave piuttosto ristretto del c. IX (73-85: l'uccisione di Cimosco e la liberazione della fanciulla), in virtù della comunanza del colloquialismo *dar parole* (II 77 4 e IX 45 1)<sup>15</sup>, della clausola «trar di pianto» (II 66 7 e IX 85 4) e, in particolare, della descrizione dell'irruenza del cinghiale, perché, come ha segnalato Segre, la perifrasi di II 60 7-8 («quel animal che da le balze cozza | coi duri sassi...») non è identificabile se non a partire da IX 73 8 - 74 4 («il fier cingial che ruinoso scende; | che spezza i rami e fa cader i sassi, | e ovunque drizzi l'orgogliosa fronte, | sembra a tanto rumor che si fracassi | la selva intorno, e che si svella il monte»), similitudine che abbiamo già visto intrecciarsi con CC III 84<sup>16</sup>.

Ancora, un esempio di accavallamento tra CC e *Olimpia* si ha nella mo-

<sup>13</sup> La locuzione sembrerebbe attestata solo a partire da Ariosto.

<sup>14</sup> L'affinità dei due passi è poi ripresa anche nell'ottava posteriore di CC IV 69 1-2, «E lo pon, come suol porr'a la posta | il mastro de la caccia i spiedi e i cani» (CAMPEGGIANI, *L'ultimo Ariosto*, pp. 187-88, n. 130).

<sup>15</sup> Presente significativamente anche nelle lett. n° 64 dell'aprile e n° 110 dell'agosto 1523. Si cita dalle *Lettere* edita da A. STELLA in LUDOVICO ARIOSTO, *Tutte le opere*, a cura di C. SEGRE, vol. III, Milano, Mondadori, 1965.

<sup>16</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Cinque canti*, in *Opere Minori*, a cura di C. SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 638, n. LX 5-8.

venza «poi che la porta ritrovò patente» di IX 81 5 che apre la via a «poi che 'l varco | [...] vide patente» di III 57 1-2, con passaggio dal concreto all'astratto in un'ottava che appartiene a una zona testuale alquanto acerba dei CC (per diversa disposizione delle stanze nei testimoni e relative varianti), e pertanto composta in tempi molto tardi (sarebbero le cc. autografe 30-32 dell'originale)<sup>17</sup>.

Più sgranate e occasionali le consonanze con il tardo episodio di *Ruggiero e Leone*, a testimoniare più che altro prelievi di quest'ultimo dai CC, anche se stupisce la contiguità di tasselli mnemonici della parte centrale del c. III (di cui si è appena parlato) e del c. XLV: la dittologia «di sdegno [...] e di còlera» di III 49 5 e di XLV 25 1, l'espressione *fremmer l'onde* di III 54 2 e di XLV 112 4 (ma anche di XI 35 7)<sup>18</sup>, indicano vicinanza compositiva o rielaborativa nei due passi di CC e *Ruggiero e Leone*. È altamente probabile che l'elaborazione di III 49-65 sia pertanto dalla fine degli anni '20, di poco anteriore all'episodio finale di C.

Anche all'interno della trama dei CC, grazie ai tasselli mnemonici, sono rintracciabili nuclei elaborativi alquanto vicini tra loro: un primo si ha tra i cc. II e IV e un secondo sempre tra il c. II e il c. V. In modo particolare nella vicenda di Ottone da Villafranca e di Penticone (II 58-88) e nelle stanze della prima parte del c. V (6-54, dove sono narrati i preparativi per il duello tra paladini franchi e Ungari e lo scontro tra Rinaldo e Orlando), per quanto comuni, appaiono significative le ampie clausole «dentro e d'intorno» (: *adorno*) di II 59 6 e V 46 6, «chi a caval, chi a piede» di II 73 6 e V 12 4 e «in un instante» di II 77 5 e V 26 6, a cui si aggiungono lo stilema «con lunghi avvolgimenti» di II 77 7, assimilabile a «con lungo avvolgimento» (: ) di V 51 4 (*variatio* della clausola «larghi avvolgimenti» di A B XIV 76 7) e la rima *via alpestra* : (*via*) *assai destra* di II 77 8 che trova riscontro in *strada alpestra* : *via più destra* di V 6 4. La consonanza di *via alpestra*, *v. destra* e *strada a.* è, segnatamente, indizio di uno stadio non finito di elaborazione di ottave stese in tempi vicini. Se le prime tre clausole sono puntelli mnemonici genericamente assorbiti dalla prima stesura del poema (e rimemorizzati dalla revisione per l'edizione del '21), particolarmente indicative della probabile direzione intercorsa nel riutilizzo di propri tratti stilistico-prosodici sono, invece, lo stilema «con lunghi avvolgimenti», passato dalla sede di rima all'interno del verso, e la

<sup>17</sup> La vicinanza dei due passi è segnalata in *Cinque canti di un nuovo libro di M. Lodovico Ariosto, i quali seguono la materia del Furioso, di nuovo mandati in luce*, a cura di L. FIRPO, Torino, Utet, strenna natalizia 1963-1964, p. 116, n. 53.2. Per quanto riguarda la pericope testuale di III 43-70 e le cc. 30-32, vd. GRITTI, *Per l'edizione*, pp. 162 e 164-65.

<sup>18</sup> La locuzione richiama «il fremito de l'onde» di A B XXXVII (= C XLI) 11 6.

rima *destra* : *alpestra* che da *strada* e *via* viene associata alla sola e ridondante *via*.

Per confermare quanto detto finora guardiamo allora al nucleo compositivo comune delle vicende affini di Ottone da Villafranca e Penticone (II 58-88) e di Gualtiero e Astolfo (IV 53-74)<sup>19</sup> Alla simile macrostruttura dei due passi, volutamente correlata<sup>20</sup>, si possono aggiungere microelementi dell'uno e dell'altro che attestano una loro elaborazione in tempi non lontani fra loro: per es. la dittologia di II 71 2 *saggia e accorta*, attribuita alla casta e fedele Bianca di Villafranca, è attestata in modo antitetico a IV 60 2 dove l'ingenuo Gherardo, la cui moglie Astolfo insidia, è detto «mal accorto e poco saggio». Nel *Furioso* accortezza e saggezza (in termini etico-politici astuzia e prudenza) sono virtù attribuite *voce populi* a Lurcanio (A B [= C] VI 9 2), il volpino accusatore di Ginevra (A B [= C] IV 57); l'esiguità di tali doti nel vassallo inglese trae luce dal confronto allusivo con l'episodio di sopruso già narrato nel primo *Furioso*, mentre la loro opposta intensità in Bianca – del tutto positiva rispetto ai casi precedenti – permette ad Ariosto di intensificare nei CC il dialogo con il pubblico femminile (non a caso esplicitamente interpellato nel proemio del c. IV). Della precedenza compositiva del secondo episodio (c. IV) sul primo (c. II) si ha un sottile segnale anche nelle varianti dello stilema di IV 63 2: per indicare la strada evitata da Gualtiero (partito in segreto con la moglie), Ariosto aveva inizialmente scritto «la via più dritta», veloce; dopo aver composto l'altro racconto, in cui occorre a II 75 3 lo stilema foneticamente e semanticamente simile «ogni via trita» per descrivere le strade battute dalle quali si tiene lontano il servitore di Bianca in cerca di aiuto, il poeta ha probabilmente considerato quest'ultimo più adatto al desiderio di invisibilità di Gualtiero, instaurando così il maggiormente calzante «via più trita». Da quanto detto sulle connessioni tra i cc. V, II e IV si può pertanto pensare che le due vicende parallele di Penticone e di Astolfo siano posteriori al 1525, probabile anno, se non di composizione, almeno di revisione della prima parte del c. V.

Si segnala, infine, il caso di due richiami mitologici a Vulcano e all'isola

<sup>19</sup> Sulla vicinanza dei due episodi per analoghi triangoli amorosi e abusi di potere verso il proprio vassallo, vd. in ultimo ZAMPESE, *Acqua che bolle*, p. 243.

<sup>20</sup> L'azione immorale dei due signori (Penticone e Astolfo) viene stigmatizzata in entrambi i casi con l'adozione di lessico d'ambito etico (il dantesco «tanto obrobrio» di II 76 8 e «peccato ... brutto e nefando» di IV 74 1), che per Ariosto ha anche connotazione politica, come si evince dal verso «nostri nefandi obroriosi errori» (A B XVII 5 4) nel proemio dell'assedio di Parigi in cui la difficile situazione dei Francesi è paragonata «a quella degli Italiani del suo tempo, oppressi da atroci tiranni» (LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, commento di E. BIGI [1982], a cura di C. ZAMPESE, Milano, Rizzoli, 2012, p. 541, n.1).

di Lemno, sede del suo culto, nei cc. I e IV che appartengono a una fase elaborativa comune apparentemente più antica. Vediamone le stanze<sup>21</sup>:

I 79

Et da i demoni tutto in una notte  
Lo [il palazzo] fece far Gloricia incantatrice,  
c'havea l'ese[m]pio ne l'idee incorrotte  
d'un che *Vulcano* haver fatto si dice;  
del qual restaro poi le mura rotte  
quel dì che *Lenno* fu da la radice  
svelta, et gettata con Cipro e con Delo  
da i figli de la Terra contra il cielo.

IV 29

Ricardo si salvò dentro ai battelli,  
et seco alcuni suoi c'hebbe più cari;  
e sopra un legno si fe' por di quelli  
ch'in sua conserva havean solcati i mari:  
indi mandò tutti i minor vasselli  
a trar i suoi dei salsi flutti amari:  
che per fuggir *l'ardente dio di Lenno*  
in braccio a *Theti et a Nettun* si denno.

Alle spalle delle due ottave vi è la medesima fonte, la frammentaria *Gigantomachia* di Claudiano<sup>22</sup>, che ha offerto lo spunto a I 79 6-7, per il racconto mitologico dell'isola scagliata, assieme a Cipro e Delo, contro l'Olimpo («*Ecce autem medium spiris dilapsus in aequor | Porphyrium trepidam conatur rumpere Delon, | scilicet ad superos ut torqueat improbus axes*», 114-16) e a IV 29 7-8 per le metafore del fuoco e del mare («l'ardente dio di Lenno» è ripresa di «*Lemnu[m]que calentem | cum Lare Vulcani*», 85-86, mentre *Theti* e *Nettun* riemergono dal ricordo di «*longaevus cum patre Thetis, deserta[m] mansit | regia Neptuni*», 118-19). Vulcano (nominato a I 79 4 e alluso dalla perifrasi a IV 29 7 con passaggio di *calentem/ardente* dall'isola all'oggetto del culto) è il *trait d'union* dei due passi, ripresi pressoché alla lettera dalla fonte, senza l'abituale mascheramento. Ricorrendo al procedimento dell'interferenza di memoria, che si realizza «quando al ricordo del testo letto si sovrappone la reminiscenza di un altro passo simile dello stesso o d'altro testo depositato nella memoria con particolare forza impressiva»<sup>23</sup>, si può comprendere come la fonte classica (Claudiano), attraverso quella volgare (Dante) del solo IV 29 abbia attivato in I 79 il recupero del mito integrale della *Gigantomachia*. La riscrittura è scandita dal passaggio di *Lenno* dalla sede finale di verso al suo interno: la clausola «l'ardente dio di Lenno» con rimante *denno* di IV 29 7-8, allude alla rima dantesca *Lenno : denno*

<sup>21</sup> Miei i corsivi.

<sup>22</sup> Vd. *Claudii Claudiani quae exstant*, edidit et illustravit I. M. GESNER, 2 Tomi (rist. anast. 1759), Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1969, tomus II, pp. 606-17.

<sup>23</sup> P. CANETTIERI, *Il testo e la mente*, in *Fra autore e lettore. La filologia romanza nel XXI secolo fra l'Europa e il mondo*, a cura di R. ANTONELLI, P. CANETTIERI, A. PUNZI, «Critica del testo», 15, 3 (2012), pp. 297-333, p. 310.

di *Inf.* XVIII 88-90, la quale viene ricordata attraverso la sua rielaborazione in *Marganorre* XXXVII 36 1-6 (dove compare assieme allo stesso mito argonautico e allo stilema «l'isola di Lenno») e poi in *Olimpia* XI 75 4-6 (dove la fonte, pur mascherata dal riferimento ad altro mito, è richiamata dall'altra rima *senno* : *Lenno*, assieme al rimante *fenno* di XXXVII 36 3); in *Olimpia* la clausola dantesca «l'isola di Lenno» si trasforma in «dio di Lenno» (XI 75 6), da cui attraverso Claudiano sembra originarsi quella di IV 29 6; da qui grazie al recupero del nome cultuale, *Vulcano* a I 79 4, *Lenno* ricompare all'interno di verso a I 79 6, riattivando il ricordo del lancio delle tre isole nel mito della *Gigantomachia*<sup>24</sup>. Se ne può dedurre che la narrazione attorno alla stanza I 79 (Gano nel regno di Gloricia) sia stata composta o rivista nell'arco di tempo dell'elaborazione del racconto di Ruggiero inghiottito dalla balena (IV 16-52).

Per concludere, i tasselli della memoria ariostesca permettono di identificare alcune fasi elaborative dei CC, individuando meglio le tappe del percorso compositivo piuttosto lungo di questo frammento. Se i tratti comuni con i primi due *Furiosi* rintracciano nel periodo 1518-1520 l'allestimento del canovaccio (cc. I, parte del II, la 1<sup>a</sup> parte del IV), l'intrecciarsi con *Marganorre* e *Olimpia*, in fase elaborativa già avviata, datano le tarde vicende di Penticone e Astolfo dopo il 1525, mentre la vicinanza con *Ruggiero e Leone* del gruppo di stanze centrali del c. III sposta addirittura verso la fine degli anni '20 la loro stesura; nel contempo grazie ad alcuni indizi mnemonici è stato possibile retrodatare l'inizio della scrittura di *Marganorre* e di *Olimpia*, dimostrando come quel «poco di giunta» di cui Ariosto parla nella lettera all'Equicola, alluda non ai soli CC ma a un più complesso lavoro di ampliamento dell'*Orlando Furioso*.

<sup>24</sup> Vd. i tre passi di *Inf.* XVIII 86-90 («Quelli è Iasón, che per cuore e per *senno* | li Colchi del monton privati féne. | Ello passò per l'isola di *Lenno* | poi che l'ardite femmine spietate | tutti li maschi loro a morte *diennos*»), di C XXXVII 36 1-6 («Non più a Iason di maraviglia *denno*, | né agli Argonauti che venian con lui, | le donne che i mariti morir *fenno* | e i figli e i padri coi fratelli sui, | sì che per tutta l'isola di *Lenno* | di viril faccia non si vider dui») e XI 75 («Ma né sì bella seta o sì fin'oro | mai Fiorentini industri tesser *fenno*; | né chi ricama fece mai lavoro, | postovi tempo, diligenza e *senno*, | che potesse a costui parer decoro, | se lo fesse Minerva o il *dio di Lenno* | e degno di coprìr sì belle membre, | che forza è ad or ad or se ne rimembre»). Si cita da DANTE ALIGHIERI, *La 'Commedia' secondo l'Antica Vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll.



LE RIME DI ARIOSTO: LA MEMORIA POETICA COME RICOSTRUZIONE DI UN  
CONTESTO LETTERARIO E CULTURALE\*

*Il contributo analizza alcuni casi significativi di memoria poetica osservabili nelle Rime di Ludovico Ariosto. Tale corpus, mai dato alle stampe durante la vita dell'autore, presenta tuttora non poche difficoltà critiche ed esegetiche, alcune delle quali possono essere risolte proprio tramite una ricognizione intertestuale (approccio adottato raramente per questi testi) che consenta di precisare il quadro di riferimento culturale per la composizione delle liriche. In particolare, i casi esaminati permettono di illustrare l'influenza, per la lirica ariostesca, della poesia cortigiana di area padana a cavallo fra Quattro e Cinquecento, con nomi come Serafino Aquilano, Ercole Strozzi e il giovane Pietro Bembo. Soprattutto il caso di Bembo si rivela interessante: il poeta veneziano si dimostra infatti un interlocutore fondamentale per Ariosto già dai suoi primi soggiorni ferraresi, a cavallo fra i due secoli, e lascia traccia in alcune liriche ariostesche presumibilmente risalenti a quegli anni.*

\*

*This essay aims at examining some relevant examples of intertextuality to be found in Ariosto's Rime. These poems, which were never published during the author's life, still pose several critical problems. An intertextual analysis (an approach hardly ever adopted for them) can be of benefit to their interpretation and discussion, as it allows to reconstruct the poetic context that Ariosto was referencing in writing them. My analysis will especially focus on the reminiscences of the tradition of Italian court poetry, and in particular on Serafino Aquilano, Ercole Strozzi, and the young Pietro Bembo. The case of Bembo is particularly interesting: actually, he played on Ariosto's poetic formation a role even more important than has been assessed so far, influencing the output of Ariosto already during his first visits to Ferrara (in the years between the fifteenth and sixteenth centuries).*

---

\* Questo contributo nasce in seno al mio lavoro di tesi di dottorato, che discuterò nel 2019 all'Università di Oxford (tutor M. Dorigatti).

