

POESIA DEL QUATTROCENTO

Collana diretta da

ITALO PANTANI e GABRIELE BALDASSARI

Studi

1

*Comitato scientifico*

SIMONE ALBONICO  
Université de Lausanne

MAURIZIO CAMPANELLI  
Sapienza. Università di Roma

ANDREA COMBONI  
Università di Trento

CLAUDIA CORFIATI  
Università di Bari

JEROEN DE KEYSER  
Katholieke Universiteit Leuven

CRISTINA MONTAGNANI  
Università di Ferrara

PAOLA VECCHI GALLI  
Università di Bologna

TIZIANO ZANATO  
Università Ca' Foscari di Venezia

*I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review che ne attesta la validità scientifica*

Tiziano Zanato

# Da Boiardo a Bembo

Saggi sulla lirica settentrionale nel Quattrocento

*a cura di*

GABRIELE BALDASSARI E ELISA CURTI

Edizioni dell'Orso  
Alessandria



## INDICE GENERALE

Premessa

Nota

Bibliografia

Parte I. Scritti boiardeschi

*Esperienze di un commentatore degli “Amorum libri”*

*“L’Innamoramento de Orlando”: problematiche vecchie e nuove*

*Varianti d’autore negli “Amorum libri tres”*

*Novità su tradizione e testo degli “Amorum libri tres”*

*Boiardo innamorato, o il “viver forte” di un amante*

*Alberti e Boiardo lirico*

*Giusto e gli “Amorum libri” di Boiardo*

*Filologia + Critica*

*Interrogative ed esclamative negli “Amorum libri” boiardeschi*

*Per un Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento: l’exemplum boiardesco*

*Provare “l’ultimo valor” di Amore. Sensualità ed erotismo negli “Amorum libri” di Boiardo*

*Antonia, o del “pensier fole”*

*Semper amicus, semper socius: Boiardo ed Ercole d’Este*

*“Forsi il mio dir torreti a maraviglia”: modalità citazionali negli “Amorum libri”*

Parte II. Dal primo Quattrocento a Bembo

*Il nome dell’amata da Petrarca ai petrarchisti*

*Il “Canzoniere” di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*

*Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto*

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

*Indagini sulla tradizione dei canzonieri in volgare del Quattrocento*

*Nuove prospettive su canone e commento dei canzonieri quattrocenteschi*

*Nuovi ragguagli sul “Canzoniere per Zucarina”*

*L’occhio sul presente. Varia cultura di due codici riconducibili a Gaspare Ambrogio Visconti*

*Indagini sulle rime di Pietro Bembo*

Indice dei nomi

Indice dei manoscritti

## Premessa

Per una curiosa coincidenza, che sembra fatta apposta per gli appassionati di macrotesti, questo volume contiene 23 saggi, esattamente come l'anno, il '23, in cui l'autore si congeda dal suo ruolo accademico, che ha ricoperto per tanto tempo nella sua Venezia. A Tiziano Zanato la parola "maestro" non è mai piaciuta, come non piaceva a quello che di fatto è stato il suo maestro, Antonio Enzo Quaglio. E dunque, con un'abile preterizione, non la useremo. Ci limiteremo a dire che i saggi qui raccolti dimostrano come il vero magistero nasca, prenda forma e si consolidi senza alcun bisogno di proclami, ma attraverso la ricerca e la scrittura, che Tiziano ha praticato con passione assidua in tutti questi anni. Lo ha fatto coniugando al meglio sistematicità e creatività, sapendo cioè trovare nuove chiavi per affrontare spinose questioni e al tempo stesso applicando un metodo rigoroso, inteso quasi a esaurire di volta in volta l'oggetto dell'indagine, che si trattasse dei sonetti incipitari nei canzonieri del secondo Quattrocento o del problema della "lessicalizzazione" di Petrarca, delle interrogative ed esclamative negli *Amorum libri* di Boiardo o del rapporto tra quest'ultimo e modelli a lui vicini come Giusto de' Conti o Leon Battista Alberti. Non ci dilungheremo su questo metodo, lasciando che sia il lettore a coglierne l'impronta facendosene opportunamente influenzare, anche grazie a una scrittura concisa, chiarissima, ma accesa sempre da guizzi e tratti suoi peculiari. Solo due cose però ci preme sottolineare ancora. La prima è costituita dal binomio che uno dei saggi qui ristampati propone fin dal titolo, suggerendo non un accostamento, ma un potenziamento reciproco: filologia + critica. Il lavoro di Tiziano ha mostrato in maniera esemplare infatti come lo studioso che sappia muoversi contemporaneamente come filologo e come critico, che sappia leggere i testimoni attraverso i testi e i testi attraverso i testimoni, possa raggiungere risultati davvero fruttuosi e duraturi nel campo dell'italianistica. L'altro aspetto che merita di essere rilevato è che il rigore del metodo in lui non ha mai cancellato il gusto, gusto per il testo, per la parola poetica, per il talento di autori lontani nel tempo, ma che possiamo ancora assaporare appieno. Usiamo certi termini non a caso, per chi conosca il festeggiato e un'altra sua passione: perché, scorrendo le pagine di questo libro, si ha spesso l'impressione che il paziente avvicinamento al testo da parte del critico-filologo sia fatto quasi della lenta, studiata gestualità di chi sa come accostarsi a un grande vino. Servono movimenti accorti perché sprigioni i propri aromi e tocchi i nostri sensi.

Quella che si presenta qui è naturalmente una selezione. D'accordo con il festeggiato abbiamo scelto di puntare sulla parte più consistente (certo non l'unica) dei suoi studi, almeno negli ultimi trent'anni: quelli che hanno riguardato la poesia, e specialmente la lirica dell'Italia settentrionale nel Quattrocento, fino ad arrivare a Bembo. Si tratta di lavori che hanno accompagnato e si sono intrecciati alle grandi imprese portate a termine da Tiziano Zanato, dopo le fatiche dedicate a Lorenzo de' Medici: le tre edizioni degli *Amorum libri tres*, la monografia complessiva su Boiardo, l'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cui possiamo accostare, forse meno appariscente, ma altrettanto rilevante, il lungo e densissimo capitolo su Bembo comparso nella nuova edizione della *Storia letteraria d'Italia* della Vallardi. I saggi sono suddivisi in due parti, che però, a riprova della fedeltà ad un metodo che si fa *habitus*, comunicano costantemente tra loro: la prima è incentrata su Boiardo, la cui opera lirica (ma non solo) risulta oggetto di una lettura *sine intermissione*, capace di scandagliarne i più diversi aspetti; la seconda spazia più liberamente nella tradizione quattrocentesca, allargando lo sguardo a tante voci, anche minori se non minime, ma non meno importanti per capire lo spirito di un secolo che, a lungo negletto, ha conosciuto un autentico revival negli studi, di cui Tiziano è stato, *ga va sans dire*, uno dei massimi promotori. Infrangendo l'ordine cronologico di apparizione dei saggi, la raccolta è chiusa da un noto contributo su Bembo, o meglio sul giovane Bembo, e precisamente sul primo nucleo del suo *corpus* poetico. L'infrazione sarà, speriamo, ben comprensibile: è pressoché naturale concludere il lungo periplo nella poesia quattrocentesca su colui che ne è stato il liquidatore, ma che altrettanto naturalmente affonda le proprie radici in quella tradizione. Nel ripubblicare i saggi si è deciso di rispettarne il più possibile la fisionomia originaria: sono stati effettuati solo alcuni tagli (ad esempio nei contributi prodotti in coppia con Andrea Comboni) e sono state operate poche integrazioni, nella convinzione che i singoli studi debbano essere letti come parte di un itinerario. Questo itinerario adesso è a una svolta, ma è lecito pensare che non si esaurirà qui. Non è difficile immaginare infatti che nuove imprese e antiche passioni continueranno a occupare il prossimo futuro di Tiziano, e che il dialogo, con gli amici, i colleghi, gli allievi, rimarrà ininterrotto. Del resto, citando molto liberamente una grande poetessa, ogni fine è solo un inizio, e il libro della storia è sempre aperto a metà.

Gabriele Baldassari, Elisa Curti

Questo volume nasce nell'ambito del progetto Prin 2020 *Libri di poesia nell'Italia settentrionale del Quattrocento: edizioni critiche e commenti*, che è stato ispirato da Tiziano Zanato e da lui coordinato fino al momento della pensione. Il progetto coinvolge quattro unità (Venezia Ca' Foscari, Milano Statale, Roma La Sapienza, Trento), con l'obiettivo di colmare rilevanti lacune che condizionano la nostra conoscenza della lirica quattrocentesca. Il nostro voto è che la collana cresca accogliendo via via le edizioni di testi che sono il principale obiettivo del Prin. Al contempo ci è parso utile inaugurare una nuova serie, in cui trovino posto riflessioni critiche e filologiche. Questo volume, che rende accessibili e ricompone in un libro unitario saggi fondamentali per tutti gli studiosi di lirica quattrocentesca (e non solo), è il miglior proemio che potevamo concepire.

Italo Pantani, Gabriele Baldassari

Nota

I saggi qui raccolti sono usciti originariamente nelle seguenti sedi:

*Esperienze di un commentatore degli "Amorum libri"*: in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994), a c. di G. Anceschi, T. Matarrese, I. Padova, Antenore, 1998, pp. 677-93.

*"L'Innamoramento de Orlando": problematiche vecchie e nuove*: in *«Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori»*. Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia, a c. di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 97-112.

*Varianti d'autore negli "Amorum libri tres"*: in *Gli "Amorum libri" e la lirica del Quattrocento, con altri studi boiardeschi*, a c. di A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 11-33.

*Novità su tradizione e testo degli "Amorum libri tres"*: in *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a c. di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 345-59.

*Boiardo innamorato, o il «viver forte» di un amante*: in *«Vaghe stelle dell'Orsa ...»*. L'io' e il tu' nella lirica italiana, a c. di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 147-68.

*Alberti e Boiardo lirico*: in *Alberti e la cultura del Quattrocento*, Atti del Convegno Internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di L.B. Alberti



(Firenze, 16-17-18 dicembre 2004), a c. di R. Cardini, M. Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 719-45.

*Giusto e gli "Amorum libri" di Boiardo*: in *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, Atti del I Convegno nazionale di studi (Valmontone, 5-6 ottobre 2006), a c. di I. Pantani, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 243-82.

*Filologia + Critica*: in *La letteratura italiana a Congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, a c. di R. Cavalluzzi, W. De Nunzio, G. Distaso, P. Guaragnella, I, Lecce, Pensa MultiMedia, 2008, pp. 181-89.

*Interrogative ed esclamative negli "Amorum libri" boiardeschi*: in «*Filologia italiana*», IX (2012), pp. 109-25.

*Per un Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento: l'"exemplum" boiardesco*: in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a c. di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, E. Bellini, S. Costa, M. Santagata, II, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 1333-47.

*Provare «l'ultimo valor» di Amore. Sensualità ed erotismo negli "Amorum libri" di Boiardo*: in «*Italique*», XVII (2014), pp. 19-42.

*Antonia, o del «pensier fole»*: in «*Griseldaonline*», XVIII/1 (2019), pp. 103-19.

*"Semper amicus, semper socius": Boiardo ed Ercole d'Este*: in *Tutto ti serve di libro. Studi di letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, I, Lecce, Argo, 2020, pp. 77-98.

*«Forsi il mio dir torreti a meraviglia»: modalità citazionali negli "Amorum libri"»*: in «*Parole rubate*», 23 (2021), pp. 27-53.

*Il nome dell'amata nei petrarchisti quattrocenteschi*: da *Il nome dell'amata da Petrarca ai petrarchisti*, in *Verso il centenario*, Atti del Seminario (Bologna, 24-25 settembre 2001), a c. di L. Chines, P. Vecchi Galli [«Quaderni petrarcheschi», XI (2001)], pp. 273-96.

*Il "Canzoniere" di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*: in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a c. di A. De Petris, G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2008, pp. 53-111.

*Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto*: in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, a c. di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2012, pp. 47-72.

*"Lessicalizzare" Petrarca: i casi di Giusto de' Conti e Matteo Maria Boiardo*: in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a c. di U. Motta, G. Vagni, Bologna, Emil di Odoia, 2017, pp. 25-71.

*Indagini sulla tradizione dei canzonieri in volgare del Quattrocento*: da *La Tradizione dei Testi*, Atti del Convegno di Cortona, 21-23 settembre 2017, a c. di C. Ciociola, C. Vela, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2018, pp. 173-90 (senza la parte di A. Comboni).

*Nuove prospettive su canone e commento dei canzonieri quattrocenteschi*: da A. Comboni in *La pratica del commento 3. Il canone: esclusioni e inclusioni*, a c. di D. Brogi, T. De Rogatis, G. Marrani, Pisa, Pacini, 2020, pp. 61-73 (senza la parte di A. Comboni).

*Nuovi ragguagli sul "Canzoniere per Zucarina": in Il colloquio circolare: i libri, gli allievi, gli amici. In onore di Paola Vecchi Galli, a c. di S. Cremonini, F. Florimbbii, Bologna, Pàtron, 2020, pp. 615-30.*

*L'occhio sul presente. Varia cultura di due codici riconducibili a Gaspare Ambrogio Visconti: in Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere, a c. di S. Albonico, S. Moro, Roma, Viella, 2020, pp. 153-72.*

*Indagini sulle rime di Pietro Bembo: in «Studi di filologia italiana», LX (2002), pp. 141-216.*

## BIBLIOGRAFIA

### 1. ABBREVIAZIONI

- ATL* *Archivio della tradizione lirica da Petrarca a Marino*, a c. di A. Quondam, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1997.
- DBI* *Dizionario biografico degli Italiani*, 100 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020.
- GDLI* *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002.
- GSLI* «Giornale Storico della Letteratura Italiana»
- IGI* *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, a c. del Centro nazionale d'informazioni bibliografiche, 6 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1943-1981.
- IMU* «Italia Medievale e Umanistica»
- IUPI* *IUPI. Incipitario unificato della poesia italiana*, I, a c. di M. Santagata, 2 voll., Modena, Panini, 1988.
- LIZ* *LIZ 4.0. Letteratura Italiana Zanichelli. CD-ROM dei testi della letteratura italiana*, a c. di P. Stoppelli, E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001.
- OVI* *Corpus OVI dell'Italiano antico*, disponibile all'indirizzo <http://gattoweb.ovi.cnr.it/>.
- SFI* «Studi di filologia italiana»
- SPCT* «Studi e Problemi di Critica Testuale»
- TLIO* *Tesoro della lingua poetica italiana delle origini*, fondato da P.G. Beltrami, diretto da P. Squillaciotti, Firenze, Cnr-OVI, 1997-, disponibile all'indirizzo <http://TLIO.ovi.cnr.it/TLIO/>.

### 2. EDIZIONI E COMMENTI<sup>1</sup>

*AL*

Vedi BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012.

ALBERTI, *De Amore. Sophrona*

L.B. Alberti, *De Amore. Sophrona*, a c. di M. Martelli, «Albertiana», VII (2004), pp. 147-235.

ALBERTI, *Libri della famiglia*

L.B. Alberti, *Libri della famiglia*, a c. di R. Romano, A. Tenenti, nuova edizione a c. di F. Furlan, Torino, Einaudi, 1994.

---

<sup>1</sup> Nel caso in cui nella bibliografia compaiano più edizioni di una stessa opera, l'asterisco segnala quella presa a riferimento nelle citazioni del testo (qualora non sia indicata a suo luogo). Non sono comprese le edizioni di opere classiche e tardoantiche.

ALBERTI, *Opere volgari*

L.B. Alberti, *Opere volgari*, a c. di C. Grayson, 3 voll., Bari, Laterza, 1960-73.

ALBERTI, *Rime*

L.B. Alberti, "*Rime*" / *Poèmes suivis de la "Protesta" / Protestation*, édition critique, introduction et notes par G. Gorni, traduction de l'italien par M. Sabbatini, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

ALIGHIERI, *Commedia*

D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. Petrocchi, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994 (*Inf.* = *Inferno*; *Purg.* = *Purgatorio*; *Par* = *Paradiso*).

ALIGHIERI, *Rime*

D. Alighieri, *Rime*, edizione commentata a c. di D. De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.

ALIGHIERI, *Vita nova*

D. Alighieri, *Vita nova*, a c. di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

ALMERICI DA PESARO, *Rime*

R. Almerici da Pesaro (e altri), *Rime (Ravenna, Biblioteca Classense, cod. 240)*, a c. di N. Cacace Saxby, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2003.

ANGIOLIERI, *Rime*

C. Angiolieri, *Rime*, a c. di A. Lanza, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990.

*Antologia della poesia italiana*

*Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998.

ANTONIO DA MONTALCINO, *Rime*

A. da Montalcino, *Rime*, a c. di E. Braico, «Letteratura italiana antica», v (2004), pp. 27-70.

ARZOCCHI, *Egloghe*

F. Arzocchi, *Egloghe*, edizione critica e commento a c. di S. Fornasiero, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1995.

BELLINCIONI, *Rime*

*Le Rime di Bernardo Bellincioni riscontrate sui manoscritti*, a c. di P. Fanfani, Bologna, Romagnoli, 1878 (rist. anast. Bologna, Forni, 1968).

BEMBO, *Asolani\**

P. Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica a c. di G. Dilemmi, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1991.

BEMBO, *Asolani e Rime*

P. Bembo, *Gli Asolani e le Rime*, introduzione e note di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1932.

BEMBO, *De Aetna*

Petri Bembi *De Aetna liber*, Verona, Editiones Officinae Bodoni, 1969.

BEMBO, *Lettere*

P. Bembo, *Lettere*, edizione critica a c. di E. Travi, 4 voll., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993.

BEMBO, *Opere*

P. Bembo, *Opere in volgare*, a c. di M. Marti, Firenze, Sansoni, 1961.

BEMBO, *Prose*

P. Bembo, *Prose della volgar lingua. L'“editio princeps” del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, a c. di C. Vela, Bologna, CLUEB, 2001.

BEMBO, *Prose. Asolani. Rime*

P. Bembo, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a c. di C. Dionisotti, Milano, TEA, 1989.

BEMBO, *Prose e Rime*

P. Bembo, *Prose e Rime*, a c. di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966; poi rist. come *Prose. Asolani. Rime* (da cui si cita).

BEMBO, *Rime\**

P. Bembo, *Le Rime*, a c. di A. Donnini, 2 voll., Roma, Salerno, 2008.

BERNART DE VENTADORN, *Canzoni*

B. de Ventadorn, *Canzoni*, a c. di M. Mancini, Roma, Carocci, 2003.

BERNART VON VENTADORN, *Seine Lieder*

B. von Ventadorn, *Seine Lieder*, hrsg. von C. Appel, Halle, Niemeyer, 1915.

BIFFOLI, *Rime*

B. Biffoli, *Le Rime*, a c. di R. Gentile, Roma, Zauli Arti Grafiche, 1994.

BM

Vedi CONTI.

BOCCACCIO, *Ameto*

G. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, edizione critica a c. di A.E. Quaglio, Firenze, Sansoni, 1963.

BOCCACCIO, *Decameron*

G. Boccaccio, *Decameron*, a c. di V. Branca, 2 voll., Torino, Einaudi, 1992.

BOCCACCIO, *Filostrato*

G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di V. Branca, II, Milano, Mondadori, 1964.

BOCCACCIO, *Rime*

G. Boccaccio, *Rime*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di V. Branca, v.1, Milano, Mondadori, 1992.

BOCCACCIO, *Teseida*

G. Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a c. di A. Limentani, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di V. Branca, II, Milano, Mondadori, 1964.

BOIARDO, *Amorum libri tres* 1998

M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a c. di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1998.

BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002

M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a c. di T. Zanato, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012\*

M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a c. di T. Zanato, Scandiano, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Novara, Interlinea, 2012.

BOIARDO, *Asino d'oro*

M.M. Boiardo, *Asino d'oro (da Apuleio)*, a c. di M. Favaretto, Scandiano, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Novara, Interlinea, 2021.

BOIARDO, *Canzoniere*

M.M. Boiardo, *Canzoniere (Amorum libri)*, introduzione e note di C. Steiner, Torino, Utet, 1927.

BOIARDO, *Carmina*

M.M. Boiardo, *Carmina in Herculem*, a c. di F. Tissoni, in Id., *Pastoralia. Carmina. Epigrammata*, a c. di S. Carrai, F. Tissoni, Scandiano, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Novara, Interlinea, 2010, pp. 199-261.

BOIARDO, *Epigrammata*

M.M. Boiardo, *Epigrammata*, a c. di S. Carrai, in Id., *Pastoralia. Carmina. Epigrammata* [vedi BOIARDO, *Carmina*], pp. 263-90.

BOIARDO, *Historia imperiale*

*Historia imperiale*, attribuita a Ricobaldo, tradotta da M.M. Boiardo, a c. di A. Rizzi, A. Tissoni Benvenuti, Scandiano, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Novara, Interlinea, 2019.

BOIARDO, *Inamoramento*

M.M. Boiardo, *Opere. Tomo I. L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a c. di A. Tissoni Benvenuti, C. Montagnani, introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

BOIARDO, *Opere volgari*

M.M. Boiardo, *Opere volgari. Amorum Libri - Pastorale - Lettere*, a c. di P.V. Mengaldo, Bari, Laterza, 1962.

BOIARDO, *Pastorale\**

M.M. Boiardo, *Pastorale. Carte de triumphbi*, a c. di C. Montagnani, A. Tissoni Benvenuti, Scandiano, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Novara, Interlinea, 2015.

BOIARDO, *Pastoralia* 1996

M.M. Boiardo, *Pastoralia*, testo critico, commento e traduzione di S. Carrai, Padova, Antenore, 1996.

BOIARDO, *Pastoralia* 2010\*

M.M. Boiardo, *Pastoralia*, a c. di S. Carrai, in Id., *Pastoralia. Carmina. Epigrammata* [vedi BOIARDO, *Carmina*], pp. 29-178.

BOIARDO, *Pedìa de Cyro*

M.M. Boiardo, *La pedìa de Cyro (da Senofonte)*, a c. di V. Gritti, Scandiano, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Novara, Interlinea, 2014.

BOIARDO, *Sonetti e canzone*

*Sonetti e canzone del poeta clarissimo Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano*, a c. di A. Panizzi, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1845.

BOIARDO, *Timone. Orphei tragoedia*

M.M. Boiardo, *Timone. Orphei tragoedia*, a c. di M. Acocella, A. Tissoni Benvenuti, Scandiano, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Novara, Interlinea, 2009.

BOIARDO, *Vita de alcuni electi*

M.M. Boiardo, *Vita de alcuni electi capitani (da Cornelio Nepote)*, a c. di F. Romanini, Scandiano, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Novara, Interlinea, 2020.

BRACCESI, *Soneti e Canzone*

A. Braccesi, *Soneti e Canzone*, a c. di F. Magnani, Parma, Studium Parmense, 1983.

BRAMANTE, *Sonetti*

D. Bramante, *Sonetti e altri scritti*, a c. di C. Vecce, Milano, Salerno, 1995.

BURCHIELLO, *Sonetti*

*I sonetti del Burchiello*, edizione critica della vulgata quattrocentesca, a c. di M. Zaccarello, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2000.

CALOGROSSO, *Nicolosa bella*

G. Calogrosso, *Nicolosa bella. Prose e versi d'amore del sec. XV*, a c. di F. Gaeta, R. Spongano, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959.

*Canzoniere Costabili*

"Amico del Boiardo", *Canzoniere Costabili*, a c. di G. Baldassari, Scandiano, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Novara, Interlinea, 2012.

*Carmina burana*

*Carmina burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers, kritisch herausgegeben von A. Hilka und O. Schumann, Heidelberg, Winter, 1930-70.

CAVALCANTI

G. Cavalcanti, *Rime*, a c. di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

CEI, *Canzoniere*

B. Cei, *Canzoniere*, a c. di M. Ceci, Roma, Zauli Arti Grafiche, 1994.

CERESARA, *Rime*

P. Ceresara, *Rime*, edizione critica e commento a c. di A. Comboni, Firenze, Olschki, 2004.

CONTI\*

Giusto de' Conti, *Bella mano* e *Rime estravaganti*: edizione provvisoria di Italo Pantani, secondo la numerazione dei testi di PANTANI, *Amoroso messer Giusto*.

CONTI, *Canzoniere*

Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*, prima edizione completa a c. di L. Vitetti, 2 voll., Lanciano, Carabba, 1918.

*Corrispondenza*

*Corrispondenza Giovanni Della Casa Carlo Gualteruzzi (1525-1549)*, a c. di O. Moroni, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1986.

DANTE

Vedi ALIGHIERI.

DE JENNARO, *Rime*

P.J. de Jennaro, *Rime e Lettere*, a c. di M. Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.

FORTEGUERRI, *Liber amatorius*

A. Forteguerra, *Liber amatorius. Canzoniere ora per la prima volta pubblicato, con una notizia sulla vita, sui codici e sulle stampe di lui*, a c. di P. Bacci, Pistoia, Tommaso Beggi Libraio Editore, 1894.



FREGOSO, *Opere*

A.F. Fregoso, *Opere*, a c. di G. Dilemni, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1976.

GALLI, *Canzoniere*

A. Galli, *Canzoniere*, edizione critica a c. di G. Nonni, presentazione di E. Cecchini, Urbino, Accademia Raffaello, 1987.

GALLO, *Rime*

F. Gallo, *Rime*, a c. di M.A. Grignani, Firenze, Olschki, 1973.

GIUSTINIANI, *Poesie*

*Poesie edite ed inedite di Lionardo Giustiniani*, a c. di B. Wiese, Bologna, Romagnoli, 1883 (rist. anast. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968).

GIUSTO DE' CONTI

Vedi CONTI.

GUICCIARDINI, *Ricordi*

F. Guicciardini, *Ricordi*, a c. di R. Spongano, Firenze, Sansoni, 1951.

GUICCIARDINI, *Ricordi* 2009

F. Guicciardini, *Ricordi*, edizione diplomatica e critica della redazione C a c. di G. Palumbo, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2009.

*Inf.*

Vedi ALIGHIERI, *Commedia*.

*Isotta bella*

*Isotta bella sola ai nostri giorni. Sonetti di Sigismondo Pandolfo Malatesta*, a c. di A. Turchini, s.l., Luisè, 1985.

LANDINO, *Scritti*

C. Landino, *Scritti critici e teorici*, edizione, introduzione e commento a c. di R. Cardini, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1974.

LANFRANCO CIGALA

*Il Canzoniere di Lanfranco Cigala*, a c. di F. Branciforti, Firenze, Olschki, 1954.

*Lirica latina*

*La lirica latina nelle versioni di Enzjio Cetrangolo: Catullo, Orazio, Propertjio, Ovidio, Lirici minori, Poesia cristiana*, Firenze, Sansoni, 1983.

*Lirici toscani del '400*

*Lirici toscani del '400*, a c. di A. Lanza, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1973-75.

LORENZO DE' MEDICI

Vedi MEDICI.

MALATESTA MALATESTI, *Rime*

Malatesta Malatesti, *Rime*, edizione critica a c. di D. Trolli, Parma, Studium Parmense, 1982.

MANTELLI DI CANOBIO, *Versi d'amore*

G. de' Mantelli di Canobio detto Tartaglia (ed altri), *Versi d'amore*, edizione critica del Codice Grey 7.b.5 della South African Library di Cape Town a c. di N. Saxby, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1985.

MEDICI, *Canzoniere*

L. de' Medici, *Canzoniere*, a c. di T. Zanato, Firenze, Olschki, 1991.

MEDICI, *Comento*

L. de' Medici, *Comento de' miei sonetti*, a c. di T. ZANATO, Firenze, Olschki, 1991.

MEDICI, *Lettere*, VII

L. de' Medici, *Lettere*, VII (1482-1484), a c. di M. Mallet, Firenze, Giunti-Barbèra, 1998.

MEDICI, *Lettere*, IX

L. de' Medici, *Lettere*, IX (1485-1486), a c. di H. Butters, Firenze, Giunti-Barbèra, 2002.

MEDICI, *Nencia*

Vedi *Nencia da Barberino*.

MUZZARELLI, *Rime*

G. Muzzarelli, *Rime*, edizione critica a c. di G. Hannüss Palazzini, Mantova, Arcari, 1983.

*Nencia da Barberino*

*La Nencia da Barberino*, a c. di R. Bessi, Roma, Salerno, 1982.

NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Opere*

N. da Correggio, *Opere. Cefalo - Psiche - Silva - Rime*, a c. di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.

PALMARIO, *Rime*

F. Palmario, *Rime*, a c. di N. Cacace Saxby, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997.

*Par.*

Vedi ALIGHIERI, *Commedia*.

PETRARCA, *Rerum vulgariarum fragmenta*

F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004<sup>2</sup> (1996).

PETRARCA, *Rime disperse*

*Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a c. di A. Solerti, Firenze, Sansoni, 1909 (rist. anast. con introduzione di V. Branca e postfazione di P. Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997).