L'ultima edizione critica delle *Rime* di Ariosto, elaborata come tesi di dottorato da Maria Finazzi (2002-2003)<sup>1</sup>, ha costituito un fondamentale progresso per gli studi ariosteschi. Le liriche sono, infatti, un caso filologico ben noto, la cui criticità deriva dall'insoddisfazione del poeta stesso, che non ne autorizzò mai la stampa, e dalla quasi totale mancanza di autografi (che rende impossibile qualsiasi ricognizione linguistica)<sup>2</sup>. Tutti elementi che hanno sinora scoraggiato, nonché l'operazione ecdotica, anche l'interpretazione storica e stilistica delle *Rime* – che di fatto si è arenata, salvo pochi meritevoli contributi<sup>3</sup>.

Il punto di partenza dell'edizione Finazzi è costituito dagli studi di Cesare Bozzetti, che nel 1985 dimostrò l'intenzione dell'Ariosto di organizzare le sue liriche in un canzoniere<sup>4</sup>. Attraverso la *recensio* e lo stemma dei testimoni, Finazzi chiarisce l'articolazione di questo progetto, che si sarebbe svolto almeno in due fasi. La prima è documentata dal manoscritto idiografo Vat. Rossiano 639 (Vr), datato a metà degli anni Venti, in cui quarantotto componimenti sono disposti secondo un ordinamento d'autore; a una fase successiva, datata agli ultimi anni di vita dell'Ariosto, vanno invece riferiti due manoscritti dell'Ariostea di Ferrara (I 64; I 365), privi questi di organizzazione macrotestuale (il corpus ivi incluso differisce solo di poco da quello del Rossiano; quanto ai testi comuni, vi si osservano varianti d'autore più o meno significative)<sup>5</sup>.

Questa situazione lascia aperti molti problemi. Uno è quello delle numerose stravaganti, disperse in antologie perlopiù manoscritte, spesso con attribuzioni conflittuali: l'edizione di Finazzi, laddove scioglie in modo

<sup>1</sup> M. FINAZZI, *Edizione critica delle rime del canzoniere di Ludovico Ariosto*, tesi di dottorato, XV ciclo, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2002-2003 (tutor S. Albonico).

<sup>2</sup> Finazzi, che ringrazio, ha recentemente individuato come autografi due bifogli sciolti conservati all'Archivio Borromeo di Isola Bella (Stresa), che contengono la canzone *Non so s'io potrò ben chindere in rima* (50 nella sua edizione; I in LUDOVICO ARIOSTO, *Lirica*, a cura di G. FATINI, Bari, Laterza, 1924). La descrizione del testimone è in FINAZZI, *Edizione critica*, p. 105.

<sup>3</sup> Segnalo i contributi contenuti nel volume *Fra satire e rime ariostesche*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 14-16 ottobre 1999), a cura di C. BERRA, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario-Monduzzi editore, 2000.

<sup>4</sup> C. BOZZETTI, *Notizie sulle rime dell'Ariosto*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno editrice, 1985, pp. 83-118.

<sup>5</sup> FINAZZI, *Edizione critica*, pp. 17-122. È ancora in questione, inoltre, l'affidabilità della *princeps*, pubblicata postuma da Jacopo Coppa nel 1546: da una parte, si suppone derivata dagli autografi in possesso degli eredi; dall'altra, il 'montaggio' dei testi risponde a un progetto quasi sicuramente editoriale (G. RABITTI, *Forme del petrarchismo ariostesco*, in *Fra satire e rime ariostesche*, pp. 429-56).

convincente le controversie attributive, non provvede però a fornirne il testo critico (tranne per cinque testi recentemente scoperti), fermandosi alle liriche selezionate dall'Ariosto per la sua silloge<sup>6</sup>. E si può dire che, in generale, i testi estravaganti soffrano più di tutti l'ostracismo della critica.

Un'altra questione cruciale (che riguarda sia il 'canzoniere', sia il corpus estravagante) è la cronologia: solo alcune liriche offrono sporadici appigli a riguardo, contro una grande maggioranza di testi non databili.

Tali problemi non possono ricevere una soluzione definitiva fino all'eventuale ritrovamento di nuove testimonianze. Sarebbe tuttavia sbagliato interrompere per questa ragione il lavoro esegetico, che può avvalersi di altri approcci potenzialmente proficui, come quello intertestuale. La memoria poetica può infatti portare a ricostruire le relazioni letterarie con altri autori e, di conseguenza, individuare una stagione culturale di appartenenza per i testi. L'attività lirica accompagna infatti l'Ariosto per tutta la vita, affiancandosi alle opere principali e, soprattutto, attraversando in pieno l'evoluzione stilistica che dalle formulazioni 'cortigiane' del petrarchismo conduce a un'assimilazione della proposta del Bembo: si tratta di una produzione disomogenea, ma appunto per questo ricca di avvicendamenti stilistici che è interessante ripercorrere.

Nel seguito di questo lavoro procederò all'illustrazione di alcuni casi, a mio avviso degni di nota.

### 1. *Il capitolo VIII fra umanesimo e koinè padana*

Per il capitolo VIII, il più noto delle elegie ariostesche, sono ormai inconfutabili le prove di una composizione precedente a ogni progetto di canzoniere. Possediamo infatti le testimonianze di una sua circolazione antica, in manoscritti miscellanei che peraltro ci tramandano una redazione primitiva<sup>7</sup>; fondamentale è soprattutto il rilievo di Claudia Berra, che scopre un'imitazione proprio di questo capitolo all'interno delle *Selvette* del Liburnio, ponendo perciò come termine *ante quem* il 1513<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Finazzi rinumerava anche i testi del canzoniere, ma non gli estravaganti. Nel presente articolo, per maggiore chiarezza (dovendo spesso citare testi estravaganti) ho scelto di seguire sempre la numerazione dell'edizione di Bianchi (LUDOVICO ARIOSTO, *Rime*, a cura di S. BIANCHI, Milano, Rizzoli, 1992, che a sua volta riprende quella di Segre del 1954). Dall'edizione Bianchi cito anche il testo, nel caso delle rime estravaganti; per quelle del 'canzoniere' seguo invece il testo critico di Finazzi.

<sup>7</sup> Per la tradizione, vd. FINAZZI, *Edizione critica*, pp. 228-30.

<sup>8</sup> C. BERRA, *La "sciocca speme" e la "ragion pazza": la conclusione delle "Satire"*, in *Fra satire e rime ariostesche*,

Grazie alla memoria poetica, questo testo ci accompagna nel vivo del ‘cantiere’ delle rime. Esso descrive una felice notte d’amore trascorsa dal poeta a casa dell’amata, e ha inizio con una serie di invocazioni, la prima delle quali alla notte stessa (Ariosto, cap. VIII 1-3),

O più che ’l giorno a me lucida e chiara,  
dolce, gioconda, avventurosa notte,  
quanto men ti sperai tanto più cara!

concludendo infine con un’invettiva all’Aurora, che ha costretto il protagonista ad allontanarsi.

Il principale modello di riferimento è da tempo riconosciuto in *Properzio* 2 15<sup>9</sup> (ma segnalo anche *Ov. Am.* 1 13 per l’invettiva all’Aurora)<sup>10</sup>. È però probabile che questi nuclei tematici giungessero all’Ariosto non solo dalla diretta conoscenza delle fonti classiche, ma attraverso la mediazione della poesia cortigiana. Con la scelta stessa della forma ternaria (peraltro mai abbandonata), l’Ariosto dichiara l’appartenenza a un genere di grande popolarità quattrocentesca, principale erede dell’elegia latina<sup>11</sup>. Ma c’è di più. Il capitolo ha infatti un ‘gemello’, il IX, che si pone rispetto al precedente in un rapporto di quasi perfetta specularità. In esso, il poeta lamenta il fallimento dell’incontro amoroso per l’eccessiva luce, e conclude con un’invettiva, questa volta alla luna. Oltre a un’evidente somiglianza nella distribuzione del materiale, i due capitoli

---

pp. 165-81, pp. 180-81.

<sup>9</sup> A. SALZA, *Studi su Ludovico Ariosto*, Città di Castello, Lapi, 1914, pp. 68-80.

<sup>10</sup> *Ov. Am.* I 13 1-4.

<sup>11</sup> Si vedano almeno P. VECCHI GALLI, *Fra Ariosto e Tebaldeo: a proposito del capitolo XXVI, “Or che la terra di bei fiori è piena”*, in *Fra satire e rime ariostesche*, pp. 355-78; EAD., *Percorsi dell’elegia quattrocentesca in volgare*, in *L’elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. COMBONI e A. DI RICCO, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2003, pp. 37-79; A. TISSONI BENVENUTI, *La tradizione della terza rima e l’Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Atti del Congresso (Reggio Emilia-Ferrara, 12-16 ottobre 1974), a cura di C. SEGRE, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 303-13. L’attingimento a questi temi non è, ad ogni modo, un’esclusiva della forma del capitolo. Per l’invettiva all’Aurora, A. COMBONI (*Il canzoniere ariostesco e la poesia delle corti padane: alcune annotazioni*, in *Fra satire e rime ariostesche*, pp. 291-310, pp. 306-7) segnala ANTONIO TEBALDEO, *Rime*, a cura di T. BASILE e J. MARCHAND, Modena, Panini, 1989-1992, II. *Rime della vulgata*, son. CXCVIII; sul tema della notte felice M. MALINVERNI (*Per una notte luminosa: fortuna di un topos da Properzio ad Ariosto*, in *Fra satire e rime ariostesche*, pp. 499-51, pp. 505-6) cita LORENZO DE’ MEDICI, *Canzoniere*, a cura di P. ORVIETO, Roma, Salerno, 1992, son. CVII 1-8.

condividono anche le parole-rima e l'andamento sintattico della terzina iniziale (cap. IX 1-3):

O ne' miei danni più che 'l giorno chiara,  
 crudel, maligna et scelerata notte,  
 ch'io sperai dolce et hor trovo sì amara!

'Dittici' di testi ricorrono con frequenza nella poesia delle corti padane<sup>12</sup>; che Ariosto se ne sia servito accredita l'ipotesi della mediazione di tale repertorio (ed è in errore, a mio avviso, chi degna di considerazione critica il solo capitolo VIII, come testo a sé stante). In questo caso, poi, ci si può addirittura arrischiare a individuare un preciso modello di riferimento. Si tratta dei capitoli dell'Aquilano *Della luna* e *Dell'Aurora*; a essi va aggiunto un terzo, *Del Somno*, a formare stavolta un trittico dedicato agli incontri fra amanti<sup>13</sup>. I due che ci interessano contengono delle invettive, rispettivamente alla Luna e all'Aurora, colpevoli di impedire il convegno amoroso. A questa somiglianza tematica con l'Ariosto aggiungo alcune corrispondenze testuali, che se hanno forse poco valore singolarmente, ne acquistano se considerate nel loro insieme:

Serafino Aquilano, *Capitoli*:

Ariosto (capitoli VIII e IX):

Ingrata al Sol, per cui *vai tanto altera* (*Della luna*  
 21)

Tu che *di sì gran luce altera vai* (cap. IX 7)

di Vener bella e soi *amorosi furti* (*Della*  
*luna* 27)

Stelle a' *furti d'amor* soccorrer dotte (cap. VIII 4)

Ma a che più dir di te la lingua mia?  
 Ché io vedo ogn'ora più tua luce abonda  
 (*Della luna* 60-61)

Ma priego et parlo a chi non ode; e il giorno |  
 s'appressa intanto [...] (cap. IX 43-44)

<sup>12</sup> Un caso tipico è quello delle epistole in terzine scambiate fra il personaggio-poeta e la sua amata. Per questo genere si veda S. LONGHI, *Lettere e Ippolito e a Teseo: la voce femminile nell'elegia*, in *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*. Atti del convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di C. BOZZETTI, P. GIBELLINI, E. SANDAL, Firenze, Olschki, 1985, pp. 385-98.

<sup>13</sup> Sono i capitoli 5, 6 e 7 di SERAFINO DE' CIMINELLI (SERAFINO AQUILANO), *Die Strambotti des Serafino Aquilano*, Monaco, Fink, 1967.

Ben mi bastava Amor per *inimico*  
 senza le insidie tue; ma credo el fai  
 per non voler al mondo un solo *amico*  
 (*Dell'Aurora* 13-15)

Ti potessi io, come ti son *nimico*,  
 nocer così! Se 'l tuo vecchio t'annoia,  
 ché non ti cerchi un più giovane *amico*?  
 (cap. VIII 61-63)

Ma teco, ohimè! più Cephalo non giace,  
 ché cercaresti rallentare el corso,  
 qual tanto amasti con passion tenace  
 (*Dell'Aurora* 70-72)

quando al tuo pastorel nuda scendesti,  
 Luna, io non so s'havevi tanti rai (cap.  
 IX 8-9)

Ben ch'io credo a volar te induce questo:  
 che tucta notte el tuo Titon te abbraccia  
 et tanto star con lui ti par molesto  
 (*Dell'Aurora* 82-84)

[...] Se 'l tuo vecchio t'annoia,  
 ché non ti cerchi un più giovane amico?  
 (cap. VIII 62-63)

Queste affinità non sono strane, perché l'Ariosto non poteva certo ignorare la popolarità straordinaria del Ciminelli (testimoniata dalle *Collettanee* del 1504 in suo onore, a cui parteciparono i più importanti autori del tempo)<sup>14</sup>: contro l'analisi di possibili relazioni fra i due ha agito finora, credo, solo un pregiudizio di qualità. D'altra parte, è anche evidente la divaricazione fra i due esiti: Ariosto ha una sensibilità narrativa del tutto assente nell'Aquilano, e vicina invece a Properzio, ma anche ai suoi 'seguaci' di età umanistica Tito Vespasiano ed Ercole Strozzi<sup>15</sup>, che imitano in distici la II 15<sup>16</sup>.

Insomma, Ariosto si tiene in bilico fra i due linguaggi concorrenti che ai primi del Cinquecento riformulano i contenuti dell'elegia. La domanda è: quanto è consapevole l'opzione ariostesca? Le si può attribuire valore 'militante'?

Per provare a rispondere, prenderò in esame - al punto successivo - altri componimenti.

<sup>14</sup> Consultabile in edizione moderna: «*Collettanee* in morte di Serafino Aquilano, a cura di A. BOLOGNA, Lucca, LIM, 2009.

<sup>15</sup> SALZA, *Studi su Ludovico Ariosto*, pp. 75-78.

<sup>16</sup> Si leggono in T. V. STROZZI, *Eroticon libri*, I.VI *Amica potitus gloriatur* (in *Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate coi Codici*, a cura di A. DELLA GUARDIA, Modena, Blondi & Parmeggiani, 1916), e E. STROZZI, *Amica tandem potitus exsultat*, in *Strozzi poetae pater et filius*, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri, 1513 [ma 1514], pp. 74v-76r.

## 2. *Gli 'esperimenti in volgare' di Ariosto e Ercole Strozzi*

Proprio su Ercole Strozzi occorre soffermarsi. Come Ariosto, è un poeta che vive un momento di transizione. Prolifico autore latino (come il padre Tito Vespasiano), ha legato però la sua fama alla conversione al volgare che avrebbe attraversato negli anni precedenti la sua morte (1508) per l'influenza dell'amico Pietro Bembo, che lo raffigurerà nelle *Prose della volgar lingua* come destinatario dei precetti del nuovo idioma. A documentare questa 'conversione' rimane, oggi, un corpus di nove sonetti.<sup>17</sup> In un articolo ho tracciato una panoramica delle relazioni biografiche e letterarie fra Ariosto e Strozzi<sup>18</sup>; in questa sede mi limito a richiamare (ma anche integrare) un punto.

Al v. 46 del capitolo VIII, nell'ambito della sensuale descrizione della donna amata, Ariosto introduce l'espressione «aurei crespi crini», in rima con «occhi divini». Tale sintagma, che peraltro torna anche nel primo *Furioso* sempre in rima con «occhi divini» (il luogo verrà cancellato nella terza redazione)<sup>19</sup>, attiva una serie di riferimenti che è opportuno seguire con attenzione.

Innanzitutto, è provato che questo luogo, nel capitolo, è il risultato di un ripensamento: fa infatti parte delle poche varianti che distinguono la redazione finale dalla prima, e che sono introdotte, secondo Finazzi, per 'petrarchizzare' il testo<sup>20</sup>. In secondo luogo, un sintagma simile, «aurei crespi nodi», compare al v. 8 di un altro sonetto ariostesco, il X. Ora, non è privo di rilievo che anche un sonetto di Ercole Strozzi – peraltro il più diffuso nella tradizione manoscritta – possiede il sintagma «aurei crespi nodi»: esso compare, anzi, nell'incipit, in posizione di forte memorabilità.

<sup>17</sup> Il testo critico e il commento ai sonetti (compresi due scoperti di recente) è offerto da G. VAGNI, *Su un sonetto di Ercole Strozzi già attribuito a Baldassar Castiglione*, «Aevum», LXXXV, 3 (2011), pp. 751-75.

<sup>18</sup> Vd. G. GUASSARDO, *Ludovico Ariosto e Ercole Strozzi: appunti su un rapporto dimenticato*, «Schifanoia», 54-55 (2018), pp. 343-58.

<sup>19</sup> *Fur.* XXX 13 7-8 A: «e fece oltraggio a' belli occhi divini, | al bianco petto all'aurei crespi crini». Cito il testo da LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, edizione critica a cura di M. DORIGATTI, Firenze, Olschki, 2006.

<sup>20</sup> FINAZZI, *Edizione critica*, p. 10. Sempre secondo Finazzi, ciò sarebbe avvenuto in vista della collocazione in un canzoniere; la cronologia assoluta dell'intervento non è comunque determinabile.

Questo fatto rende necessario un confronto integrale fra i due sonetti, di cui riporto il testo:

Ludovico Ariosto, son. X:

Com'esser può che degnamente io lodi  
vostre bellezze angeliche et divine,  
se mi par che a dir sol del biondo crine  
volga la lingua inettamente et *snodî*?

Quelli alti stili et quelli dolci modi  
non basterian che già greche e latine  
scole insegnaro, a dire il mezzo e il fine  
d'ogni lor loda a *gli aurei crespi nodi*,  
e 'l mirar quanto sian lucide e quanto  
lunghe ed ugual' le ricche fila d'oro  
materia potria dar d'eterno canto.

Deh, morso avess'io, come Ascreo, l'alloro!  
Di queste, se non d'altro, direi tanto  
che morrei cigno, ove tacendo io moro.

Ercole Strozzi, son. I:

Euro gentil, che *gli aurei crespi nodi*  
hor quinci hor quindi pel bel volto giri,  
guarda non, mentre desioso spiri,  
l'ale intrichi nel crin, né mai le *snodî*,  
ché, se già il tuo fratel poté usar frodi  
in dar fine agli ardenti suoi desiri,  
non vol il ciel che qui per noi s'aspiri,  
né di tanta bellezza unqua si godi.

Potrai ben dir, se torni al tuo soggiorno,  
né restar brami con mille altri preso,  
come 'l nostro levante al tuo fa scorno.

Lasso, che penso? già ti sento acceso,  
ch'aura non sei, ma foco, che d'intorno  
voli al crin che per laccio Amor m'ha teso.

I sonetti, come si vede, condividono la ricercatezza 'lambiccata' dello stile. Nel caso di Ariosto, questa caratteristica è a maggior ragione notevole perché contrasta con la fluidità abituale (può essere dunque indizio di una composizione giovanile); quanto al sonetto strozziano, esso è noto in una doppia redazione che probabilmente è d'autore, da cui si comprende lo sforzo (sicuramente non banale per un poeta privo di dimestichezza con il volgare) di emanciparsi dai caratteri più triti del repertorio cortigiano<sup>21</sup>, con il rischio di esagerare nel senso opposto.

Che alla radice del sonetto ariostesco – il cui tema è l'impossibilità di descrivere l'amata in modo appropriato – sussista proprio una consapevole operazione linguistica è l'ipotesi di Bozzetti, che parla di una «umanistica riflessione sulla inadeguatezza del volgare»<sup>22</sup>, attuata comunque entro il codice petrarchesco<sup>23</sup>. Fra i segnali, si nota il ricercato mito nell'ultima terzina,

<sup>21</sup> VAGNI, *Su un sonetto*, pp. 763-64.

<sup>22</sup> C. BOZZETTI, *Le rime di Ludovico Ariosto secondo il codice Rossiano (Vat. Ross. 639) nell'edizione e col commento ai testi I-XX di Cesare Bozzetti*, a cura di C. VELA, in *Fra satire e rime ariostesche*, pp. 207-90, p. 236.

<sup>23</sup> Ad es. il tema della metamorfosi in cigno nell'ultimo verso, da *Rvf* 23.

tratto dalla Teogonia e legato al motivo dell'origine dell'ispirazione poetica (Esiodo, o Ascreo, narra di essere divenuto poeta dopo aver masticato foglie di alloro)<sup>24</sup>, come pure l'allusione alle «greche e latine [...] scole», che implica una discussione sulle possibilità della lingua.

Questi elementi conducono insomma a pensare che il sonetto X sia stato scritto con in mente una precisa questione, che agli inizi del secolo si poneva egualmente all'Ariosto e allo Strozzi e li spingeva verso una comune ricerca stilistica (con prestiti testuali reciproci e un uso lambiccato della mitologia, che è tratto tipico dello Strozzi): appunto la 'rifondazione' della poesia volgare, stimolata dal passaggio del Bembo a Ferrara<sup>25</sup>.

Anche il capitolo VIII si presta a essere inserito nello stesso progetto di restaurazione classica – ed Ercole, in questo caso, era rimasto fedele al latino, imitando in distici l'elegia di Propertio. A completare il quadro, segnalo l'esistenza di una traduzione (o, se si preferisce, una ri-traduzione) in distici proprio del capitolo VIII: sia o non sia di mano di Celio Calcagnini<sup>26</sup>, partigiano indefesso della lingua latina, è ulteriore testimonianza di un clima di discussione.

### 3. *Fra Ariosto e Bembo: altri esempi*

Per concludere, si può segnalare qualche corrispondenza testuale proprio fra l'Ariosto e il Bembo lirico 'giovane', degli anni ferraresi (1498-99; 1502-3).

Il sonetto ariostesco XXI (*Qui fu dove il bel crin già con sì stretti*) si conclude con il tema dello scambio dei cuori: un tema la cui ideazione, o perlomeno la cui popolarità, si deve al Bembo, che lo introduce nelle canzoni 26 e 27 (la seconda è una rielaborazione della prima, in vista dell'inserimento negli *Asolani*)<sup>27</sup>. Questi i passi:

<sup>24</sup> Di questo mito Ariosto si servirà anche in un altro contesto di riflessione umanistica: nella sesta satira, rivolta (e non è un caso) al Bembo, al quale Ariosto si appella per trovare un precettore di greco per il figlio Virginio (*Satira VI* 137-38: «[...] e quel che da le morse fronde | par che poeta in Ascra divenisse»).

<sup>25</sup> Per altri esempi di intertestualità fra Ariosto e Strozzi, rimando a GUASSARDO, *Ludovico Ariosto e Ercole Strozzi*, pp. 351-56.

<sup>26</sup> Ci sono testimonianze che Calcagnini abbia tradotto il capitolo; non è sicura però l'identificazione con il componimento che ci è giunto (per il quale rimando a FINAZZI, *Edizione critica*, p. 89).

<sup>27</sup> Per il Bembo adottato numerazione e testo di PIETRO BEMBO, *Le rime*, a cura di A. DONNINI, Roma, Salerno editrice, 2008. Rimando al relativo commento (pp. 67-73) per le circostanze di

et che Madonna, tosto che s'accorse  
 esser l'anima in lei da me fuggita,  
 la sua mi diede, et ch'hor con questa vivo. (Ariosto, son. XXI 12-14)

Ma quei, come 'l movesse un bel desire  
 di non star con altrui del regno a parte,  
 o fosse 'l ciel che lo scorgesse in parte  
 ov'altro signor mai non devesse gire,  
 là, onde mosse il mio, lieto sen' venne;  
 così cangiare albergo, et da quell'ora  
 meco 'l cor vostro e 'l mio con voi dimora. (Bembo, *Rime* 27 15-21)

Inoltre, la canzone 3 ariostesca (*Dopo mio lungo amor, mia lunga fede*), tramandata in forma estravagante da un testimone unico<sup>28</sup>, presenta analogie con la bembiana *Gioia m'abonda al cor tanta et sì pura* (79). Si tratta di due canzoni di sole tre stanze, con identico schema ABB.AAC/cDD (cong. YyZZ); l'ideazione di questo schema (che è una rielaborazione di *Rvf* 70, 206, 359) è ascritta allo stesso Bembo, che proprio in questi anni conosce un'intensa fase di sperimentazione nel genere della canzone<sup>29</sup> – peraltro anche Gian Giorgio Trissino utilizza questo metro<sup>30</sup>, che dunque si può dire abbia fatto scuola. I contenuti delle due canzoni sono opposti (mentre quella ariostesca lamenta l'indifferenza della donna, quella del Bembo è inscrivibile in una concezione gaudiosa dell'amore che ricorda il Gismondo asolano), ma sussistono delle affinità nell'ultima stanza, dove entrambi affermano il perdurare del desiderio di amare, al di là della sofferenza e contro ogni pentimento. Sul piano lessicale, è inoltre identica l'apertura (con la negazione); infine, il sintagma «quantunque vada la mia carne in polve» richiama due luoghi del primo Bembo: nella stessa canzone 79, e nella 62 (*Voi mi poneste in foco*), che compare nella redazione queriniana degli *Asolani*<sup>31</sup>.

---

composizione, e per un'ulteriore e confrontabile attestazione del tema dello scambio di cuori (in un testo di Giovanni Aurelio Augurello).

<sup>28</sup> Ivi, pp. 113-14.

<sup>29</sup> Si veda C. BERRA, *La scrittura degli Asolani di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 185 e *passim*.

<sup>30</sup> Nella canzone LXXII (*Deserte piagge, e boschi ombrosi et hermi*).

<sup>31</sup> BERRA, *La scrittura degli Asolani di Pietro Bembo*, pp. 23-164.

Ludovico Ariosto, canz. III 19-27:

Né *mi pento* d'amar, né pentir posso,  
quantunque vada la mia carne in *polve*,  
sì dolce è quel venen nel qual m'involva  
Amor, che dentro ho già da ciascun osso,  
e d'ogni mio valor così mi ha scosso  
che tutto in preda son del gran disio  
che nacque il giorno ch'io  
mirai l'alta beltà, ch'a poco a poco  
m'ha consumato in amoroso foco.

Pietro Bembo, *Rime*:

Né fia per tutto ciò che quella voglia  
Che con sì forte laccio il cor mi strinse,  
quando primieramente Amor lo vinse,  
rallenti il nodo suo, non pur discioglie,  
mentre in piè si terrà questa mia spoglia;  
ché la radice, onde 'l mio dolor nasce,  
in guisa nutre et pasce  
l'anima, che di lui mai *non mi pento*,  
anzi son di languir sempre contento.  
(79 19-27)

vedere in *polve* questa *carne* ardita (62 16)

[...] poca *polve* et ombra | faria di me (79  
12-13)

Per concludere, si notano corrispondenze fra il capitolo ariostesco stravagante XXV (*Si come a primavera è dato il verno*)<sup>32</sup> e il 38 del Bembo, anteriore al 1508. Come pure nel caso precedente, si tratta di un lessico in realtà diffuso, di repertorio: trovo tuttavia notevole che lo stesso complesso di *topoi* sia presente in entrambi i testi, accomunati anche dalla sistematicità del loro svolgimento (quello ariostesco sviluppa il tema dell'inseparabilità di Amore e Gelosia, quello bembiano è un'illustrazione della natura di Amore)<sup>33</sup> e dalla chiusura, che accosta argutamente vita e morte:

Ludovico Ariosto, cap. XXV:

lei rapresenta sempre *offesa e scorno* (v. 11)  
lui dolce *mèl*, lei crudo *assenzio* spira (v. 21)  
onde *s'amorta vita e aviva morte* (v. 48)

Pietro Bembo, *Rime* 38:

né lascia altro di sé che *doglia e scorno* (v. 6)  
di poco *mèl* molto *assentio* coperto (v. 35)  
e 'n altrui *vivo* in se stesso *morire* (v. 37)

<sup>32</sup> FINAZZI, *Edizione critica*, p. 28.

<sup>33</sup> Rimando all'esauriente commento in BEMBO, *Le rime*, pp. 96-101.

*Conclusioni*

Proprio il non poterci avvalere, per le liriche ariostesche, di una volontà autoriale definitiva stimola una serie di questioni paradossalmente trascurate qualora si ragioni delle opere maggiori: il perché dei 'rifiuti', e dell'insoddisfazione del poeta; la ricerca di segnali di una volontà di adesione a questa o quella tradizione; il problema dell'educazione poetica, e dell'evoluzione dello stile lirico in diacronia. Si è spinti, in altre parole, a dare un seguito a uno degli interrogativi più celebri della filologia: come lavorava l'Ariosto?

Il panorama andrà allargato rispetto a questi pochi esempi: restano in attesa di approfondimento i rapporti con l'umanesimo latino e, sul versante volgare, l'influenza di Bembo, troppo spesso ricondotto al ruolo di 'maestro di lingua' per la revisione finale del *Furioso* (e raramente inquadrato, invece, nella sua portata complessiva di poeta e umanista). Anche gli echi del petrarchismo cortigiano meritano attenzione; per l'Ariosto si tratta di un fenomeno complesso, irriducibile alla pura constatazione di elementi inerziali e spesso, anzi, rispondente a precise scelte di costruzione lirica - che possono essere discusse solo entrando, appunto, nel vivo delle relazioni letterarie dell'Ariosto. La memoria poetica, se non può fornire una sicurezza documentaria, si rivela perciò strumento euristico fondamentale.

Di una ricostruzione esauriente del quadro potrà giovare tanto la critica ariostesca, quanto in generale lo studio della lirica del Cinquecento.

LUCA FERRARO

LA MEMORIA POETICA DEI DUE ORLANDI NEI POEMI DI ARETINO:  
TRA AEMULATIO, ALLUSIVITÀ E PARODIA

*L'articolo si occupa dei quattro incipit di poemi cavallereschi che Aretino scrisse tra gli anni '30 e '40 del Cinquecento, La Marfisa, l'Angelica, l'Orlandino e l'Astolfeida. Il focus è sul modo in cui sono utilizzati i modelli dell'Orlando furioso e dell'Orlando innamorato, con accenni anche al Morgante di Pulci ed alla tradizione canterina quattrocentesca.*

\*

*The article deals with the four incipit of the chivalric poems which Aretino wrote in 16th century, between 30s and 40s, the Marfisa, the Angelica, the Orlandino and the Astolfeida. The focus is on the way in which the models of the Orlando Furioso and the Orlando innamorato are used and including some mentions to Luigi Pulci's Morgante and to the Ancient Epic Tradition of 15th century.*

1. Fin dalla prima pagina della sua introduzione ai poemi cavallereschi di Aretino, Danilo Romei dichiara che «non quattro, ma un solo poema di cavalleria si provò a comporre il più spudorato dei continuatori dell'Ariosto»<sup>1</sup>. Il parere è largamente condiviso dall'esigua bibliografia critica. Com'è noto, Pietro Aretino è incaricato da Federigo Gonzaga tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30 del Cinquecento di scrivere un poema cavalleresco che dia lustro al ducato di Mantova così come il *Furioso* aveva fatto con quello di Ferrara.

Aretino tergiversa per anni, dichiara di aver scritto 3000/4000 ottave (con ogni probabilità mentendo)<sup>2</sup>. Poi il progetto si arena a causa dell'incri-

---

<sup>1</sup> D. ROMEI, *Storia di Marfisa (e degli altri poemi impossibili)*, in PIETRO ARETINO, *Poemi cavallereschi*, a cura di D. ROMEI, Roma, Salerno editrice, 1995, pp. 9-32.

<sup>2</sup> Larivalle dimostra di credere ad Aretino quando scrive di «3500 o 4000 ottave accumulate con un ritmo variabile secondo i litigi e le riconciliazioni con il suo mecenate, delle quali solo poche centinaia di salveranno dalle fiamme», in P. LARIVALLE, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno editrice, 1997, p. 139. Più plausibile l'ipotesi di Romei: «Fuori di qualche estro episodico, gli mancava la sostanza (e la costanza - di scrittura e d'impegno) che richiede un poema di vaste proporzioni. Alle tremila, o tremilacinquecento, o quattromila stanze che l'Aretino avrebbe fatto bruciare dal Marcolini, nessuno - credo - vorrà prestare intera fede. Un volta convertito alla stampa, l'Aretino non bruciò mai nulla. Neppure gli stracci», ROMEI, *Storia di Marfisa*, in ARETINO, *Poemi cavallereschi*, p. 31.

narsi dei rapporti personali con il suo mecenate, della scarsa attitudine dello scrittore alla poesia narrativa e, forse, anche della sua poca disponibilità a dedicare anni alla stesura di un'opera che non stava dimostrando di avere una spendibilità immediata ed è ben noto che lo scrittore si muoveva solo per ottenere un guadagno immediato e consistente, in termini economici e di visibilità. L'opera è comunque pubblicata in due canti (poi tre) in un'edizione apocrifia, ma probabilmente voluta dall'autore stesso: non era costume aretiniano sprecare un lavoro già fatto.