PETRARCA, *Triumphs*

F. Petrarca, *Triumphs*, a c. di V. Pacca, in Id., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzzi*, a c. di V. Pacca, L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996 (Tr. *Cup.* = *Triumphus Cupidinis*; Tr. *Pud.* = *Triumphus Pudicitie*; Tr. *Mortis* = *Triumphus Mortis*; Tr. *Fame* = *Triumphus Fame*; Tr. *Temp.* = *Triumphus Temporis*; Tr. *Etern.* = *Triumphus Eternitatis*).

PETRARCA, *Valdeꝛoco*

F. Petrarca, *Rerum vulgariū fragmenta. Anastatica dell'edizione Valdeꝛoco, Padova 1472*, a c. di G. Belloni, Venezia, Regione del Veneto-Marsilio, 2001.

PICO DELLA MIRANDOLA, *Sonetti*

G. Pico della Mirandola, *Sonetti*, a c. di G. Dilemmi, Torino, Einaudi, 1994.

POLIZIANO, *Lettere volgari*

A. Poliziano, *Lettere volgari*, introduzione, edizione critica e commento a c. di E. Curti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

POLIZIANO, *Stanze*

A. Poliziano, *Stanze per la giostra*, a c. di F. Bausi, Messina, Centro internazionale di studi umanistici, 2016.

*Purg.*

Vedi ALIGHIERI, *Commedia*.

*Rimatori del Trecento*

*Rimatori del Trecento*, a c. di G. Corsi, Torino, Utet, 1969.

*Rime dei due Buonaccorso*

*Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, introduzione, testi e commento di R. Spongano, Bologna, Pàtron.

*Rime del codice Isoldiano*

*Le rime del codice Isoldiano (Bologn. Univ. 1739)*, a c. di L. Frati, Bologna, Romagnoli - Dall'Acqua, 1913.

*Rvf*

Vedi PETRARCA, *Rerum vulgariū fragmenta*.

SACCHETTI, *Rime*

F. Sacchetti, *Il libro delle Rime*, ed. by F. Brambilla Ageno, Firenze, Olschki - Melbourne, University of Western Australia Press, 1990.

SANNAZARO, *Opere volgari*

I. Sannazaro, *Opere volgari*, a c. di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961.

SERAFINO AQUILANO, *Strambotti*

S. Aquilano, *Strambotti*, a c. di A. Rossi, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda, 2002.

SERAFINO AQUILANO, *Sonetti e altre rime*

S. Aquilano, *Sonetti e altre rime*, a c. di A. Rossi, Roma, Bulzoni, 2005.

SERDINI, *Rime*

S. Serdini da Siena detto il Saviozzo, *Rime*, edizione critica a c. di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

SFORZA, *Canzoniere*

A. Sforza, *Il Canzoniere*, a c. di L. Cocito, Milano, Marzorati, 1973.

STROZZI, *Poesie latine*

T.V. Strozzi, *Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate coi Codici*, a c. di A. Della Guardia, Modena, Tipografia Editrice Moderna Blondi & Parmeggiani, 1916.

SUARDI, *Fragmenta vulgaria*

*Fragmenta Vulgaria Joha. Francisci Suardi*, editi per la prima volta da A. Cinquini, Roma, Signorelli, 1917.

*Teatro del Quattrocento*

*Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a c. di A. Tissoni Benvenuti, M.P. Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983.

TEBALDEO, *Rime*

A. Tebaldeo, *Rime*, a c. di T. Basile, J.-J. Marchand, 3 voll., Modena, Panini, 1989-1992.

TINUCCI, *Rime*

N. Tinucci, *Rime*, a c. di C. Mazzotta, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1974.

*Tr. Cup.*, *Tr. Pud.*, *Tr. Mortis*, *Tr. Fame*, *Tr. Temp.*, *Tr. Etern.*

Vedi PETRARCA, *Triumphs*.

VANNOZZO, *Rime*

*Le rime di Francesco di Vannoꝝzo*, a c. di A. Medin, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1928.

VISCONTI, *Canzonieri*

G. VISCONTI, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a c. di P. Bongrani, Milano, Il Saggiatore, 1979.

### 3. STUDI

ADDESSO, *Teatro*

C.A. Adesso, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, Firenze, Olschki, 2012.

ALBINI, *Matteo Maria Boiardo*

G. Albinì, *Matteo Maria Boiardo*, «Nuova Antologia», s. III, XXX (1895), pp. 39-59.

ALBONICO, *Appunti sul "De Paulo"*

S. Albonico, *Appunti sul "De Paulo e Daria amanti"*, in *Gaspare Ambrogio Visconti*, pp. 267-90.

ALBONICO, *Appunti su Ludovico*

S. Albonico, *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere*, in *Ludovicus Dux*, a c. di L. Giordano, Vigevano, Società Storica Vigevanese - Diakronia, 1995, pp. 66-91.

ALBRECHT, *Dresdener Handschrift*

R.J. Albrecht, *Die Dresdener Handschrift der Erotica des Tito Vespasiano Strozzi*, «Romanische Forschungen», VII (1893), pp. 231-92.

*Aldo Manuzio editore*

*Aldo Manuzio editore. Dediche, prefazioni, note ai testi*, introduzione di C. Dionisotti, testo latino con traduzione e note a c. di G. Orlandi, I, Milano, Il Polifilo, 1975.

ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*

D. Alexandre-Gras, *Le "canzoniere" de Boiardo, du pétrarquisme à l'inspiration personnelle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1980.

ALFIERI, *Antonio Grifo*

V. Alfieri, *Antonio Grifo e le sue rime*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 1980-81, rel. A. Balduino.

ALTUCCI, *Boiardo lirico*

C. Altucci, *Boiardo lirico*, GSLI, CVI (1935), pp. 39-80.

ARBIZZONI, *Una nuova notizia*

G. Arbizzoni, *Una nuova notizia intorno alla stampa degli "Asolani" del 1530 revisionata dall'autore*, «Filologia e critica», XXII (1997), pp. 76-80.

ASOR ROSA, *Gara Della Rovere*

- An. Asor Rosa, voce *Gara Della Rovere (Dalla Rovere), Francesco*, in *DBI*, LII, 1999, pp. 218-19.
- AVALLE, *Principi*  
d'A.S. Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972.
- BACCHELLI, *Giuliano da Muggia*  
F. Bacchelli, voce *Giuliano da Muggia*, in *DBI*, LVI, 2001, pp. 762-64.
- BALDACCHINI, *Letterato*  
L. Baldacchini, *Il letterato in tipografia: il "Sogno" di Pietro Bembo in un incunabolo veneziano sconosciuto*, «Schifanoia», IV (1987), pp. 115-30.
- BALDASSARI, *Autocitazioni boiardesche*  
G. Baldassari, *Autocitazioni boiardesche: dall'"Inamoramento de Orlando" al sonetto proemiale degli "Amorum libri"*, *GSLI*, CXCIV (2018), pp. 542-59.
- BALDASSARI, *Corrispondenze petrarchesche*  
G. Baldassari, *Corrispondenze petrarchesche nel I libro degli "Amores" di Boiardo*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a c. di C. Berra, M. Mari, Milano, CUEM, 2007, pp. 171-206.
- BALDASSARI, *Prima della citazione*  
G. Baldassari, *Prima della citazione del "Principe". Fortuna del Petrarca politico nella lirica quattrocentesca*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXXV (2010), pp. 67-100.
- BALDASSARI, *Su una nuova edizione*  
G. Baldassari, *Su una nuova edizione delle "Pastorale" di Boiardo e delle "Carte de triumphs". Considerazioni metrico-formali e una nuova ipotesi attributiva*, «Stilistica e metrica italiana», XVII (2017), pp. 3-58.
- BALDASSARI, *Un laboratorio*  
G. Baldassari, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.
- BALDELLI, *Correzioni cinquecentesche*  
I. Baldelli, *Correzioni cinquecentesche ai versi di Lorenzo Spirito* (1951), in *Id.*, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Adriatica Editrice, s.a., pp. 419-544.
- BALDUINO, *Esperienze della poesia*  
A. Balduino, *Le esperienze della poesia volgare*, in *Storia della cultura veneta*, III (*Dal primo Quattrocento al concilio di Trento*), a c. di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 265-367.
- BALDUINO, *Manuale*  
A. Balduino, *Manuale di filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1979.

BALLISTRERI, *Bruni de' Parcitadi*

G. Ballistreri, voce *Bruni de' Parcitadi, Giovanni*, in *DBI*, XIV, 1972, pp. 642-43.

BARBI, *Compiuta edizione*

M. Barbi, *Per una compiuta edizione dei "Ricordi politici e civili" del Guicciardini (1932)*, in *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Le Lettere, 1994, pp. 125-60.

BARONI, *Cancellieri*

M.F. Baroni, *I cancellieri di Giovanni Maria e di Filippo Maria Visconti*, «Nuova rivista storica», L (1966), pp. 367-428.

BARTOLOMEO, *La mano*

B. Bartolomeo, *La mano, la fenice, la "navigatio". Temi petrarcheschi nella rielaborazione di Giusto de' Conti*, «Rivista di letteratura italiana», XI (1993), pp. 103-42.

BARTOLOMEO, *Per me non basto*

B. Bartolomeo, «*Per me non basto...*». *Presenza delle fonti classiche nella poesia di Giusto de' Conti*, in *Giusto de' Conti di Valmontone*, pp. 89-116.

BARTOLOMEO, *Rime*

B. Bartolomeo, *Le Rime di Niccolò Lelio Cosmico (edizione critica)*, Tesi di dottorato in Italianistica (VIII ciclo), Università degli Studi di Padova, a.a. 1995-96, rel. A. Balduino.

BARTOLOMEO, *Un manoscritto quattrocentesco*

B. Bartolomeo, *Un manoscritto quattrocentesco di rime di Niccolò Lelio Cosmico. Il Ms. Marciano it. IX 152*, «Lettere italiane», XLIX (1997), pp. 600-23.

BASILE, *Per il testo*

T. Basile, *Per il testo critico delle Rime del Tebaldeo*, Messina, Centro di Studi Umanistici, 1983.

BASSANI, *Matteo Maria Boiardo*

G. Bassani, *Matteo Maria Boiardo e Antonia Caprara*, «Arcadia», III (1960), pp. 75-97.

BATTAGLINI, *Saggio di rime*

A. Battaglini, *Saggio di rime volgari di Giovanni Bruni de' Parcitadi riminese con le notizie storiche e letterarie di Lui e del suo Casato*, Rimini, N. Albertini, 1783.

BAUSI, *Lirica latina*

F. Bausi, *La lirica latina di Bartolomeo Della Fonte*, «Interpres», X (1990), pp. 37-132.

BELLOCCHI, *Matteo Maria Boiardo*

U. Bellocchi, *Matteo Maria Boiardo un uomo come noi*, in *Atti del XVII Convegno Nazionale e Mostra Filatelico-Numismatica* (Reggio Emilia, 2-3 ottobre 1982), Reggio Emilia, Tecnograf, 1982.

- BELTRAMI, *Bramante poeta*  
 L. Beltrami, *Bramante poeta. Colla Raccolta dei Sonetti in parte inediti*, Milano, A. Colombo e A. Cordani tipografi, 1884.
- BENINCÀ, MUNARO, *Frasi esclamative*  
 P. Benincà, N. Munaro, *La frase esclamativa*, in *Grammatica dell'italiano antico*, a c. di G. Salvi, L. Renzi, II, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 1187-98.
- BENTIVOGLI, *Poesia in volgare*  
 B. Bentivogli, *La poesia in volgare*, in *Storia di Ferrara*, VII (*Il Rinascimento. La letteratura*), coordinamento scientifico di W. Moretti, Ferrara, Librit, 1994, pp. 174-213.
- BENVENUTI, *Tradizioni*  
 A. Benvenuti, *Tradizioni letterarie e gusto tardogotico nel canzoniere di M.M. Boiardo*, GSLI, CXXXVII (1960), pp. 533-92.
- BERTALOT, *Humanistisches Studienbeft*  
 L. Bertalot, *Humanistisches Studienbeft eines Nürnberger Scholaren aus Pavia (1460)*, Berlin, Weidmann, 1910.
- BERTOLINI, *Come 'pubblicava' l'Alberti*  
 L. Bertolini, *Come 'pubblicava' l'Alberti: ipotesi preliminari*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a c. di M. Zaccarello, L. Tomasin, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2004, pp. 219-40.
- BERTONI, *Guarino da Verona*  
 G. Bertoni, *Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara (1429-1460)*, Genève, Olschki, 1921.
- BIANCARDI, *Coronazione*  
 G. Biancardi, *La "Coronazione" di Bianca Maria Sforza. Un poemetto in ottave di Baldassarre Taccone*, «Studi e fonti di storia lombarda. Quaderni milanesi», XIII (1993), pp. 43-121.
- BIFFI, *Una proposta*  
 M. Biffi, *Una proposta di ordinamento del testo di architettura del codice Zichy. Le origini della produzione teorica di Francesco di Giorgio Martini*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. IV, II (1997), pp. 531-600.
- BINDI, *Acquaviva letterati*  
 V. Bindi, *Gli Acquaviva letterati*, Napoli, per i Tipi di Francesco Mormile, 1881.
- BISCARINI, *Gambaro, Tommaso*  
 P. Biscarini, voce *Gambaro (de Gammaro, degli Sclarici dal Gambaro), Tommaso Sclaricino*, in *DBI*, LII, 1999, pp. 83-84.
- BOGGIONE, CASALEGNO, *Dizionario*



- V. Boggione, G. Casalegno, *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milano, Longanesi, 1996.
- BONGRANI, *Lingua e letteratura*  
 P. Bongrani, *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca. Una raccolta di studi*, Parma, Istituto di Filologia moderna dell'Università di Parma, 1986.
- BOZZETTI, *Note per un'edizione*  
 C. Bozzetti, *Note per un'edizione critica del 'canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, SFI, LV (1997), pp. 111-26.
- BRINTON, TRAUGOTT, *Lexicalization*  
 L.J. Brinton, E.C. Traugott, *Lexicalization and Language Change*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2005.
- BROWN, *Patronage and Building*  
 B.L. Brown, *The Patronage and Building History of the Tribuna of S.S. Annunziata in Florence: a Reappraisal in Light of New Documentation*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXV (1981), pp. 59-145.
- BRUNI, ZANCANI, *Antonio Cornazzano*  
 R.L. Bruni, D. Zancani, *Antonio Cornazzano. La tradizione testuale*, Firenze, Olschki, 1992.
- BRUSCAGLI, *Introduzione*  
 R. Bruscagli, *Introduzione* a M.M. Boiardo, *Orlando innamorato*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1995.
- CANNATA, *Canzoniere a stampa*  
 N. Cannata, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto, 2000.
- CANNATA, *Percezione*  
 N. Cannata, *La percezione del "Canzoniere" come opera unitaria fino al Cinquecento*, «Critica del testo», VI/1 (2003), pp. 155-76.
- CANOVA, *Paolo Taegio*  
 A. Canova, *Paolo Taegio da poeta a «dottor di leggi» e altri personaggi bandelliani*, IMU, XXXVII (1994), pp. 99-135.
- CARRAI, *Formazione*  
 S. Carrai, *La formazione di Boiardo. Modelli e letture di un giovane umanista*, «Rinascimento», s. II, XXXVIII (1998), pp. 345-404.
- CARRAI, *Lirica toscana*  
 S. Carrai, *La lirica toscana nell'età di Lorenzo*, in SANTAGATA, CARRAI, *Lirica di corte*, pp. 96-144.

- CARRAI, *Lirici del Quattrocento*  
S. Carrai, *Lirici del Quattrocento nell'Italia centrale*, Pisa, La Libreria del Lungarno, 1994.
- CARRAI, *Lorenzo e l'umanesimo*  
S. Carrai, *Lorenzo e l'umanesimo volgare dei fratelli Pulci*, in *Lorenzo de' Medici. New Perspectives*, a c. di B. Toscani, New York, Peter Lang, 1993, pp. 1-21.
- CARRAI, *Nell'officina*  
S. Carrai, *Nell'officina della "Bella mano": la funzione strutturante delle canzoni*, in *Giusto de' Conti di Valmontone*, pp. 193-99.
- CARRAI, *Per il testo*  
S. Carrai, *Per il testo del "Corbaccio": la vulgata e la testimonianza del codice Mannelli*, «Filologia italiana», III (2006), pp. 23-29.
- CARRAI, *Petrarchismo veneziano*  
S. Carrai, *Petrarchismo veneziano prebembesco*, in Id., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006, pp. 67-84.
- CARRAI, *Tradizione manoscritta*  
S. Carrai, *La tradizione manoscritta e a stampa dei "Pastoralia" di Boiardo*, IMU, xxxv (1992), pp. 179-213.
- CARRAI, *Un commento quattrocentesco*  
S. Carrai, *Un commento quattrocentesco "ad usum mulieris": Jacopo de' Boninsegni sopra un sonetto del Cingoli*, «Schifanoia», xv/xvi (1995), pp. 110-20.
- CASINI, *Tripartizione dell'opera*  
S. Casini, *La tripartizione dell'opera*, in I. Nievo, *Le confessioni d'un Italiano*, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda, 1999, pp. 1540-42.
- CASTAGNOLA, *Milano*  
R. Castagnola, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, «Schifanoia», v (1988), pp. 101-85.
- CASTOLDI, *Tebaldeana*  
M. Castoldi, *Tebaldeana (Postilla a un'edizione delle "Rime" di A. Tebaldeo)*, SPCT, 48 (1994), pp. 27-55.
- CASTOLDI, *Timoteo Bendedei*  
M. Castoldi, *Timoteo Bendedei e un canzoniere per Barbara*, SPCT, 39 (1989), pp. 67-89.
- Catalogue of Books*  
*Catalogue of Books Printed in the XV<sup>th</sup> Century now in the British Museum*, London, British Museum, 1908-.

CAVICCHI, *Francesco Gara Dalla Rovere*

F. Cavicchi, *Francesco Gara Dalla Rovere (Quercente)*, GSLI, LIII (1909), pp. 193-231.

CERUTI BURGIO, *Per una edizione*

A. Ceruti Burgio, *Per una edizione delle poesie di Giovanni Cieco parmense* (1983), in Ead., *Studi sul Quattrocento parmense*, Pisa, Giardini, 1988, pp. 53-65.

CESERANI, *Baiardi, Andrea*

R. Ceserani, voce *Baiardi, Andrea*, in *DBI*, v, 1963, pp. 281-83.

CESERANI, *Lirica*

R. Ceserani, *La lirica*, in *Storia letteraria d'Italia*, VII (*Il Cinquecento*), a c. di G. Da Pozzo, I (*La dinamica del rinnovamento, 1494-1533*), Padova, Piccin Nuova Libreria - Milano, Vallardi, 2007, pp. 663-731.

CESTARO, *Rimatori padovani*

B.C. Cestaro, *Rimatori padovani del Sec. XV*, Venezia, Officine Grafiche Vittorio Callegari, 1913.

CIAN, *Pietro Bembo*

V. Cian, *Pietro Bembo (quarantun anni dopo)*, GSLI, LXXXVIII (1926), pp. 225-55.

CICOGNA, *Inscrizioni*

E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, v, Venezia, presso Giuseppe Molinari Stampatore, 1842.

*Codices Vaticani Latini*

*Codices Vaticani Latini. Codices 9852-10300*, recensuerunt M. Vattasso, H. Carusi, Romae, Typis polyglottis Vaticanis, 1914.

COLETTI, *Storia*

V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993.

COLUCCIA, *Teorie e pratiche*

R. Coluccia, *Teorie e pratiche interpuntive nei volgari d'Italia dalle origini alla metà del Quattrocento*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a c. di B. Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 65-98.

COMBONI, *Due canzonieri*

A. Comboni, *Due canzonieri: Boiardo e Cornazano*, in *Gli "Amorum libri"*, pp. 67-80.

COMBONI, *Gusto del macabro*

A. Comboni, *Gusto del macabro nella canzone pseudoquattrocentesca "Ressurga da la tumba avara e lorda"*, in *Memento mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi*, Atti del Convegno

(Torino, 16-18 ottobre 2014), a c. di M. Piccat, L. Ramello, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2014, pp. 207-24.

COMBONI, *Per l'edizione*

A. Comboni, *Per l'edizione delle rime di Antonio Cornazano*, SFI, XLV (1987), pp. 101-49.

COMBONI, ZANATO, *Atlante*

*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a c. di A. Comboni, T. Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.

COMBONI, ZANATO, *Indagini*

A. Comboni, T. Zanato, *Indagini sulla tradizione dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, in *La Tradizione dei Testi*, Atti del Convegno di Cortona, 21-23 settembre 2017, a c. di C. Ciociola, C. Vela, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2018, pp. 173-90.

COMBONI, ZANATO, *Nuove prospettive*

A. Comboni, T. Zanato, *Nuove prospettive su canone e commento dei canzonieri quattrocenteschi*, in *La pratica del commento 3. Il canone: esclusioni e inclusioni*, a c. di D. Brogi, T. De Rogatis, G. Marrani, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 2020, pp. 61-90.

*Concordanze del Canzoniere*

*Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, a c. dell'Ufficio lessicografico, 2 voll., Firenze, Accademia della Crusca, 1971.

CONTI, *Strutture metriche*

R. Conti, *Strutture metriche del canzoniere boiardo*, «Metrica», V (1990), pp. 163-205.

CONTINI, *Breve allegato*

G. Contini, *Breve allegato al canzoniere del Boiardo* (1935), in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 220-31.

CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*

G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970.

CONTINI, *Letteratura italiana del Quattrocento*

G. Contini, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1976.

CONTINI, *Preliminari*

G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-92.

COPPINI, *Canzonieri latini*

D. Coppini, *I canzonieri latini del Quattrocento. Petrarca e l'epigramma nella strutturazione dell'opera elegiaca*, in *Liber, fragmenta, libellus*, pp. 209-38.

*Coro e cupola della SS. Annunziata*

*Coro e cupola della SS. Annunziata a Firenze. Rilievo*, a c. dell'Istituto di Restauro dei Monumenti, con un saggio introduttivo di P. Roselli, Pisa, Nistri-Lischi, 1971.

*Corpus chronicorum Bononiensium*

*Rerum Italicarum scriptores: raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento*, ordinata da L.A. Muratori, nuova ed. riveduta ampliata e corretta con la direzione di G. Carducci, XVIII/1 (*Corpus chronicorum Bononiensium*, a c. di A. Sorbelli), Bologna, Zanichelli, 1939.

CORTI, *Testi o macrotesto?*

M. Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino* (1975), in Ead., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200.

COSSUTTA, *Itinerarium mundi*

F. Cossutta, *Itinerarium mundi ac salutis: gli "Amorum Libri" di Matteo Maria Boiardo*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 75-96.

COVINI, *Essere nobili*

N. Covini, *Essere nobili a Milano nel Quattrocento. Giovan Tommaso Piatti tra servizio pubblico, interessi fondiari, impegno culturale e civile*, «Archivio storico lombardo», CXXVIII/8 (2002), pp. 63-155.

CROCE, *Secolo senza poesia*

B. Croce, *Il secolo senza poesia*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», XXX (1932), pp. 161-84.

DANZI, *Biblioteca*

M. Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2005.

DANZI, *Forma canzoniere*

M. Danzi, *Petrarca e la forma "canzoniere" fra Quattro e Cinquecento*, in *Lezioni sul testo. Modelli di analisi letteraria per la scuola*, a c. di E. Manzotti, Brescia, La Scuola, 1992, pp. 73-115.

DANZI, *Nota*

M. Danzi, *Nota su una recente edizione degli "Amorum libri" di Boiardo*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 12 (1998), pp. 89-111 (poi in Id., *"Ingenio ludere". Scritti sulla letteratura del Quattrocento e del Cinquecento*, Pisa, Edizioni della Normale, 2022, pp. 253-77).

DANZI, *Novità*

M. Danzi, *Novità su Michele Marullo e Pietro Bembo*, «Rinascimento», XXX (1990), pp. 205-33 (poi in Id., *"Ingenio ludere". Scritti sulla letteratura del Quattrocento e del Cinquecento*, Pisa, Edizioni della Normale, 2022, pp. 139-76).

DE CAPRIO, *Sub tanta*

V. De Caprio, «*Sub tanta diruta mole*». *Il fascino delle rovine di Roma nel Quattro e Cinquecento*, in *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi*, a c. di V. De Caprio, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987, pp. 21-52.

DECARIA, *Canzonieri*

A. Decaria, *I canzonieri di Domenico da Prato. Nota filologica*, «Medioevo e Rinascimento», XXII (2008), pp. 297-337.

DE ROBERTIS, *Esperienza poetica*

D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi, N. Sapegno, III (*Il Quattrocento e l'Ariosto*), Milano, Garzanti, 1965, pp. 355-784.

DE ROBERTIS, *Iohannes Carpensis*

D. De Robertis, *Iohannes Carpensis / Giovanni da Carpi*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a c. di R. Cardini et alii, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 255-96.

DE ROBERTIS, *Problemi di filologia*

D. De Robertis, *Problemi di filologia delle strutture*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno (Lecce, 22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno, 1985, pp. 383-401.

DILEMMI, *Agli antipodi*

G. Dilemmi, *Agli antipodi del canzoniere: le rime di Guidotto Prestinari. Varia struttura di un libro d'autore*, in *Liber, fragmenta, libellus*, pp. 239-50.

DILEMMI, *Amico del Boiardo*

G. Dilemmi, «*L'amico del Boiardo*» e il canzoniere per la Fenice, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e di filologia italiana*, a c. di S. Albonico et alii, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 55-68 (poi in Id., *Dalle corti*, pp. 3-18).

DILEMMI, *Dalle corti*

G. Dilemmi, *Dalle corti al Bembo*, Bologna, Clueb, 2000.

DILEMMI, *Dintorni boiardeschi*

G. Dilemmi, *Dintorni boiardeschi: per Filippo Nuvolone* (1997), in Id., *Dalle corti*, pp. 19-70.

DILEMMI, *Rime di Guidotto*

G. Dilemmi, *Le rime di Guidotto Prestinari* (1976), in Id., *Dalle corti*, pp. 99-170.

DILEMMI, *Un 'cortigiano' veneto*

G. Dilemmi, *Un 'cortigiano' veneto e il suo libro: il "Lauretum" di Giacomo Filippo Faella* (1993), in Id., *Dalle corti*, pp. 171-90.