2. Questo breve preambolo serve a introdurre un punto: il poema che Aretino intende scrivere è la *Marfisa*. Gli altri tre tronconi, l'*Angelica*, l'*Orlandino* e l'*Astolfoida* nascono in seguito al fallimento di quella operazione e incarnano un progetto, già nelle intenzioni di non ampio respiro, che ha obiettivi completamente diversi. Laddove il primo è un poema cavalleresco *tout court*, che intende confrontarsi con il *Furioso* e l'*Innamorato*, gli altri tre (6 canti in tutto) hanno una vocazione sperimentale più accentuata e monodirezionale. In altre parole, non hanno lo scopo di costruire un poema in tutti i suoi aspetti, ma svilupparne soltanto uno (quello lirico-elegiaco e quello parodico-burlesco). È dunque estremamente probabile che fin da subito Aretino li concepisca come *exempla*, esercizi di stile che non aveva senso, e forse non era possibile, rendere più lunghi di quanto non fossero; operazione, questa, molto diffusa nella storia nel poema rinascimentale, fino a Seicento inoltrato. Molte sono ad esempio, le stampe di 1-2 canti di poemi sull'America, che servivano solo a mettere in pratica un'idea o a fare sfoggio di bravura<sup>3</sup>. Del resto, Guido Sacchi afferma giustamente nel suo studio sui seguiti del *Furioso* che l'incompiutezza non è un problema. La pubblicazione parziale «è un fenomeno della massima rilevanza, per un secolo che si dice ossessionato dal problema della chiusura, del finale e della completezza aristotelica»<sup>4</sup>. In effetti «la pubblicazione di poemi non finiti è talmente frequente da escludere l'ipotesi di eccezioni o incidenti di percorso»<sup>5</sup>.

La *Marfisa*, dunque, andrà trattata a parte rispetto agli altri tre poemi e sarà il primo oggetto di questa riflessione.

<sup>3</sup> Ho ragionato più diffusamente della questione nel mio *Il naufragio dell'«Oceano», una riflessione sull'esperimento epico di Tassoni*, «Studi Secenteschi», 58 (2017), pp. 99-116, al quale mi permetto di rimandare.

<sup>4</sup> G. SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso, Vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, p. 25.

<sup>5</sup> Ivi, p. 111.

3. Il poema che doveva dare la gloria ai Gonzaga dichiara fin da subito la sua natura di *gionta* rispetto al *Furioso* e all'*Innamorato*. Due le differenze rispetto ad Ariosto: la prima è che, ponendosi come prosecutore di entrambi, nelle intenzioni crea un gioco ancora più vorticoso e complesso, la seconda è che il suo legame con i fili lasciati sospesi è molto più leggibile ed immediato rispetto a quanto Ariosto stesso aveva fatto con Boiardo, mai menzionato nel *Furioso* e spesso non ripreso in modo fedele<sup>6</sup>. Se il poeta ferrarese si vuole sbarazzare dall'ingombrante presenza del Conte di Scandiano, viceversa l'Aretino, dotato certamente di minore sprezzatura, allude costantemente alla tradizione in cui si vuole inserire. Laddove Ariosto occulta la fonte, dunque, Aretino la ostenta.

Riprende tre filoni della trama ariostesca, quello della vittoria di Ruggiero su Rodomonte, celebrata nelle prime stanze del poema, e quella di Angelica e Medoro, i quali, appena saputa la notizia, si mettono in marcia per tornare alla corte di Carlo, innescando la scintilla del nuovo focolaio narrativo, e quello della morte di Rodomonte, il quale va a fare sfracelli anche all'Altro mondo, come più volte aveva promesso nei suoi accessi di *ybris*.

Ecco l'entrata in scena di Rodomonte, a metà del primo canto:

Alle squallide ripe d'Acheronte,  
lasciando il corpo più freddo che ghiaccio,  
biastemmiando fuggì l'alma sdegnosa,  
che fu sì altera al mondo e sì orgogliosa.

*Fur.* A XL 112 5-8<sup>7</sup>

L'anima del tremendo Rodomonte,  
che pur dianzi Ruggier dal corpo sciolse,  
ardita giunse al fiume d'Acheronte,  
né trapassar su la sua conca volse,  
anzi senza cercar varco né ponte  
per lo livido umore il passo volse,  
sempre il cielo e l'inferno bestemiando  
e salvati e perduti minacciando.

*Marfisa* I 46

<sup>6</sup> Per questo si vedano gli studi di Marco Praloran, in particolare *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, ora in *Lettura dell' «Orlando furioso»*, a cura di G. BUCCHI e F. TOMASI, Vol. I, Firenze, SI-SMEL-Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 101-24.

<sup>7</sup> Quando Aretino scrive la *Marfisa*, ha sul tavolo l'edizione del '21 del *Furioso* (diversa dovrebbe essere la situazione per quanto riguarda i due poemi burleschi, successivi all'edizione del '32). Nel raffronto diretto con la *Marfisa* si cita dunque dalla nuova edizione commentata del *Furioso* del '16: LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso, secondo l'«editio princeps»* del 1516, a cura di T. MATARRESE e M. PRALORAN, Torino, Einaudi, 2016. Sempre per una questione temporale, si è scelto di utilizzare la dicitura *Orlando innamorato* in luogo di quella oramai universalmente accettata di *Innamoramento* de Orlando, essendo gli anni in cui si diffondeva, grazie alla fortuna del *Furioso*, il titolo modificato. I poemi di Aretino sono invece citati dall'edizione completa di Romei.

La *Marfisa* si ricollega al punto esatto su cui aveva chiuso Ariosto, citato testualmente. Qui, come aveva già fatto nell'ottava di apertura, riprende una parola a inizio verso (v. 7) e la sposta in posizione-rima, ma sono variazioni decisamente semplici, trucchi con le carte in bella mostra sul tavolo.

Subito dopo avviene l'intero episodio dell'assedio di Rodomonte alla città di Dite, talmente sovrapponibile all'equivalente assedio di Parigi che in una stampa furono utilizzate senza grossi scrupoli alcune raffigurazioni del XIV canto del *Furioso*<sup>8</sup>. L'intertestualità spesso è scoperta e riconoscibile anche ad un sondaggio superficiale. Un solo caso tra tanti:

E tutto avvampa d'ira  
*OF A XII 54 8*

E tutto avvampa d'ira  
*Marfisa I 51 4*

Nei poemi di Aretino, sostiene a ragione Capoferri, c'è un «ostentato citazionismo»<sup>9</sup>. Del resto, la citazione (o forse si dovrebbe dire il “saccheggio”) è uno strumento comodo, rapido ed efficace per scrivere un testo<sup>10</sup>. Ma anche dove non c'è immediata intertestualità, non manca l'interdiscorsività. Spesso i personaggi ariosteschi sono messi in situazioni quasi identiche a quelle che li avevano resi celebri, strizzando l'occhio al lettore desideroso di ritrovare i paladini nelle loro pose più note. Troviamo, ad esempio, Sa-

<sup>8</sup> Lo nota già R. BRUSCAGLI, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, in ID., *Studi cavallereschi*, Firenze, SEF, 2003, pp. 119-44. Ne parla più nel dettaglio A. CHIARELLI in «*Le menzogne de l'armi e de gli amori, di che il mondo coglion si inebria tanto*»: epigoni comico-parodici del “*Furioso*” nella seconda metà del Cinquecento, «Schifanoia», 54-55 (2018), pp. 329-41.

<sup>9</sup> F. CAPOFERRI, *De' gesti antiqui una chimera: i Poemi Cavallereschi di Pietro Aretino*, «Rivista di studi italiani», 2 (2000), pp. 44-67, p. 54. Aretino non manca di usare versi “formulari”, per conferire una patina tipica della narrazione cavalleresca. Nell'*Orlandino*, ad esempio, scrive due volte il classico endecasillabo costruito coi nomi dei quattro eroi franchi che vanno sempre insieme: «Avino, Avolio, Ottone e Berlingieri» (I 7 3); «Avino, Avoglio, Ottone e Berlinghieri» (I 21 1). Troviamo, con poche varianti, lo stesso verso anche in *Furioso*, *Innamorato* e *Morgante*. «Avino, Avolio, Otone e Berlingiero» (*OF A XIV 17 8*); «Avino, Avolio, Otone, Berlenzieri» (*OI I II 57 3*); «Eravi Avolio ed Avino ed Ottone» (*Morgante I 10 1*). Boiardo e Ariosto fungono da facili serbatoi a cui attingere materiale narrativo (vd. SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso*, p. 132).

<sup>10</sup> Per usare le parole di Anna Carocci, che ha lavorato a lungo sull'influenza dell'*Innamoramento de Orlando* sugli epigoni primo cinquecenteschi, «la citazione è di per sé un elemento caratterizzante della letteratura cavalleresca, genere che si basa sull'esistenza di un repertorio condiviso e di voci in costante dialogo, che si richiamano e riecheggiano l'una con l'altra», in A. CAROCCI, *Omaggio e distanziamento: l'importanza del modello boiardo attraverso le citazioni*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. ALFONZETTI, T. CANCRO, V. DI IASIO, E. PIETROBON, Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-10, p. 3.

cripante, che di nuovo si dispera per Angelica allo stesso modo del I canto del *Furioso*, quando il suo pianto «avrebbe di pietà spezzato un sasso» (OF A I 40 5):

Pensoso più d'una ora a capo basso  
stette, Signore, il cavallier dolente:  
oi comincio con suono afflitto e lasso  
A lamentarsi sì suavemente,  
ch'avrebbe di pietà spezzato un sasso,  
OF A I 40 1-5

Mentre ch'ei va quel magister guardando  
Sopra un sasso pietosa assisa vede  
Alma donna, a cui disse sospirando:  
*Marfisa* II 25 1-3

Come si vede, la scena è pressappoco identica, ma in questo caso è lui a scorgere una donna che piange. Quindi c'è una sorta di inversione di ruoli, che è una delle tecniche usate da Aretino per creare varianti. Un'altra è l'exasperazione di un elemento, una vicenda o un personaggio già presente. Rodomonte aveva conquistato Parigi da solo; qui compie la stessa impresa, ma con la città infernale custodita dalle anime dei più gagliardi campioni pagani. Aspromonte, nuovo antieroe del poema dal nome eloquente, attua in sé una crasi, onomastica e comportamentale, tra Rodomonte ed Agramante, riproducendo lo stesso episodio del concilio pagano tenutosi all'inizio del secondo libro dell'*Innamorato*, con tanto di desiderio di vendetta su Orlando e Carlo, *ybris* spropositata, arroganza, ferocia e disprezzo dei saggi consigli del Sobrino di turno, qui chiamato Salastro. Il personaggio ha la sua ragion d'essere nel rappresentare una sorta di iperbole del re di Algeri:

Un angelo a par suo fu Rodomonte  
E poder più che Dio solo presume  
E hassi vinto il giovin foribondo  
La monarchia ch'ebbe Agramante al mondo.  
*Marfisa* II 55 5-8

Il poeta, se da un lato dimostra notevoli capacità nel suturare i suoi fili narrativi con quelli ariosteschi, dall'altro non è mai in grado di allontanarsi dal *plot* originario, creando perlopiù una serie di varianti sul tema.

Si dimostra quindi capace di servirsi dell'*entrelacement*, riuscendo a fare ben collidere la sua *gionta* con i finali del *Furioso*. Tuttavia da lì non si allontana. Usa la tecnica in modo efficace nel secondo canto della *Marfisa*, fatto di quattro cambi di scena, ma anche queste sono citazioni ostentate poiché non

diventano strutturali, essendo presenti a bella posta solo in questo canto, mentre sono assenti negli altri due. A ragione Bruscaagli afferma che

l'Aretino sembra non sapersi staccare da questi due lembi della favola ariostesca: sagace nell'individuare i punti di possibile giuntura con nuovi sviluppi narrativi, sembra però rimanervi intrappolato, in un circolo vizioso che dal trionfo di Ruggiero rimanda ad Angelica e Medoro<sup>11</sup>.

Questo meccanismo lo accomuna ai coevi poemi di stampo popolare, che non fanno che riproporre i passi più celebri della trama ariostesca con variazioni molto facili e poco originali<sup>12</sup>.

4. Come dicevo in apertura, nella *Marfisa* Aretino si cimenta nella difficile impresa di tenere insieme anche il precedente boiardesco, innestato costantemente sugli episodi ariosteschi.

Tra quelli possibili, scelgo un solo esempio. L'assalto di Rodomonte agli Inferi è un pretesto per riesumare tutti gli eroi pagani uccisi dai paladini. Appare dalle tenebre Gradasso, che sfida Rodomonte per conto di Lucifero. Il guerriero ricorda le sue imprese nell'*Innamorato* (st. 66), menzionando poi i duelli con cui è riuscito a sottrarre Baiardo e la Durindana ai legittimi proprietari nel *Furioso* (st. 66). Subito dopo entra in scena Mandricardo, il quale invertendo l'ordine gli ricorda prima l'inglorioso duello di Lipadusa nel *Furioso* (st. 67), per poi richiamare alla memoria del lettore il disarcionamento di Gradasso da parte di Astolfo nell'*Innamorato*. A sua volta il re di Sericana accusa Agricane, intervenuto nella disputa, dei fatti successi con Angelica nel I libro dell'*Innamorato* (71-72), schernendo poi Mandricardo per essersi fatto ammazzare da Ruggiero nel XXX del *Furioso* (73). In una baruffa verbale che ricorda quella causata dalla Discordia nel *Furioso*, qui sedata da Satana in vece di Agramante, Aretino inserisce a incastro citazioni dai suoi predecessori, con la precisa volontà di proporsi come terzo membro di questa tradizione.

Nella *Marfisa*, quindi, episodi ariosteschi e boiardeschi sono citati più o meno nella stessa misura. Tuttavia c'è un netto sbilanciamento verso Boiardo,

---

<sup>11</sup> BRUSCAGLI, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, p. 126.

<sup>12</sup> Riflessioni interessanti sull'utilizzo dell'*entrelacement* nei poemi popolari che seguono il *Furioso* in SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso*, pp. 246-73.

già riconosciuto da alcuni critici<sup>13</sup>, in virtù della ripresa di una legge propria del Conte e disattesa nel finale dal poeta di Reggio: la coazione a ripetere.

È stato dimostrato efficacemente da Praloran che da un certo momento in poi l'*Orlando furioso* cessa di essere macchina in perpetua espansione per iniziare il suo cammino verso un finalismo epico dalle venature virgiliane<sup>14</sup>. A partire dal XXIV canto, con Zerbino, i personaggi iniziano a morire e la trama inizia a convergere verso il punto fisso del matrimonio di Ruggiero e Bradamante. La stessa Angelica, motore centrifugo dei primi canti, si congeda nel XXIX mostrando come l'opera stia lentamente mutando una delle regole del mondo cavalleresco. Questo in Boiardo non avviene mai<sup>15</sup>, essendo la vicenda sempre disponibile ad espandersi o a ripartire fino alla fine del III libro. Sotto questo aspetto, Aretino è ancora una volta platealmente sulla falsariga del conte di Scandiano.

Nel secondo canto della *Marfisa* (st. 19-21) Angelica, in modo quasi illogico vista la fatica che aveva fatto per allontanarsene, si ripresenta alla corte di Carlo, riproponendo con modalità quasi identiche l'incipit dell'*Innamorato*, e dando quindi al lettore la sensazione che il mondo cavalleresco giri in tondo. Rinaldo si innamora nuovamente di lei (st. 21), così come buona parte dei guerrieri, Malagigi medita una nuova magia (stavolta riuscita meglio) per vendicarsi di quanto accaduto nell'altro poema. Anche il testo mostra poche varianti:

*Innamorato*

Bella ciascuna e di virtù fontana.  
Dico, bella pareo ciascuna, quando  
Non era giunto in sala ancor quel fiore,  
che a l'altre di beltà tolse l'onore  
II 22 5-8

*Marfisa*

Poi che la bella Angelica comparse  
Tra l'altre belle, ognun chiaro comprese  
Che restor l'altre di beltà più scarse,  
III 20 1-3

<sup>13</sup> BRUSCAGLI, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, pp. 120-21.