DINA, *Isabella d'Aragona*

- A. Dina, *Isabella d'Aragona alla corte aragonese*, «Archivio storico lombardo», XLVI (1919), pp. 593-610.
- DIONISOTTI, *Appunti sulle rime*  
 C. Dionisotti, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, GSLI, CXL (1963), pp. 161-211 (poi in Id., *Scritti*, II (1963-1971), 2009, pp. 1-37).
- DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca*  
 C. Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, IMU, XVII (1974), pp. 61-113 (poi in Id., *Scritti*, III (1972-1998), 2010, pp. 93-136).
- DIONISOTTI, *Fortuna e sfortuna*  
 C. Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del Convegno di studi su Matteo Maria Boiardo (Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969), a c. di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 221-41 (poi, con il titolo *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in Id., *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novara, Interlinea, 2003, pp. 143-61).
- DIONISOTTI, *Niccolò Liburnio*  
 C. Dionisotti, *Niccolò Liburnio e la letteratura cortigiana* (1962), in Id., *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1995, pp. 81-109.
- DIONISOTTI, *Recensione*  
 C. Dionisotti, recensione a M. Pecoraro, *Per la storia dei carmi del Bembo. Una redazione non vulgata*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1959 [1961], in Id., *Scritti sul Bembo*, a c. di C. Vela, Torino, Einaudi, 2002, pp. 181-204.
- DIONISOTTI, *Scritti*  
 C. Dionisotti, *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a c. di T. Basile, V. Fera, S. Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016.
- DIONISOTTI, *Umanisti dimenticati?*  
 C. Dionisotti, *Umanisti dimenticati?* (1961), in Id., *Scritti*, I, 2008, pp. 423-60.
- DIVIZIA, *Appunti*  
 P. Divizia, *Appunti di stemmatica comparata*, SPCT, 78 (2009), pp. 29-48.
- Dizionario di linguistica*  
*Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*, diretto da G.L. Beccaria, Torino, Einaudi, 1996.
- DONNARUMMA, *Storia*  
 R. Donnarumma, *Storia dell'«Orlando innamorato». Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996.
- ESPOSITO, *Canzoniere Petreto*

- S. Esposito, *Il canzoniere "Petreto" (Forteguerriano A 59) di Tommaso Baldinotti*, «Letteratura italiana antica», I (2000), pp. 315-405.
- FABRIS, *Codice udinese*  
 G. Fabris, *Il codice udinese Ottelio di antiche rime volgari*, «Memorie storiche forogiuliesi», IV (1908), pp. 89-112; V (1909), pp. 33-74, 145-60 e 210-35; VI (1910), pp. 51-62.
- FANARA, *Strutture macrotestuali*  
 R. Fanara, *Strutture macrotestuali nei "Sonetti et Canzoni" di Jacobo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000.
- FANARA, *Sulla struttura*  
 R. Fanara, *Sulla struttura del "Canzoniere" di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese*, «Critica letteraria», XXXV (2007), pp. 267-76.
- FANTOZZI, *Canzoniere inedito*  
 A. Fantozzi, *Un canzoniere inedito del secolo XV*, «La favilla», XXI (1900), II-III, pp. 61-94.
- FENZI, *Et havrà Barcellona*  
 E. Fenzi, «*Et havrà Barcellona il suo poeta*». Benet Garret, *il Cariteo*, «Quaderns d'Italià», VII (2002), pp. 117-40.
- FERNANDES, *Fonti*  
 E. Fernandes, *Le fonti del canzoniere del Boiardo*, «Archivum Romanicum», VI (1922), pp. 386-424.
- FILANGIERI, *Documenti*  
*Documenti per la storia le arti e le industrie delle Provincie Napoletane raccolti e pubblicati per cura di G. Filangieri*, I, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1883.
- FISCHER, *Inizio del canzoniere*  
 C. Fischer, *L'inizio del canzoniere come luogo del patto poetico*, in *Liber, fragmenta, libellus*, pp. 363-83.
- FLAMINI, *Girolamo Ramusio*  
 F. Flamini, *Girolamo Ramusio (1450-1486) e i suoi versi latini e volgari*, «Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova», n.s., XVI (1900), pp. 11-41.
- FLAMINI, *Lirica toscana*  
 F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Nistri e C., 1891 (rist. anast., a c. di G. Gorni, Firenze, Le Lettere, 1977).
- FORNASIERO, *Petrarca guida*  
 S. Fornasiero, *Petrarca: guida al "Canzoniere"*, Roma, Carocci, 2001.
- FOSSATI, *Appunti*



- F. Fossati, *Appunti di storia lodigiana*, «Archivio storico per la città e i comuni del Circondario e della Diocesi di Lodi», XLI/2 (1922), pp. 45-53.
- FRASCA, *Furia della sintassi*  
 G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.
- FRATI, *Giusto de' Conti*  
 L. Frati, *Giusto de' Conti e madonna Isabetta Pepoli*, «L'Archiginnasio», XIII (1918), pp. 140-44.
- FUMAGALLI, *Boiardo volgarizzatore*  
 E. Fumagalli, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'«Asino d'oro»*, Padova, Antenore, 1988.
- FUMAGALLI, *Osservazioni sulla novella*  
 E. Fumagalli, *Osservazioni sulla novella boiardesca di Tisbina («Inamoramento de Orlando», I XII)*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXXIII (2009), pp. 51-66.
- FUMAGALLI, *Recensione*  
 E. Fumagalli, recensione a Boiardo, *Amorum libri tres* 1998, «Aevum», LXXIII (1999), pp. 927-31.
- Gaspare Ambrogio Visconti*  
*Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, a c. di S. Albonico, S. Moro, Roma, Viella, 2020.
- GENETTE, *Figure III*  
 G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986 (ed. or. Paris, 1972).
- GENETTE, *Soglie*  
 G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989 (ed. or. Paris, 1987).
- GHINZONI, *Un prodromo*  
 P. Ghinzoni, *Un prodromo della riforma in Milano (1492)*, «Archivio storico lombardo», XIII (1886), pp. 59-90.
- GIOÈ, *Ritorno di Platone*  
 A. Gioè, *Il Conti e il ritorno di Platone nella prima metà del Quattrocento*, in *Giusto de' Conti di Valmontone*, pp. 59-85.
- GIORGI, *Sonetti e canzoni*  
 P. Giorgi, *Sonetti e canzoni di Matteo Maria Boiardo*, in *Studi su Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1894, pp. 155-84.
- Giusto de' Conti di Valmontone*

*Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, Atti del I Convegno nazionale di studi (Valmontone, Palazzo Doria Pamphili, Stanza dell'Aria, 5-6 ottobre 2006), a c. di I. Pantani, Roma, Bulzoni, 2008.

Gli "*Amorum libri*"

Gli "*Amorum libri*" e la lirica del *Quattrocento*, a c. di A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003.

GORNI, *Appunti metrici*

G. Gorni, *Appunti metrici e testuali sulle rime di Alessandro Sforza*, GSLI, CLII (1975), pp. 222-33.

GORNI, *Atto di nascita*

G. Gorni, *Atto di nascita di un genere letterario: l'autografo dell'elegia "Mirzja"*, SFI, xxx (1972), pp. 251-73.

GORNI, *Forme primarie*

G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, III/1 (*Le forme del testo. Teoria e poesia*), Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518.

GORNI, *Libro di poesia*

G. Gorni, *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a c. di M. Santagata, A. Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 35-41.

GORNI, *Metrica e analisi letteraria*

G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993.

GORNI, *Ragioni metriche*

G. Gorni, *Ragioni metriche della canzone, tra filologia e storia*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 15-24.

GORNI, *Rime di Marco*

G. Gorni, *Rime di Marco Businello trascritte da Bartolomeo Sanvito*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a c. di F. Gavazzoni, G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 117-31.

GORNI, *Un canzoniere adespoto*

G. Gorni, *Un canzoniere adespoto di Mariotto Davanzati. Metrica e filologia attributiva*, SFI, xxxiii (1975), pp. 189-219.

GUERRINI, *Scrivere*

G. Guerrini, *Scrivere in casa Boiardo: maestri, copisti, segretari, servi e autografi*, «Scrittura e Civiltà», XIII (1989), pp. 441-73.

HARRIS, *Bibliografia*

N. Harris, *Bibliografia dell'"Orlando innamorato"*, 2 voll., Modena, Panini, 1988-91.

*Illustrated Incunabula*

*The Illustrated Incunabula Short-Title Catalogue on CD-ROM*, Reading, Primary Source Media in association with The British Library, 1998<sup>2</sup>.

*Indice delle carte*

*Indice delle carte di Pietro Bilancioni. Contributo alla bibliografia delle rime volgari de' primi tre secoli*, a c. di C. e L. Frati, I, Bologna, Fava e Garagnani, 1893.

IRACI, *Lorenzo Spirito*

M. Iraci, *Lorenzo Spirito Gualtieri*, Foligno, Campitelli, 1912.

ISELLA, *Sonetti*

D. Isella, *I sonetti delle calze di Donato Bramante*, in *Operosa parva. Per Gianni Antonini*, a c. di D. De Robertis, F. Gavazzeni, Verona, Valdonega, 1996, pp. 123-33.

KRISTELLER, *Iter italicum*

P.O. Kristeller, *Iter Italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, 7 voll., London, The Warburg Institute - Leiden, E. J. Brill, 1965-1992.

LEPORATTI, *Canzone e Sonetti*

R. Leporatti, "Canzone e Sonetti" di *Girolamo Benivieni Fiorentino. Edizione critica*, «Interpres», XXVII (2008), pp. 144-298.

LEUKER, *Un dono poetico*

T. Leuker, *Un dono poetico di Bartolomeo Della Fonte per Alessandro Cortesi (e un altro del Cortesi per papa Sisto IV)*, «Rinascimento», s. II, XLII (2002), pp. 399-408.

*Liber, fragmenta, libellus*

«Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca. In *ricordo di d'Arco Silvio Avalle*, a c. di F. Lo Monaco, L.C. Rossi, N. Scaffai, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2006.

LITTA, *Famiglie celebri*

P. Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, Milano, Giusti et alii, 1819-1883.

LIZIER, *Marcello Filosseno*

A. Lizier, *Marcello Filosseno poeta trivigiano dell'estremo Quattrocento*, Pisa, Tipografia Mariotti, 1893.

MAGNANI, *Poesia d'uso*

F. Magnani, *Poesia d'uso, problemi attributivi e rimanipolazioni: 'canzonieri' per Francesca*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, a c. di R. Borghi, P. Zappalà, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 287-318.

MAÏER, *Manuscripts*

- I. Maier, *Les manuscrits d'Ange Politien*, Genève, Droz, 1965.
- MALAGUZZI VALERI, *Corte*  
 F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro. Le arti industriali, la letteratura, la musica*, IV, Milano, Hoepli, 1923.
- MAMMANA, *Liburnio, Niccolò*  
 S. Mammana, voce *Liburnio, Niccolò*, in *DBI*, LXV, 2005, pp. 65-68.
- MANCHISI, *Dell'autenticità*  
 M. Manchisi, *Dell'autenticità dei sonetti di Giusto dei Conti pubblicati dal Poggiali*, «Rassegna critica della letteratura italiana», IX (1904), pp. 97-104.
- MANCHISI, *Fine dell'amore*  
 M. Manchisi, *La fine dell'amore di Giusto de' Conti con Isabetta ed alcune sue rime inedite*, «Studi di letteratura italiana», VII (1907), pp. 149-64.
- MANCHISI, *Recensione*  
 M. Manchisi, recensione a L. Venditti, *Giusto de' Conti ed il suo canzoniere "La bella mano". Studio storico-critico*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1903, «Rassegna critica della letteratura italiana», VIII (1903), pp. 213-27.
- Manoscritti della Riccardiana*  
*I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze*, a c. di S. Morpurgo, I, Roma, presso i principali librai, 1900.
- MARCHI, *Rime volgari*  
 R. Marchi, *Rime volgari di Lancino Curti*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 33-53.
- MARRI, *Lancino Curti*  
 F. Marri, *Lancino Curti e Gaspare Visconti*, in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, a c. di G. Varanini, P. Pinagli, II, Padova, Antenore, 1977, pp. 397-413.
- MARTELLI, *Un nuovo autografo*  
 M. Martelli, *Un nuovo autografo laurenziano*, «Interpres», V (1983-84), pp. 46-69.
- MARTINELLI, *Biblioteca*  
 B. Martinelli, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gaspare Visconti*, in *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo in Italia settentrionale*, Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a c. di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 213-61.
- MAZZATINTI, *Inventario*

- G. Mazzatinti, *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, II (*Appendice all'Inventario dei Manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Parigi*), Roma, presso i principali librai, 1887.
- MAZZONI, *Ecloghe volgari*  
G. Mazzoni, *Le ecloghe volgari e il Timone di Matteo Maria Boiardo*, in *Studi su Matteo Maria Boiardo*, a c. di N. Campanini, Bologna, Zanichelli, 1894, pp. 335-59.
- MENGALDO, *Appunti di lettura*  
P.V. Mengaldo, *Appunti di lettura sulle "Confessioni" di Nievo*, «Rivista di letteratura italiana», II (1984), pp. 465-518.
- MENGALDO, *Lingua*  
P.V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963.
- MENICHETTI, *Metrica italiana*  
A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- MESSINA, *Rime di Francesco Accolti*  
M. Messina, *Le rime di Francesco Accolti d'Arezzo umanista e giureconsulto del sec. XV*, GSLI, CXXXII (1955), pp. 173-233.
- MINUTELLI, *Poesia e teatro*  
M. Minutelli, *Poesia e teatro di Galeotto Dal Carretto. Riflessioni in margine al carteggio con Isabella d'Este*, «Nuova rivista di letteratura italiana», VII (2004), pp. 123-78.
- MONDUCCI, BADINI, *Vita nei documenti*  
E. Monducci, G. Badini, *Matteo Maria Boiardo. La vita nei documenti del suo tempo*, Modena, Aedes Muratoriana, 1997.
- MONTAGNANI, *Festa profana*  
C. Montagnani, *La festa profana. Paradigmi letterari e innovazione nel Codice Isoldiano*, Roma, Bulzoni, 2006.
- MORO, *Esperienza*  
S. Moro, *L'esperienza "lirica" di Gaspare Ambrogio Visconti: appunti sui "Ritimi" (e sul Canzoniere per Beatrice d'Este)*, in *Gaspare Ambrogio Visconti*, pp. 201-22.
- MORONI, *Carlo Gualteruzzi*  
O. Moroni, *Carlo Gualteruzzi (1500-1577) e i corrispondenti*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984.
- MOROSSI, *Primo canzoniere*  
P. Morossi, *Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Marocco*, SFI, LVIII (2000), pp. 173-97.

*Mostra del Poliziano*

*Mostra del Poliziano nella Biblioteca Medicea Laurenziana. Manoscritti, libri rari, autografi e documenti. Firenze, 23 settembre - 30 novembre 1954. Catalogo*, a c. di A. Perosa, Firenze, Sansoni, 1955.

MOXEDANO LANZA, *Liber pamphilianus*

M. Moxedano Lanza, *Il "Liber pamphilianus" di Tommaso Baldinotti*, «Letteratura italiana antica», II (2001), pp. 359-414.

MULAS, *Maestro di Ippolita*

P.L. Mulas, *Maestro di Ippolita Sforza*, in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, a c. di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze, Giunti, 2014, pp. 525-27.

MUNARO, *Frase interrogativa*

N. Munaro, *La frase interrogativa*, in *Grammatica dell'italiano antico*, a c. di G. Salvi, L. Renzi, II, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 1147-85.

MUSSINI, *Trattatistica*

M. Mussini, *La trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto*, in *Francesco di Giorgio architetto*, a c. di F.P. Fiore, M. Tafuri, Milano, Electa, 1993, pp. 358-79.

MUSSINI SACCHI, *Orphei tragoedia*

M.P. Mussini Sacchi, *La "Orphei tragoedia" e il suo autore*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, a c. di F. Alessio, A. Stella, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 132-45.

MUTINI, *Caperano, Alessandro*

C. Mutini, voce *Caperano, Alessandro*, in *DBI*, XVIII, 1975, pp. 510-11.

MUTINI, *Carmignano, Colantonio*

C. Mutini, voce *Carmignano, Colantonio*, in *DBI*, XX, 1977, pp. 423-26.

NATALI, *Lezione*

G. Natali, *La lezione di Boccaccio*, in *Giusto de' Conti di Valmontone*, pp. 157-76.

NICCOLI, *Rime albertiane*

S. Niccoli, *Le "Rime" albertiane nella prospettiva poetica quattrocentesca*, «Interpres», III (1980), pp. 7-28.

NOCITA, *Nuova paragrafatura*

T. Nocita, *Per una nuova paragrafatura del testo del "Decameron". Appunti sulle manskole del cod. Hamilton 90 (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz)*, «Critica del testo», II/3 (1999), pp. 925-34.

NOVARO, *Orphei Tragoedia*

- M.B. Novaro, *L'“Orphei Tragoedia” e la questione della sua attribuzione*, in *Scritti vari*, a c. della Facoltà di Magistero di Torino, II, Torino, Gheroni, 1951, pp. 209-61.
- PANTANI, *Amoroso messer Giusto*  
 I. Pantani, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno, 2006.
- PANTANI, *Fonte*  
 I. Pantani, «*La fonte d'ogni eloquenzia*». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002.
- PANTANI, *Polimetro*  
 I. Pantani, *Il polimetro pastorale di Giusto de' Conti*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a c. di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 1-55.
- PANTANI, *Prima e dopo*  
 I. Pantani, *Prima e dopo la “Bella mano”: le quattro donne di un altro Giusto*, in *Giusto de' Conti di Valmontone*, pp. 201-40.
- PARENTI, *Corsi, Iacopo*  
 G. Parenti, voce *Corsi, Iacopo*, in *DBI*, XXIX, 1983, pp. 574-75.
- PASANISI, *Lorenzo Spirito*  
 R. Pasanisi, *Lorenzo Spirito e la sua “Finice”*, «*Esperienze letterarie*», XV (1990), pp. 83-96.
- PASQUINI, *Codice di Filippo Scarlatti*  
 E. Pasquini, *Il codice di Filippo Scarlatti (Firenze, Biblioteca Venturi Ginori Lisci, 3)*, SFI, XXII (1964), pp. 363-580.
- PASQUINI, *Echi minori*  
 E. Pasquini, *Echi minori nel Boiardo lirico e bucolico*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del Convegno di studi su Matteo Maria Boiardo (Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969), a c. di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 377-94.
- PATOTA, *Lingua e linguistica*  
 G. Patota, *Lingua e linguistica in Leon Battista Alberti*, Roma, Bulzoni, 1999.
- PECORARO, *Rassegna bembiana*  
 M. Pecoraro, *Rassegna bembiana*, «*Lettere italiane*», XV (1963), pp. 446-84 (poi, con il titolo *Aspetti critici e filologici del Bembo volgare*, in *Id., Saggi vari da Dante al Tommaseo*, Bologna, Patron, 1970, pp. 173-227).
- PELLEGRIN, *Bibliothèque*  
 E. Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan*, Florence, Olschki – Paris, De Nobele, 1969.

PEONIA, *Prime indagini*

A. Peonia, *Prime indagini su Ludovico Sandeo, letterato ferrarese del secolo quindicesimo*, «Quaderni di critica e filologia italiana», II (2005), pp. 23-53.

PERNICONE, *Introduzione*

V. Pernicone, *Introduzione a A. Poliziano, Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, a c. di V. Pernicone, Torino, Loescher-Chiantore, 1954, pp. XIII-LXXXV.

PERRICCIOLI SAGGESE, *Decorazione*

A. Perriccioli Saggese, *La decorazione del codice*, in *Un canzoniere d'amore*, pp. 77-81.

PISTILLI, *Facino, Galeazzo*

G. Pistilli, voce *Facino, Galeazzo, detto il Pontico*, in *DBI*, XLIV, 1994, pp. 108-10.

PONTE, *Osservazioni*

G. Ponte, *Osservazioni sulla cronologia del poema boiardo*, in *Gli "Amorum libri"*, pp. 121-35.

PONTE, *Personalità*

G. Ponte, *La personalità e l'opera del Boiardo*, Genova, Tilgher, 1972.

PONTE, *Rassegna boiardesca*

G. Ponte, *Rassegna boiardesca*, «La Rassegna della letteratura italiana», s. VII, LXVIII (1964), pp. 365-71.

POZZI, *Parola dipinta*

G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

PRADA, *Lingua*

M. Prada, *La lingua dell'epistolario volgare di Pietro Bembo*, Genova, Name, 2000.

PULSONI, *Lettori*

C. Pulsoni, *Lettori di Petrarca nel Quattrocento*, in *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, a c. di L. Marcozzi, Firenze, Cesati, 2016, pp. 259-71.

PYLE, *Milan and Lombardy*

C.M. Pyle, *Milan and Lombardy in the Renaissance. Essays in Cultural History*, Roma, La Fenice, 1997.

PYLE, *Per la biografia*

C.M. Pyle, *Per la biografia di Baldassare Taccone*, «Archivio storico lombardo», VIII (1991), pp. 391-413.

QUADRIO, *Della storia*

*Della storia e della ragione d'ogni poesia, volume secondo, di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù, nel quale tutto ciò, che alla narrativa o melica s'appartiene, è ordinatamente mostrato*, Milano, Francesco Agnelli, 1741.



QUAGLIO, *Boccaccio*

A.E. Quaglio, *Boccaccio e il Veneto. II. Minimo contributo alla storia di un autografo decameroniano*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», LXXXVIII (1975-76), parte III, pp. 93-118.

QUAGLIO, *Una sconosciuta testimonianza*

A.E. Quaglio, *Una sconosciuta testimonianza a penna di un'inedita tradizione extravagante della "Comedia delle ninfe fiorentine"* (Londra, British Library, cod. King's 322), «Filologia e critica», XVII (1992), pp. 120-23.

QUAQUARELLI, *Per l'edizione*

L. Quaquarelli, *Per l'edizione critica della "Bella Mano" di Giusto de' Conti*, SPCT, 38 (1989), pp. 19-27.

QUAQUARELLI, *Quelle pochette*

L. Quaquarelli, «*Quelle pochette annotazioni dalla margine tirate del libro mio*»: la "princeps" bolognese della "Bella mano" di Giusto de' Conti nelle postille dell'editore cinquecentesco Jacopo Corbinelli, «Schede umanistiche», n.s., II (1991), pp. 51-79.

*Raccolta milanese*

*Raccolta milanese dell'anno 1756*, Milano, Giorgio Agnelli, 1756.

RAJNA, *Fonti*

P. Rajna, *Le fonti dell'"Orlando furioso"*, ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti, a c. di F. Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975.

RE, *Girolamo Benivieni*

C. Re, *Girolamo Benivieni fiorentino. Cenni sulla vita e sulle opere*, Città di Castello, Casa Tipografico-editrice S. Lapi, 1906, pp. 157-93.

REICHENBACH, *Matteo Maria Boiardo*

G. Reichenbach, *Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1929.

REICHENBACH, *Saggi di poesia*

G. Reichenbach, *Saggi di poesia popolare fra le carte del Boiardo*, GSLI, LXXVII (1921), pp. 29-53.

RICCI, *Interpunzione*

P.G. Ricci, *L'interpunzione del Petrarca* (1943), in Id., *Miscellanea petrarchesca*, a c. di M. Berté, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999, pp. 11-36.

RICHARDSON, *Dalla metà del Quattrocento*

B. Richardson, *Dalla metà del Quattrocento alla metà del Cinquecento*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a c. di B. Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 99-121.

RICO, *Prólogos*

F. Rico, *Prólogos al "Canzoniere"* ("Rerum vulgarium fragmenta", I-III), «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, XVIII (1988), pp. 1071-104.

RIDOLFI, *Stampatore*

R. Ridolfi, *Lo «Stampatore del Mesue» e l'introduzione della stampa in Firenze*, in Id., *La stampa in Firenze nel secolo XV*, Firenze, Olschki, 1958, pp. 29-48.

RODLER, *Guidalotti, Diomede*

L. Rodler, voce *Guidalotti, Diomede*, in *DBI*, LXI, 2003, pp. 181-83.

ROHLFS, *Grammatica storica*

G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, traduzione di T. Franceschi e M. Caciagli Fancelli, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-1969 (ed. or. Bern, 1949).

RONCONI, *Recensione*

E. Ronconi, recensione a *Orlando innamorato, Sonetti e Canzoni di Matteo Maria Boiardo*, a c. di A. Scaglione, Torino, Utet, 1951, «Rinascimento», III (1952), pp. 173-77.

ROSSETTI, *Isola beata*

E. Rossetti, *L'«Isola beata» dei musicisti e degli aristocratici: qualche appunto su gerarchie sociali e culturali nella Milano del Rinascimento*, in *Codici per cantare. I Libroni del Duomo nella Milano sforztesca*, a c. di D.V. Filippi, A. Pavanello, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019, pp. 53-87.

ROSSETTI, *Ritratti*

E. Rossetti, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane in campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a c. di E. Rossetti, Milano, Scalpendi, 2012, pp. 71-100.

ROSSETTI, *Sotto il segno*

E. Rossetti, *Sotto il segno della vipera. L'agnazione viscontea nel Rinascimento: episodi di una committenza di famiglie (1480-1520)*, Milano, Nexo-Castelli del ducato, 2013.

ROSSI, *Di una rimatrice*

V. Rossi, *Di una rimatrice e di un rimatore del sec. XV. Girolama Corsi Ramos e Jacopo Corsi*, GSLI, xv (1890), pp. 183-215.

ROSSI, *Recensione*

V. Rossi, recensione a *Studi su Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1894 e a *Le poesie volgari e latine di Matteo Maria Boiardo riscontrate sui codici e su le prime stampe da Angelo Solerti*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1894, GSLI, xxv (1895), pp. 394-411.

ROZZO, *Ordine*

- U. Rozzo, L'“Ordine de le imbandisone” per le nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona, «Libri & Documenti», II (1989), pp. 1-14.
- RUMOR, *Conti Muzani*  
S. Rumor, *I conti Muzani patrizi vicentini*, opuscolo per nozze Muzani-Valeri, Vicenza, Tipografia Pontificia Vescovile S. Giuseppe, 1917.
- SABBATINO, *Scienza*  
P. Sabbatino, *La “scienza” della scrittura. Dal progetto del Bembo al manuale*, Firenze, Olschki, 1978.
- SANTAGATA, *Commento*  
F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004<sup>2</sup> (1996).
- SANTAGATA, *Connessioni intertestuali*  
M. Santagata, *Connessioni intertestuali nel “Canzoniere” del Petrarca* (1975), in Id., *Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana, 1989<sup>2</sup> (1979), pp. 33-75 (rist. anast. Milano, Ledizioni, 2015).
- SANTAGATA, *Dalla lirica ‘cortese’*  
M. Santagata, *Dalla lirica ‘cortese’ alla lirica ‘cortigiana’: appunti per una storia*, in SANTAGATA, CARRAI, *Lirica di corte*, pp. 11-30.
- SANTAGATA, *Fra Rimini e Urbino*  
M. Santagata, *Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiano*, in SANTAGATA, CARRAI, *Lirica di corte*, pp. 43-95.
- SANTAGATA, *Lirica aragonese*  
M. Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.
- SANTAGATA, *Pastorale modenese*  
M. Santagata, *Pastorale modenese. Boiardo, i poeti e la lotta politica*, Bologna, il Mulino, 2016.
- SANTAGATA, *Per moderne carte*  
M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1990.
- SANTAGATA, CARRAI, *Lirica di corte*  
M. Santagata, S. Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993.
- SCAFFAI, *Poeta*  
N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2005.

SCARPA, *Per l'edizione*

E. Scarpa, *Per l'edizione di un poeta cinquecentesco: sulle "Rime" di Giovanni Muscarelli*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Roma, Salerno, 1985, pp. 531-60.

SCARPA, *Postilla minima*

E. Scarpa, *Postilla minima su Giovanni Muscarelli*, «Filologia e critica», XI (1986), pp. 446-54.

SCARPA, *Qualche proposta*

E. Scarpa, *Qualche proposta (e qualche ipotesi) per i primi "Asolani"*, SFI, LII (1994), pp. 93-109.

SCARPA, *Schede*

E. Scarpa, *Schede sulle recenti fortune del "Galateo" di Giovanni Della Casa (con un'appendice gualteruziana)*, «Filologia e critica», XXII (1997), pp. 37-75.

SCARPA, *Ultimi appunti*

E. Scarpa, *Ultimi appunti sulle "Rime" di Giovanni Muscarelli*, «Quaderni di Lingue e Letterature», XVIII (1993), pp. 617-28.

SCRIVANO, *Bellincioni, Bernardo*

R. Scrivano, voce *Bellincioni, Bernardo*, in *DBI*, VII, 1965, pp. 687-89.

SEGARIZZI, *Ulisse Aleotti*

A. Segarizzi, *Ulisse Aleotti rimatore veneziano del sec. XV*, GSLI, XLVII (1906), pp. 41-66.

SICILIANI, *Annotazioni codicologiche*

M.A. Siciliani, *Annotazioni codicologiche e paleografiche sul ms. London, British Library, King's 322*, in *Un canzoniere d'amore*, pp. 57-75.

SIMONE, *Canzoniere*

A. Simone, *Il Canzoniere di Matteo Maria Boiardo. Studio critico con due appendici*, Biella, Sateb, 1939.

SOLDANI, *Sintassi*

A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei "Fragmenta"*, a c. di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 383-504.

SOLIMENA, *Repertorio metrico*

A. Solimena, *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma, Società Filologica Romana, 1980.

SORANZO, *Felice Feliciano*

M. Soranzo, *Felice Feliciano e il Canzoniere per Pelegrina da Campo. Una bottega della poesia nella Verona del secondo Quattrocento*, «La parola del testo», VI (2002), pp. 289-308.

*Stemmario Trivulziano*

*Stemmario Trivulziano*, a c. di C. Maspoli, Milano, Niccolò Orsini De Marzo, 2000.

TANTURLI, *Quante sono*

G. Tanturli, *Quante sono le redazioni dei "Ricordi" di Francesco Guicciardini?*, SFI, LVI (1998), pp. 229-70.

TESTA, *Libro di poesia*

E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983.

THOVEZ, *Boiardo lirico*

E. Thovez, *Il Boiardo lirico sconosciuto*, «Gazzetta letteraria», XVIII (4 marzo 1893), pp. 65-67.

TISSONI BENVENUTI, *Alberti a Ferrara*

A. Tissoni Benvenuti, *Alberti a Ferrara*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*, Atti del Convegno Internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di L.B. Alberti (16-17-18 dicembre 2004), a c. di R. Cardini, M. Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 267-91.

TISSONI BENVENUTI, *Alfonso duca*

A. Tissoni Benvenuti, *Alfonso duca di Calabria e le "Pastorale" di Boiardo*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a c. di F. Magnani, Napoli, Loffredo, 1995.

TISSONI BENVENUTI, *Appunti*

A. Tissoni Benvenuti, *Appunti sull'antologia dei poeti ferraresi di Girolamo Baruffaldi*, GSLI, CXLVI (1969), pp. 18-48.

TISSONI BENVENUTI, *Armi e lettere*

A. Tissoni Benvenuti, *Le armi e le lettere nell'educazione del signore nelle corti padane del Quattrocento*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», 99 (1987), pp. 435-46.

TISSONI BENVENUTI, *Boiardo elegiaco*

A. Tissoni Benvenuti, *Boiardo elegiaco e Tito Vespasiano Strozzi*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a c. di A. Comboni, A. Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2003, pp. 81-102.

TISSONI BENVENUTI, *Libri di storia*

A. Tissoni Benvenuti, *I libri di storia di Ercole d'Este: primi appunti*, in *Il principe e la storia*, Atti del Convegno (Scandiano, 18-20 settembre 2003), a c. di T. Matarrese, C. Montagnani, Novara, Interlinea, 2005, pp. 239-66.

TISSONI BENVENUTI, *Orfeo del Poliziano*

A. Tissoni Benvenuti, *L'"Orfeo" del Poliziano. Con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Roma-Padova, Antenore, 2000<sup>2</sup> (1986).