<sup>14</sup> «Nel *Furioso* la costruzione è comunque orientata e il senso di differimento, la potente tendenza della struttura a divorare terreno lateralmente, è dialetticamente contrastata da un forte senso di finalizzazione», in M. PRALORAN, *Alcune ipotesi sulla presenza dei romanzi arturiani nell' "Orlando furioso"*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII, XVI sec.)*, a cura di C. GIGANTE e G. PALUMBO, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang s.a., 2010, pp. 265-90, p. 283.

<sup>15</sup> M. PRALORAN, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005 a cura di A. CANOVA e P. VECCHI GALLI, Novara, Interlinea, 2007, pp. 15-39; vd. anche, dello stesso autore, *Le lingue del racconto, Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009.

Ogni barone e principe cristiano  
 In quella parte ha rivoltato il viso,  
 né rimase a giacere alcun pagano;  
 Ma ciascun d'essi, de stupor conquiso,  
 Si fece a la donzella prossimano;  
 La qual, con vista allegra e con un riso  
 Da far innamorare un cor di sasso,  
 incominciò così, parlando basso  
 23

Or che tra i paladin si scorge e vede  
 L'angelica beltà qui giunta in fatto,  
 ognun si strugge e d'essr primo chiede  
 a chi può danzar con ella un tratto.  
 Ronaldo è qui a la beltà rivede  
 Ch'odiò più volte; or si torria di patto  
 Ch'ella un tratto in ver lui lieta guardassi  
 E in torno a lei s'agira e muove i passi.  
 21

Le poche differenze sono per netto contrasto: Orlando, vittima di un *coup de foudre* in Boiardo (I 1 29), si mostra qui ormai tetragono alla malia della donzella (*Marfisa* II 23), la quale stavolta è accompagnata da un gelosissimo e rancoroso Medoro.

La tendenza alla chiusura della seconda metà del *Furioso* è dimenticata. Aretino giunge anzi a riaprire in modo spregiudicato vicende concluse, privando perfino la morte del suo valore definitivo in quanto Rodomonte torna dagli Inferi e promette nuove ferine imprese.

5. La *Marfisa*, nel suo cercare un difficile equilibrio tra i due modelli, si apre nel I canto con il trionfo di Ruggiero. Il secondo canto, invece, è diviso in una prima metà ariostesca, con Rodomonte che torna sul sepolcro di Isabella, per poi passare nella seconda metà al concilio dei Pagani che scimmietta quello del II libro dell'*Innamorato*. Il terzo canto, tutto boiardo, ripropone il banchetto di Carlo turbato dalla bellezza di Angelica, per poi mostrare la fanciulla innamorata e disprezzata da Medoro, come la si era vista solo prima che bevesse alla fonte dell'odio e prima che Ariosto riprendesse le fila lasciate interrotte dal Conte. È ben evidente, dunque, che la trama è perfettamente ripartita tra i due modelli, benché sia una ripresa à rebours in cui si parte dal finale del *Furioso* per chiudere sul I canto dell'*Innamorato*. La circolarità e la possibilità di ripartire ogni volta da capo sono quindi le leggi ineludibili della *Marfisa*, benché il testo si interrompa ancora prima di aver dato un ruolo all'eroina eponima.

6. Se il tronco si secca precocemente, ad Aretino resta ancora la possibilità di far crescere esili rami. Capace di ottimizzare qualsiasi suo prodotto letterario e niente affatto turbato dal problema dell'incompletezza, ripren-

de la materia epica a cui stava lavorando per conferirle una doppia (o tripla) declinazione: lirico-elegiaca nell'*Angelica*, burlesca-parodica nell'*Orlandino* e soprattutto nell'*Astolfoida*. Come dicevo all'inizio, sono molecole monocellulari in cui il materiale cavalleresco è messo in contatto con un unico reagente alla volta. Questo assunto si dimostra facilmente anche solo con l'ottava proemiale dell'*Angelica* (il corsivo è mio):

Di donne e cavallier li antiqui amori,  
 le cortesie, l'audaci imprese io *canto*,  
 che furo al tempo che passaro i Mori  
 d'Africa il mare, e in Francia nocquer *tanto*,  
 tratti da l'ire e giovenil furori  
 d'Agramante lor re, che si diè *vanto*  
 di vendicar la morte di Troiano  
 sopra re Carlo imperator romano.  
 OFAI 1

Io vorrei dir la donna ch'ebbe il *vanto*  
 Di leggiadra et angelica bellezza,  
 la qual l'amato ben sospirò *tanto*  
 che depose la gioia e l'alterezza,  
 et imparato a pianger con quel *pianto*  
 che ad altri insegnò già la sua durezza:  
 Medor pur chiama in suon languido e fioco,  
 che non l'ascolta e 'l suo mal prende a gioco.  
*Angelica* I 1

La presenza del *Furioso* è evidentissima nelle rime *vanto-tanto-pianto* che riprendono *canto-tanto-vanto*. Già in questa mutazione sono leggibili quei meccanismi di cui parlavo sopra: l'inversione (*vanto* passa dalla terza alla prima posizione), la ripresa pedissequa (*tanto* rimane immutato in seconda posizione) e il rovesciamento, con il *canto* che diviene *pianto*.

La subalternità rispetto al modello consente di rendere immediatamente leggibile l'elemento innovativo: la sostituzione dell'eroe con la fanciulla al primo verso (rappresentata dal canto che diviene pianto, dall'impresa eroica che diventa dolore elegiaco). Questa ottava innesta su una patina ariostesca tutte le parole chiave del linguaggio amoroso più frustrato: "leggiadra", "bellezza", "gioia", "pianger", "durezza" e "alterezza", "languido". Unico centro è Angelica respinta, cioè la donna che fuggiva, che è a sua volta rifuggita, con un ammiccamento al disperato amore che la principessa del Catai ha per Rinaldo nel I libro dell'*Innamorato*. Ancora una volta Aretino sa ricercare la novità solo ripercorrendo la strada a ritroso e smarrendo quasi subito la via.

7. Diverso è il discorso per l'*Orlandino* e l'*Astolfoida*, che invece giocano tutte le loro carte sulla degradazione del modello:

Le eroiche pazzie, li eroichi umori,  
 le traditore imprese, il ladro vanto,  
 le menzogne de l'armi e de gli amori,  
 di che il mondo coglion si inebria tanto,  
 i plebei gesti e i bestiali onori  
 de' tempi antichi ad alta voce canto,  
 canto di Carlo e d'ogni paladino,  
 le grandi coglionarie di cresimino.  
*Orlandino* I 1

Le temerarie imprese, i strani effetti,  
 i cuor bramosi, l'insaziabil menti  
 de' cavallieri erranti i gran concetti,  
 le sorti, i paragon di tutte genti,  
 baron da mensa e campioni da letti,  
 di Carlo Magno e tutti i suoi parenti,  
 de' paladin da ver, di quei da ciance  
 canto l'armi, l'amor fra spade e lance.  
*Astolfoida* I 1

Anche qui il meccanismo è lo stesso: citazione scoperta da Ariosto, ma con un'inversione di posizione («canto l'armi, l'amor» all'ultimo verso) o un rovesciamento («le eroiche pazzie, li eroichi umori, | le traditore imprese, il ladro vanto»).

Se gli eroi codardi, ghiottoni e poltroni in parte fanno già pensare ai personaggi della *Secchia rapita* (suggerzione già accennata da Franceschetti e pienamente condivisibile)<sup>16</sup>, anche stavolta è indietro che bisogna guardare, poiché Aretino, per ottenere lo scopo, accomuna Pulci a Boiardo e Ariosto, ampliando il canone ed inscrivendovi anche la sua *Marfisa*:

Questa è la verità! Non dice fola,  
 come ser Pulci, il Conte e l'Ariosto,  
 il mio sol Aretin, che pel ciel vola  
 con quel lume che 'l sol da mezzo agosto  
*Orlandino* I 9 14

Il Pulcio fiorentin lodò Morgante  
 E l'Ariosto in ciel pose Rugiero,  
 lodò Gradasso il Boiardo galante  
 e Mandricardo e Rodomonte altiero,  
 Brandimarte, Agramante e Sacripante  
*Astolfoida* I 12 1-6

<sup>16</sup> «L'*Orlandino* e l'*Astolfoida*, se non anticipano esplicitamente, certo avviano ad aspetti del poema eroicomico del Seicento, con la sua interna demolizione del mondo cavalleresco», A. FRANCESCHETTI, *L'Aretino e la rottura con i canoni della tradizione cavalleresca*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre -1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Roma, Salerno editrice, 1995, II, pp. 1027-52, p. 1052.

Il *Morgante* diventa memoria poetica determinante non meno dei poemi estensi ed è usato per conferire la patina popolare (più spinta nell'*Orlandino*)<sup>17</sup> al mondo cavalleresco, che rimane però costruito su fondamenta ferraresi<sup>18</sup>. Ecco forse il più eclatante esempio di memoria pulciana tra tutti quelli che si potrebbero proporre:

Era per Pasqua, quella di Natale;  
Carlo la corte avea tutta in Parigi:  
Orlando, com'io dico, è il principale,  
èvvi il Danese, Astolfo ed Ansuigi;  
fannosi feste e cose triunfale,  
e molto celebravan san Dionigi;  
*Morgante* I 9 1-6

Ora la Pasqua è venuta a mestiere.  
Alla mensa ciascun è comparito.  
I paladin si lanciorno a sedere  
Come si lancia in chiesa uno fallito  
E cominciorno a mangiare e <a> bere  
con una sete e con uno appetito  
*Orlandino* I 16 1-6

8. In conclusione, Aretino risulta significativo perché scrive negli anni in cui Ariosto va ultimando il *Furioso* e Berni la sua riscrittura dell'*Innamorato*; anni fecondi per quanto riguarda la produzione di *sequel* e *spin-off* del maggiore poema cavalleresco, di poco anteriori alla rinascita del poema eroico<sup>19</sup>.

Nei suoi abbozzi cavallereschi, lo scrittore toscano imbastisce operazioni di omaggio, parodia ed imitazione dei tre grandi poemi quattro-cinquecenteschi, mostrando una predilezione per Boiardo. I motivi di questa scelta possono essere molteplici. Quello che appare più plausibile è forse legato alla difficoltà della riproposizione delle tecniche ariostesche. Se l'*Innamoramento de Orlando* è un modello ormai assimilato e "digerito" dalla tradizione, l'*Orlando furioso*, la cui ultima edizione è pubblicata in quegli anni, propone innovazioni che sono difficili da comprendere, come dimostra il lungo dibattito critico cinquecentesco, ma anche da riutilizzare. Sostiene giustamente Sacchi che «l'ironia, gli episodi che ci presentano i personaggi in situazioni imbarazzanti e ridicole, la figura del poeta scanzonata e autoironica, erano tutti ingredienti troppo visibili per non essere notati, ma anche troppo

<sup>17</sup> Vd. *ivi*, pp. 1046-47.

<sup>18</sup> «Egli [Aretino] sembra avere l'occhio e la mente sempre fissi al *Furioso*», *ivi*, p. 1049. Brusagli completa la riflessione, parlando della «centralità, in questi frammenti, della memoria boiardesca», in *Aretino e la tradizione cavalleresca*, p. 120.

<sup>19</sup> Vd. perlomeno F. SBERLATI, *Il genere e la disputa, La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001, S. JOSSA, *La fondazione di un genere, Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2001, SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso*.

fragili per essere maneggiati da altre mani che quelle del loro inventore»<sup>20</sup>. Anche dopo il '32 la maggior parte degli autori di romanzi cavallereschi, che siano poligrafi o scrittori semicolti, preferiscono ispirarsi prevalentemente al Conte, ritenendolo di più facile imitazione.

Va aggiunto che accostare costantemente i due poeti ferraresi può essere un modo semplice, oltre che per provare a proporsi come “terza corona” della produzione cavalleresca padana, per movimentare e rendere godibile il poema, istituendo un gioco intertestuale con due (e talvolta con tre) predecessori. Tuttavia è un gioco meccanico, che offre poche possibilità di sviluppo. Difatti Aretino, sebbene provi a presentare il suo lavoro come un prodotto innovativo, più che proporre qualcosa di nuovo non fa che giocare con materiali della tradizione più nota, compiendo il percorso a ritroso dal più moderno Ariosto alle origini boiardesche o retrocedendo ulteriormente, con un *repechage* di Pulci e della tradizione canterina<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso*, p. 106.

<sup>21</sup> Troppo tardi sono venute a conoscenza del ricco articolo di Maria Cristina Cabani sullo stesso tema. Gli estremi sono i seguenti: M.C. CABANI, *L'Aretino continuatore dell'Ariosto. Quattro abbozzj in ottava rima*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XXI, 1 (2018), pp. 11-46.

CLAUDIO VELA

POSTFAZIONE

Basta leggere, consecutivamente o sparsamente non importa, i titoli dei diciannove contributi raccolti in questo volume per costruirsi una mappa mentale di invito all'esplorazione e sentirsi incitati dal desiderio di vedere. Sfilano infatti paradigmi che da decenni continuano ad attrarci, almeno, per restare alla cultura italiana, a partire da quei due capisaldi che sono stati la 'stravaganza' *Arte allusiva* di Giorgio Pasquali (1942) e soprattutto, e già dal titolo, il volume di Gian Biagio Conte *Memoria dei poeti e sistema letterario*, del 1974. Che così naturalmente, sulle loro solide fondamenta classiche (il sottotitolo di Conte elencava *Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*), si sono trovati ad intrecciarsi col fortunatissimo concetto, quando ancora era la cultura francese a prescrivere l'*up to date* di ogni teoria letteraria (o quasi), dell'*intertestualité* di Julia Kristeva (1969), più tardi ratificata nella tassonomica sistemazione, con conseguenti tavole della legge, di *Palimpsestes. La littérature au second degré* di Gérard Genette (1982). Il vol. VIII (Ini-Libb) del Grande Dizionario della Lingua Italiana UTET, del 1973, tranquillamente ignora parola e concetto. Non più il *Supplemento 2004* diretto da Edoardo Sanguineti: che vi registra sia *intertestuale* che *intertestualità*, con citazioni da Umberto Eco dall'ottobre 1978 in poi.

In realtà in questo volume *intertestualità* si incontra solo nel titolo del contributo di Baldassari, mentre invece prevalgono, a norma del titolo generale del convegno, le variazioni su 'memoria': in particolare nello specifico ribadito di *memoria poetica* (Ferraro, Di Giorgi, Bosisio, Pierini), ma anche come *memoria interna* (Gritti), o semplicemente *memoria* (Argurio/Rovere, Cassi), e nello stesso campo semantico si rimane con *memore* (Panizza) e *memorabilità* (Rigo). Le si affiancano due occorrenze di *modelli* (Ravera, Ferrilli), e poi, li elenco nel neutrale ordine alfabetico, compaiono una volta ciascuno *aemulatio*, *allusività* (entrambe in Ferraro) e - persistente

onda lunga pasqualiana su cui ancora si può fare surf - *arte allusiva* (Bosisio), *echi* (Martire), *fonti* (Natale), *imitazioni* (Vagni), *implicazioni* (Ogno), *indizi testuali* (Guassardo), *intarsio* (Di Giorgi), *parodia* (Ferraro), *reinterpretazione* (Ravera), *riprese* (Ogno), *riscrittura* (Argurio/Rovere), *riuso* (Ravera). Ai quali tutti saranno da aggiungere *fra* e *tra*, le preposizioni del rapporto: “tra Guittone e Dante” (Beretta), “fra Lorenzo, Poliziano e Pulci” (Mazzoni). Il *tra* agisce anche più latamente, delimitando spazi di azione e di analisi: “tra memoria e riscrittura” (Argurio/Rovere), “tra memoria interna e filologia” (Gritti), “tra *aemulatio*, allusività e parodia” (Ferraro). Né vanno trascurate le plurime apparizioni del ‘connettivo di coppia’ *e*: “Riuso e reinterpretazione” (Ravera), “Memoria e scrittura” (Cassi), “Filologia e intertestualità” (Baldassari), “esempi e implicazioni” (Ogno), “Intarsio erudito e memoria poetica” (Di Giorgi), “Memoria poetica e arte allusiva” (Bosisio). Così i nodi della rete si moltiplicano, e acuiscono la nostra attesa di saperne di più, quando il titolo mette in evidenza un rapporto privilegiato a due o più elementi: a quelli già visti si devono sommare infatti Guittone come fonte di un indagabile anonimo (Panizza), Dante *influencer* (Rigo), e attivo in Benedetto da Cesena (al ‘chi era costui?’ risponde Sara Ferrilli), provenzali e siciliani in Bembo (Martire), “i due Orlandi”, di Boiardo e Ariosto, in Aretino (Ferraro), trovatori e Dante in Petrarca (Ravera). Non è certo quest’ultimo (e meno ancora il collegamento a due tramite *e*) un modulo di interrogazione esoterico, ma insomma viene subito da pensare al programmaticamente lapidario *Cavalcanti in Dante* di Contini (del 1966, contagiante soprattutto dal momento della sua definitiva accoglienza in *Varianti e altra linguistica*, 1970) e ai suoi successivi irraggiamenti, tra i quali sia sufficiente citare il volume *Dante in Petrarca* di Paolo Trovato (1979) e il sostanziosissimo contributo *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni* di Dante Isella (1984, poi nel suo volume portiano del 2003). Ma è chiaro che su questa via si incontreranno incroci a volontà, tutte le volte che sia dimostrabile la presenza puntuale e specifica di una memoria poetica di opera altrui (o dello stesso autore, in caso conclamato di memoria interna), e non semplicemente l’attingere indipendente a serbatoi comuni, comunemente a disposizione, ciò che da Segre in poi denominiamo “interdiscorsività”.