TISSONI BENVENUTI, *Quattrocento settentrionale*

A. Tissoni Benvenuti, *Quattrocento settentrionale*, Roma-Bari, Laterza, 1980 (rist. da *Letteratura italiana. Storia e testi*, a c. di C. Muscetta, III, Roma-Bari, Laterza 1972).

TIZI, *Elementi di tradizione*

M. Tizi, *Elementi di tradizione lirica nell'“Orlando Innamorato”*: presenze e funzioni, in M. Praloran, M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'“Innamorato”*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, pp. 213-95.

TOSCANO, *Tra manoscritti e stampati*

T.R. Toscano, *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018.

TROLLI, *Lessico*

D. Trolli, *Il lessico dell'“Innamoramento de Orlando”*. *Studio e glossario*, Milano, Unicopli, 2003.

TROVATO, *Perché le rime del Tebaldeo*

P. Trovato, *Perché le rime del Tebaldeo sono un canzoniere (e l'ordine della vulgata è “sbagliato”)*, in *Il colloquio circolare: i libri, gli allievi, gli amici. In onore di Paola Vecchi Galli*, a c. di S. Cremonini, F. Florimbiù, Bologna, Pàtron, 2020, pp. 577-84.

TROVATO, *Per la storia*

P. Trovato, *Per la storia delle “Rime” del Bembo*, «Rivista di letteratura italiana», IX (1991), pp. 465-508.

TROVATO, *Recensione*

P. Trovato, recensione a *La Nencia da Barberino*, a c. di R. Bessi, Roma, Salerno, 1982, «Rivista di letteratura italiana», I (1983), pp. 635-49.

UBERTI, *Menechini*

M.L. Uberti, *I “Menechini” di Plauto. Volgarezzamenti rinascimentali*, Ravenna, Longo, 1985.

*Un canzoniere d'amore*

*Un canzoniere d'amore del XV secolo (London, British Library, ms King's 322). Un codice acquaviviano?*, a c. di C. Lavarra, F. Tateo, Galatina, Congedo, 2017 [2020].

VASOLI, *Bernardo da Siena*

C. Vasoli, voce *Bernardo da Siena, detto Ilicino (Bernardo Lapini da Montalcino)*, in *DBI*, IX, 1967, pp. 290-91.

VECCE, *Bembo e Poliziano*

C. Vecce, *Bembo e Poliziano*, in *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Montepulciano, 3-6 novembre 1994), a c. di V. Fera, M. Martelli, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 477-503.

VECCE, *La Gualanda*

- C. Vecce, *La Gualanda*, «Achademia Leonardi Vinci», 3 (1990), pp. 51-72.
- VECCE, *Leonardo*  
 C. Vecce, *Leonardo e il gioco*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno (Pienza, 10-14 settembre 1991), I, Roma, Salerno, 1993, pp. 269-312.
- VECCHI GALLI, *Commento*  
 F. Petrarca, *Canzoniere*, a c. di P. Vecchi Galli, annotazioni di P. Vecchi Galli e S. Cremonini, Milano, Rizzoli, 2012.
- VECCHI GALLI, *Per il 'prosimetro'*  
 P. Vecchi Galli, *Per il 'prosimetro' della "Nicolosa bella"*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a c. di A. Comboni, A. Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000, pp. 143-65.
- VECCHI GALLI, *Per il testo*  
 P. Vecchi Galli, *Per il testo, oggi. Un consuntivo di studi*, in *La letteratura italiana a Congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, a c. di R. Cavalluzzi et alii, Lecce, Pensa MultiMedia, 2008, pp. 119-40.
- VECCHI GALLI, *Stampa a Bologna*  
 P. Vecchi Galli, *La stampa a Bologna nel Rinascimento fra corte, università e città. Rassegna del libro di rime*, in *Sul libro bolognese del Rinascimento*, a c. di L. Balsamo, L. Quaquarelli, Bologna, CLUEB, 1994, pp. 129-53.
- VELA, *Primo canzoniere*  
 C. Vela, *Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It. IX. 143)*, SFI, XLVI (1988), pp. 163-251.
- VELA, *Un manoscritto*  
 C. Vela, *Un manoscritto bolognese di rime di Pietro Bembo*, SFI, XXXIX (1981), pp. 121-57.
- VERZIAGI, *Per Costanza Costabili*  
 I. Verziagi, *Per Costanza Costabili, la Fenice*, in *Gli "Amorum libri"*, pp. 81-102.
- VICARIO, *Canzoniere aragonese*  
 M. Vicario, *Un canzoniere aragonese: il "Perleone" di Rustico Romano*, Tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 1992-93, rel. A.M. Costantini.
- VIEL, *Note*  
 R. Viel, *Note di analisi linguistica del manoscritto*, in *Un canzoniere d'amore*, pp. 83-95.
- VITI, *Tre nuovi autografi*  
 P. Viti, *Tre nuovi autografi laurenziani*, «Interpres», XIV (1994), pp. 152-62.
- WARNER, GILSON, *Catalogue*

G.F. Warner, J.P. Gilson, *Catalogue of Western Manuscripts in the Old Royal and King's Collections*, London, Longmans, 1921.

ZAGGIA, *Copisti*

M. Zaggia, *Copisti e committenti di codici a Milano nella prima metà del Quattrocento*, «Libri & Documenti», XIV/3 (1995), pp. 1-45.

ZAMBRA, *Codice Zichy*

L. Zambra, *Il codice Zichy della Biblioteca Comunale di Budapest. Contributo allo studio della lirica italiana del quattrocento*, «La Bibliofilia», XVI (1914-15), pp. 5-16; XVII (1915-16), pp. 184-213 e pp. 278-88.

ZANATO, *Autografo ritrovato*

T. Zanato, *L'autografo ritrovato del "Corinto" di Lorenzo de' Medici*, GSLI, CXCIII (2016), pp. 531-47.

ZANATO, *Boiardo*

T. Zanato, *Boiardo*, Roma, Salerno, 2015.

ZANATO, *Chiose frammentarie*

T. Zanato, *Chiose frammentarie al "Canzoniere"*, «Humanitas», LIX (2004), pp. 37-58.

ZANATO, *Nome dell'amata*

T. Zanato, *Il nome dell'amata da Petrarca ai petrarchisti*, in *Verso il centenario*, Atti del Seminario (Bologna, 24-25 settembre 2001), a c. di L. Chines, P. Vecchi Galli [«Quaderni petrarcheschi», XI (2001)], pp. 273-96.

ZANATO, *Qualche messa a punto*

T. Zanato, *Qualche messa a punto dei "Ricordi" guicciardiniani*, GSLI, CLXXXVI (2009), pp. 352-429.

ZANATO, *Sonetto XXXIV*

T. Zanato, *Il sonetto XXXIV*, «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti, già dei Ricovrati e Patavina. Parte III: Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», CXVIII (2005-2006), pp. 309-39.

ZOTTOLI, *Ocio amoroso*

A. Zottoli, *L'«ocio amoroso» di Matteo Maria Bojardo*, in *Dal Bojardo all'Ariosto*, Milano, Carabba, s.d., pp. 13-54.

ZUMTHOR, *Lingua*

P. Zumthor, *Lingua, testo, enigma*, Genova, Il Melangolo, 1991 (ed. or. Paris, 1975).



Parte I.

Scritti Boiardeschi

## Esperienze di un commentatore degli *Amorum libri*

A dispetto delle apparenze, vale a dire del fatto di poter contare su un'attenta edizione critica del testo,<sup>1</sup> su un ottimo studio linguistico,<sup>2</sup> su diversi e consistenti sondaggi delle "fonti",<sup>3</sup> su solide analisi metriche,<sup>4</sup> su interessanti studi d'insieme,<sup>5</sup> quella di commentare gli *Amorum libri* si è rivelata, e si sta tuttora rivelando per chi vi parla (certo anche a causa della *parvitas subiecti*), un'impresa complessa e niente affatto pacifica, comunque laboriosa e di continuo necessitata a verifiche pluridirezionali, in campi già esplorati o in settori del tutto inediti, o quasi, degli studi su Boiardo lirico. La problematica appare molto vasta, e cercherò qui di trattare alcuni dei nodi più consistenti, o semplicemente più interessanti, anche (se possibile) per i risvolti metodologici, presentatisi al vaglio dell'esegeta.

Il testo critico mengaldiano degli *Amorum libri*, che ha rappresentato una svolta nell'ambito della filologia non solo boiardesca, offre qualche perplessità al commentatore che voglia rendere ragione della scelta fra varianti d'autore primitive, dunque rigettate dal poeta, e lezioni da considerare seriori: subito, ad esempio, ad apertura del libro I, al v. 8 del sonetto 3, ci si chiede se invece di accogliere «quando fresca rogiada el ciel ne piove», non sarebbe stato preferibile promuovere la variante, rifiutata come antecedente, «quando più grazia da il suo seggio piove» (soggetto è *Jove*), in cui agisce la flagrante ripresa petrarchesca «se l'eterno Giove / de la sua gratia sopra me non piove». La lezione ora a testo è trasmessa dal codice L (= Egerton 1999 della British Library), confermato da P (= ms. 91 del Seminario di Padova), che in genere mostra di trasmettere un testo non ancora approdato alla fase finale di revisione;<sup>7</sup> viceversa, la lezione rifiutata dall'editore si presenta in O (= Canoniciano Italiano 47 della Bodleian Library), ma – si badi – come risultato di una trascrizione su rasura della variante già di L e P.<sup>8</sup> Sapendo che L e O sono manoscritti usciti ambedue dall'*entourage* boiardesco, il solo fatto che la lezione di O sia sopravvenuta dovrebbe far riflettere, e tendenzialmente deporre a favore della sua seriorità. Si tratta di una conclusione certo approssimativa, ma che andrà puntualmente sottoscritta allorché si considerino i nuovi elementi di conoscenza sul codice O apportati da Gemma Guerrini, la quale, sulla base di un attento studio

---

<sup>1</sup> BOIARDO, *Opere volgari*.

<sup>2</sup> MENGALDO, *Lingua*.

<sup>3</sup> In particolare: FERNANDES, *Fonti* (talora superficiale o ingenuamente corrivo, ma fondamentale); BENVENUTI, *Tradizioni letterarie*; ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*; oltre al cit. MENGALDO, *Lingua*, specie pp. 253-349.

<sup>4</sup> CONTI, *Strutture metriche*.

<sup>5</sup> Succinto ma intenso l'intervento di CONTINI, *Breve allegato*; quindi: TISSONI BENVENUTI, *Quattrocento settentrionale*, pp. 49-120; PONTE, *Personalità*; nonché il cit. volume di ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*.

<sup>6</sup> Cfr. *Rvf* 166, 13-14. La fonte petrarchesca è stata segnalata da PONTE, *Rassegna boiardesca*, p. 367.

<sup>7</sup> Si veda infatti quanto ne dice Mengaldo, in BOIARDO, *Opere volgari*, p. 395.

<sup>8</sup> Le varie lezioni dei testimoni e la discussione si leggono ivi, pp. 374, 388, 402.

paleografico del manoscritto, ha proposto di riconoscere, dietro alle correzioni su rasura in esso presenti, la mano dello stesso Conte di Scandiano.<sup>9</sup> L'ipotesi, in sé convincente, trova conferma nell'analoga fenomenologia riscontrabile nel ms. Barberiniano Latino 1879, contenente i *Pastoralia* e recentemente studiato da Carrai, che, su basi anche testuali, ha confermato in pieno l'intuizione della Guerrini.<sup>10</sup> Ne deriva, per il testo degli *Amorum libri*, la necessità di rimettere a fuoco la dinamica stemmatica, rivedendo in particolare le conclusioni di Mengaldo riguardo alle scelte editoriali fra varianti d'autore successive, che lo studioso conduceva pragmaticamente, caso per caso, sulla base dell'analisi interna dei contesti e fondando su taluni criteri euristici preventivamente stabiliti.<sup>11</sup> Non è questa la sede per trattare dettagliatamente la questione testuale degli *Amores*, ma credo che fin da ora si possano fissare delle linee di intervento. La parziale autografia di O garantisce a questo manoscritto quel ruolo centrale nella ricostruzione del testo che Mengaldo attribuiva invece a L; è molto probabile, anzi, che le innovazioni sul dettato di L siano state rese possibili da un diretto utilizzo di O, visto che entrambi i manoscritti sono da considerarsi copie "a buono" a disposizione di Boiardo. Ci sono solo otto casi<sup>12</sup> nei quali le innovazioni apportate in L non si riscontrano anche in O: sono questi i *loci* in cui la scelta editoriale andrà trasferita verso la nuova lezione di L, probabilmente pilotata dall'autore, il quale, come è risaputo, era solito correggere in maniera asistematica, e senza preoccupazioni di coerenza filologica, i suoi testi. In tutti gli altri frangenti, molto numerosi e testualmente rilevanti, in cui L e O si diversificano, a fronte di lezioni di L non modificate in un secondo tempo nel codice, andrà senza dubbio preferito O, oppure, in sua mancanza (si tratta purtroppo di un esemplare mutilo), Re, cioè la *princeps* reggiana degli *Amorum libri*, direttamente *descripta* da O.<sup>13</sup> In questo modo, la principale aporia dell'edizione Mengaldo, derivante da un eccesso di ricorso al *iudicium* del filologo nella seriazione delle varianti d'autore, può essere agevolmente superata, credo con pari soddisfazione delle parti in causa.

Sul fronte delle "fonti", fondamentale per un poeta *doctus* (per quanto non *philologus*, alla Poliziano) come lo Scandianese, la prima esigenza cui il commentatore deve rispondere riguarda l'incidenza dei *Rerum vulgarium fragmenta*, e secondariamente dei *Triumpho*, sugli *Amorum libri*: incidenza veramente decisiva e "totalizzante", come in parte già risulta dagli studi finora condotti, ma che deve essere di gran lunga estesa, abbracciando termini, sintagmi, versi, periodi, immagini, spunti, situazioni, temi, fino all'idea stessa di "libro" soggiacente al canzoniere, con la sua struttura narrativa, le connessioni intertestuali, la geometrica partizione dei pezzi. A questo

---

<sup>9</sup> GUERRINI, *Scrivere*, pp. 471-73.

<sup>10</sup> Cfr. CARRAI, *Tradizione manoscritta*, pp. 193-99.

<sup>11</sup> Cfr. BOIARDO, *Opere volgari*, pp. 374-89.

<sup>12</sup> Elencati *ivi*, p. 390, nota 1, ma con l'aggiunta di *AL* III 11, 8: *abraza* (necessitato dalla rima) anziché *abraze* (di O e della *scripta prior* di L).

<sup>13</sup> Come dimostrato in BOIARDO, *Opere volgari*, pp. 350-55.

proposito, anzi, andrà raccomandato, a un futuro editore degli *Amorum libri*, di abbandonare la numerazione progressiva, da 1 a 180, oggi in vigore (e rimontante all'edizione Solerti, del 1894), per sostituirla con quella per libri, quindi da 1 a 60 per ciascuna delle tre parti dell'opera: raccomandazione in sé banale, ma che, oltre a trattare gli *Amores* come un qualsiasi altro testo partito in libri (basti pensare qui all'archetipo ovidiano), permette di riconoscere i ricercati parallelismi fra rime omotetiche, e dunque, ad esempio, come ha mostrato Roberta Conti,<sup>14</sup> «il fitto scambio di termini ed espressioni» fra i rispettivi nn. 6 del I-II-III libro (in Mengaldo nn. 6, 66, 126), o i giuochi di parole-rima fra i nn. 53 di ciascun libro (in Mengaldo nn. 53, 113, 173).

Sarebbe di estremo interesse per noi poter mettere le mani sull'«esemplare delle rime del Petrarca con note di mano del Boiardo», cui fa cenno Panizzi nella sua *Vita* del poeta.<sup>15</sup> Purtroppo lo studioso non si cura di rivelarci la fonte da cui attinge l'informazione, né dove e se il codice petrarchesco sia reperibile; ho comunque fondati sospetti che la quinta colonna sia il Quadrio, il quale però, nella *Storia e ragione d'ogni poesia*, non fa parola di un canzoniere petrarchesco annotato da Boiardo, bensì di un rimario, così descrivendolo:<sup>16</sup>

è un Rimario delle Cadenze del Petrarca, manoscritto, coi versi tutti per ordine. Questo Codice, che ora è posseduto da Girolamo Baruffaldi Arciprete di Cento, trovasi, che era già del Conte Matteo Maria Bojardo, del quale però si crede con ben fondate conghietture essere stato lavoro. E in fine di esso volume vi è aggiunta anche la somma di tutti i versi, che del Petrarca si leggono, che è di versi 10141.

La semplice lettura del nome di Girolamo Baruffaldi basta da sola a rendere cauti sulla fondatezza di tale notizia, ma in ogni caso il rimario in questione risulta reperibile nel codice, per l'appunto già posseduto da Baruffaldi, 243 della classe II dei manoscritti della Biblioteca Ariostea di Ferrara. Tale manufatto, intitolato «Rimario de le cadentie dil Petrarcha con gli versi interi tutti posti per ordine», presenta sulla coperta uno stemma assai guasto con le iniziali «EQ.», che starà per *Eques*, e «MA. B.», che il Baruffaldi interpretò senz'altro come quelle di Matteo Boiardo: leggiamo infatti, nell'autografo della sua *Biblioteca degli scrittori ferraresi*, conservato nella stessa Ariostea:<sup>17</sup>

Innanzi che Lucantonio Ridolfi facesse la lunga fatica del Rimario del Petrarca co' versi intieri, era stato fatto questo studio del Boiardo, e molto più diligentemente ancora perocché

---

<sup>14</sup> CONTI, *Strutture metriche*, p. 200 (e 202 per il successivo rinvio).

<sup>15</sup> La citazione in italiano è cavata non direttamente dalla *Life of Boiardo* di Panizzi (London 1830), bensì dalla versione procuratane da Carducci, edita nel vol. XIII dell'*Edizione Nazionale delle Opere*, Bologna, 1936, p. 101 (sulla quale si veda PONTE, *Personalità*, pp. 143-51). La notizia fu poi pacificamente ripresa da altri, ad esempio da GIORGI, *Sonetti e canzoni* e da FERNANDES, *Fonti*, p. 386.

<sup>16</sup> QUADRIO, *Della storia*, II, I, p. 187.

<sup>17</sup> Classe I, n. 594, c. 105r.

vi rinchiede i versi de' Trionfi che non sono in quello del Ridolfi. Il codice è bellissimo, e pulitamente scritto, e si conserva presso di me marcato col nome, et firme del Conte Matteo. Nella fine avvi la somma di tutti i versi del Canzoniere co' trionfi insieme del Petrarca e saliscono tutti al numero di diecimila cento quarantuno 10141.

Tanto castello di congetture intorno al rimario viene miseramente a crollare ad apertura di volume: la scrittura risale al Cinquecento inoltrato, come anche dimostra, in modo incontrovertibile, la trascrizione, ad opera della mano principale, nella c. 190r, dell'inizio di una canzone di Tansillo. Sfuma così la possibilità di mettere finalmente le mani su una tessera della biblioteca del Conte di Scandiano; ma è evidente che, con o senza rimario, l'influenza dei *Rerum vulgarium fragmenta* sugli *Amorum libri* è un dato comunque acquisito.

Non è mia presunzione fornire qui un quadro completo dei rapporti fra i due testi, quanto invece sottolineare l'escursione davvero inedita, almeno secondo la nostra prospettiva, del riutilizzo di Petrarca da parte di Matteo Maria, tale cioè da non contenersi ai 366 pezzi dei *Fragmenta*, ma allargarsi anche a talune *disperse* del nostro sommo lirico. Tale constatazione importa un modo differente di fruizione, nel Quattrocento e non solo nel Quattrocento, del Petrarca volgare rispetto ai canoni successivamente impostisi: per restare a Ferrara, il ben noto Giovanni da Carpi,<sup>18</sup> nell'allestire verso la metà del secolo un codice di liriche amoroze che è l'attuale Magliabechiano VII 721, incastonava fra 80 sonetti petrarcheschi la *dispersa* XLIX dell'edizione Solerti, *Anima sconsolata, a cui ti lasso*.<sup>19</sup> È così che, nel leggere i versi finali del sonetto I 3 degli *Amorum Libri*, «costei, che sòle / scoprir in terra a meza notte un giorno / e ornar di rose il verno e di viole», accanto a minori echi dai *Rvf* e dai *Triumph*<sup>20</sup> occorrerà ricordare l'influenza portante della *dispersa* XIV 5-6: «Farebbe a mezza notte arder il sole, / E primavera quando è maggior verno». E nel sonetto III 27 la prima quartina:

Ben fu mal'ora e maledetto punto,  
disventurata festa e infausto gioco,  
tempo infelice e sfortunato loco,  
dove e quando ad amar prima fu' giunto

pur nel contesto topico del *vituperium* richiama, in forza di chiari segnali lessicali e specie rimici, la *dispersa* LXXIV 1-6:

Io maledico Amor dì e notte ancora,

---

<sup>18</sup> Noto specie dopo lo studio di DE ROBERTIS, *Iohannes Carpensis* (per il codice Magliabechiano si vedano in ispecie pp. 264-73).

<sup>19</sup> Il codice reca però *ancoi ti lasso*.

<sup>20</sup> Per *di rose il verno* va ricordato *Tr. Cup.* IV 117 («rose di verno»), mentre l'accoppiata *rose e viole*, con queste ultime rilevate dall'epifrasì, ricalca *Tr. Mortis* I 27 «di rose incoronate e di viole»; ancora, *Rvf* 189, 2 («a mezza notte il verno») si disloca fra il centro del v. 13 e del v. 14.

Il tempo e l'anno e la stagione e 'l loco  
Ov'io fui preso, e l'allegrezza e 'l gioco  
Che ha fatto il vil desio che sì m'accora;  
E maledico ancor il punto e l'ora  
Che Amor mai vidi [...].

Se non che, come spesso capita a Boiardo, in quest'ultimo caso la reminiscenza petrarchesca (o pseudopetrarchesca che possa essere), si incrocia con quella di Giusto de' Conti (XI 1-5), che fornisce lo schema retorico al sonetto boiardesco:

Ben fo neffando, infausto e maledetto  
el dì primo ch'al mondo gli occhi apersi,  
poi che, nascendo, di rei casi avversi  
esser dovea preservato ricetta.  
Ben fo infelice [...].

Con il nome di Giusto abbiamo toccato un'altra, fondamentale componente lirica volgare degli *Amorum libri*, seconda per influsso soltanto alla petrarchesca, e certo da rafforzare in misura consistente rispetto al ventaglio noto di riprese. Volendo, anche in tale occasione, offrire un termine di confronto tangibile del tipo di lettura abbinata Petrarca-Giusto, basterà ricorrere al già citato ms. Magliabechiano VII 721, in cui Giovanni da Carpi pone i due autori rispettivamente all'inizio e alla fine della silloge, sì che a fronte degli 81 sonetti petrarcheschi spiccano i 55 del Valmontone. Anche in forza di tale precedente, non occorrerà attendere la *princeps* bolognese del 1472 della *Bella Mano* per ipotizzare un'influenza diretta, secondo taluno persino a livello strutturale, sugli *Amorum libri* dell'opera giustiana,<sup>21</sup> che il Boiardo mostra di conoscere non solo nei 150 pezzi tramandati dall'incunabolo, ma anche negli altri che definiremmo "extravaganti". Il caso su citato di incrocio fra una *dispersa* petrarchesca e il sonetto *Ben fo neffando* tocca appunto il n. XI delle rime estravaganti di Giusto, e l'esempio può subito essere duplicato ricorrendo a uno dei componimenti più riusciti e più noti degli *Amorum libri*, il III 18:

Ligiadro veroncello, ove è colei  
che de sua luce aluminar te sòle?  
Ben vedo che il tuo danno a te non dole,  
ma quanto meco lamentar te dei!  
Ché senza sua vagheza nulla sei,  
deserti e fiori e seche le viole:  
al veder nostro il giorno non ha sole,

---

<sup>21</sup> Mettono in contatto gli *Amorum libri* con l'uscita della *princeps* PONTE, *Personalità*, pp. 13 e 50, e ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*, pp. 36-37; ha insistito sul rapporto strutturale fra i due testi RONCONI, *Recensione*, specie pp. 174-75, in parte smentito da ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*, pp. 38-47.

la notte non ha stelle senza lei.

Pur me rimembra che io te vidi adorno,  
tra ' bianchi marmi e il colorito fiore,  
de una fiorita e candida persona.

A' toi balconi alor si stava Amore,  
che or te soletto e misero abandona,  
perché a quella gentil dimora intorno.

Possibili influenze per questa lirica sono state indicate<sup>22</sup> nella «fenestrela» rimasta «vidua e povereta, / sola soleta» del Giustinian,<sup>23</sup> ma credo che l'archetipo risalga a un sonetto giustiano, l'«extravagante» n. XVII, che delinea, rispetto al *veroncello* vuoto del Boiardo, il momento positivo, solare dell'apparizione di madonna alla finestra:

Finestre mie, quand'io ve veggio aperte;  
e posar sopra voi quel gentil viso,  
parmi vedere aperto il paradiso,  
e voi di rose e de viol coperte.

E le bellezze a me dal cielo offerte,  
e i lisiadri occhi e quel suave riso,  
io me fermo a mirarli intento e fiso,  
per far mie voglie del suo ben più certe.

E veggio Amor con rifrigerio starsi  
trastullando con lei nel suo bel seno,  
et accennarmi de suo aurato dardo;

e 'l mio cor de disio dolce repieno,  
e più d'invidia, cerca d'accostarsi  
per più dolcezza trar del suo bel guardo.

Gli elementi del quadro ci sono tutti, dai fiori (rose e viole) ad Amore che si trastulla con l'amata; pure, a impreziosire ulteriormente la trama del sonetto boiardesco sembra intervenire un altro componimento, esso stesso ispirato a Giusto, ma, come quello di Boiardo, di lamento per la mancata epifania di madonna al verone: mi riferisco al n. 70 del *Canzoniere* di Angelo Galli, vicinissimo nell'abbrivio al nostro:

Finestra gratiosa, ché te stai  
senza el mio sole sì pensosa et trista,  
che par che sempre me acompagne in vista  
a ciò che piangiamo i nostri guai?

Quanta doglia, veggio io, hora tu hai,  
che dentro a te non sia madonna vista!

---

<sup>22</sup> Da FERNANDES, *Fonti*, p. 420, ripresa da MENGALDO, *Lingua*, p. 143.

<sup>23</sup> Si tratta del componimento 1, vv. 53 e 58-59, di GIUSTINIAN, *Poesie*.

Con l'inedita presenza di Galli ci siamo portati, dalle sfere alte e più incisive delle "fonti" liriche volgari degli *Amorum libri*, a quelle dimesse, cursorie e di contorno dei rimatori minori, e addirittura minimi, pur attivi nel canzoniere boiardesco. Nell'allargare la ricerca in questo settore può servire pragmaticamente da scorta l'ormai più volte citato ms. Magliabechiano VII 721 di Giovanni da Carpi, vero e proprio *exemplum* di quanto e di come si leggesse a Ferrara, in materia erotica, verso la metà del Quattrocento. Questo codice allinea fra Petrarca e Giusto – come s'è detto – una sequela di poeti: oltre a Dante e Boccaccio, sui quali forzatamente si sorvola, compare il Saviozzo, sui cui rapporti con Boiardo volgare ci ha reso edotti Emilio Pasquini;<sup>24</sup> Giustinian, esso stesso noto agli esegeti boiardeschi,<sup>25</sup> e addirittura "peones" come Bartolomeo da Castel della Pieve, del quale si antologizza la canzone *Cruda, selvaggia, fugitiva fera*, che sembra soggiacere, pur incrociata a tessere dei *Triumph*, all'*incipit* boiardesco (III 21) *Questa legiadra e fugitiva fera*, dove *legiadra* torna in quella al v. 3, entro una sequenza aggettivale («dura e disdegnosa, / vaga, legiadra giovinetta altera») forse non sconosciuta agli *AL* III 25 84 «ma spietata sdegnosa altera e dura».<sup>26</sup> Ancora, nel codice Magliabechiano, rispondono all'appello autori "comico-giocosi" come Burchiello e Cecco Angiolieri, che può stupire di ritrovare vivi fra le fibre degli *Amorum Libri*: eppure non conosco altre ricorrenze poetiche di quell'*inaudite* in esponente alla canzone II 34 («Rime inaudite e disusati versi»), se non nel sonetto di Burchiello *Rosel, tu toccherai di molte cionte*, al v. 3: «e rime inaudite e versi pesco».<sup>27</sup> Per Cecco risulta probabile un influsso sull'*incipit* (*AL* II 28) «Se dato a te mi sono in tutto, Amore», che ribalta l'angiolieresco «ch'a l'Amor non so' dato tutto quanto»,<sup>28</sup> sebbene poi più palpabile sembra essere il suo esempio su talune formule incidentali di sapore colloquiale, come il «dica chi vuole» di *AL* II 50, 3 (cfr. Cecco 15, 14) o il «dico palese» di *AL* III 3, 13 (cfr. 13, 13 «palese 'l dico»). Ricordo infine la probabile presenza di Giovan Francesco Suardi, del quale filtrano nel manufatto Magliabechiano sei componimenti amorosi, visibile nella costruzione e nel lessico di *AL* II 6, 3 («che deb'io far più, sconcolato, al mondo?»), nonostante la "fonte" petrarchesca (*Rvf* 268, 1 «Che debb'io far?»): «Come degio poter viver omai? / Hoimè, dolente, lasso e sconcolato»;<sup>29</sup> ancora in *AL* II 21, concentrato nel ricordo, e nel susseguente parallelo con il dolente poeta, «di Pyramo, Leandro e di Narciso» (v. 4), esattamente come in Suardi 42, 55 «che Piramo, Leandro over Narciso» (con il rafforzamento costituito dalla ripresa boiardesca, nel

<sup>24</sup> PASQUINI, *Echi minori*, pp. 377-94.

<sup>25</sup> Stanti gli accenni di FERNANDES, *Fonti*, pp. 419-20, e soprattutto di MENGALDO, *Lingua*, pp. 143, 342-44.

<sup>26</sup> Per Bartolomeo si cita da CORSI, *Rimatori del Trecento*, p. 509.

<sup>27</sup> Cfr. BURCHIELLO, *Sonetti*, CXII 3.

<sup>28</sup> Prendo norma da ANGIOLIERI, *Rime*, son. 68, v. 4.

<sup>29</sup> Cfr. SUARDI, *Fragmenta vulgaria*, 24, 12-13 (data la perdurante inaffidabilità dell'edizione Cinquini, ho ricontrollato questo e gli altri testi del Suardi sul ms. 72 [già A m 8] della Biblioteca Comunale di Mantova).



v. 6 [«e porto invidia»], della congiunzione iniziale e del verbo suardiani del precedente v. 54: «e ne porto più guai»); per non dire poi di *AL* I 4, dove si fanno strada, pur tra cospicui riaffioramenti giustiani,<sup>30</sup> tessere dei *Fragmenta vulgaria* 7:<sup>31</sup> «Fece natura e 'l celo ogni sua possa / raccolta insieme a generar costei, / a formarla vi fuoron tucti i dei», «anze celeste et gloriosa dea» (in rima con *Citherea*: vv. 1-3, 9), e cfr. Boiardo: «Ordito avea Natura il degno effetto / ch'or se dimostra a nostra etade rea [...]. / Ragiunti insieme al piu felice aspetto / se ritrovarno Jove e Cythera / quando se aperse la celeste idea / e diette al mondo il suo gentil concetto» (vv. 1-2, 4-8).

Ancora un corollario, su tutt'altro fronte, ma sempre a norma del Magliabechiano VII 721. Molto significativa riesce in esso la trascrizione, entro un corpus sostanzialmente compatto di versi volgari amorosi, e proprio al centro della silloge, dell'intera *Ars amandi* ovidiana: la qual cosa bene avvisa dell'inestricabile nodo, avvertito in certo ambiente dotto ferrarese fin dalla metà del secolo, tra cultura poetica erotica volgare e latina, quello stesso che condusse Boiardo a fornire di titolazione e divisione ovidiane un'opera pur nata sotto l'egida della lirica nostrana. In effetti, il ricorso all'*auctoritas* di Ovidio appare niente di più che una patina nobilitante, come anche dimostrano gli scarsi incroci fra i due *Amores*, il più importante dei quali tocca il momento sensualmente più rilevato del canzoniere boiardesco, quel sonetto I 53, *La smisurata et incredibil voglia*, che anche ricorre, esemplarmente, al Boccaccio della ballata decameroniana *Tanto è, Amore, il bene*, con citazione letterale.<sup>32</sup> Della struttura e della trama degli *Amorum libri* ovidiani resta ben poco negli omonimi di Matteo Maria,<sup>33</sup> se non, essenzialmente e appunto, la tripartizione, inedita nel nostro repertorio lirico,<sup>34</sup> e probabilmente anche debitrice alla madre di tutte le battaglie poetiche, dico la *Commedia*. Non si tratta qui soltanto di una questione di mistica numerica, per cui il 3, e con esso il 10 (altro numero dantesco), fungono, con i loro multipli, da ragnatela matematica negli *Amores*: si faccia mente al 180,<sup>35</sup> cioè 3 al quadrato per 10 presi due volte, o ai 10 pezzi

<sup>30</sup> Dal sonetto 3 della *Bella Mano*, come indicato da ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*, p. 45.

<sup>31</sup> Che qui cito da GALLI, *Canzoniere*, n. 309.

<sup>32</sup> Le agnizioni si devono a FERNANDES, *Fonti*, pp. 413 e 419.

<sup>33</sup> Tenderebbe a rivalutarne, nei limiti del possibile, la presenza ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*, p. 68.

<sup>34</sup> Anche i paralleli latini della *Cynthia* di Marcantonio Aldegati e del *De amore coniugali* pontaniano, ricordati da Danzi, appaiono più tardi rispetto al canzoniere boiardesco: cfr. DANZI, *Forma canzoniere*, p. 88.

<sup>35</sup> Riguardo a questa cifra, avrebbe potuto implicare qualche conseguenza la constatazione che anche il manoscritto di rime di Suardi, trådito dal citato codice 72 della Comunale di Mantova e pubblicato da Cinquini, si sostanzia di 180 componimenti; e trattandosi di un manufatto alto, sia per datazione sia per fattura (pergamena, fregi, rubriche a colori, ecc.: se ne veda la descrizione in ARZOCCHI, *Egloghe*, pp. LXIII-LXV), si sarebbe potuto pensare a un numero di rime non scelto a caso. Sennonché i *Fragmenta vulgaria* sembrano presentarsi più come un collettore di rime di varia provenienza e ispirazione, che come un canzoniere d'amore (a testi erotici sono interfoliati pezzi occasionali legati alle esperienze di *rector civitatum* di Suardi, sonetti burchielleschi, altri di

metricamente diversi dal sonetto in ognuno dei 3 libri; si tratta invece di una incidenza della *Commedia* a livello più profondo e complessivo. Significativi, a questo proposito, sono i versi finali del sonetto II 60, conclusivo del secondo libro e dedicato alle «Gentil' Madonne» Ginevra e Marietta Strozzi:

Voi seti in voce in vice di sirene,  
Et io vi parlo con rime aspre, e versi  
Rigidi, e nuote di lamenti piene.  
Trarami forsi ancor mia dia di pene,  
E canti scoprirò ligiadri e tersi:  
Alora avreti quel che a voi convene.

Interessa qui non solo l'accento in sé alle *rime aspre*, che pur rinvia alle «rime aspre e chioce» di *Inferno* XXXII 1, oppure quello alle «nuote di lamenti piene», da assimilare alle «dolenti note» di *Inferno* V 25, ma, più complessivamente, la sottolineatura del nodo inestricabile esistente fra stile e materia, linguaggio e *sententia*. Il contenuto disperato del secondo libro, sottolinea il Boiardo in testa alla canzone II 34, abbisogna di «Rime inaudite e disusati versi», laddove le «dolce notte» (*AL* I 27, 90) si richiedevano per esprimere la gioia del poeta nel primo libro; ribadendo e riassumendo il concetto in avvio del sonetto II 1, che inizia il secondo, dolente libro, egli scrive:

Chi fia che ascolti il mio grave lamento,  
miseri versi e doloroso stile,  
conversi dal cantar dolce e gentile  
a ragionar di pena e di tormento?  
Cangiato è in tutto il consueto accento  
e le rime d'amor alte e sutile ...

E quando finalmente, all'altezza del terzo libro, si accende un filo di speranza, Matteo Maria rimette in gioco tali concetti (*AL* III 25, 1-9):

Nel doloroso cor dolce rivene  
la rimembranza del tempo felice,  
quando mia sorte più me tène in cima.  
Quella antica memoria ancor elice  
li usati accenti e la voce mantene  
al suave cantar come di prima.  
Ligiadri versi e graziosa rima  
che usar solea nel mio novello amore,  
a che non trarvi fore [...]?

---

sperimentazione gergale, strambotti isolati, quartine e così via), e, a rigore, i 180 componimenti non sono tutti suardiani, poiché almeno sette di essi, se non otto, appartengono a corrispondenti.

Si insinua così, dentro alla cultura retorica degli *Amores*, uno scampolo della dottrina dantesca del *conueniens*: ciò che non implica un'osservanza scrupolosa e "tardogotica" del fare dantesco, ma una tensione ed un avvicinamento ad esso. Sotto questa luce è anche possibile, e direi lecito, rileggere in chiave "comica" i tre libri del canzoniere, sì da assimilarli a una sorta di travisata e contorta esperienza dantesca, del tutto laica e terrena: un viaggio dell'anima, comportante, per il poeta innamorato, la scoperta iniziale dell'estasi paradisiaca dell'amore ricambiato, di colpo e inopinatamente perduta con il precipitare in una sorta di «inferna lacuma» (*AL* II 49, 11), «tristi lai» (*AL* II 44, 1 e 109), salvo poi poter recuperare una situazione di alternanza dei sentimenti e di attesa, quasi una dimidiata, incerta e in fondo non spiacevole condizione purgatoriale. Certo, tale suggestiva cornice veniva poi incapsulata, a norma del regolamento petrarchesco, fra un vestibolo e una coda di pentimento, ma fra questi due elementi il più eterodosso (nell'ottica ora suggerita) sembra proprio il primo, non la *dispositio* finale alla purgazione: «che breve tempo a lei *purgar* non basta» dice infatti della propria anima il poeta, nel quartultimo verso del suo canzoniere.

Ritorno, in fine, a una questione di "fonti", per intrattenermi su un problema nodale per ogni esegeta degli *Amorum libri*, fin da quando Thovez, or è un secolo fa, e più recentemente e con maggior decisione e lucidità Antonia Tissoni Benvenuti hanno creduto di indicare alcuni precedenti provenzali nelle rime boiardesche.<sup>36</sup> Si tratta, come è noto, di rinvii a Bernart de Ventadorn, la cui voce verrebbe rimodulata in *AL* I 1, 12-14, «chi nel fior de' soi primi anni / senza caldo de amore il tempo passa, / se in vista è vivo, vivo è senza core», da Bernart 31, 9-10 «Ben es mortz qui d' amor no sen / al cor cal que dousa sabor»: <sup>37</sup> parallelo che pertiene più al tono vitalistico e alla "sentenza" dei versi, che a precise reminiscenze lessicali o sintagmatiche; ancora in *AL* I 36, 13-14 «ché meraviglia è più che non se sface / il cor in tutto de alegreza tanta», che risentirebbe di «meravilhas ai, quar desse / lo cor de dezirer no m fon» (43, 7-8), dove è da sottolineare la compresenza in ambo i testi vuoi della meraviglia vuoi del cuore in sfacelo, dato che quest'ultima immagine è assai diffusa, ma da sola, nella nostra poesia, da Guittone a Boccaccio a Giusto;<sup>38</sup> finalmente, nei sonetti I 45 e 47 proromperebbe l'*élan vital* accomunante i due poeti, ardenti d'amore pur nell'avversa e gelida stagione invernale, con precisi richiami anche lessicali, specie nell'icastico «Or mi par bianca rosa e bianco fiore / la folta neve» (*AL* I 47, 12-13), da confrontare con Bernart 7, 12 «neus m'es flors blanch' e vermelha». Si tratta di richiami indubbiamente suggestivi, per quanto la "situazione" narrativa dei due sonetti boiardeschi risulti pressoché topica: è possibile infatti sceverarla fin dai *Carmina burana* 69, 1-18, nei quali, a una prima strofa che esibisce

<sup>36</sup> Si vedano, rispettivamente, THOVEZ, *Boiardo lirico*, e BENVENUTI, *Tradizioni*, pp. 567-81.

<sup>37</sup> Ci si rifà a BERNART VON VENTADORN, *Seine Lieder*.

<sup>38</sup> Rinvia a Guittone (son. *Dett'ho de dir*, vv. 13-14) BENVENUTI, *Tradizioni*, p. 572; per Boccaccio si vedano: *Rime* LXXIV 9; *Teseida* v 44, 5; *Ninfale fiesolano* 108, 6 e 258, 2; per Giusto de' Conti 35, 23.

la «vis frigoris / sinistra», si oppone la seconda: «sed amorem, / qui calorem / nutrit, nulla vis frigoris valet attenuare»; quindi, per restare in ambito latino, ricompare nella poesia dello zio di Boiardo, Tito Strozzi, a cui si deve una lirica (*Eroticon* III XI [secondo la numerazione del codice Estense lat. 153] 1-12) dove, alla presentazione dello squallido e gelato inverno, si contrappone il caldo d'amore del poeta: «Sed licet alterna tempus vice singula mutet, / Non animi fervor languit ille mei».<sup>39</sup> Nel settore volgare il *topos* sembra trovare il suo capostipite nella dantesca *Io son venuto*, che in particolare offre alla sequela di imitatori<sup>40</sup> lo schema retorico di contrapposizione fra l'inverno e l'ardore del poeta, introdotto da una *e* avversativa: stilema che si ripercuote, buon ultimo, in Boiardo, in ambedue i sonetti in questione, all'inizio della seconda quartina: «Et io come di prima son focoso», «Et io del ciel turbato non pavento».

L'affascinante vicinanza fra Bernart e Matteo Maria deve misurarsi dunque con talune perplessità critiche, tali da far accogliere con riserva la promozione del poeta occitanico a “fonte” boiardesca; fatto che sarebbe di per sé, pur nella Ferrara estense e pur in un artista come il Conte di Scandiano, avido lettore di cose d'oltremonti, del tutto eccezionale. Eppure, tale eccezionalità va ampiamente riconosciuta e ogni riserva fatta cadere, poiché il raggio d'azione delle liriche di Bernart de Ventadorn sugli *Amorum libri* può agevolmente essere ampliato, sì da garantire, anche a livello quantitativo oltre che qualitativo, la sicura lettura di Bernart da parte di Matteo Maria.

Ricordo *en passant*, perché coincidente anche con un sintagma boccacciano, il «viso colorito» dell'amata (*AL* I 27, 89), che è la «frescha chara colorida» del modello;<sup>41</sup> più importa che il primo incontro con la parola-chiave *zoggia* negli *AL* (I 8, 13), «e la zoggia che io sento non sapeti», rasenti «Qui sabia lo joi qu'eu ai» (33, 8), laddove il ritornello del “famigerato” *rodundelus*, che si chiude con «pensi quanto è contento / uno amoroso cor al ciel salito» (*AL* I 27, 3-4), riporta proprio a «sui tan fort envezatz: / vejaire m'es que'l cors al cel me salha» (35, 29-30). Se il Ventadorn dice di sé (43, 40): «mas car trop puyei contra mon», ecco Matteo Maria ricordare ai non innamorati, pur fra reminiscenze classico-oraziane,<sup>42</sup> che «il caso è più crudel tanto e maggiore / quanto saliti più seti in altura» (*AL* II 2, 13-14); e quando il Conte si lamenta per aver «lasciato quel zoir che aver solea» (*AL* II 23, 7), riconosciamo nell'infinito sostantivato un *mot-clé* bernardiano, che ci riconduce ad analoga “situazione”: «jauzir / no·n posc ni no·n sui jauzire» (9, 41-42). La dittologia

<sup>39</sup> Il riscontro viene suggerito da PONTE, *Personalità*, p. 61.

<sup>40</sup> Citati, con ulteriore bibliografia, da BENVENUTI, *Tradizioni*, p. 575, e da MENGALDO, *Lingua*, p. 302.

<sup>41</sup> Cfr. 30, 52, a sua volta attivo in BOCCACCIO, *Ninfale fiesolano* 286, 3 (ma tutta l'ottava risente dei vv. 50-56 di Bernart).

<sup>42</sup> Mi riferisco in particolare ai *Carmina* II x 8-11, ma ricordo che la massima rispunta anche in BOCCACCIO, *Teseida* IX 1, 6-8 (come indicato da ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*, p. 60).

dantesca<sup>43</sup> (e poi boccacciana) *rigido e feroce* (*Par.* XIII 134), su cui si innesta il sintagma petrarchesco «l cor [ ... ] aspro et feroce» (*Rvf* 23, 66), non riesce a sbiadire, dietro ad *AL* II 4, 7, «e servo un cor sì rigido e feroce», il dolente: «Tan er gen servitz per me / sos fers cors durs et iratz» (16, 33-34); e parimenti, sotto alla litania di impropri «questa perfida, falsa traditrice» (*AL* II 33, 6) rispunta «Una fausa deschauidada / trairitz» (23, 25-26). L'*incipit* di *AL* I 48, «Io non sciò se io son più quel ch'io solea», che pure trova un inedito aggancio con l'avvio di un sonetto di Francesco d'Altobianco Alberti, «Io non so s'io son più quel ch'io mi soglio»,<sup>44</sup> più esattamente petrarchesco nel secondo emistichio (cfr. *Rvf* 118, 13 «io son pur quel ch'ì mi soglio»), ricalca comunque alla lettera Bernart 27, 18 «no sai si·m sui aquel que soll»; a sua volta, l'epifonema siglante *AL* II 29, 10 «tanto più l'amo quanto più me è dura», discende, salvo una piccola variazione lessicale, da «on plus la prec, plus m'es dura» (30, 33). L'amara constatazione boiardesca (*AL* III 25, 66-68): «Bandite or son dal mondo, / non pur da noi, Bontade e Cortesia, / in questa etade dispetosa e ria», già poteva leggersi nel poeta provenzale: «chascus per se cossir e pes / del segle com es enoyos / e can pauc n'i a de cortes!» (22, 18-20). Persino una celeberrima massima virgiliana, *Omnia vincit amor* (*Buc.* X 69), così consueta a Boiardo,<sup>45</sup> pare essere approdata in *AL* II 50, 3-4, «il tutto vince Amore, / né al suo contrasto è in terra cosa equale», esattamente in forza di quel *contrasto*, grazie a «nuls om no pot ni auza / enves Amor contrastar; / car Amors vens tota chauza» (4, 35-37). E infine, sembra proprio risultare da una traduzione letterale di «per que·lh lenga m'entrelia / can eu denan leis me prezen» (17, 39-40) il verso boiardesco «la lingua avanti a lei tanto se intrica» (*AL* II 40, 2), in ambedue i casi con la *mise en relief* di un verbo così espressivo come *entrelia/intrica*.

La profonda infiltrazione del canzoniere bernardiano negli *Amores* boiardeschi interessa non solo il primo libro di quelli, come forse era lecito sospettare, in forza del marcato soggettivismo vitalistico che accomuna i due poeti, ma si insinua altresì nel secondo, che è per eccellenza il libro dei *sospiri*, con punte nel terzo, e si tratta dunque di una lettura pluritonale e complessiva della lirica di Bernart de Ventadorn, per niente sminuito al puro ruolo di cantore del *joï* d'amore. Ne acquistano ulteriore spessore gli *Amorum libri*, la cui consistenza culturale si dimostra viepiù rilevante, sì da far tremare vene e polsi a chi, forse con troppa leggerezza, si è assunto il compito di commentarli.

<sup>43</sup> Segnalata da MENGALDO, *Lingua*, p. 321. Per Boccaccio, cfr. *Teseida* I 3, 2.

<sup>44</sup> Vedilo stampato in *Lirici toscani del '400*, I, p. 69.

<sup>45</sup> Riappare varie volte nell'*Orlando Innamorato*, ad esempio a I v 17, 8; I XXIX 26, 2; II IX 47, 5.

## *L'Inamoramento de Orlando: problematiche vecchie e nuove*

L'intitolazione qui sopra stampata, piuttosto scarica e professorale nella seconda parte, introduce nella prima il titolo di un'opera che probabilmente molti non avranno mai sentito. Ma non si tratta di una nuova acquisizione testuale alla letteratura italiana, quanto invece del titolo originale di quello che fino a ieri era noto come «Orlando innamorato», restaurato anche nel titolo grazie alle cure filologiche di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, recentissime editrici (ottobre 1999) dell'*opus magnum* boiardesco per i tipi Ricciardi.

A volere intanto soffermarci brevemente su tale titolo, il cambiamento da «Orlando innamorato» a «L'inamoramento de Orlando» non appare insignificante, dato che, in prima approssimazione, esso permette il passaggio da un'epigrafe incentrata sull'eroe eponimo, Orlando, cui c'è la ventura di innamorarsi (*Orlando* + *innamorato*), a una diversa intitolazione, nella quale il centro d'interesse è il colpo portato da Amore (*L'inamoramento*) su un personaggio noto alle cronache carolingie (*Orlando*). Si passa così da un titolo «ossimorico»<sup>1</sup> come *Orlando innamorato*, ove la sequela di aggettivi tradizionalmente accompagnabili al nome proprio ('prode', 'valoroso', 'fedele', 'pio', 'casto', ...) non prevedeva in alcun modo la presenza di 'innamorato', a una designazione sbilanciata su un sostantivo astratto seguito da un genitivo, più connotata ma al tempo stesso più neutra perché parificabile alla tradizione canterina dei vari *Inamoramenti*, quale ad esempio il quasi coevo *Inamoramento de Carlo*, che addirittura tocca il vertice stesso della gerarchia carolingia.

Le ragioni del cambiamento di titolo vanno collegate più in generale all'operazione critica condotta dalle due studiose sopra citate, sicché, per spiegarne le motivazioni (e molto altro) sarà necessario entrare nel merito del loro lavoro e affrontare il nodo della tradizione testuale dell'*Inamoramento de Orlando*.

L'edizione critica del capolavoro boiardesco è un fatto, nel piccolo mondo della letteratura italiana, che si potrebbe definire epocale, perché mai realizzato prima d'ora. Val la pena ricordare la singolare «sfortuna», come l'ha chiamata Dionisotti<sup>2</sup> e come appare di fatto, conosciuta dall'*Inamoramento* nel corso dei secoli, una sfortuna che è anche, in qualche modo, riflesso della sua, almeno iniziale, fortuna. A stampa fin dal 1483 nei primi due libri, e poi dal 1495 in tre libri, è fatto segno dell'aggiunta di un quarto libro a opera di Niccolò degli Agostini (1505), poi di un quinto e un sesto (1514), mentre nello stesso anno Raffaele da Verona produceva a sua volta un quinto libro in aggiunta al quarto dell'Agostini, e tra il 1514 e il 1518 tale trafila era chiusa da un sesto libro dovuto a Pierfrancesco de' Conti. Ecco quindi, nel 1516, eppoi nel '21 e definitivamente nel '32, la *gionta* rappresentata dall'*Orlando furioso*, acerrimo concorrente del precedente boiardesco, di cui finiva di dimostrare, fra l'altro, l'ormai anacronistica e provinciale veste formale: tanto da

---

<sup>1</sup> Come suggerisce BRUSCAGLI, *Introduzione*, p. XVI.

<sup>2</sup> Cfr. DIONISOTTI, *Fortuna e sfortuna*.

spingere ben tre volonterosi uomini di lettere a «rifare» l'*Orlando innamorato* (Francesco Berni, edizioni del 1542 e, più ricca, 1545), a «rimaneggiarlo» (Ludovico Domenichi, 1545) e a «raffazzonarlo» (Michel Bonelli, 1576), così contribuendo ad affossare del tutto il testo originale del conte di Scandiano.<sup>3</sup> Da metà Cinquecento fino all'Ottocento si leggeranno le riscritture del poema, e occorrerà attendere il 1830 perché un esule reggiano, Antonio Panizzi, non in Italia ma nella liberale Inghilterra, facesse uscire a Londra il testo dell'*Innamorato* secondo le antiche stampe.

Il primo tentativo di edizione critica moderna risulta quello di Francesco Foffano (Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1906-1907), che si basò sull'unico codice completo che ci sia giunto del testo boiardesco, il ms. Trivulziano 1094, un pergameneo di inizio Cinquecento che Neil Harris e poi le nostre due studiose hanno dimostrato essere *descriptus* da stampa. Evidentemente agì in Foffano la regola non scritta della maggior dignità accordabile ai manoscritti rispetto alle stampe, e tale pregiudizio finì col rendere vulgato un testo dell'*Innamorato* linguisticamente e prosodicamente troppo liscio e regolarizzato, comunque lontano dalla veste formale ancora attestata nelle stampe più antiche.

A ragione, dunque, Tissoni Benvenuti e Montagnani hanno fatto ricorso ai più antichi testimoni a stampa pervenuti, pur dovendo agire, al riguardo, in un quadro a dir poco scoraggiante. La *princeps* del poema è infatti perduta, e solo recentemente si è riusciti a ricostruirne una qualche fisionomia. Forti della testimonianza del commissario straordinario di Reggio, che in data 24 febbraio 1483 scriveva al duca Ercole: «Piedro Zoanne da Sam Lorenzo me ha dato tri de quilli libri de Orlando, li quali per lo presente cavalaro mando a vostra Signoria secondo che la me scrive», siamo certi che un testo a stampa (stante le *tre* copie trasmesse, che difficilmente potevano essere manoscritte, data anche la mole dell'opera) dei *libri de Orlando* era già pronto. Ora, ricerche effettuate ultimamente da Giorgio Montecchi ed Elio Monducci<sup>4</sup> hanno appurato che quel Piedro Zoanne da Sam Lorenzo era, assieme al fratello Tommaso, della famiglia Finotti, fiduciaria in Reggio del conte Boiardo, e che Tommaso aveva acquistato, anteriormente al 15 ottobre 1483, 40 risme di carta reale, per un totale di 20.000 fogli, evidentemente da destinarsi alla stampa di un libro; e poiché sappiamo che nello stesso mese Matteo Maria Boiardo si riconosce debitore verso terzi di un mutuo cospicuo precedentemente contratto, e d'altro canto non ci risulta che i Finotti fossero editori o stampatori, si può agevolmente concludere che Boiardo fosse stato editore di se stesso, accollandosi l'onere e il rischio dell'impresa di stampare il proprio *Innamoramento de Orlando*. Chi avesse materialmente stampato l'opera, e in quale città (comunque da scegliere nel ristretto cerchio di Scandiano, Reggio o Modena), è ancora oggetto di discussione e

---

<sup>3</sup> Sulle tre edizioni informa esaurientemente HARRIS, *Bibliografia*.

<sup>4</sup> Cfr. *La prima edizione dell'Orlando innamorato: Scandiano, Pellegrino Pasquali (?), 1483*, in MONDUCCI, BADINI, *Vita nei documenti*, pp. XLV-LXI.

di ipotesi; meno ipotetico, bensì basato su calcoli approssimativi ma realistici, è invece il numero di copie tirate, 800, per le quali occorsero circa due mesi di lavoro: sicché, presupposto che i tre *libri de Orlando* inviati al duca fossero freschi di stampa, si può pensare che le operazioni tipografiche fossero iniziate nel dicembre del 1482 (che si trattasse di un periodo di guerra per il ducato di Ferrara non sembra poter aver causato grosse interruzioni lavorative). In ogni caso, di questa *princeps*, che si sigla con [r], non ci è pervenuto alcun esemplare.

La prima edizione giuntaci, che dovrebbe essere (salvo sorprese) la seconda in ordine di tempo, è la stampa veneziana di Piero de' Piasi, del febbraio 1487, di cui possediamo un unico esemplare, custodito alla Marciana di Venezia, purtroppo pesantemente restaurato nel primo quaderno (contenente i canti I e II). Essa ospita i primi 60 canti dell'*Inamoramento*, divisi in tre libri, rispettivamente di 29, 21 e 10 canti. La indichiamo con P.

Segue la terza edizione, Venezia, Cristoforo de Pensis de Mandelo, settembre 1491 (in sigla C), pur questa arrivata in esemplare unico, proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, e in tutto simile, nel contenuto, a P.

Morto Boiardo, moglie e figlio si attivarono per offrire un'edizione dell'*Inamoramento* completa degli otto canti e mezzo aggiunti dall'autore: si affidarono a Pellegrino Pasquali da Scandiano, che fece uscire il libro nel 1495, ma - secondo la consueta "sfortuna" del testo - nessuna copia è arrivata a noi (vale per tale edizione la sigla [s]). La storia si ripete con la probabile seconda edizione, anteriore al 1500 e stampata in folio, vista da Apostolo Zeno e mai pervenutaci (la si indica con [v]). Finalmente, risulta attingibile ai moderni, pur se trädita in copia unica marciana, la stampa veneziana di Giorgio de' Rusconi uscita nell'ottobre 1506 (= R). Da questo momento in poi l'*Inamoramento* conobbe varie altre edizioni, fra le quali hanno rilevanza filologica la ristampa Rusconi riveduta e corretta del 1511 (= R2) e la stampa sempre veneziana di Nicolò Zoppino del 1528 (= Z).

Di un qualche peso è anche la stampa isolata del solo terzo libro (canti I-VIII) uscita a Venezia per Simone Bevilacqua da Pavia nel 1495, posseduta in esemplare unico dalla Staatsbibliothek di Monaco, che peraltro si presenta mutila per caduta di alcune carte (sigla Q).