Sono ricerche di cui gli italianisti si sono compiaciuti forse perfino con qualche rischio di inflazione, quando il progressivo incremento della massa di dati disponibili grazie alle possibilità tecnologiche ha reso troppo facile e poco significativo, se condotto acriticamente, l’esercizio di raccolta e semplice accostamento di dati all’apparenza omogenei. Tanto

che l'esortazione continiana alle concordanze andrebbe oggi rovesciata: "Italiani, vagliate con sospetto le concordanze!". Ma ciò che conta è sempre il risultato: il metodo va bene quando l'informazione *reale* (non predisposta, non preconcepita, non ideologica) ne esce aggiornata e arricchita *realmente*. È quanto succede con i contributi di questo volume, che tengono testa a quel rischio e condensano ciascuno nella propria limitata estensione pregevoli sintesi di fatti concreti, verificabili, interpretati secondo linee di ricerca anche suggestive, mai gratuite o supervacanee.

A me pare consolante, non sembri un paradosso, che non si trovino riferimenti bibliografici comuni a più di due o tre contributi: col che si sarebbero reperiti, per poligenesi, dei 'modelli' di teoria letteraria e/o storico-letterari. Invece in quasi tutti la bibliografia è 'interna', riguarda l'argomento specifico, non un eventuale quadro pregresso di riferimento sul tema della memoria e sulle sue variazioni entro cui applicare il proprio esercizio. Vale dunque il contrario: dalla rilevazione delle cose potranno nascere, dopo e per chi vorrà tentarli, il quadro teorico, la sistemazione storiografica. Una prassi igienica che mi sembra segno di probità e serietà, e consolante perché tutti gli autori sono 'giovani' (almeno accademicamente), e si dimostrano felicemente insensibili alle sirene delle mode critiche. Qui piuttosto si preparano, va ribadito, materiali e indicazioni per futuri capitoli di storiografia letteraria, si mettono a disposizione risultati che compendiano spesso lunghe e faticose ricerche: rilievi puntuali, analisi, raffronti, agnizioni non impressionistiche, a volte anche con ricadute ecdotiche di rilievo. Teoria poca o nulla, indagini positive molte. È un punto sul quale ci dovremo soffermare. Innanzitutto notando come sia conseguente a una tale impostazione il fatto che quasi la metà dei contributi (nove su diciannove) presentino per così dire un anticipo 'quintessenziato', *sub specie memoriae*, dell'edizione da cui derivano: costituiscano cioè una primizia di un raccolto più vasto, di quel lavoro concreto e impegnativo (lavoro di anni, sarà da ricordare ai disinvolti maneggiatori di bilancini che credono di misurare con la quantità la qualità della ricerca) che permette l'interpretazione, che in non pochi casi è la condizione stessa dell'interpretazione, l'edizione. Quasi sempre, come ci si aspetta, una "edizione critica": per Natale sarà l'elegia giudeo-italiana (nel frattempo pubblicata), per Panizza le rime di Panuccio del Bagno, per Gritti *I cinque canti* di Ariosto (intanto anch'essa giunta alla stampa), per Beretta i sonetti di Frate Guittone, per Cassi l'inedito *Cantare di Giusio Paladino*, per Baldassari le canzonette di Leonardo Giustinian, per Mazzoni i poemetti religiosi di Lucrezia Tornabuoni, per Di Giorgi il *Delfilo*

di Marcantonio Colonna, per Pierini i *Carmina* di Alessandro Braccesi. È un altro segno della vitale ‘necessità’ di questi studi, che aggiornano al ventunesimo secolo, servendoli freschi alla nostra tavola, giacimenti preziosi della nostra tradizione letteraria. E che si può estendere a tutti gli altri, che non hanno bisogno di appoggiarsi a una nuova edizione (o unica, nel caso del cantare inedito), perché si occupano di autori e testi per i quali ci si può basare su affidabili edizioni correnti.

Un limite programmatico ha prestabilito i confini cronologici dell’indagine ai primi secoli della nostra letteratura, dal Duecento al primo Cinquecento. Ne è derivato un istruttivo dispiegamento dei contributi lungo l’intero arco: dal Duecento dell’elegia giudeo-italiana [Natale] e di Guittone [Panizza e Beretta], a Dante [Rigo], Petrarca [Ravera] e Boccaccio [Argurio/Rovere], al Quattrocento di Benedetto da Cesena [Ferrilli], Leonardo Giustinian [Baldassari], Lucrezia Tornabuoni [Mazzoni], Gaspare Ambrogio Visconti [Bosisio], Alessandro Braccesi [Pierini] e del cantare inedito del *Giusto Paladino* [Cassi], all’estremo Quattrocento dei poeti post-medicei [Ogno] e al passaggio tra Quattro e Cinquecento di Marco Antonio Ceresa [Di Giorgi], per arrivare al primo Cinquecento di Bembo [Martire], Ariosto [Gritti, Guassardo], Aretino [Ferraro], e di particolari tenzoni poetiche petrarchistiche [Vagni]. E ne è derivata anche una interna offerta testuale che, contributo dopo contributo, si fa non esigua: tralasciando i frammenti, a volte pure di una certa estensione, per conteggiare i soli testi completi, da nove interventi (di nuovo uno su due) raccogliamo un totale di ventisei testi poetici, alcuni in edizione critica e commentata, come nel caso dei testi illustrati da Panizza e da Beretta, primizie appunto tratte dalle rispettive edizioni di Panuccio del Bagno e di Guittone: un modo ‘democratico’ di introdurci direttamente nel laboratorio sperimentale dell’analisi; ma è lo stesso esperito anche dagli altri, sia pure per *specimina* ristretti, in selezione costretta dall’ampiezza della materia così come, già lo si è detto, dai limiti di spazio opportunamente imposti a ogni contributo: sempre benvenuti quando, come in questo volume, sono stimolo alla efficace chiarezza della sintesi.

Sarebbe proficuo percorrere questo arco nel suo intero dispiegamento, ma la sosta in tutte le diciannove stazioni che lo formano potrebbe tradursi in abuso della pazienza del lettore. Meglio individuare linee comuni, applicazioni e prospettive dei metodi della ricerca, e traguardando l’insieme da diversi punti di vista provarsi a tracciarne la mappa: qualcosa, con altra metafora, come far percepire il ‘suono’ complesso ma unitario risultante dall’intreccio delle voci.

Sono sempre in questione contatti, scambi, richiami, dialoghi espliciti o impliciti, influenze. Quanto a queste ultime, possono perfino assumere l'aspetto di 'forme della dipendenza' (nel senso di *addiction*), in testi che tale dipendenza esibiscono, come nel caso del quattrocentesco poema in terza rima *De honore mulierum* di Benedetto da Cesena nei confronti di Dante e dei *Triumph*: altro che la bloomiana "angoscia dell'influenza", qui si vede il contrario, la "perseguita sicurezza dell'influenza", una vera coperta di Linus. Siamo forse a un limite, che già dimostra però quanta ricchezza di articolazione ci si possa aspettare entro un macrotema così sontuosamente ricco: dove, per dire, convivono legittimamente sotto lo stesso tetto la *mise en enfer* di Guittone, per sarcasmo di rimandi rimici, nel trentaduesimo dell'*Inferno*, e una decisiva triangolazione guittoniana che permette invece di dare un nome a un anonimo, qui l'autore di un sonetto adeposto a Panuccio del Bagno, e che sarà il 'guittonista' Bacciarone di messer Baccone, nome che il mero scambio poetico non era in grado di concedere per sé, mentre la rete di corrispondenze con una lettera di Guittone a lui lo cattura con presa salda. Da una tale istruttiva implicazione di esterni (*tertium datur*, ma bisogna saperlo cercare) diramano per analogia almeno due direzioni che si fanno percorrere con profitto. Nell'ambito più strettamente linguistico, non troppo diversamente si arriva a delineare la fisionomia di un testo quando gli accumuli diacronici della sua tradizione si possono sceverare con una prospezione stratigrafica per la quale si fanno strumento euristico proprio entità esterne, le 'fonti' (è bello riscontrare la persistenza secolare della funzionalità del temine, e già a titolo): il testo da solo, qui l'elegia giudeo-italiana, non parla abbastanza, sono i suoi contatti con specifiche tipologie testuali a indirizzare verso un'area geografica particolare. L'altra direzione è un viaggio di istruzione, quello che partendo dai testi di corrispondenza amplia la visione a un contesto di motivazioni più vasto rispetto ai termini ristretti del dialogo a due: ed ecco così che elementi del primo petrarchismo primocinquecentesco, ad esempio, rivelano sorprendenti caratteristiche di poesia 'di cerchia' (lo si dice dei neoteri e di Catullo, ed è definizione così feconda che sarà appropriato estenderla ad altri tempi e ambienti), là dove la memoria poetica si pone come particolare forma programmatica, che alla verticalità ovvia verso Petrarca aggiunge l'orizzontalità di circuiti di intesa (anche interlinguistici, dando spazio alla poesia latina coeva) tra pari: tra Tito Vespasiano Strozzi, Bembo e Tebaldeo, o tra Molza, Muzzarelli, Castiglione-Gonzaga, o tra Niccolò Tiepolo, Querini, Ariosto. Un modello di lirica che avrà fortuna europea si scopre anche frutto di un processo

‘corale’. E non è questo il medesimo schema, tornando cronologicamente poco indietro, che sovrintende alla comune cultura ambientale che lega insieme a Lorenzo de’ Medici, Pulci, Poliziano anche Lucrezia Tornabuoni? Altra poesia di cerchia, entro la quale le frecce direzionali della memoria poetica non sempre vanno, come a distanza facilmente si tenderebbe a credere, dal ‘maggiore’ al ‘minore’, perché al suo interno vige piuttosto un regime di reciprocità. Preso il gusto di accostare le tessere del domino, ognuno si può costruire gli iperspazi dei suoi propri percorsi, dipende dall’innesco degli accostamenti. Se si parte dalla “cultura ambientale”, e si avanza di poco nella Firenze post-medicea, si vedrà che diventerà plausibile attribuire testi anonimi grazie ancora all’intertestualità interna ‘di cerchia’: ma a questo punto si poteva arrivare per altra via, continuando sulla strada, da cui abbiamo deviato, del contributo della memoria poetica a nominare gli anonimi. E d’altro canto da questa sorta di memoria interna a più soggetti sarebbe altrettanto giustificato passare ai fenomeni della memoria interna a un unico autore: dove si accampa, emblematicissimo, il lavoro di Ariosto per i *Cinque canti*, per i quali una nuova interrogazione, che, identificando la diacronia della memoria interna l’ha fatta reagire, come prima non si era pensato, con le tre diverse redazioni del poema, ha portato a scoprire le tappe di un percorso compositivo non unitario. E siccome per i *Cinque canti* si tratta, anche e soprattutto, di problemi di datazione, l’accostamento naturale, senza uscire da Ariosto, viene ora spontaneo farlo con le *Rime*, anch’esse sede di spinose questioni del genere, per notare come la scalarità della memoria poetica, depositando i suoi legami diversi in diverse stagioni di produzione, offra indizi per poter collocare alcuni testi verso riconoscibili temperie culturali, ad esempio entro la piena stagione cortigiana ferrarese di inizio Cinquecento di Ercole Strozzi e di Pietro Bembo. Ma da lì possiamo tornare, volendo, a quella che abbiamo chiamato “cultura ambientale”, e allora ci viene buona un’altra tessera del domino, quella che in ambienti cortigiani come il milanese sforzesco di Gaspare Visconti declina una particolare memoria poetica ‘al destinatario’, cioè funzionalizzata alla corte in quanto direttamente al servizio di un ambiente culturale omogeneo. Se invece (ma no! Se in più) è da Bembo che ripartiamo, e dalla sincronia ferrarese o (come avremmo potuto fare prima) dall’orizzontalità dei rapporti di cerchia scendiamo nel sottosuolo che nutre la sua poesia colta, intessuta di storia letteraria in atto, poesia che nel rapporto coi modelli trova una piena giustificazione, viene alla luce tutta una ricchezza di sottotesti che accompagnano l’onnipresente Petrarca, così che il rinnovato catalogo dei

rapporti (qui si aggiungono il Notaio e in ambito trobadorico Folchetto e Bernart de Ventadorn) conferma una volta di più la pluralità dei “petrarchismi”. È rintoccato il fatidico nome di Petrarca, di uno che come nessun altro ha nutrito la memoria poetica di secoli della cultura occidentale, non solo italiana. Qualunque ulteriore esercizio di indagine sulla sua propria, di memoria poetica, dovrà anzitutto esplorare utilmente il sottosuolo originario del futuro Modello distinguendone le componenti: ma basta una fattispecie, magari scelta tra le più cifrate come capita per *Verdi panni*, la canzone 29, per istruirci sulla complessità di questa rete di modelli e riferimenti sottesi da cui emerge, *nuova*, la poesia petrarchesca. Ciò che in Petrarca è appropriazione e trasformazione dei modelli si mostra, con tutta diversa gestione della memoria poetica, come (velleitaria) esibizione a più livelli in Pietro Aretino, dal quale in effetti ci si poteva aspettare l’insolenza di voler essere terzo tra il cotanto senno dei poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto: visto come apertamente li riprende nei suoi tentativi di poema attraverso la triplice modalità della *aemulatio* (nella *Marfisa*), dell’allusività (nell’*Angelica*) e della parodia (nell’*Orlandino* e nell’*Astolfoida*), mescolandola addirittura col *Morgante* del Pulci, in un meccanico gioco di contaminazione. Sono casi di intenzionalità attiva, cioè di palese allusività, che chiede al lettore di essere percepita, dal macrolivello del genere letterario al microdel riferimento a un luogo particolare, anche solo una parola o un sintagma, con livelli intermedi, ad esempio il richiamo a un episodio memorabile, ‘modellizzante’. L’importante è la riconoscibilità da parte del destinatario, il rimando a un patrimonio comune dato senz’altro per condiviso: e proprio questo succede ad esempio nei casi trecenteschi che si rifanno all’incontro di Dante con Cavalcante Cavalcanti nel c. X dell’*Inferno*. Sono i depositi culturali, da cui si può attingere in vari modi. A volte è relativamente semplice seguire modalità e percorsi dei prelievi, il testo stesso ci indirizza. Più un testo è cifratamente culto più ci invita infatti all’identificazione del mosaico di citazioni e ricordi letterari di cui consiste: esemplare il caso del *Delfilo* di Marcantonio Ceresa, polifileso ma non monocordemente imitativo in quanto si intarsia di aggiunte erudite di varia provenienza. Tolte queste, tolta l’imitazione, anche a queste opere ‘di secondo grado’ inerisce un *quantum* di originalità, in ciò che resta “fuori memoria”. Alcuni assetti letterari sono di per sé ostensione di depositi culturali, pensiamo alla poesia umanistica latina e all’intreccio di memorie che la caratterizza istituzionalmente, che si fa progressivamente più interessante quanto più ingloba altro materiale, contaminando antico e moderno, autori latini

antichi e umanisti, autori volgari (è quanto fa, impariamo, il fiorentino Alessandro Braccesi): una letteratura che si amplia ‘a valanga’, incorporando via via le tradizioni precedenti. A volte invece quei depositi vanno presupposti, perché quanto ne è uscito ha attraversato anche il territorio inesplorato dell’oralità. Non del tutto inesplorabile, peraltro: si possono cercare le perturbazioni che la memoria popolare orale ha esercitato interagendo con la memoria colta libresca, soprattutto nel *corpus* dei cantari, e su questa base provare a collocare un inedito come l’adespoto cantare di *Giusto Paladino*, di area padana, un testo, per come ci è giunto, che dimostra contaminazioni di memoria di genere, memoria letteraria, memoria “imprecisa” e di tecniche mnemoniche tipiche dell’Arte della memoria dei predicatori: più che di lettori, si presuppone la partecipazione di un uditorio. Abbiamo lasciato per ultimo uno dei passaggi più avvincenti tra quanti la memoria poetica ci riserva: il suo possibile valore ecdotico. Se si tratta di un valore virtuale *erga omnes* a certe condizioni testuali e di tradizione, i casi di studio specifici sono quanto mai attraenti: da un’influenza interna translinguistica in Boccaccio (tra il *De montibus* e un sonetto) a quel ginepraio che è la tradizione delle rime di Leonardo Giustinian: qui è un verso del Guinizelli che aiuta a sceverare la lezione corretta di un sonetto: bella conferma della persistenza stilnovistica in Veneto, indicazione fondata di storiografia letteraria, e insieme indizio di spessore culturale, insieme ad altri che si palesano (tra i quali addirittura la canzone *Donna, lo fino amore* che il *De vulgari eloquentia* attribuisce al ‘fantasma’ Guido Ghisilieri), della apparentemente facile, superficiale, cantabile poesia di questo affabile veneziano del Quattrocento.