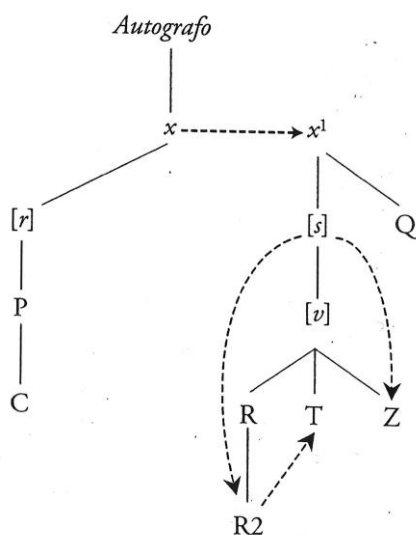
Sulla base dei testimoni ora citati, e accogliendo le indicazioni di parentela offerte dalle due editrici dell'*Inamoramento*, si presenta la seguente situazione:

- esiste un archetipo  $x$ , la cui scorrettezza cresce vistosamente a partire dal canto XXII del libro II;
- C è *descripta* da P;
- tutti gli altri testimoni, ivi compreso T, cioè il ms. Trivulziano citato, derivano da un subarchetipo  $y$ , che potrebbe coincidere con la perduta stampa in folio [v], a sua volta derivante, con tutta probabilità, da [s];
- all'interno di  $y = [v]$  i testimoni R / R2, T e Z appaiono indipendenti ma variamente contaminati;



- fra i due rami di [r] e di [s] vi sono certamente delle differenze redazionali;
- Q si differenzia dal ramo  $y = [v]$ , ma con ogni probabilità (diversamente da quanto ipotizzano le curatrici) non presenta varianti d'autore rispetto a quel ramo della tradizione.<sup>5</sup>

Possiamo ricavarne uno stemma, che vuole supplire a una mancanza dell'edizione citata, ove non si danno alberi genealogici, certo anche a causa dell'asserita aleatorietà della ricostruzione dei rapporti tra testimoni in presenza di una tradizione contaminata e manchevole di troppe pedine importanti:



Si tratta dunque di uno stemma in movimento, in cui  $x$  e poi  $x^1$  individuano un esemplare di lavoro che Boiardo, così come risulta dalla prassi seguita per altre opere (specie gli *Amorum libri*),<sup>6</sup> faceva scrivere da copisti al suo servizio, e sul quale egli interveniva, seppur saltuariamente e senza ricontrollare in toto l'esattezza della trascrizione, con eventuali modifiche. Il fatto che sia il ramo [r], sia quello [s] presentino gli stessi errori d'archetipo, sarà dovuto proprio alla coincidenza dell'esemplare di servizio, rimasto sempre lo stesso e sul quale dunque Boiardo fece aggiungere i nove canti del terzo libro scritto dopo la *princeps*.

Posta tale dinamica stemmatica, qual è stato l'atteggiamento delle editrici?

«Si è scelto per i primi due libri di dare un'edizione sorvegliata di P, corretta degli errori evidenti con l'aiuto dell'altro ramo o, quando impossibile, per emendazione

<sup>5</sup> [In verità, in via ipotetica, potrebbe presentare qualche traccia variantistica.]

<sup>6</sup> Come ho potuto appurare nella mia edizione critica del testo: BOIARDO, *Amorum libri* 2002.

nostra, ma con l'assoluto rispetto della forma grafico-fonetica e prosodica del testimone e, ovviamente, di tutte le sue lezioni adiafore. Per il terzo libro [...] non si è potuto [...] che tentare di ricostruire *y* [= *ʎ*], mettendo a base R (testimone che abbiamo trovato più simile a P nei primi due libri) per l'assetto linguistico e prosodico, ma tenendo nel dovuto conto la possibilità che Q conservi varianti di una redazione d'autore precedente» (ed. cit., p. LXXXVI). Non ci può essere nulla da eccepire sulla scelta di P come testo-base per ciò che la *textual bibliography* chiama gli accidentali di stampa, ma laddove [ʎ] presenti una variante d'autore sopravvenuta, va senza dubbio accolta quest'ultima, che rappresenta l'ultima volontà dell'autore. Non tenendo differenziati i due piani filologici, quello formale-accidentale e quello sostanziale, le editrici finiscono per darci, dei primi due libri, la redazione primitiva; viceversa, per il terzo libro operano, forzatamente e giustamente, al contrario (tanto più che, secondo le loro conclusioni, Q rappresenterebbe uno stadio redazionale precedente rispetto a [ʎ]).

Date tali premesse, non leggiamo nel testo, ma soltanto in apparato (da cui anche l'interruzione nella numerazione), un'ottava dedicata ad Alfonso duca di Calabria presente soltanto in [ʎ] e non in [ʎ], che la Tissoni Benvenuti ha dimostrato non poter essere anteriore al 1484, con la conseguenza che quella stanza non ha mai fatto parte della *princeps*: si tratta di un'aggiunta intervenuta in *x*<sup>1</sup>, e come tale andava accolta nel testo definitivo:

Pur vi era ordita alcuna eleta empresa  
 de arme o di sèno o di guera o di amore:  
 sì com'è Italia da' Turchi difesa  
 per sua prodecia sola e suo valore;  
 e la battaglia tutta era distesa  
 di Monte Imperiale, a grande honore,  
 e le forteze roinate al fondo,  
 sì belle che eran d'i triomphi al mondo! (II XXVII 56bis)

Viceversa, viene promossa a testo, anziché finire (come sarebbe stato lecito attendersi) in apparato, la stanza II XXXI 49, composta da Boiardo in occasione della stampa del 1482-83 e fatta cadere in [ʎ], perché troppo legata a motivi contingenti e resa inutile dalla presenza successiva del terzo libro:

Però lassiate Orlando in questa parte,  
 Che vi sta senza pena e senza lagno;  
 A dir come lo trasse Brandimarte  
 Di questo incanto, il suo fido compagno,  
 Bisognarebe agionger molte carte:  
 Farebe il stampitor poco guadagno.  
 Ma a cui piacesse pur saper il resto,  
 Venga a vederlo, e fia stampito presto.

Ovviamente, in tutti i casi in cui le curatrici sospettano la presenza di varianti d'autore, trova posto nel testo la lezione di [r], cioè la redazione primitiva, non quella definitiva di [s].

A parte questa incongruenza di metodo, il testo critico offerto da Tissoni Benvenuti e Montagnani permette un enorme salto di qualità rispetto alle edizioni precedenti, in particolare nell'aspetto formale. Un semplice confronto sinottico delle prime tre ottave del poema secondo i due testi, nuovo e vulgato, risulta di per sé eloquente:

*Inamoramento de Orlando* (I I 1-3)

Edizione Tissoni Benvenuti  
Montagnani

*Orlando Innamorato* (I I 1-3)

Edizione Foffano

1. Signori e cavalier che ve adunati  
Per oldir cose diletose e nove,  
Stati atenti e quièti et ascoltati  
La bela historia che il mio canto move:  
Et odereti i gesti smisurati,  
L'alta fatica e le mirabil prove  
Che fece il franco Orlando per amore  
Nel tempo de il re Carlo Imperatore.

Signori e cavallier che ve adunati  
Per odir cose dilettose e nove,  
Stati attenti e quièti, ed ascoltati  
La bella istoria che 'l mio canto muove;  
E vedereti i gesti smisurati,  
L'alta fatica e le mirabil prove  
Che fece il franco Orlando per amore  
Nel tempo del re Carlo imperatore.

2. Non vi para, signor, meraviglioso  
Odir contar de Orlando innamorato,  
Ché qualunque nel mondo è più  
orgolioso  
È da Amor vinto al tuto e suiuigato:  
Né forte braccio, né ardire animoso,  
Né scudo o maglia, né brando afilato,  
Né altra possanza può mai far difesa  
Che al fin non sia da Amor batuta e presa.

Non vi par già, signor, meraviglioso  
Odir cantar de Orlando innamorato,  
Ché qualunche nel mondo è più orgoglioso,  
E da Amor vinto, al tutto subiugato;  
Né forte braccio, né ardire animoso,  
Né scudo o maglia, né brando affilato,  
Né altra possanza può mai far difesa,  
Che al fin non sia da Amor battuta e presa.

3. Questa novella è nota a poca gente,  
Perché Turpino istesso la nascose,  
Credendo forsi a quel Conte valente  
Esser le sue scritture dispetose,  
Poi che contra ad Amor pur fu perdente  
Colui che vinse tutte l'altre cose:  
Dico de Orlando, il cavalier adato.  
Non più parole hormai: veniamo al fato.

Questa novella è nota a poca gente,  
Perché Turpino istesso la nascose,  
Credendo forse a quel conte valente  
Esser le sue scritture dispettose,  
Poi che contra ad Amor pur fu perdente  
Colui che vinse tutte l'altre cose:  
Dico di Orlando, il cavalliero adatto.  
Non più parole ormai, veniamo al fatto.

Imperano nel nuovo testo gli scempiamenti consonantici (*cavalier, diletose, atenti, bela* ecc.), punto di crisi caratteristico delle scritture settentrionali e ampiamente attestati in altre opere boiardesche e nell'epistolario; al v. 2 *oldir* appare forma tipicamente padana rispetto a *odir* della vulgata e della stessa P al v. 2 dell'ottava

seguinte; notevole è il recupero della lezione *odereti* (v. 5), che spiazza *vedereti* di Foffano, del tutto incongrua in un testo pensato per la pubblica recitazione; *contar* per *cantar* (2, 2) rimedia a un vero e proprio errore degli editori moderni, e così *qualunque* di tutti i testimoni antichi, contro *qualunche* della vulgata (2, 3); e finalmente risolutiva è la lezione a 2, 4, che rigetta *È da Amor vinto, al tutto subiugato*, dimostrando che quell'*al tutto*, secondo la perentoria affermazione virgiliana («omnia vincit Amor»), va legato a *vinto*, non a *su(b)iugato*.

Destinata a suscitare ampie discussioni risulta la scelta delle curatrici di restituire l'aspetto prosodico dell'*Inamoramento* secondo la veste di P, con la conseguenza di accettare a testo dialefi irregolari fra atone in centro verso, accenti di quinta in assenza di *ictus* di quarta e/o sesta, versi ipometri per la presenza di tronche in cesura. Per chi era abituato a conoscere la raffinatezza prosodica del poeta lirico, del tutto avulsa da irregolarità anche minime, si tratta di un fiero colpo. In particolare pesano gli endecasillabi con un tempo “vuoto”, di cui offro qui alcuni esempi:

I IV 62, 7	Solpho gli dan con pizola accesa
I XII 12, 3	Ché la vertù cresce sempremai
I XVII 27, 8	Tutto il tagliò per meglio il traverso
I XXVIII 28, 7-8	Solo a parlar se observa la fede: Sanza giurar l'un al'altro crede.
II II 56, 4	Quando Balan la vide venire
II XXVIII 36, 7	Come 'l colpo avisò, gli vien fato

Come si vede, il primo emistichio è un quinario o un settenario ossitono, cui segue una parola iniziante per consonante: tale particolare collocazione, e in specie la presenza della cesura, fa sì che, secondo le curatrici, si possa trattare la fine del primo emistichio come fosse la fine del verso, tanto che questi versi «non abbisognano di una sillaba in più, ma di un tempo in più, tempo che la lettura offre come pausa dopo una sillaba tronca in cesura» (p. XCV). Il fatto è che nei casi sopraddetti, e negli altri consimili, a fronte di una “dizione” ipometra di P, si instaura nell'altro ramo della tradizione una resa perfettamente regolare dell'endecasillabo, tramite semplicissimi ritocchi al dettato:

Solpho gli danno con pizola accesa
Ché la vertute cresce sempremai
Tutto il tagliò per meglio de il traverso
Solo a parlare se observa la fede:
Sanza giurare l'un al'altro crede.
Quando Balano la vide venire
Come 'l colpo avisò, gli vien fato

A questo punto, ci si chiede: l'ipometria (vera o presunta) è attribuibile a Boiardo? E se sì, non potrebbe egli stesso essersi corretto in un secondo tempo, cioè dopo la pubblicazione della *princeps*? Quest'ultima è un'ipotesi da non scartare, sia perché è stata dimostrata la presenza di revisioni d'autore nel corso dell'opera, sia perché il fenomeno degli endecasillabi "vuoti", come notano le curatrici, presenta un *trend* specifico: decresce dal primo al secondo libro, per scomparire del tutto nel terzo. Boiardo partirebbe allora da un visibile ormeggio alla tradizione canterina e approderebbe via via a posizioni più ortodossamente petrarchesche: "imparerebbe" insomma cammin facendo. Un cammino che deve però ipotizzarsi piuttosto lungo, e probabilmente a cavallo della stessa stesura degli *Amorum libri*, che sembra il vero discrimine nel fare poetico-prosodico boiardesco. Simili considerazioni implicano, come riesce evidente, una riconsiderazione globale della cronologia relativa dell'*Inamoramento de Orlando*, che arrivi ad accogliere le nuove proposte avanzate in tal senso da Antonia Tissoni Benvenuti.

Finora la critica ha ritenuto i primi due libri dell'*Inamoramento de Orlando* composti fra il 1476 e il 1479, perché:

- 1) nel 1476 Boiardo era libero dagli *Amorum libri*;
- 2) in quel periodo egli risulta fra gli stipendiati della corte estense;
- 3) in un documento del 1° marzo 1479 Andrea da le Vieze, a capo dello *scriptorium* di Ercole, scrive al duca: «io non ho exempio ['testo da copiare'] per quello de Orlando se non per X on XV di: siché Vostra Ducal Signoria me ne potrà far mandare al Conte [cioè 'da Boiardo'], adciò si possa seguitare a scrivere».

Quest'ultimo documento ci dice soltanto che l'*Orlando* si stava trascrivendo in un manoscritto "ufficiale" a cura degli scribi del duca Ercole, e che probabilmente nel 1479 il poema era già in fase di stesura avanzata: quanto, non sappiamo, ma certo non più dei sessanta canti che andranno a stampa nel 1482-83, e verosimilmente un po' meno. Quanto alla considerazione n. 1, va più correttamente osservato che gli *Amores* furono composti in un periodo di tempo compreso fra il 1469 e il 1476, forse già nello stesso biennio '69-'71 in cui si finge essersi svolta la storia d'amore con Antonia Caprara, ma certo con revisioni che si protrassero non solo fino al 1476, ma anche dopo tale data; in ogni modo, Boiardo poteva aver cominciato l'*Inamoramento* prima di comporre gli *Amorum libri* e aver lavorato al primo in concomitanza coi secondi. L'osservazione n. 2 appare irrilevante a fini cronologici.

Pensare che Boiardo abbia composto, nei tre anni dal 1476 al 1479, 60 canti per 3.916 ottave, in tutto 31.328 versi, il che significa una media di 28 versi al giorno, risulta senz'altro lecito, ma forse eccessivo. Più probabile che, fra interruzioni e riprese, e magari dopo un primo periodo di intensa e fluente ispirazione, i tempi di stesura siano da considerarsi piuttosto dilatati, e in particolare il momento d'inizio della composizione si debba anticipare rispetto ai confini correnti. Verso tali

conclusioni stringono anche, unitariamente, considerazioni critico-tematico-stilistiche. Si è già ricordato che la prosodia del poema si modifica nel tempo in modo significativo, sì da far pensare a tempi non brevi di maturazione del poeta. Si aggiunga a questo la notevolissima disparità di modelli culturali e compositivi, tanto che Donnarumma ha potuto sostenere che «I tre libri dell'*Innamorato* rispondono [...] a tre diverse idee del linguaggio poetico, del genere cavalleresco, del ruolo di questo nella cultura e nell'ideologia di corte»: <sup>7</sup> fatto che sembrerebbe giustificarsi soltanto inquadrando il poema in un arco cronologico piuttosto ampio. Diventa in questo contesto più concreta l'ipotesi della Tissoni Benvenuti, corroborata da varie altre fini osservazioni di carattere più circoscritto, di considerare il primo libro composto nell'ultima età di Borso, vale a dire nella seconda metà degli anni Sessanta; il secondo libro, fino al canto XXI, nella prima metà degli anni Settanta; i rimanenti dieci canti del secondo libro all'incirca fra il 1478 e il 1482.

A proposito di questa frattura all'interno del libro II, va ricordato che P (con C) antepone la seguente didascalia al canto XXII: «Libro Tercio de Orlando Inamorato ove sono descritte le maravigliose aventure e le grandissime bataglie e mirabil morte del paladino Rugiero e come la nobeltade e la cortesia ritornarno in Italia dopo la edificatione de Moncelise»: il che significa che la *princeps* era divisa in tre libri, rispettivamente di 29, 21, 10 canti. La Tissoni Benvenuti nega autenticità a tale rubrica, ritenendola un'indebita iniziativa dello stampatore, ma probabilmente andranno riconsiderati alcuni elementi in nostro possesso per decidere altrimenti. Innanzitutto, il riferimento a *Moncelise*, cioè Monselice, va ricondotto all'interno della componente encomiastica, dato che gli Este vi ebbero il loro primo feudo; l'allusione agli Estensi condotta nella didascalia è dunque implicita, indiretta, presuppone in chi legge l'esatta conoscenza della storia del casato, e per questo mal si comprenderebbe se fosse stata aggiunta da un più o meno ignaro stampatore. D'altronde, l'*incipit* del canto XXII è riconosciuto unanimemente dalla critica come eccezionalmente disforico, non per nulla leggibile quale controcanto all'avvio del libro (secondo), che esaltava il ritorno di una nuova età dell'oro sotto la signoria di Ercole: sembra certo che qualcosa fosse intervenuto a incrinare i rapporti tra Matteo Maria e il suo duca, tanto da portare il poeta a dubitare della liceità della sua stessa opera. Ecco i rispettivi inizi di canto (e di libro):

Nel gratioso tempo onde natura  
Fa più lucente la stella d'amore,  
Quando la terra copre di verdura  
E li arboseli adorna di bel fiore,  
Gioveni e dame et ogni creatura  
Fano alegrezza con zoglioso core;  
Ma poi ch'il verne viene e 'l tempo passa,  
Fugie el diletto e quel piacer si lassa.

---

<sup>7</sup> Cfr. DONNARUMMA, *Storia*, p. 29.

Cossì nel tempo che virtù fioria<sup>8</sup>  
Neli antiqui signor e cavalieri,  
Con nui stava Alegreza e Cortesia;  
E poi fogirno per strani sentieri,  
Sì che un gran tempo smarirno la via,  
Né dil più ritornar fèno pensieri.  
Hor è il mal vento e quel verno compito  
E torna il mondo di vertù fiorito.

Et io cantando torno ala memoria  
Dele prodeze de' tempi passati,  
E contirovi la più bela historia,  
Se con quïete, attenti m'ascoltati,  
Che fosse mai nel mondo, e di più gloria [...] (II I 1-3)

Se a quei che triumpharno il mondo in gloria,  
Comme Alexandro e Cesare romano,  
Che l'un e l'altro corse con vitoria  
Dal Mar di Megio al'ultimo Oceàno,  
Non avesse soccorso la Memoria,  
Saria fiorito il suo valor invano:  
L'ardir e 'l senno e l'inclyte vertute  
Sarian tolte dal Tempo e al fin venute.

Fama, sequace degl'imperatori,  
Nympha ch'e gesti en dolci versi canti,  
Che dopo morte ancor gli homini honori  
E fai color eterni che tu vanti,  
Ove sei gionta? a dir gli antichi amori  
Et a narar bataglie di giganti,  
Mercié del mondo ch'al tuo tempo è tale  
Che più di fama o di vertù non cale.

Lascia a Parnaso quela verde pianta,  
Ché de salirvi hormai perso è 'l camino,  
E meco al basso questa historia canta  
De re Agramante, il forte Saracino [...] (II XXII 1-3)

Si aggiunga che le curatrici sottolineano più volte la diversa qualità filologica fra i primi 21 canti del libro II e i successivi 10, nei quali aumentano a vista d'occhio gli errori d'archetipo: elemento che, senza entrare qui nel merito delle possibili cause, rappresenta un discrimine reale, forte, fra le due parti del libro. E c'è da considerare infine un aspetto solo apparentemente minore, ma che pertiene alla mentalità tardo-

---

<sup>8</sup> [Così correggo il *fioriva* dell'edizione.]

gotica di Boiardo: i 60 canti dei due libri (secondo l'edizione postuma) vengono scanditi, all'altezza della *princeps*, in tre unità di 29 + 21 + 10, anche rappresentabili come 50 + 10, che sono cifre ben simboliche nell'universo boiardesco per chi solo rammenti che i tre libri degli *Amores* presentano ciascuno 60 liriche, di cui 50 sonetti e 10 metri "lungi". La forza della mistica numerica, importantissima in tutta la produzione boiardesca, riesce qui incontrovertibile. Ne consegue che molto probabilmente tra canto XXI e XXII del secondo libro, all'altezza della *princeps* (e non più nelle edizioni postume, ove l'autore instaura la divisione attuale in tre libri di 29 + 31 + 9 canti), Boiardo volle segnare una frattura netta, che sarà stata anche accompagnata da una soluzione di continuità nella stesura, indicando in quel punto l'inizio poi cancellato di un libro terzo.

Per il terzo libro attuale, invece, vale quanto si legge nelle ottave iniziali, da cui si evince che l'opera fu ripresa dopo la fine della guerra con Venezia (e pare proprio a ridosso di quella fine):

Come più dolcie a' naviganti pare,  
 Poi che fortuna li ha batuti intorno,  
 Veder l'onda tranquilla e queto el mare,  
 L'aria serena e il cel di stelle adorno;  
 E come el pelegrin nel caminare  
 Se alegra al vago piano al novo giorno,  
 Essendo fuori uscito alla sicura  
 Del'aspro monte per la notte oscura,

Così, dapoi che la infernal tempesta  
 Dela guerra spietata è dipartita,  
 Poi che tornato è il mondo in zoia e in festa  
 E questa corte è più che mai fiorita,  
 Farò con più diletto manifesta  
 La bella istoria che ho gran tempo ordita:  
 Venite ad ascoltare, in cortesia,  
 Signori e dame, e bella baronia!

Sappiamo poi, dall'ultima stanza del poema, che il conte di Scandiano si interrompe allorché le truppe dei *Galli* di Carlo VIII invadevano l'Italia, tra estate e autunno del 1494:

(Mentre che io canto, o Dio redemptore,  
 Vedo la Italia tutta a fiamma e a foco  
 Per questi Galli, che con gran valore  
 Vengon per disertar non sciò che loco:  
 Però vi lascio in questo vano amore  
 Di Fiordespina ardente a poco a poco.  
 Un'altra fiata, se mi fia concesso,



Raconterovi el tutto per espresso).

Certo, è difficile stabilire se gli ultimi nove canti (o, meglio, otto e mezzo) fossero composti da Boiardo in tempi molto diluiti, lungo tutto l'arco dei dieci anni in questione, oppure, come più sopra si è sospettato, in gran parte subito dopo la guerra con Venezia, dunque all'incirca tra fine '84 e il 1485. In ogni caso, ricollocato entro i nuovi confini cronologici, *L'inamoramento de Orlando* diventa l'opera di una vita, il testo che, iniziato dal poeta (se l'ipotesi fosse corretta) verso i 25 anni, non l'avrebbe più abbandonato fino alla morte, pur fra interruzioni e riprese. Entro questo spazio andranno pure collocati gli altri lavori boiardeschi, dagli *Amorum libri* (che non sarebbero più il primo testo volgare del conte) alla *Pastorale*, al *Timone*, ai volgarizzamenti (alcuni, come quello da Erodoto, estremamente impegnativi, non foss'altro per la mole).

Così percorsa la vicenda editoriale dell'*Inamoramento de Orlando*, possiamo ora tornare sul titolo, da cui siamo partiti. Intanto per ricordare che tale epigrafe è senza dubbio autorizzata dall'autore stesso, dato che nella stampa P il colophon legge: «Qui finisce linamoramento de Orlando», e anche il suo frontespizio, caduto ma verosimilmente recuperabile tramite la *descripta* C, doveva suonare: «Libro del'Inamoramento de Orlando»; inoltre, nell'unico riferimento di Boiardo al suo poema, contenuto in una lettera dell'8 agosto 1491 alla marchesa di Mantova, si trova: «Ho visto quanto me scrive la Excellentia Vostra per il desiderio che lei ha de vedere quello ch'io ho composto de *L'inamoramento de Orlando*». Con questo titolo, dunque, Boiardo voleva sottolineare la novità della sua *inventio*, porre al centro della sua opera non già, prioritariamente, Orlando, bensì la forza dell'Amore, di quell'Amore che costrinse persino il famoso paladino della dolce Francia a soccombere. La scelta di una tale intitolazione può contribuire in qualche modo a dirimere una questione che ebbe inizio dalle lontane parole di Pio Rajna, secondo il quale nell'*Innamorato* «S'avrà dunque la fusione delle materie di Francia e di Bretagna: i due fiumi che prima scorrevan paralleli, ora si congiungeranno in un solo letto».<sup>9</sup> Ormai ridotta a formula e banalizzata, onnipresente nei manuali scolastici, tale asserzione andrà più correttamente ricomposta a favore del netto vantaggio da accordare alla componente arturiana rispetto a quella carolingia, come cristallinamente confessa lo stesso Boiardo nel proemio al canto XVIII del libro II:

Fo gloriosa Bertagna la grande  
Una stagion, per l'arme e per l'amore  
(Onde ancor hoggi il nome suo si spande  
Si ch'al re Artuse fa portar honore),  
Quando e bon cavaliere a quele bande  
Mostrarno in più batalie il suo valore,  
Andando con lor dame in aventura,

---

<sup>9</sup> RAJNA, *Fonti*, p. 24.

Et hor sua fama al nostro tempo dura.

Re Carlo in Franza poi tienne gran corte,  
Ma a quella prima non fo somiliante,  
Ben che assai fosse ancor robusto e forte  
Et avesse Renaldo e 'l sir d'Anglante:  
Perché tiéne ad Amor chiuse le porte  
E sol se dete ale bataglie sante,  
Non fo di quel valor o quella estima  
Qual fo quel'altra ch'io contava in prima;

Però ch'Amor è quel che dà la gloria  
E che fa l'homo degno et honorato;  
Amor è quel che dona la vitoria,  
E dona ardir al cavalier armato:  
Onde mi piace di seguir la historia,  
Qual comenciai, de Orlando innamorato,  
Tornando ov'io il lassai con Sacripante,  
Comm'io vi disse nel cantar avante.

Dunque, in base alla ricostruzione del conte di Scandiano, prima venne la corte di re Artù, poi quella di Carlo Magno, quest'ultima seconda anche per *valor*. Non guasterà notare che tale apodittica asserzione è accompagnata da un appena percepibile sorriso, che si rivela nel riutilizzo, al v. 3, del famoso luogo dantesco di *Inferno* XXVI 3, «e per lo inferno tuo nome si spande», rivolto con incontenibile disprezzo a Firenze: che Boiardo ne ricalchi qui il dettato, pur decontestualizzato, non impedisce di cogliere l'intima malizia del recupero, applicato a un messaggio che è invece, diversamente che nella "fonte", molto (e per ciò stesso troppo) positivo. Resta che l'esaltazione dell'Amore, ribadita dall'anafora del nome (anche qui debitrice all'*Inferno*, canto V), assume un valore universale, ideologico, come ancor più chiaramente si evince dall'avvio del canto IV nel secondo libro:

Luce degli ochi mei, spirto dil core  
Per cui cantar solia sì dolcemente  
Rime ligiadre e bei versi d'amore,  
Spirami aiuto ala storia presente.  
Tu sola al canto mio facesti honore  
Quando di te parlai primeramente,  
Perché a qualunque che di te ragiona  
Amor la voce e l'intelleto dona.

Amor primo trovò le rime, e versi,  
E soni, e canti et ogni melodia;  
Le gente istrane e ' populi dispersi  
Congionse Amor in dolcie compagnia.

Il diletto e 'l piacer sarian sumersi  
Dove Amor non avesse signoria;  
Odio crudel e dispietata guera,  
S'Amor non fosse, avrian tuta la tera.

Lui pone l'avaricia e l'ira in bando  
E 'l core acresce al'animose imprese:  
Né tante prove più mai fece Orlando  
Quante nel tempo che d'Amor s'acese.  
Di lui vi ragionava, alhora<sup>10</sup> quando  
Con quella dama nel prato discese:  
Hor questa cosa vi voglio seguire  
Per dar diletto a cui piace d'odire.

Una concezione così alta dell'Amore non emerge soltanto dal poema, ma già era stata espressa, specie nell'equazione Amore = poesia, nei *Pastoralia* (la terza egloga), e anche trova posto negli *Amorum libri*, su ispirazione essenzialmente epicureo-lucreziana, che Boiardo interpreta in modo ancor più vitale e onnipervadente. Di sicuro riconosciamo qui quel poeta che aveva scritto, nel primo programmatico sonetto del suo canzoniere, «Ma certo chi nel fior de' soi primi anni / senza caldo de amore il tempo passa, / se in vista è vivo, vivo è senza core»: e Orlando è giovane, è vivo, ed è giusto che il sangue gli bolla.

---

<sup>10</sup> [Accolgo la lezione di *y*, non apocopata.]