Proviamo a estrarre da tutto questo una regola generale. Qui si parla di letteratura italiana dal Duecento al Cinquecento, un ambito avvincente, ma ben ristretto nello sterminato paesaggio delle cose umane. Eppure perfino in un piccolo lembo del reale trova conferma una più grande verità: che il Sé è costitutivamente intriso dell’Altro. La consapevolezza diventa conoscenza; e conoscenza e rispetto fanno una cosa sola.

## INDICE DEGLI AUTORI CITATI

### A

Acciaiuoli, Donato 224  
Agostino 61, 197  
Alamanni, Antonio 133-134, 140-144  
Alamanni, Luigi 140  
Albanese, Gabriella 148n, 157n, 158n  
Alberti, Leon Battista 94  
Albonico, Simone 211-212, 234n  
Alfano, Giancarlo 91n, 170n  
Alfonzetti, Beatrice 41n, 248n  
Alighieri, Dante 20, 23-30, 35n, 37n, 53-55, 57-60, 62 e n, 64-65, 71-72, 73n, 77-81, 83, 87n, 93, 98n, 99-100, 102-104, 121, 124, 131, 193n, 195, 201-203, 230, 231n, 258, 260-261, 263  
Alighieri, Pietro 102  
Alvino, Giuseppe X  
Andreose, Alvisè 20n  
Angiolieri, Cecco 77 e n, 80  
Anselmi, Sergio 17n  
Antonelli, Roberto 202n, 230n  
Appel, Carl 204 e n  
Ardissino, Erminia 123n

Aretino, Pietro 25, 245-256, 258, 260, 263  
Argurio, Silvia 45n, 75 e n, 76n, 77n, 79n, 257-258, 260  
Ariosto, Ludovico 207, 214, 217, 221-227, 231, 233-245, 247-248, 252, 254-256, 258-263  
Aristotele 81-117  
Arqués Corominas, Rossend 57n  
Arrigo da Settimello 111-113, 117n  
Artale, Elena 28n  
Artom, Elia Samuele 12n, 13n, 14n  
Asor Rosa, Alberto 21n  
Augurello, Giovanni Aurelio 242n  
Avalle, d'Arco Silvio 31n, 49n

### B

Bacciarone di messer Baccone 39, 47, 49-51, 261  
Bachtin, Michail 196  
Baddeley, Alan 221n  
Baldassari, Gabriele 160n, 161n, 166n, 171n, 257-260  
Baldassarri, Guido 41n, 177n

- Baldelli, Ignazio 16n, 21-22
- Balduino, Armando 55n
- Barberi Squarotti, Giorgio 34n
- Barbi, Michele 203 e n
- Bartuschat, Johannes 82n, 83n, 105n, 108n
- Basile, Tania 187n, 236n
- Basinio da Parma 94, 104
- Battaglia Ricci, Lucia 47n, 57n, 158n
- Battaglia, Salvatore 34n
- Bausi, Francesco 126n
- Becchi, Gentile 132
- Beltrami, Pietro G. 66n
- Beltramini, Guido 225n
- Bembo, Pietro 88 e n, 186, 195-208, 212-214, 216-219, 233, 239, 241-244, 258, 260-262
- Benedetto da Cesena 93-104, 258, 260-261
- Benedetto da Terrarossa 138 e n
- Benvenuto da Imola 59, 98n, 102
- Berardi, Maria Rita 16n
- Beretta, Andrea 23, 25n, 31n, 258-260
- Berisso, Marco X, 40n, 41 e n, 160n
- Bernart de Ventadorn 64, 195, 204-205, 263
- Berni, Francesco 218 e n, 255
- Berra, Claudia 179n, 234-235, 242n
- Bertoldi da Serravalle, Giovanni 102
- Bessi, Rossella 158n
- Bettarini, Rosanna 64n, 66n, 68n, 187n, 202n
- Bianchi, Stefano 235n
- Bianciotto, Gabriel 199n
- Bibbiena (Bernardo Dovizi da Bibbiena) 223
- Bigi, Emilio 222n
- Billanovich, Giuseppe 85n, 160 e n
- Blaise, Albert 57 e n
- Blake, William 91 e n
- Boccaccio, Giovanni 54 e n, 75-79, 82, 84-91, 102-103, 112n, 115n, 117n, 186 e n, 190, 193, 260, 264
- Boiardo, Matteo Maria 104, 129n, 187n, 188, 195, 198 e n, 247, 248n, 250-252, 254-255, 258, 263
- Bologna, Alessio 238n
- Bologna, Corrado 205n
- Bolzoni, Lina 221n
- Bonazzoli, Viviana 17n
- Boncompagno da Signa 61n
- Bongrani, Paolo 173n, 174n, 176n, 182n
- Bonichi, Bindo 79
- Borgia, Lucrezia 213
- Bosco, Umberto 158n
- Bosisio, Matteo 173, 257-258, 260
- Bottiroli, Giovanni 196 e n
- Bozzetti, Cesare 174n, 234 e n, 237n, 240 e n
- Braccesi, Alessandro 145-158, 260, 264
- Bracciolini, Poggio 150
- Brambilla Ageno, Franca 40 e n, 42, 225n
- Brancato, Vittoria 23n, 26
- Brea López, Mercedes 105n
- Breschi, Giancarlo 19 e n, 20n

- Brevio, Giovanni 203  
 Brugnolo, Furio 55n, 57 e n, 168n, 171n  
 Bruni Bettarini, Anna 62, 63n  
 Bruni, Francesco 19n  
 Bruni, Leonardo 98n  
 Brusciagli, Riccardo 248n, 250 e n, 251n, 255n  
 Bucchi, Gabriele 247n  
 Buonaccorso da Montemagno 150  
 Burchiello (Domenico di Giovanni) 133-134, 141-143
- C**
- Cabani, Maria Cristina 108n, 222n, 256n  
 Calcagnini, Celio 241 e n  
 Calenda, Corrado 55n  
 Callimaco 151 e n  
 Calmeta (Vincenzo Colli) 192  
 Calpurnio 148n  
 Camillo, Giulio 203  
 Campanelli, Maurizio 204n  
 Campeggiani, Ida 233n, 227n  
 Cancro, Teresa 248n  
 Canettieri, Paolo 222n, 230n  
 Canova, Andrea 251n  
 Capoferri, Federica 248 e n  
 Caracciolo, Tristano 151  
 Cardini, Roberto 146n, 153n  
 Carnazzi, Giulio 175-176  
 Carocci, Anna 162-163, 248n  
 Carrai, Stefano 20n, 41 e n, 125, 192-193, 208  
 Carruthers, Mary 221n  
 Casadei, Alberto 22n  
 Casamassima, Emanuele 20n  
 Casari, Antonio 98n  
 Casazza, Ornella 122n  
 Casella, Maria Teresa 184n  
 Cassi, Vincenzo 105, 117, 257-260  
 Cassuto, Umberto 12n, 13n, 14 e n, 17-19  
 Castelvetro, Ludovico 205  
 Castiglione, Baldassarre 207-208, 210, 261  
 Catanzaro, Giuseppe 146n  
 Catullo 147, 151 e n, 257, 261  
 Cavalcanti, Guido 24, 30, 53-57, 59-64, 79, 98, 258, 263  
 Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili) 98n  
 Ceccoli, Marino 35n  
 Cella, Roberta 47n  
 Ceresa, Marco Antonio 183-193, 260, 263  
 Chiabò, Maria 128n  
 Chiarelli, Angelo 248n  
 Chivacci Leonardi, Anna Maria 25n  
 Ciapponi, Lucia A. 189n  
 Ciccuto, Marcello 61-62  
 Cino da Pistoia 53-64, 98n  
 Ciociola, Claudio 160n  
 Cioni, Filippo 133, 136-139  
 Citroni, Mario 148n  
 Claudiano 230-231  
 Clivio, Gianrenzo P. 20n  
 Cocchiara, Giuseppe 82n

Colafemmina, Cesare 17n, 22n  
 Colocci, Angelo 203, 205  
 Colonna, Francesco 184, 186, 189-190,  
 192-193  
 Coluccia, Rosario 41n  
 Comboni, Andrea 112n, 171n, 192n,  
 193n, 236n  
 Compagni, Dino 54n, 61  
 Conte, Gian Biagio 257  
 Contini, Gianfranco 14 e n, 18n, 19 e  
 n, 24n, 59n, 198n, 258  
 Conway, Robert Seymour 97n  
 Coppa, Jacopo 234n  
 Coppini, Donatella 145n, 146n, 147n,  
 150n, 158n  
 Corsaro, Antonio 218n  
 Corti, Maria 184 e n, 185n  
 Crescimbeni, Giovanni Mario 63, 123n,  
 138  
 Cristelli, Stefano 38n  
 Curti, Elisa 123n

D

D'Addario, Mario 122n  
 D'Ancona, Alessandro 161n  
 Daniel, Arnaut 65-68, 71, 77, 82n, 98n,  
 205  
 Danzi, Massimo 203n, 218n  
 Dauvois, Nathalie 147n  
 De Bartholomaeis, Vincenzo 18n  
 De Beer, Susanna 146n  
 Debenedetti, Santorre 222n  
 Decaria, Alessio 28n, 124n  
 de' Conti, Giusto 94, 98n, 104  
 de' Ferraris, Antonio 151  
 Degl'Innocenti, Luca 108n  
 degli Uberti, Fazio 203  
 Del Badia, Iodoco 143n  
 del Bagno, Panuccio 39-43, 45, 49-51,  
 79, 259-261  
 Delcorno Branca, Daniela 116n, 123n,  
 126 e n, 128 e n  
 Della Guardia, Anita 238n  
 Dello da Signa 37n  
 Della Lana, Jacopo 58, 118  
 Dello Russo, Michele 141 e n  
 Del Lungo, Isidoro 137-138  
 Del Punta, Ignazio 50n  
 Del Sal, Nievo 30 e n  
 De Matteis, Giuseppe  
 de' Medici, Giuliano  
 de' Medici, Lorenzo (il Magnifico)  
 De Petris, Alfonso  
 de Pomis, Elia 17n  
 De Robertis, Domenico  
 De Robertis, Teresa 76n  
 De Rossi, Giovanni Bernardo 13n  
 de' Rossi, Nicolò 168n  
 Diamanti, Donatella 222n  
 Di Giorgi, Roberta 183, 186n, 192n,  
 257-260  
 Di Iasio, Valeria 248n  
 Dionigi di Alicarnasso 255  
 Dionisotti, Carlo 88n, 104 e n  
 Di Ricco, Alessandra 192n, 193n, 236n  
 di VannoZZo, Francesco 171-172

Divizia, Paolo 31n  
 Doglio, Federico 128n  
 Donati, Claudio 151n  
 Donati, Forese 37n  
 Doni, Anton Francesco 205  
 Donnini Andrea 197-198, 201, 241n  
 Dorigatti, Marco 233n, 239n  
 Dotto Reali 37n  
 Dozzo Nori 37n  
 Duccini, Barbara 128 e n, 129n

**E**

Eco, Umberto 257  
 Egidi, Francesco 28 e n, 31-32, 34, 36  
 Enenkel, Karl Alfred Engelbert 146n  
 Enselmino da Montebelluna 20n  
 Equicola, Mario 223  
 Ermete Trismegisto 131  
 Esiodo 241  
 Euripide 81  
 Eutropio 96-98

**F**

Fabbri, Edoardo 98n  
 Falcioni, Anna 94n  
 Falini, Irene X  
 Fattorini, Mauro 56n  
 Fenzi, Enrico 102n  
 Ferraro, Luca 254, 257-258, 260  
 Ferretti Cuomo, Luisa 22n  
 Ferrilli, Sara 93, 95n, 257-258, 260  
 Finazzi, Maria 234-235, 239, 241n, 243n

Finzi, Claudio 151n  
 Fiori, Giorgio 184n  
 Firpo, Luigi 228n  
 Folquet de Marselha 98n, 195, 200n, 263  
 Fonseca, Cosimo Damiano 17n  
 Formisano, Luciano 37n  
 Formentin, Vittorio 18 e n  
 Fossati, Clara 111n  
 Franceschetti, Antonio 254 e n  
 Francesco di Sales 122  
 Frosini, Giovanna 31n, 35n, 36n  
 Fubini, Mario 66n

**G**

Galletto Pisano 25  
 Galli, Angelo 131  
 Gallo 151 e n  
 Gazzano, Silvia 122n, 128n  
 Genette, Gérard 177n, 257  
 Gerardi Marcuzzo, Giuseppina 18n  
 Gerard-Zai, Marie-Claire 66n  
 Gesner, Johannes Matthias 230n  
 Ghisilieri, Guido 169, 264  
 Giachino, Luisella 173n, 176n, 182n  
 Giacomo da Lentini 24, 195, 201-202, 204-205  
 Giacomo da Pistoia 56  
 Gibellini, Pietro 174n, 237n  
 Gigante, Claudio 251n  
 Giovenale 156, 204  
 Giraldi, Giovan Battista Cinzio 218

- Giunta, Claudio 37n  
 Giustinian, Leonardo 159-163, 166, 168-171, 259-260, 264  
 Gmelin, Hermann 53 e n  
 Gnocchi, Alessandro 207 e n, 214 e n  
 Goffis, Cesare Federico 94n  
 Gombrich, Hans 222n  
 Gonzaga, Cesare 208 e n, 261  
 Gorni, Guglielmo 54 e n, 57, 59n, 218n  
 Graffigna, Daniela 203 e n  
 Graziano 35n  
 Grimaldi, Emma 91n  
 Gritti, Valentina 221-221, 224n, 228n, 257-260  
 Grubbitzsch Rodewald, Helga 66n, 68n  
 Guarini, Guarino 94  
 Guassardo, Giada 233, 239n, 241n, 258, 260  
 Guidi, Guidobaldo 142 e n  
 Guidorizzi, Giulio 77n  
 Guillaume de Machaut 81  
 Guinizelli, Guido 70, 77-78, 81-83, 159, 167-169, 171, 264  
 Guittone d'Arezzo 23-31, 33n, 34n, 35n, 36n, 37n, 38n, 39, 46-47, 49-50, 98, 101, 258-261
- H**  
 Hannüs Palazzini, Giuseppina 209n  
 Hendrix, Harald 218n
- I**  
 Inglese, Giorgio 100n, 101n
- Iocca, Irene 87n  
 Isella, Dante 258  
 Isidoro da Siviglia 89n
- J**  
 Jaberg, Karl 38n  
 Jodogne, Pierre 140n, 141n, 143n  
 Jossa, Stefano 218 e n, 255  
 Jud, Jakob 38n  
 Juhász, Ladislao 149n  
 Juri, Amelia 214
- K**  
 Kristeller, Paul Oscar 134n  
 Kristeva, Julia 257  
 Kuon, Peter 58 e n, 66n, 67n, 68n, 70 e n, 71 e n
- L**  
 Landino, Cristoforo 145, 147-155, 157  
 Landucci, Luca 143n  
 Lanza, Antonio 135n  
 Larivalle, Paul 245n  
 Larson, Pär 28n, 35n, 36n  
 Lasca (Anton Francesco Grazzini) 140  
 Latini, Brunetto 25, 98n  
 Laureys, Marc 147n  
 Lazzi, Giovanna 150n  
 Ledda, Alessandro 174n  
 Leonardi, Lino 23n, 24n, 26n, 28n, 31n, 33n, 35n, 36n, 47n  
 Leonardo da Chio 151