## Varianti d'autore negli *Amorum libri tres*

L'analisi che qui si propone delle varianti redazionali degli *Amorum libri* si basa sulle risultanze della mia edizione critica del testo boiardo, di imminente uscita nella collana «Studi e testi del Rinascimento europeo» dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento di Firenze.<sup>1</sup> In essa ho potuto riconoscere il carattere autografo delle varianti sopravvenute nei codici londinese e oxoniense,<sup>2</sup> con la conseguente possibilità di seriazione automatica e sicura (salvo un manipolo di casi particolari) delle diverse redazioni, premessa fondamentale per uno studio come quello che qui si propone. Il quale dunque si muove su una direzione esattamente inversa rispetto a quella esperita da Mengaldo nella sua edizione degli *Amores* del 1962,<sup>3</sup> in cui lo studioso, a fronte della necessità di seriare le varianti d'autore riconosciute, aveva stabilito preventivamente dei criteri euristici da applicare caso per caso alle duplici redazioni, con un procedimento che si può definire, approssimativamente e aristotelicamente, deduttivo, cui si contrappone qui un percorso induttivo, dal dato empirico correttamente fissato alla formulazione dei principi correttori che hanno ispirato Boiardo lirico.

Si parta dal caso elementare e minimo dell'eliminazione di una ripetizione lessicale, che risulta certamente la molla più convenzionale di ogni autocorrezione d'autore: a I 15, 10 «né col pensier se *giugne* a sua bellezza» diventa «né col pensier se *ariva* a sua bellezza» perché quattro versi sopra già compariva *giugne*, per di più nella medesima costruzione e in una proposizione parallela alla presente: «né *giugne* mia favella / al loco ove io la invio» (cfr. anche il v. 2, dove compare *giugnan* assieme a *pensier*). Analogamente, a II 11, 95 *sperando* passa a *stimando*, giusta la *speranza* del verso precedente («Quinci ha del viver la *speranza* posta, / *sperando* stimando [...]»); a III 48, 18 *pena* lascia il posto a *doglià* perché esibita al v. 16: «Sempre in sospiri e lamentando in *pena* / mi sto la notte e il giorno, / né altro che *pena* doglià» nel mio petto ascolto»; a II 22, 80 *eccoti* diventa *eccon«e* per evitare un eccesso di ricorsi al dativo del pronome di seconda persona singolare, presente già due volte nei paraggi: «Io cedo a le mie posse, / né contra a te più mai difesa prendo: / ~~eccon«e~~ eccon«e il scudo a terra, a te mi rendo!» Anche a II 59, 8 «le verde *piante* e i bei campi fioriti» cede il passo a «*piante fronzute* e bei campi fioriti» per evitare la replica di *verde* dal v. 4 («le li arborselli a *verde* rinvestiti»), e intanto si instaura un aggettivo più connotato e

---

<sup>1</sup> La pubblicazione sarà a cura delle Edizioni di Storia e Letteratura (Roma). Com'è ovvio, da questo testo si caveranno le citazioni degli *Amores* [qui ricontrollate su BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012, che fa testo].

<sup>2</sup> Vale a dire il ms. Egerton 1999 della British Library e il ms. Canoniciano Italiano 47 della Bodleian Library.

<sup>3</sup> Cfr. Mengaldo in BOIARDO, *Opere volgari*, specie pp. 379-89.

prezioso che Boiardo ribadirà nelle *Pastorale* III 41, in un passo situazionalmente sovrapponibile ai versi del sonetto.<sup>4</sup>

Più sottile la sostituzione, a II 30, 7, di «a l'un la luce, a l'altro è *notte* amica» con «a l'un la luce, a l'altro è *l'ombra* amica», dove non si trattava solo di evitare la ripetizione con *notte* del v. 12 («come la *notte* sempre me abandoni»), ma più precisamente di distinguere l'uso del termine nei due versi, scegliendo per il v. 7 un sostantivo, come *umbra*, «più esattamente coerente al sistema di contrapposizioni su cui è imperniata la prima parte del sonetto».<sup>5</sup> *Vedendo*, di II 21, 7, viene ritoccato in *scorgendo* per scansare la ripetizione con *vedo* del verso seguente («ché, de lo amor ~~vedendo~~ scorgendo la radice, / *vedo* che il lor finir fu zogia e riso»), ma in questo stesso componimento si assiste altresì a un intervento di segno opposto, per cui al v. 5 «Or sono in tutto *dal dolor* diviso» viene promosso a «Or sono in tutto *da pietà* diviso», per richiamo esplicito e parallelismo conclamato con *pietà* dell'*incipit*: «Solea spesso pietà bagnarmi il viso».<sup>6</sup> Nel meccanismo narrativo che contrappone le due quartine, evidente nel ricorso rispettivamente a *Solea* e a *Or*, Boiardo intende sottolineare l'identità del sentimento portante, che è la *pietà*-'compassione', da non confondere e annegare nel più indistinto *dolor* della variante primitiva (oltre tutto ambigua nei confronti del *duol* del v. 12). Dunque, *repetitio* studiata e ricerca di precisione lessicale.

Microvariazioni preposizionali interessano sia II 35, 1 «Fu forsi *in* altro tempo in dona amore» → «Fu forsi *ad* altro tempo in dona amore», certo per dissimilare il complemento di tempo da quello di luogo, quest'ultimo ribadito nei versi successivi, sempre in clausola (v. 2 «forsì fu già pietade *in* alcun petto», v. 4 «fede fu forsi già *in* feminil core»); sia I 17, 1 «Sono io mo' in terra, on sono *in* ciel levato?» → «Sono ora in terra, on sono *al* ciel levato?», dove interessa (per il momento) il passaggio *in* *ciel* → *al* *ciel*, con *variatio* rispetto al precedente *in* *terra*, ma anche con miglior calibratura cinetica e semantica (*al* *ciel* *levato* vale 'alzato fino al cielo'), e in più maggior aderenza all'analoga costruzione petrarchesca *al* *ciel* *salita* dei *Rvf* 91, 3 e 278, 5, che non per nulla è letteralmente ripresa in *AL* I 27, 4 (*al* *ciel* *salito*).

Eliminazione di una ripetizione, con effetti di sponda sui paraggi, si coglie a I 32, 7, per cui «e se mostrar potesse il *suo bel viso*» vira verso «[...] il *dolce riso*», parendo la lezione anteriore ripetitiva di quella in rima al v. 2, «a l'aria *del bel viso*», e insieme per completa assuefazione del dettato a *Rvf* 149, 2-3 «e 'l dolce riso / et l'aria del bel viso». L'instaurarsi di *dolce* al v. 7 rendeva non più tollerabile «il *dolce* accento» dell'*incipit* («Perché non corrisponde il dolce accento»), di conseguenza cambiato in

---

<sup>4</sup> «Quella stagion che al bon tempo rimena / rami *fronzuti* e i fiori intra le fronde / dona altrui zogia e me ripone in pena». Il parallelo era già attuato da Mengaldo in BOIARDO, *Opere volgari*, pp. 387-88.

<sup>5</sup> Parole di Mengaldo in BOIARDO, *Opere volgari*, p. 387.

<sup>6</sup> Sulla stessa linea è Mengaldo in BOIARDO, *Opere volgari*, pp. 386-87.

«alcuno accento»,<sup>7</sup> sintagma più neutro rispetto a quello oscurato, di ascendenza giustiana: «Angeliche accoglienze, o dolce accento» (38, 7).

A II 37, 12 «Lei non *seppe* saldar l'ardente piaga» diventa «Lei non *pòte* saldar l'ardente piaga», per probabile dissimilazione con *sapea* del verso seguente, in punta di verso («che avea nel cor, con quanto ella *sapea*»), ma al tempo stesso l'innovazione crea un bisticcio a distanza, certamente introdotto ad arte, con *pote* del v. 2 («se chi aiutar mi pote non soccore»), che è presente indicativo, laddove *pòte* del v. 12 è un perfetto forte. C'è da chiedersi però se sul cambiamento *seppe* → *pòte* non sia intervenuta una terza componente, vale a dire la forza d'attrazione del sonetto 75 dei *Rvf*, il cui sintagma in rima al v. 3, *arte maga*, già emergeva qui al v. 9, pur in rima («Ma in che me affido, lasso! Che arte maga»), facendo così scattare il successivo recupero dal v. 2 «ch'e' medesmi porian saldar la piaga», ulteriormente bissato con la sostituzione di *seppe* con *pòte*, cioè con lo stesso verbo servile petrarchesco (*porian*).

Il ritocco di *Miser* in *Tristo* a I 43, 92 («~~Miser~~ *Tristo* chi d'alma feminil se fida») pertiene al dominio della *dissimilitudo* in senso pieno, in quanto non si limita a diversificare l'avvio del v. 92 rispetto ai precedenti vv. 85 e 87, ambedue iniziati con *Miser(o)*, ma dimostra incompatibile il terzo *Miser* con gli altri due, che incarnano dei vocativi rivolti al poeta dalla voce parlante, Apollo: «*Misero* te, che tanto hai da soffrire / da questa fera fugitiva e snella! / *Miser*, quanta procella / porrà ancor la tua barca in abandon!»; viceversa, il *Miser* diventato *Tristo* funge da predicativo di un generico soggetto *chi* e non poteva dunque essere collegato in anafora, che sarebbe stata impropria per quanto non illecita, con i precedenti *Miser*. Il guadagno in senso idiomatico è confermato da *Inamoramento de Orlando* II XVIII 49, 4 («tristo chi l'aspeta!»), nonché dal ricorso nel cosiddetto *Canzoniere Costabili*, un cui verso coincide anzi in più punti con la redazione definitiva del v. 92: cfr. «Tristo chi d'alma feminil se fida» con «Tristo chi in vista feminil mai crede» (501, 15).

Con il passaggio, a I 19, 3, di «mirabil sì che *in terra* mi lo adoro» a «mirabil sì che *in croce* me lo adoro» (che è uno dei pochi casi in cui la seriazione non risulta automatica, ma è evinta dall'editore), le forze in gioco sono tanto quelle della *varietas*, agente vuoi a cortissimo raggio (*in terra* è ripetuto più sotto al v. 6: «Formòlo in terra, on nel celeste coro?») vuoi fra componimenti prossimi (a I 26, 14 si legge «colei che in terra adoro»), quanto della più precisa dosatura lessicale, che comporta, assieme all'abbandono di standardizzate formule petrarchesche (cfr. ad es. *Rvf* 247, 1-2 «quella / ch'i' adoro in terra»), un sicuro acquisto sul piano ideologico, stante la contaminazione tra dominio umano e divino realizzata da *in croce* (vale a dire 'con le braccia in croce'), in sintonia con una delle linee di forza latenti degli *Amores*, nel caso in oggetto applicata alla Fenice, *senhal* dell'amata ma già invalsa *figura Christi*.

Ulteriori correzioni strutturali, che sottintendono e rinsaldano la concezione unitaria del macrotesto da parte di Boiardo, si leggono a I 47, 10, dove «da strata *torta* e persa» approda a «da strata *obliqua* e persa», quasi certamente perché l'aggettivo

---

<sup>7</sup> Cfr. anche ivi, p. 386.

rifiutato compariva, annesso allo stesso sostantivo, anche a II 2, 8 «de sue strate implexe e *torte*» (oltre tutto in posizione rilevata dalla rima); e non sarà inutile sottolineare che la sostituzione comporta il passaggio da una striatura dantesca del dettato (cfr. *Par.* X 16 «se la strada lor non fosse torta») ad altra più familiarmente petrarchesca, per quanto non del *Canzoniere* ma del *Tr. Cup.* III 148 «Dura legge d'Amor! ma benché *obliqua* [...]». A I 3, 8, «quando fresca rogiada el ciel ne piove» → «quando più grazia da il suo seggio piove», una delle molle della variazione sarà da ricercare nella soppressione del sintagma *fresca rogiada*, attivo a I 21, 6 e I 60, 2: operazione implicante altresì un cambio di soggetto, da un esplicito *ciel* a un sottinteso *Jove* (in rima nel v. 5), che connette più strettamente il verso con quanto precede ed elimina in *ciel* un doppione proprio di *Jove*. Nel rinfrescare l'endecasillabo, Boiardo non trovò di meglio che ancorarsi, una volta di più, ai *Rvf*: «se l'eterno Giove / de la sua gratia sopra me non piove» (166, 13-14).<sup>8</sup>

Proprio la volontà di uniformarsi al supremo dettato del modello, senz'altre evidenti o avvertibili istanze, guida la penna di Matteo Maria a II 46, 3, dato il passaggio da «e tieco insieme piagne del tuo *ardore*» a «e tieco insieme piagne del tuo *errore*», ove il riconoscibilissimo prestito dal vocabolo-cifra del sonetto introduttivo dei *Fragmenta* va ad arricchire la serie di parole-rima già petrarchesche, schierate nello stesso ordine e nella medesima sede B, vale a dire *core* : *errore* : *dolore* (la quarta rima prevede *amore* contro *fore* di Boiardo). A III 44, 1 la rettifica di «Mentre che io *vo pensando* il tempo passa» in «Mentre che io *parlo e penso* il tempo passa» ha lo scopo evidente di rendere più stabile e riconoscibile l'ormeggio ai *Rvf* 56, 3 «ora mentre ch'io parlo il tempo fugge», pur con la creazione di una coppia verbale che se retoricamente è atteggiata sulle molte consimili di Petrarca, riesce del tutto inedita. A II 53, 9 il pentimento «Così avess'io *le luce* chiuse in prima» → «Così avess'io *ben li ochi chiusi* in prima» vuole intanto ribadire, con uno stretto legame tra fronte e sirma, il *ben* del v. 8 («né io credo apena più quel che *ben* vedo»), ma consente altresì di rilevare un sostantivo petrarchesco (*le luce*) a favore di un altro ancor più petrarchesco perché fruito nello stesso sintagma *oc(c)hi chiusi* (cfr. *Rvf* 203, 13). Nel medesimo sonetto, al v. 6, «*rose de verno* e neve al caldo sole» subentra a «*le rose al ghiaccio* e neve al caldo sole», direi per volontà di uniformarsi in pieno al primo emistichio di *Tr. Cup.* IV 117 «*rose de verno*, a mezza state il ghiaccio», che era un verso immanente già alla prima redazione, stante il *ghiaccio* della “fonte”, ma in maniera più sfuocata e indiretta; e poco importa se l'obliterazione di *ghiaccio*, in un verso costruito di *impossibilia*, faceva cadere una corposa connessione intertestuale con l'*incipit* del sonetto seguente, «Lo Idaspe, il Gange e l'Indo *agiaceranno*», risultando già di per sé evidente il reciproco legame, trattandosi di un componimento interamente basato su *adynata*.

Non si creda però che Boiardo frequenti solo l'autostrada petrarchesca, capace com'è di deviare verso percorsi alternativi, già battuti da altri o anche inesplorati. A

---

<sup>8</sup> Parallelo segnalato da PONTE, *Rassegna boiardesca*, p. 367.

I 19, 6 «Formòlo in terra, on *sopra al summo* coro?» diviene «Formòlo in terra, on *nel celeste* coro?», probabilmente perché la preposizione *sopra al*, annessa a *coro*, era avvertita come inappropriata, se non rozza, laddove la nuova scelta, *nel celeste*, ridava smalto alla frase e permetteva un parallelo più immediato con la preposizione semplice *in* del precedente «in terra». Ebbene, nel mutamento redazionale andava perso un sintagma petrarchesco molto connotato, ritrovabile esso stesso in rima nel *Tr. Etern.* 43 «Beati spirti che nel *sommo choro*», e non sembra che Boiardo abbia battuto ciglio nell'allontanarsi dal modello. Parimenti, in ben due luoghi, cioè a III 12, 21 e a III 38, 1, Matteo Maria sostituisce il suffisso *-ale* di *virginale* / *verginal* con *-ile*, dando perciò vita a un *virginile* / *verginil* che è di uso molto raro nella nostra lingua e di gran lunga minoritario rispetto al corrispettivo in *-ale*<sup>9</sup> (si noti che nelle *Pastorale* IX 29 leggiamo *virginale*): la virata nell'uso del suffisso volta le spalle anche a Petrarca, nei cui *Fragmenta* è dato di leggere *virginal chiostro* (366, 78). Non saprei spiegare le ragioni del cambiamento, sebbene possa rappresentare una buona traccia l'osservazione di Mengaldo sull'analogia di *virginile* con il «quasi sinonimo *giovanile* (e di *feminile*, *puerile* ecc.)».<sup>10</sup> Analogo discorso va condotto per *se rinfresca*, che viene ritoccato in *se infresca* a II 44, 115, naturalmente con “allungamento” di *alor* in *alora* per recuperare la sillaba perduta: «ma *alor* più se *rinfresca* la mia guerra» → «ma *alora* più se *infresca* la mia guerra»: qui Boiardo eclissa un vocabolo ben radicato nella tradizione poetica, Dante e Petrarca in testa, a favore di una sua variante prefissale con il solo *in-* (anziché *rein-*), la quale, a norma della *LIZ*, risulta di esclusiva pertinenza boiardesca, come si legge in *Pastorale* VI 65 «sin che il sol passi a l'ora che se *infresca*», e nell'*Inamoramento de Orlando* II IV 20, 7 «Per *infrescarsi* se n'andava il Conte»; e se nel caso delle *Pastorale* la variante *infresca* è prosodicamente obbligata, nell'*Inamoramento* essa è frutto di libera e personale scelta, esattamente come negli *Amores*.

A I 2, 10 la rettifica da *timoroso* a *timideto* («al cor se agira un ~~*timoroso*~~ *timideto* gielo»), sostanzialmente sinonimi, obbedisce *in primis* a un'esigenza di omogeneizzazione nel sistema, stante la seconda e ultima presenza dell'aggettivo nella forma *timideta* a III 48, 52 («ben fòra d'alma *timideta* e vile»): con la quale modifica Boiardo, oltre a rinunciare a una rima interna (*timoroso* : *amoroso*, v. 11) che di solito è pronto a privilegiare, finiva per schierarsi a favore di Dante (dato *Purg.* III 81 «e l'altre stanno / *timidette*»), eclissando Petrarca (cfr. *Tr. Mortis* II 108 «ed or *temorosa* ed or *dolente*»). Stessa dinamica a I 31, 14, nel transito da «Venga a veder chi vole esser beato!» a «Piacer più vago il Ciel non v'ha mostrato!», in cui la variante scatta per eliminare una tautologia, dal momento che chi parla, Amore, diceva *a' riguardanti* (v. 13), cioè a chi già stava a guardare attentamente, di venire *a veder* l'amata; la

<sup>9</sup> Compulsando le banche dati della *LIZ 4.0* e dell'*ATL*, risultano fruitori di *virginil(e)*/*verginile* Domenico da Prato e Francesco Scambrilla (due volte), i cui testi sono leggibili nei *Lirici toscani del '400*, rispettivamente I, p. 583 (LVIII 82) e II, pp. 609 e 610 (CLIV 55 e 134).

<sup>10</sup> Cito da MENGALDO, *Lingua*, p. 141.



correzione comporta l'abbandono del ricordo petrarchesco dei *Rvf* 248, 1-2 «Chi vuol veder quantunque pò Natura / e 'l Ciel tra noi, venga a mirar costei», anche se non del tutto, perché il tassello rappresentato da *'l Ciel* viene riassorbito al centro della nuova redazione, ove l'introduzione di *Piacer*, 'bellezza', rinvia piuttosto a Dante, e specie a *Purg.* XXXI 49-50 «Mai non t'appresentò natura o arte / piacer, quanto le belle membra».

Dagli ultimi esempi si evince come sia molto forte, fra le componenti dell'autocorrezione boiardesca, la ricerca, insieme a una più calibrata aderenza alle *res*, di una maggiore perspicuità e proprietà di linguaggio. Questa istanza guida il poeta nel cambiare, a II 3, 14 «amara *vita* a chi dolce la amava» in «amara *pena* a chi dolce la amava», con uno scambio tra termine generico e termine più preciso che avverrà anche, fra gli stessi elementi, a II 47, 9-10 (come vedremo). In più, la sostituzione concede sia un'esplicita connessione intertestuale fra il presente sonetto e il successivo (cfr. II 4, 4 *pena* sostantivo, che al v. 13 diventa verbo, e inoltre *penar* al v. 14), sia un più evidente affiancamento ai *Rvf* 240, 2-3 «dolce mia pena, / amaro mio dilecto». A II 22, 106 la lezione instaurata, «S'alcun dirà che mia sia la cagione / *de questo aspro languire*», guadagna in «determinazione espressiva»<sup>11</sup> rispetto a «[...] *del mio tanto languire*», ove sarà anche da notare la cassatura del possessivo, già molto presente nei versi che precedono, e specie al v. 102 *del mio grave tormento* e al v. 104 *del mio* (sottinteso *duol*), cioè in sintagmi sinonimi del ritoccato *del mio tanto languire*.

Un po' più complesso l'intervento su due versi vicini a I 32, ove si rimpiazza «e sol ne l'armonia ciascun contento» con «e il mundo ne l'odir de lei contento» (v. 4) e «qualunque è più d'umanità diviso» con «ogni animal da umanità diviso» (v. 6). Grazie alle nuove redazioni «si rendono – con le parole di Mengaldo<sup>12</sup> – più precise e concrete lezioni semanticamente vaghe o astratte»: nella fattispecie, *ogni animal* che prende il posto di *qualunque è più* pesca nel gran pelago petrarchesco (cfr. *Rvf* 8, 6; 47, 4; 310, 8), laddove l'altra variante, che affonda essa stessa un indefinito (*ciascun*), sembra rinunciare anche ad *armonia* perché vocabolo con troppo alta frequenza nel libro I, dato che compare, con la presente occorrenza, ben cinque volte nella ventina di componimenti compresi fra il n. 27 e il n. 49.<sup>13</sup> Ancora, a II 44, 132 il bisturi di Boiardo rèseca una vuota zeppa come *adunque* (in «Odi tu *adunque* il mio lamento amaro»), trapiantando al suo posto il vocativo *notte* («Odi tu, *notte*, il mio lamento amaro»), perfettamente a suo agio, nella strofa dedicata «ad noctem», con la sequenza vocativa dei vv. 109 («Tu dai riposo, notte, ai tristi lai»), 112 («tu, notte, le fatiche a zascun cali»), 128 («Ben sei, notte, crudel»); e forse l'impulso primo all'eliminazione di *adunque* venne al Conte dall'eccessiva prossimità lessicale, contenutistica e sintattica del verso ritoccato con l'*interchalaris* della canzone 11 del

<sup>11</sup> Così Mengaldo, in BOIARDO, *Opere volgari*, p. 387.

<sup>12</sup> Ivi, p. 349.

<sup>13</sup> Cfr. I 27, 63; [32, 4]; 42, 8; 43, 4; 49, 6; altri ricorsi a III 12, 57 e 31, 37.

libro II, una cui variante suona: «Odi benegna adunque le mie pene» (vv. 70, 88, 106).

A I 45, 14 Matteo Maria decise di rinunciare a un arcaismo quale *ostra*, attestato in Monte Andrea, Guido Orlandi e Guido da Pisa,<sup>14</sup> e da lui fruito nel significato di ‘costellazione australe, estiva’<sup>15</sup> nel verso «ché l’ostra sua gentil non si gli cella», surrogandolo con «ché il suo bel Sole a li occhi mei non cella», ove il riconoscimento del *senhal* relativo alla donna amata è immediato e senza residui, in quanto *Sole* appartiene organicamente al “sistema” tropologico degli *AL*; oltre tutto, il *restyling* del verso apre le porte a una vera e propria ventata petrarchesca: «quel vivo sole alli occhi mei non cela» (*Rvf* 230, 2).<sup>16</sup> Analoga soppressione di un *hapax* (relativamente all’opera boiardesca) si registra a I 26, 14, data la cancellazione di *decoro* (in rima), in un passo ampiamente ripensato e rimaneggiato dall’autore, come vedremo più avanti.

Più arduo soppesare la variante introdotta a I 17, 1, con la sostituzione di «Sono *io mo’* in terra» con «Sono *ora* in terra», che potrebbe anche rivelare una genesi casuale, essendo Boiardo intervenuto a sanare, nel ms. di Oxford, un errore del copista consistente nel salto di *mo*, per cui l’introduzione di *ora* partì da un testobase (lacunoso) «Sono io in terra»; e del resto, negli *AL* i due avverbi *mo’* e *ora* si possono considerare intercambiabili, date le undici occorrenze del primo e le sedici (con il luogo in esame) del secondo. In ogni caso, mirata o indotta che fosse, la redazione definitiva preferì *ora* al posto di *io mo’*, con conseguenze evidenti sull’intero meccanismo anaforico della prima quartina, che diventava meno geometrico e tendeva a una sorta di *concininitas imperfecta*, tipica di altre proposte isocoliche del Conte:

*Sono ~~io mo’~~ ora in terra,    on sono al ciel levato?*  
*Sono io me stesso,    on dal corpo diviso?*  
*Son dove io veni,    on sono in paradiso [...]?*

La rinuncia a uno spicchio di anafora potrebbe stupire in un poeta che proprio sulla ripercussione costante dei suoni, sul ritmo battente delle figure foniche, sul bisticcio prolungato e quasi ossessivo di voci e sillabe ha costruito gran parte della sua partitura lirica. Ce lo mostra, una volta di più, l’intervento operato a III 40, 3, in cui si salta da «*con tanta* doglia - che *al morir* contendo» a «*contando* doglia - che *al mondo* contendo»: qui il significato della variante seriore, e cioè ‘narrando nei miei versi il dolore, che devo tener nascosto a tutti’, potrebbe apparire meno immediato rispetto a quello della proposta primitiva, ‘con tanto dolore che lotto con la morte’, ma intanto il senso del testo sopravvenuto risulta meno banale e scontato, e soprattutto vi dominano le istanze retorico-musicali, riconoscibili nella paronomasia

---

<sup>14</sup> Come segnala il *GDLI*, XII, p. 262.

<sup>15</sup> Come già proponeva ROSSI, *Recensione*, p. 406, nota 2.

<sup>16</sup> Rinvio di Mengaldo in BOIARDO, *Opere volgari*, p. 386.

*contando* / *contendo*, agli estremi del verso, nella duplicazione del suono *do* in *contanDO* *DO*glia e nella ulteriore variazione timbrica *cantANDO* / *mONDO* / *contENDO*. Viceversa, seppure assai più in piccolo, sembra smentire il cammino ora indicato il minimo ritocco a II 41, 10, in cui la serie costante di *o* toniche e di nasali presente in «son or con mieco» viene parzialmente ripulita, a pro di «son ora mieco», per la semplice necessità di uniformazione nell'uso di *m(i)eco*, privo di *con*, all'interno del sonetto, dato lo strettissimo parallelismo anche narrativo che si instaura fra il v. 1 («Fuor per bon tempo *meco* in compagnia»), il v. 5 («Or non è *meco* più quel che solia») e appunto il v. 10 («Ripe de fiumi e jogi di montagne / son ora *mieco*»).

Un settore produttivo di redazioni d'autore, le quali sembrano quasi avanzare di pari passo con la progressiva acquisizione di sicurezza e maturità di Boiardo in tale dominio, è quello prosodico. Non appare casuale, ad esempio, che per ben due volte Matteo Maria sostituisca *l'aer* o *l'aier* con *l'aria*, il che avviene a I 6, 8 «~~P~~aier l'aria, la terra è già ripiena e l'onda» e a II 44, 29 «qua sotto ~~P~~aier l'aria bruna»; e si ammetta pure che in questo secondo luogo sia intervenuto perché non più soddisfatto di *aier* al femminile (ispirato a un testo bucolico – come è anche II 44 – non di primissimo piano nel canone degli *AL*, quale *Ameto* XLIX 52), ma tale urgenza non tocca il primo frangente, dove l'unica spiegazione possibile inerisce allo statuto sillabico ambiguo della parola,<sup>17</sup> che se considerata monosillaba avrebbe configurato un'evidente ipometria. Una preoccupazione analoga dovette essere all'origine del rimpiazzo, a III 41, 5, di *puerile*, ben connotato semanticamente e culturalmente,<sup>18</sup> con lo scarico e pressoché neutro *gentil*, in «Quel viso adunque e la ~~puerile~~ *gentil* imago», dove il nuovo aggettivo, buono per tutte le stagioni, si ripete non per nulla al v. 9 (*Viso gentil*); qui Boiardo si rese conto, sulla base degli usi volgari di *puerile* (specie Dante)<sup>19</sup> e dei corrispettivi latini, che il termine doveva essere considerato dieretico, dunque quadrisillabo, esattamente come appariva nel suo primo sonetto, al v. 11: «fuge sdegnosa il puerile errore», sicché non gli parve più accettabile che nel luogo in oggetto *puerile* fosse trisillabo. Ancora, a III 26, 5 «Io *uscirò* di tormento e pena fora» viene ritoccato in «Io *sarò* di tormento e pena fora» fors'anche perché la presenza di *io* + parola iniziante per vocale poteva far scattare una lettura diesinalefica, con sospetto di ipermetria: si badi, al riguardo, che nei nove casi degli *Amores* in cui *io* è seguito da vocale, Boiardo considera monosillabico l'incontro quattro volte (I 36, 12; 53, 10; II 22, 92; 44, 69), bisillabico cinque volte (II 14, 1; 22, 50; 44, 94; III 12, 69; 51, 2). Da ultimo, lo sprone allo scambio di I 25, 11 «né altrove *averia* pace né loco» → «né altrove *troveria* pace né loco» proviene soltanto dalla volontà di eliminare una dialefe eccezionale, che sarebbe stata l'unica in tutti gli *Amorum libri*, fra *né* e *altrove*, specie considerando che dopo *né* seguito da parola

<sup>17</sup> Basti consultare, al riguardo, MENICETTI, *Metrica italiana*, pp. 258-60.