- Leporatti, Roberto 76 e n., 78, 89n, 91n  
 Leuker, Tobias 134n  
 Librandi, Rita 22n  
 Liburnio, Niccolò 235  
 Ligdamo 157  
 Limongelli, Marco 112  
 Livio 96-98, 101, 103n  
 Livraghi, Leyla Maria Gabriella 58n  
 Lo Monaco, Francesco 146n  
 Lommatzsch, Erhard 112n  
 Longhi, Silvia 218 e n, 237n  
 Longobardi, Monica 105n  
 Lopomo, Nicole 155n  
 Lotto di ser Dato 50-51  
 Luisi, Francesco 161n  
 Luzzati, Michele 17n, 19n
- M**
- Maggiore, Marco 33n  
 Magnani, Franca 149n  
 Malato, Enrico 57, 60n, 102n  
 Malinverni, Massimo 168n, 175n, 179n, 236n  
 Mancini, Franco 19-20, 22n  
 Manetti, Roberta 171 e n  
 Manfredi, Antonio 54n  
 Marchand, Jean Jacques 123n, 187n, 212 e n, 236n  
 Margueron, Claude 47n  
 Marrani, Giuseppe 28n  
 Marrasio, Giovanni 147n, 150  
 Marsuppini, Carlo 151  
 Martelli, Mario 122n, 126-129, 136-139  
 Martelli, Pucciandone 41  
 Martelli, Sebastiano 91n  
 Marti, Mario 35n  
 Martinelli, Bortolo 174n  
 Martire, Giulio 195, 258, 260  
 Maruffi, Silvestro 138n  
 Marullo, Michele 180  
 Marziale 149n  
 Massèra, Aldo Francesco 94n, 99 e n  
 Matarrese, Tina 222n, 247n  
 Mazzoni, Luca 121, 258-260  
 Mazzucchi, Andrea 91n, 102n  
 Melani, Silvio 51n  
 Mencaraglia, Luciano 148n  
 Meneghetti, Maria Luisa 197n, 200 e n  
 Mengaldo, Pier Vincenzo 25n, 168n  
 Menichetti, Aldo 27  
 Messina, Claudia 79n  
 Meyer-Lübke, Wilhelm 38n  
 Minetti, Filippo Francesco 38n  
 Mocati, Bartolomeo 25  
 Molinari, Carla 66n, 67n, 70 e n, 73n  
 Molza, Francesco Maria 207-211, 261  
 Monte Andrea 37n  
 Monti, Carla Maria 54n, 76n, 85n, 86n, 91n  
 Moretti, Frej 114n  
 Morgiani, Lorenzo 136n, 138n  
 Moscoli, Nerio 79  
 Motta, Uberto 211n  
 Musa, Mark 40 e n, 42

Musarra, Antonio 50n, 51n  
Muscia, Nicola 54-55, 61-63  
Mussini Sacchi, Maria Pia 174n  
Muzzarelli, Giovanni 207-211, 261

## N

Naldi, Naldo 146, 149-150, 157  
Natale, Sara 11-12, 258-260  
Natuccio Cinquino 49  
Negri, Giuliano 138 e n  
Neira Cruz, Xosé Antonio 61n  
Niccolò da Correggio 176  
Nocentini, Alberto 35n

## O

Oberdorfer, Aldo 160 e n  
Ogno, Daniela 133, 258, 260  
Onesto da Bologna 25  
Orazio 81, 147-148, 151n, 153, 155  
Orbicchiani, Bonagiunta 24-25, 64, 79, 101  
Orlando, Sandro 37n  
Orosio 89n, 96-97  
Orsini, Clarice 122  
Ortoleva, Vincenzo 38n  
Orvieto, Paolo 122n, 125n, 127-128, 131, 236n  
Ossola, Carlo 122n  
Ovidio 81-82, 90n, 115n, 147-149, 151 e n, 153, 155, 236 e n, 257

## P

Pacca, Vinicio 103n, 177n

Pagliaresi, Neri 35n  
Palermo, Francesco 98n, 122n  
Palumbo, Giovanni 251n  
Palumbo, Matteo 91n  
Panizza, Nicola 39-40, 42n, 43n, 46n, 50n, 51n, 257-260  
Paolino, Laura 103n, 177n  
Parducci, Amos 42n, 122n  
Parenti, Alessandro 35n, 38n  
Parenti, Piero 143  
Pasero, Nicolò 196 e n  
Pasquali, Giorgio 257  
Passerini, Luigi 138n  
Pastore Stocchi, Manlio 85n, 86n, 91n  
Pellegrini, Paolo 85n  
Pericoli, Lisa 31n  
Peron, Gianfelice 55n  
Perosa, Alessandro 145-146, 148n, 155n  
Perotti, Niccolò 186, 192  
Perriccioli Saggese, Alessandra 91n  
Persio 103n  
Perugi, Maurizio 66n, 68n  
Petoletti, Marco 76n  
Petrarca, Francesco 53-54, 61, 63-68, 71-73, 76-77, 83-84, 88-90, 93, 98n, 102-104, 124-126, 130-131, 145, 147n, 151-153, 157 e n, 172-181, 186-187, 190, 195, 198 e n, 201-202, 212-213, 258, 260-263  
Petrella, Giancarlo 174n  
Pezzarossa, Fulvio 122n, 123n, 132n  
Pfister, Max 38n  
Piattoli, Renato 20n

- Piccioni, Luigi 98-100  
 Piccolomini, Alessandro 170 e n  
 Piccolomini, Enea Silvio 146-147, 150  
 Picone, Michelangelo 67n  
 Pierini, Ilaria 145, 147n, 149n, 257, 260  
 Pierozzi, Antonino 122  
 Pietrobon, Ester 248n  
 Pini, Laura 160 e n, 164 e n, 167  
 Piromalli, Antonio 94n  
 Platina (Bartolomeo Sacchi) 151  
 Plinio il Vecchio 89n, 186, 190-192  
 Poliziano (Angelo Ambrogini) 121, 123 e n, 125-131, 134n, 146, 151, 155 e n, 258, 262  
 Pomponio Mela 190  
 Pontano, Giovanni 146, 154  
 Pozzi, Giovanni 184-186, 189n, 192n  
 Praloran, Marco 222n, 247n, 251 e n.  
 Procaccioli, Paolo 218n  
 Propertio 149-152, 155-156, 178-179, 236, 238, 241  
 Pucet, Jacques 97n  
 Pulci, Antonia (Antonia Giannotti) 125n  
 Pulci, Bernardo 134-136  
 Pulci, Luigi 121, 123-125, 127n, 132, 225n, 245, 254, 256, 258, 262-263  
 Pulsoni, Carlo 68n, 205 e n  
 Punzi, Arianna 30n, 230n  
 Pyle, Cynthia Munro 173n
- Q**  
 Quadrio, Francesco Saverio 98n
- Quaglio, Antonio Enzo 160 e n  
 Quirini, Lauro 151
- R**  
 Rabil, Albert 151n  
 Rabitti, Giovanna 234n  
 Ragni, Eugenio 94n  
 Raimbaut d'Aurenga 68n  
 Ravera, Giulia 65, 68n, 257-258, 260  
 Richard de Fournival 199n  
 Richler, Benjamin 13n  
 Ricolfi, Alfonso 42 e n, 43  
 Ridolfi, Matteo 134-136, 138-139  
 Ridolfi, Roberto 127  
 Rigaut de Berbezilh 199 e n  
 Rigo, Paolo 53, 79n, 257-258, 260  
 Rijser, David 146n  
 Ristori, Renzo 138n  
 Rivera, Luigi 18n  
 Rohlf, Gerhard 16, 38n, 129n  
 Romei, Danilo 245 e n, 247n  
 Roncaccia, Alberto 123n  
 Rossi, Luca Carlo e n  
 Rossi, Luciano 167n  
 Rossi, Vittorio 157n  
 Rovere, Valentina 45n, 75n, 86n, 257-258, 260  
 Rovetta, Alessandro 185n, 186n
- S**  
 Sacchi, Guido 246 e n, 248n, 250n, 255-256

- Saffo 151 e n  
 Sallustio 96 e n  
 Salutati, Coluccio 98n  
 Salvadori, Patrizia 122n  
 Salvarani, Renata 208n  
 Salvini, Antonio Maria 98n  
 Salza, Abdelkader 236n-238n  
 Sandal, Ennio 174n, 237n  
 Sanguineti, Edoardo 257  
 Sanguineti, Federico 100n, 102n  
 Sannazaro, Jacopo 186  
 Santagata, Marco 25n, 64n, 66n, 67n, 68n, 71 e n, 103n, 175 e n, 198n  
 Santini, Giovanna 223n  
 Santucci, Francesco 146n  
 Sarti, Mauro 56n  
 Sassetti, Francesco 146  
 Savonarola, Girolamo 127n, 136-139  
 Sberlati, Francesco 255n  
 Scarano, Emanuella 222n  
 Schweickard, Wolfgang 38n  
 Secchi Tarugi, Luisa 190n  
 Segre, Cesare 122n, 174n, 222n, 225n, 227 e n, 235n, 236n, 258  
 Seneca 82-83, 157, 177, 186, 193  
 Serafino Aquilano (Serafino de' Ciminelli) 233, 237-238  
 Serassi, Pierantonio 210n  
 Serdini, Simone (detto il Saviozzo) 98n  
 Serianni, Luca 16n  
 Servio 97n  
 Sforza, Alessandro 131  
 Sidonio Apollinare 149n  
 Šklovskij, Viktor 180n  
 Solimena, Adriana 50n  
 Solino 96-97  
 Sonelli, Lorenzo 27 e n  
 Spitzer, Leo 18n  
 Squillacioti, Paolo 28n, 200n  
 Stazio 149  
 Sticca, Sandro 20n  
 Strologo, Franca 108n  
 Strozzi, Ercole 233, 238-241, 262  
 Strozzi, Tito Vespasiano 150, 211-213, 238, 261  
 Suitner, Franco 50n, 60n  
 Sullam Calimani, Anna Vera 14n, 18n  
 Sulpicia 157
- T**
- Tamani, Giuliano 17n  
 Tanturli, Giuliano 76n  
 Tassoni, Alessandro 67  
 Tateo, Francesco 151n  
 Tavoni, Mirko 25n  
 Tebaldeo (Antonio Tebaldi) 187-188, 207, 212-213, 217-218, 236n, 261  
 Tedaldi, Pieraccio 79  
 Terzaghi, Nicola 146n  
 Tibullo 151-152, 155-156  
 Tissoni Benvenuti, Antonia 168-169, 174n, 175n, 236n  
 Todorov, Tzvetan 180n  
 Tomasi, Franco 41n, 247n  
 Tonelli, Natascia 158n  
 Tornabuoni de' Medici, Lucrezia 122-

132, 259-260, 262  
 Toscani, Bernard 127n, 131  
 Tranfaglia, Silvia 57n  
 Travi, Ernesto 200n  
 Trebazio 148  
 Trifone, Pietro 16n  
 Trissino, Gian Giorgio 242  
 Trovato, Paolo 225n, 258  
 Tura, Adolfo 225n  
 Tylus, Jane 122 e n

**U**

Ugolini, Francesco A. 19n, 20n, 21n  
 Ugurgieri Azzolini, Isidoro 63  
 Ungaretti, Giuseppe 91 e n

**V**

Vagni, Giacomo 207-208, 211n, 239n,  
 240n, 258, 260  
 Valeriani, Lodovico 31 e n, 32, 36  
 Varrone 97 e n  
 Varvaro, Alberto 199n  
 Vecce, Carlo 91n  
 Vecchi Galli, Paola 236n, 251n  
 Vegezio 38n  
 Vegio, Maffeo 155  
 Vela, Claudio 37n, 207-208, 240n, 257  
 Velardi, Francesco 62n  
 Verino, Ugolino 145-153, 157  
 Vibio Sequestre 85  
 Vignuzzi, Ugo 16n  
 Villoresi, Marco 108n

Virgilio 28, 54, 59, 61-62, 73, 78n, 84n,  
 151, 157, 197-198, 257  
 Visconti, Gaspare Ambrogio 173-182,  
 260, 262  
 Viti, Paolo 145n, 155n  
 Vivanti, Corrado 19n  
 Volpi, Giuseppe 122n  
 von Wartburg, Walther 35n

**W**

Walter, Ingeborg 122n  
 Walters, Carl Flamstead 97n  
 Wiese, Berthold 159-161  
 Wilkins, Ernest Hatch 125n

**Y**

Yă'(ă)qōv del fu 'Ēl[īy]āh da Cagli 17  
 Yates, Frances Amelia 222n

**Z**

Zaccagnini, Guido 42-43  
 Zaccarello, Michelangelo 102n, 141n  
 Zampese, Cristina 222n, 229n  
 Zamponi, Stefano 76n  
 Zanato, Tiziano 129n, 131n, 160n,  
 171n, 173n, 179n, 181 e n, 187n,  
 198n  
 Zangemeister, Karl 97n



## INDICE DEI MANOSCRITTI CITATI

### Bologna

Biblioteca Universitaria  
2721 105n, 117 e n

### Città del Vaticano

Biblioteca Apostolica Vaticana  
Barb. Lat. 4004 95n  
Chig. L.V.176 87n  
Chig. L.VII.266 161n  
Chig. L.VIII.305 203  
Ross. 424 137-138, 161n  
Ross. 639 234  
Vat. Lat. 3207 200  
Vat. Lat. 3213 203  
Vat. Lat. 3214 203  
Vat. Lat. 3793 25n, 37n, 203-204  
Vat. Lat. 4823 203  
Vat. Lat. 5164 218  
Vat. Lat. 5232 201  
Vat. Urb. 741 146-147

### Firenze

Accademia della Crusca  
53 203

Biblioteca Medicea Laurenziana

Ash. 452 134n

Plut. 41.25 134n

Plut. 41.33 134n

Redi 9 26n, 31-37, 39-41, 43-45, 47-51

Biblioteca Nazionale Centrale

II IV 678 134n

II X 56 134n, 135n

Magl. VII 30 161n

Magl. VII 877 140n

Magl. IX 12 140n

Pal. 213 159-161, 163-167, 170

Biblioteca Riccardiana

1035 87n

1091 159

2599 134n

2723 134n, 135n

Londra

British Library

King's Collection 322 171n

Milano

Biblioteca Ambrosiana

C 20 inf. 183-184

New York

Collezione Jeselsohn [?] (già Ferrara, Tempio Maggiore Israelitico, 19, e London, Valmadonna Trust Library, 10) 13-14, 17 e n

Parigi

Bibliothèque Nationale de France

Fr. 1749 201, 205

It. 1032 160-161, 163-167, 169n, 170

It. 1069 161 e n, 163-167, 169n

Parma

Biblioteca Palatina

2736 (già De Rossi 804) 13-14, 17n

Piacenza

Biblioteca Comunale Passerini Landi

Pallastrelli 267 160-167

Toledo

Archivio y Biblioteca Capitulares

Zelada 104.6 87n

Venezia

Archivio di Stato

Miscellanea Codici I 158 161 e n, 163-168, 169n, 170-171, 172n

Biblioteca Nazionale Marciana

It. IX 143 (6993) 201, 203

It. IX 346 (6323) 161 e n, 163-167

It. IX 486 (6767) 159



*Collana Medioevo e Rinascimento: testi e studi*

*Volumi pubblicati*

1. Margherita Lecco, *“Ore legar populi”*. Le *“Metamorfosi”* di Ovidio e la loro disseminazione letteraria e iconografica, 2019 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-53-5), (ISBN versione eBook: 978-88-94943-54-2)
  
2. *Memoria poetica: questioni filologiche e problemi di metodo*, a cura di Giuseppe Alvino, Marco Berisso, Irene Falini, 2019 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-65-8), (ISBN versione eBook: 978-88-94943-66-5)
  
3. *Iacopo da Cessole. Libellus de moribus hominum et de officiis nobilium ac popularium super ludo scaccorum. Volgareggiamento italiano trecentesco (Redazione A)*, edizione critica a cura di Antonio Scolari, 2019 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-59-7), (ISBN versione eBook: 978-88-94943-60-3)



**Giuseppe Alvino** è assegnista presso l'Università di Genova. Collabora con il progetto dell'Edizione Nazionale dei commenti danteschi.

**Marco Berisso** insegna Filologia italiana e si occupa prevalentemente di poesia due-trecentesca e di testi otto-novecenteschi.

**Irene Falini** è assegnista dell'Istituto OVI del CNR. Si è addottorata presso l'Università di Genova, dove è cultore di Filologia italiana, e si occupa di poesia volgare dei secc. XIV e XV.

Il convegno ha analizzato la funzione nella poesia medievale e rinascimentale della cosiddetta "memoria poetica", ovvero la ripresa, conscia o meno, da parte di un poeta, di stilemi, versificazione, lessemi, rime e altri elementi già precedentemente impiegati in opere proprie o altrui. La memoria poetica è stata soprattutto analizzata nelle sue intersezioni con i problemi della ricostruzione filologica.

*The congress was about the presence in Medieval and Renaissance poetry of the so-called category of "poetical memory", namely the reprise either conscious or unconscious in a poetic work of stylistic or rhythmic or lexical elements from another poet or from other works of the same poet. This category was especially investigated in its relationships with the issues of philological reconstruction.*

ISBN: 978-88-94943-66-5



9 788894 943665

In copertina:  
Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1174, c. 27v (Allegoria della memoria)