<sup>18</sup> Si cfr., in proposito, la nota da me apposta in BOIARDO, *Amorum libri tres* 1998, p. 514 [poi in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012, p. 868].

<sup>19</sup> Anche per questo vocabolo, cfr. gli accenni reperibili in MENICETTI, *Metrica italiana*, p. 276.

iniziante per vocale scatta sempre la sinalefe: osservazione, quest'ultima, che non esclude una diversa allocazione iniziale della dialefe, fra *altrove* e *averia*, secondo una fenomenologia riscontrabile varie volte ne *L'inamoramento de Orlando* e specie nel primo libro.<sup>20</sup> Che poi, grazie alla nuova soluzione testuale, si arrivi a ricalcare il sintagma petrarchesco *trovar pace* (dei *Rvf* 300, 4), e soprattutto si ottenga un'impagabile eco prolungata *aTROVE TROVEria*, e quasi un chiasmo fonico *A(l)TROVE TROVE(ri)A*, è solo il segnale di una conquistata felicità espressiva sulla scia di un'istanza di tipo prosodico.

Sul versante retorico e sintattico il conte di Scandiano interviene più volte, non solo con medicazioni di *routine*, come anche si è già sparsamente notato. Semplice e decisa l'eliminazione del pronome pleonastico *ne* a II 11, 101, con susseguente allungamento sillabico di *alma* in *anima*: «tanto ho sofferto che ~~Palma~~ *ne* l'anima crida / per non mostrarti il mio cor tutto aperto». A I 54, 2 si constata la preferenza verso il tricolon sostantivale “classico”, A + B + *e* cong. + C, «Natura, il Cielo e Amore», sul polisindeto «Natura e il Cielo e Amore», che è figura più rara nel canzoniere boiardesco.<sup>21</sup> Poco oltre, la minivariante a I 57, 3 comporta soltanto la sostituzione di un articolo determinativo con una *e* copulativa, da cui però riescono variamente mossi e chiaroscurati i diversi componenti: se infatti «do amor, la fede e tutti e penser' mei» configurava un altro tricolon “classico”, cui si aggiungeva nel verso successivo, quasi come appendice, «e tutta mia speranza», la nuova lezione «do amor e fede e tutti e penser' mei / e tutta mia speranza» dà vita a un'accumulazione polisindetica, ove si riconoscono due coppie di elementi, *amor* + *fede* (sostantivo isolato + sostantivo isolato) e *tutti e penser' mei* + *tutta mia speranza* (aggettivo indefinito, sostantivo, aggettivo possessivo), con un sicuro acquisto, per così dire, di geometria delle forme.

Di segno opposto appaiono le scelte sintattiche nei quattro *loci* seguenti, raggruppabili a due a due. A I 45, 10 «Io la mia estate eterna haggio nel petto, / *che* non la muta il turbido Orione / né Hyàde né Plyàde né altra stella» viene ripassato in «[...] e non la muta [...]», sopprimendo un *che* polivalente dai riflessi colloquiali a favore di una *e* copulativa, prima di una serie di elementi in coordinazione (*e ... né ... né... né ...*), tanto che ne guadagna in perspicuità, eleganza e organicità l'intero periodo. Medesimi effetti provoca a II, 44, 65 il passaggio da «Tu, che hai de la mia mano il bel segnale, / arbor felice, *che ne la tua scorza* / inscritta hai la memoria del mio male» a «[...] arbor felice, e *ne la verde scorza* [...]», qui con eliminazione di un *che* relativo, pedissequo replicante dell'altro *che* relativo nel verso precedente; e in verità non si saprebbe dire se il restauro di *che* in *e* abbia concesso l'instaurarsi della felice variante *ne la verde scorza*, da cui emerge con nitore la fonte pastorale virgiliana (cfr. *Buc.* V 13-15 «in viridi [...] cortice [...] descripsi»), o se invece sia stato l'innesto del ricordo latino a favorire il ritocco sintattico di *che* in *e*. Su un versante alternativo

<sup>20</sup> Si veda, al riguardo, BOIARDO, *Inamoramento*, I, pp. XCIV-XCV.

<sup>21</sup> Qualche esempio, dell'uno e dell'altro, in MENGALDO, *Lingua*, p. 233.

a questo, Boiardo rinuncia a due coordinazioni esplicite tramite *e* per surrogarvi, nell'uno e nell'altro caso, due proposizioni semplicemente giustapposte: nello stesso *mandrialis* II 44, ai vv. 132-33 svaria da «Odi tu adunque il mio lamento amaro, / *e* fa che il tuo poter non me se neghi» a «Odi tu, notte, il mio lamento amaro! / Deh, fa che il tuo poter non me se neghi», con un di più di intensità emotiva concesso dalle due interieitive infilate l'una dietro all'altra, in sostituzione di una meno rilevata (e a prima vista più matura e «scorrevole», come sembra a Mengaldo)<sup>22</sup> duplice proposizione conclusiva (e sarà stato importante, in quest'ottica, anche l'innesto – già analizzato – di *notte* vocativo al posto di *adunque*). In modo meno evidente, ma non dissimile, a I 31, 12-13 «Qui sede Amor, de raggi incoronato, / *e in voce altera a' riguardanti dice*» diventa «Qui sede Amor, de raggi incoronato; / *dolce cantando a' riguardanti dice*», con obliterazione della *e* cucente «sede [...] *e* [...] dice», che poneva i due verbi sullo stesso piano, quasi agenti in contemporanea. La nuova versione stacca le due azioni verbali, pretendendo una pausa più forte fra di esse, e intanto elimina, con le parole di Amore nel v. 14 (già viste), l'aggettivo *altera* rivolto alla *voce* di quest'ultimo, forse perché già utilizzato, sempre come attributo di Amore, nel sonetto precedente,<sup>23</sup> e in rima (cfr. I 30, 5). Ulteriore corollario della metamorfosi testuale è il ripudio di un (altro) sintagma dell'*Ameto* quale *in voce altiera* (cfr. XXI 19) a favore di un chiaro imprestito dantesco, da *Par.* XXIII 128 «cantando sì dolce».

Si torna invece a preferire la coordinazione esplicita con *e*, abbandonando la costruzione asindetica, a II 47, 10:

[redaz. primitiva]

voi seti i testimon' de la mia vita,  
palesatila voi, fâtine fede  
a quella altiera che la aveti odita.

[redaz. definitiva]

o testimoni eterni de mia vita,  
odeti la mia pena *e* fatti fede  
a quella altiera che la aveti odita.

Il recupero della *e* è solo uno dei tanti cambiamenti introdotti, analizzati con grande sensibilità critica da Mengaldo, il quale, sia detto a suo merito, si trovava a difendere, correttissimamente, una seriazione delle varianti opposta a quella già indicata e commentata da Gianfranco Contini.<sup>24</sup> Intanto, Matteo Maria volle eliminare l'asseverativa del v. 9, *voi seti i testimon' de la mia vita*, inadeguata e troppo

<sup>22</sup> Mengaldo in BOIARDO, *Opere volgari*, p. 383.

<sup>23</sup> È questo il parere di Mengaldo, *ivi*, p. 386.

<sup>24</sup> Cfr., rispettivamente, Mengaldo in BOIARDO, *Opere volgari*, p. 387, e CONTINI, *Breve allegato*, p. 221, nota 1 («Che questa sia variante dell'autore, e primitiva [*per noi seriore*], non par dubbio: "la aveti odita", che riprende tanto normalmente l'"odeti", alla vita, pur gemente d'alte querele, si riferisce con stento. Ma che faceva il Boiardo, ricorrendo alla lezione che tramandano i manoscritti? [*cioè a quella per noi primitiva, ma per Contini sopravvenuta*] Cancellava l'ultima ombra di perplessità circa la docilità di Natura, quell'invito insistente atto a suggerire la trepidazione d'un dubbio, proclamava una sua sicurezza non immune da qualche iattanza»).

secca rispetto alla sequenza di vocativi delle due quartine (*Ombrosa selva [...] splendido sol [...] fiere selvage e vagi ocei [...] rivo corrente*), i quali dovevano trovare nel primo verso delle terzine un punto d'arrivo retorico e ritmico, una confluenza "naturale" e al tempo stesso ricapitolativa, risolta tramite l'appello complessivo del nuovo vocativo *o testimoni eterni de mia vita*; in secondo luogo, i due imperativi-esortativi del v. 10 non si riferiscono più alla *vita* (v. 9) del poeta, ma più concretamente ed esattamente alla *pena* (v. 10) di lui, e in tal modo possono essere evitate le stucchevoli ripetizioni pronominali in «palesatila» e «fâtine», una volta già eliminati i due *voi* ai vv. 9 e 10. La lezione alternativa comporta anche una decisa scelta di campo a livello intertestuale, in questo che è uno dei componimenti della serie bucolica 39-48 del secondo libro, vale a dire il passaggio da un'allocuzione topica nella poesia latina classica e umanistica come *Vos testes* (in Virgilio, Propertio, Tito Vespasiano Strozzi e nello stesso Boiardo dei *Pastoralia*)<sup>25</sup> a una decisa approssimazione agli archetipi volgari, dai *Rvf* 71, 37-39 «O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, / o testimon' de la mia grave vita, / quante volte m'udiste», al capitolo pastorale 142 di Giusto, *Odite, monti alpestri, gli miei versi*, e in particolare al suo verso intercalare, «odite quanto per amar sofferis», ribadito in «odeti la mia pena» degli *Amores*.

La sequenza bucolica del secondo libro appare in effetti percorsa da vari e consistenti ripensamenti testuali (forse perché – sia detto per inciso – recuperante liriche giovanili preesistenti agli *ALP*), come subito è evidente nel sonetto successivo a quello ora esaminato, prima quartina (II 48, 1-4):

[redaz. primitiva]

Per l'alte rame e per le verde fronde  
non ho mie voce al tutto messo invano,  
ché il senso a li ocelleti è fatto umano  
tanto che il nome tuo non se nasconde.

[redaz. definitiva]

Il nostro amor, crudiel, non si nasconde  
tra ' boschi ormai, ché, nomandoti  
invano,  
è fatto un rosignol già tanto umano  
che il tuo bel nome canta intra le fronde.

Credo che l'impulso al rifacimento sia venuto dalla non soddisfacente pervietà di senso offerta dalla versione primitiva, in cui si dice, né più né meno, che il poeta non si è lamentato invano fra i boschi, perché gli uccellini si sono umanizzati al punto che il nome di Antonia non viene nascosto. Cosa implichi quest'ultima proposizione non è affatto chiaro, e solo la riformulazione successiva della quartina fa capire che gli uccelli, nella fattispecie *un rosignol*, a furia di sentir ripetere il nome di Antonia, hanno imparato a cantarlo, quasi fossero dotati di sentimenti umani. Con la nuova redazione, che comporta fra l'altro, rispetto alla precedente, uno scambio di parole-rima tra i vv. 1 e 4, si fanno strada alcuni dettagli che rendono il dettato più perspicuo e concreto, oltre che meglio sintonizzato sulle coordinate

<sup>25</sup> Rinvii più precisi ho addotto in BOIARDO, *Amorum libri tres* 1998, pp. 338 e 340 [poi anche in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012, pp. 607 e 609-10].

stilistiche del gruppo di componimenti bucolici: dall'esplicitazione del destinatario dei versi, chiara nel vocativo *crudiel* del v. 1, che è vocabolo-chiave dell'intera serie,<sup>26</sup> all'abbandono dell'indefinito *ocelleti*, i quali ora assumono le fattezze di un ultra-petrarchesco *rosignol*, al ricorso in apertura di un sintagma finora inedito come *Il nostro amor*, esso stesso petrarchesco (*Rvf* 305, 13), che sarà ribadito a III 23, 6, sì da evidenziarne la definitiva assunzione nelle fibre degli *Amorum libri* e a decretare la piena ortodossia dell'espressione (parsa a Mengaldo «del tutto stonata»):<sup>27</sup>

Non una migliore definizione di senso, ma un più coerente sviluppo tematico complessivo indusse Boiardo a rifare *in toto* la terzina finale di I 26, che in prima versione esprimeva, tramite il discorso diretto, l'autocelebrazione della Natura personificata per aver creato una bellezza tanto celestiale quale Antonia:

– Mirate – va dicendo – s'io m'onoro  
nel viso di costei, che rasimiglia  
qualunque lume in cielo è il più decoro. –

Ora, se si va a leggere la terzina precedente, ci si rende conto di come i versi citati altro non siano che un doppione, una sorta di ampia *expolitio* di quanto già espresso poco sopra:

Questo è quel giorno in cui Natura piglia  
tanta arroganza del suo bel lavoro,  
tal che di l'opra stessa ha meraviglia:

Così, un sonetto composto «in natali dominae» (come recita la rubrica) finiva in qualche modo fuori tema, o meglio deviava per gemmazione automatica su un motivo accessorio rispetto al compleanno di madonna. Di qui la controsterzata imposta con la redazione definitiva, ricondotta nuovamente in linea con il *Leit-motiv* del sonetto:<sup>28</sup>

Più de l'usato sparge e raga d'oro  
il sol più bello e l'alba è più vermiglia:  
oggi nacque colei che in terra adoro.

Si può notare che con il testo seriore vengono a perdersi alcune banali o stucchevoli ripetizioni nel sistema, quali il modulo *Mirate se*, attivo appena nove pezzi più sopra (cfr. I 17, 9-10 «Mirate, donne, se mai fu beltate / equal a questa, e se [...]»), o il parasintetico *rasimigliare* (*ras(s)umigliare*), dal prefisso esclusivo dei testi

---

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, p. 341 [e pp. 613-14].

<sup>27</sup> Mengaldo in BOIARDO, *Opere volgari*, p. 383.

<sup>28</sup> Nel modificare l'ultima terzina, Boiardo ritoccava anche il precedente v. 11: «*tal che di l'opra* stessa ha meraviglia» → «*che de l'opra sua* stessa ha meraviglia» (con acquisto in linearità ed efficienza sintattica).

boiardeschi<sup>29</sup> e fruito solo quattro componimenti prima (cfr. I 22, 10 «a lo amoroso viso rasumiglio»), o l'uso aggettivale di *qualunque*, evidentemente poco gradito se Boiardo ne lasciò vivo soltanto un altro esempio a III 10, 7 («qualunqua alma»), oppure lo stesso ricorso alla prosopopea allocutiva, reperibile ad esempio cinque liriche più oltre (cfr. I 31, 14). Il Conte rinunciò anche a un *hapax* come *decoro* (di cui si è già detto) e seppe introdurre, con il nuovo *explicit*, oltre a svariate tessere dantesche, petrarchesche e giustiane,<sup>30</sup> un ulteriore elemento di contaminazione fra piano umano e divino, dato che dietro al v. 14, «oggi nacque colei che in terra adoro», si intravede la presenza di *Luca* 2, 11 «natus est vobis hodie Salvator, qui [...]».

Un'istanza di maggior coerenza e perspicuità si può ravvisare nel passaggio operato a I 28, 2-3:

[redaz. primitiva]

Chi tole il canto e pene al vago augello,  
*le foglie e il color vivo* tole al fiore,  
 a l'erbe *la verdura e il primo odore*,  
 e il fiore e l'erbe tole al praticello,

[redaz. definitiva]

Chi tole il canto e pene al vago augello,  
*e il colorito aspetto* tole al fiore,  
 a l'erbe *de il fiorir toglie l'onore*,  
 e il fiore e l'erbe toglie al praticello,

E intanto: la congiunzione *e* aggiunta a inizio del v. 2 funge da segnale di continuazione degli esempi, che il lettore agevolmente si accorgerà proseguire fino al v. 6 incluso, laddove lo stesso lettore, nel testo primitivo, poteva anche considerare il *tole* del v. 2 conclusivo rispetto all'analogo verbo dell'*incipit*, come se si fosse detto: 'Chi toglie il canto e le penne al vago uccello è *quello stesso che* toglie le foglie e il colore vivo al fiore', e così via con quanto segue. Se poi *le foglie e il color vivo*, al v. 2, diventano *il colorito aspetto*, la ragione sarà che la specifica bellezza dei fiori consiste nel colore, non nelle foglie, mentre proprio alla suggestione delle foglie d'erba che spuntano d'un verde brillante e tenero<sup>31</sup> è rivolto il v. 3, reso più indeterminato (Leopardi direbbe poeticissimo) rispetto ai concreti, quasi fenomenici, *verdura e primo odore*. Importante risulta anche l'inserzione di *toglie* al v. 3, che completa la sequenza anaforica della quartina, in cui ogni verso ripete e ribadisce lo stesso verbo, sì da offrire un supporto retorico all'incatenamento sintattico-logico dei versi.

E veniamo all'ultimo caso attestato di varianti d'autore, relativo a I 39, 9-11:

<sup>29</sup> Come risulta dalla *LIZ* per gli autori dei primi tre secoli.

<sup>30</sup> Alcuni miei riscontri in BOIARDO, *Amorum libri tres* 1998, p. 78 [e in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012, p. 181].

<sup>31</sup> Che consista in questo *l'onore de il fiorir* viene confermato da I 39, 9-11, terzina che sarà oggetto del prossimo rilievo variantistico.



[redaz. primitiva]  
e vidi a la stagion prima e novella  
uscir la molle erbetta, come sòle  
aprir le foglie ne la prima etade;

[redaz. definitiva]  
e vidi aprire a la stagion novella  
la molle erbeta, sì come esser sòle  
vaga più sempre in giovenil etade;

Qui Boiardo si rese conto della natura tautologica della lezione più antica, dove *aprir le foglie* doppiava un po' goffamente *uscir la molle erbetta* e in cui *prima* era banalmente ripetuto al v. 9 e al v. 11, per poi tornare al v. 13 («al primo sole»). Con la nuova lezione questi difetti<sup>32</sup> furono eliminati, e inoltre l'autore preferì accoppiare nell'anafora la prima terzina con la seconda quartina («*e vidi* a la rogiada matutina / la rosa *aprim*» [vv. 5-6] - «*e vidi apriro*» [v. 9]), piuttosto che con la prima quartina, come in precedenza («Già *vidi uscir*» [v. 1] - «*e vidi* a la stagion prima e novella / *uscir*» [vv. 9-10]), mentre al v. 11 sostituì un sintagma petrarchesco più frusto come *prima etade*, proveniente dai *Fragmenta* (cfr. 23, 1; 70, 50; 360, 80), con analogo meno battuto dei *Trionfi* (*in giovenile etate* staziona, in rima, nel *Tr. Pud.* 88).

Credo risulti abbastanza chiaramente, dall'analisi posta in atto, come Boiardo, al pari dei fratelli "maggiori" Petrarca, Ariosto, Leopardi, lavori in più direzioni, cercando di evitare ripetizioni di termini, sia all'interno di un singolo componimento, sia nel complesso del *liber*, ma anche sforzandosi di rendere più omogenee e coerenti le scelte espressive; attento a rendere più docili i suoi versi all'esempio dei *Fragmenta* e dei *Triumphs*, eppur talvolta a spostare il raggio di influenza verso altri autori, specie Dante, o magari a cassare ogni traccia di intertestualità; trattando il lessico con attenzione ai dettagli (ad es. l'uso di certi prefissi o suffissi al posto di altri), magari abbandonando forme troppo connotate in senso peregrino; pronto a intervenire sulla prosodia, per evitare in ogni caso fenomeni d'eccezione (in senso petrarchesco e oltre); con l'orecchio alla musicalità del verso, al ritmo, alla partitura fonica delle liriche, alla ricerca in genere di maggiori sottolineature e sonorità; lavorando sul piano retorico-sintattico, tendenzialmente puntando su costrutti più cristallini o meglio inseriti nel contesto, ma anche interpretando in maniera molto personale paratassi e ipotassi. Ciò che più colpisce, nel quadro complessivo, è il fatto che il percorso di Boiardo non sia sempre lineare, poiché egli è capace di smentire, in più punti e in diverse circostanze, le direzioni di marcia già imboccate, spiazzando i suoi critici, educati alla, e perciò in cerca della, sistematicità. È per questo che i cinque criteri metodologici stabiliti, con sagacia e buon senso, da Mengaldo per seriare le varianti redazionali boiardesche, talvolta falliscono. Il fatto è che di fronte allo scarto da quella che noi riteniamo essere una norma comportamentale, allorché il poeta decida in termini per noi meno razionalizzabili, non c'è euristica che tenga. Per nostra fortuna, il riconoscimento

---

<sup>32</sup> Tali sembrano anche a Mengaldo in BOIARDO, *Opere volgari*, p. 386, che già aveva provveduto a nuclearli.

critico-filologico degli idiografi controllati e ritoccati da Boiardo consente di ancorare l'esame variantistico degli *Amorum libri tres* su basi non più ipotetiche e preventive, permettendoci di entrare nel laboratorio del conte di Scandiano e riconoscerne la duttilità, a riprova di un fare poetico mai scontato e capace di un'ampia libertà compositiva.

## APPENDICE

Offro qui di seguito, per comodità del lettore, il prospetto completo delle varianti d'autore attestate negli *Amorum libri* sulla base della mia edizione critica.

### *Lezioni primitive*

I 2, 9-11

Così comincio, ma nel cominciare  
al cor se agira un timoroso gielo  
che l'amoroso ardir da me diparte.

I 3, 8

quando fresca rogiada el ciel ne piove;

I 6, 7-8

così di dolce voce e dolci odori  
l'ær, la terra è già ripiena e l'onda.

I 15, 5-10

Se lui per sé non sale,  
né giugne mia favella  
al loco ove io la invio,  
chi canterà giamai de la mia stella?  
Lei sopra l'altre cose belle è bella,  
né col pensier se giugne a sua bellezza,

I 17, 1

Sono io mo' in terra, on sono in ciel levato?

I 19, 1-6

– Che augello è quello, Amor, che batte l'ale  
tienco nel cielo et ha la piuma d'oro,  
mirabil sì che in terra mi lo adoro,  
ché al senso mio non par cosa mortale?  
Hanne Natura al mondo uno altro tale?  
Formòlo in terra, on sopra al summo coro?

I 25, 11

né altrove averia pace né loco

I 26, 9-14

Questo è quel giorno in cui Natura piglia  
tanta arroganza del suo bel lavoro,  
tal che di l'opra stessa ha meraviglia:

### *Lezioni definitive*

al cor se agira un timideto gielo

quando più grazia da il suo seggio piove;

l'aria, la terra è già ripiena e l'onda.

né col pensier se ariva a sua bellezza,

Sono ora in terra, on sono al ciel levato?

mirabil sì che in croce me lo adoro,

Formòlo in terra, on nel celeste coro?

né altrove troveria pace né loco

tanta arroganza del suo bel lavoro  
che de l'opra sua stessa ha meraviglia.

– Mirate – va dicendo – s’io m’onoro  
nel viso di costei, che rasimiglia  
qualunque lume in cielo è il più decoro. –

I 28, 1-4

Chi tole il canto e pene al vago augello,  
le foglie e il color vivo tole al fiore,  
a l’erbe la verdura e il primo odore,  
e il fiore e l’erbe tole al praticello,

I 31, 12-14

Qui sede Amor, de raggi incoronato,  
e in voce altera a’ riguardanti dice:  
– Venga a veder chi vole esser beato! –

I 32, 1-8

Perché non corresponde il dolce accento  
de la mia voce a l’aria del bel viso?  
Ch’io faria in terra un altro paradiso  
e sol ne l’armonia ciascun contento;  
farebbe ad ascoltarmi a forza intento  
qualunque è più d’umanità diviso;  
e se mostrar potesse il suo bel viso,  
faria mover e sassi e star il vento.

I 39, 1-11

Già vidi uscir de l’onde una matina  
il sol di raggi d’or tutto jubato,  
e di tal luce in faccia colorato  
che ne incendeva tutta la marina;  
e vidi a la rogiada matutina  
la rosa aprir d’un color sì infiammato  
che ogni lontan aspetto avria stimato  
che un foco ardesse ne la verde spina;  
e vidi a la stagion prima e novella  
uscir la molle erbetta, come sòle  
aprir le foglie ne la prima etade;

I 43, 85-92

Misero te, che tanto hai da soffrire  
da questa fera fugitiva e snella!  
Miser, quanta procella  
porrà ancor la tua barca in abbandono!  
E se io de lo advenir presago sono,

Più de l’usato sparge e raggi d’oro  
il sol più bello e l’alba «è» più vermiglia:  
oggi nacque colei che in terra adoro.

e il colorito aspetto tole al fiore,  
a l’erbe de il fiorir toglie l’onore,  
e il fiore e l’erbe toglie al praticello,

Qui sede Amor, de raggi incoronato;  
dolce cantando a’ riguardanti dice:  
– Piacer più vago il Ciel non v’ha mostrato! –

Perché non corresponde alcuno accento

e il mundo ne l’odir de lei contento;

ogni animal da umanità diviso;  
e se mostrar potesse il dolce riso,

e vidi aprire a la stagion novella  
la molle erbetta, sì come esser sòle  
vaga più sempre in giovenil etade;

nulla a te giova lo amonir ch'io facio,  
ché distor non ti posso a chi te guida.  
Miser chi d'alma feminil se fida,

Tristo chi d'alma feminil se fida,

I 45, 9-14

Io la mia estate eterna haggio nel petto,  
che non la muta il turbido Orione  
né Hyàde né Plyàde né altra stella.  
Scaldami il cor Amor con tal diletto  
che verdeggiar lo fa d'ogni stagione,  
ché l'ostra sua gentil non si gli cella.

e non la muta il turbido Orione

ché il suo bel Sole a li occhi mei non cella.

I 47, 10

che me mostra la strata torta e persa

che me mostra la strata obliqua e persa

I 54, 1-2

Ben se è ricolto in questa lieta danza  
ciò che può far Natura e il Cielo e Amore;

ciò che può far Natura, il Cielo e Amore;

I 57, 3-4

lo amor, la fede e tutti e penser' mei  
e tutta mia speranza ho posta in vui.

lo amor e fede e tutti e penser' mei

II 3, 13-14

– Questa donna crudiel diede a gran torto  
amara vita a chi dolce la amava. –

amara pena a chi dolce la amava. –

II 11, 94-96

Quinci ha del viver la speranza posta,  
sperando pur che non sarai disdire  
quel che, campando lei, nulla a te costa.

stimando pur che non sarai disdire

II 11, 101-102

tanto ho sofferto che l'alma ne crida  
per non mostrarti il mio cor tutto aperto.

tanto ho sofferto che l'anima crida

II 21, 5-8

Or sono in tutto dal dolor diviso  
e porto invidia a lor beata vice,  
ché, de lo amor vedendo la radice,  
vedo che il lor finir fu zogia e riso.

Or sono in tutto da pietà diviso

ché, de lo amor scorgendo la radice,

II 22, 78-80

[...] – Io cedo a le mie posse,

né contra a te più mai difesa prendo:  
eccoti il scudo a terra, a te mi rendo! –

II 22, 105-106

S'alcun dirà che mia sia la cagione  
del mio tanto languire,

II 30, 7

a l'un la luce, a l'altro è notte amica,

II 35, 1-4

Fu forse in altro tempo in dona amore,  
forse fu già pietade in alcun petto  
e forse di vergogna alcun rispetto,  
fede fu forse già in feminil core.

II 37, 12-13

Lei non seppe saldar l'ardente piaga  
che avea nel cor, con quanto ella sapea,

II 41, 10

son or con mieco, e son fatto selvagio

II 44, 28-29

Or cominciamo gli dolenti lai  
qua sotto l'aier bruna,

II 44, 64-66

Tu, che hai de la mia mano il bel segnale,  
arbor felice, che ne la tua scorza  
inscritta hai la memoria del mio male,

II 44, 115

ma alor più se rinfresca la mia guerra

II 44, 109-12 e 128-33

Tu dai riposo, notte, ai tristi lai  
de tutti li animali,  
e doni smenticanza a tutti e guai;  
tu, notte, le fatiche a zascun cali;  
[...]  
Ben sei, notte, crudel, se non ti dole  
del mio dolor e de mia pena acerba,  
che me vedi jacer pallido a l'erba,  
né poter impetrar morte con preghi.  
Odi tu adunque il mio lamento amaro,

ecconœ il scudo a terra, a te mi rendo! –

de questo aspro languire,

a l'un la luce, a l'altro è l'ombra amica,

Fu forse ad altro tempo in dona amore,

Lei non pòte saldar l'ardente piaga

son ora mieco, e son fatto selvagio

qua sotto l'aria bruna,

arbor felice, e ne la verde scorza

ma alora più se infresca la mia guerra

Odi tu, notte, il mio lamento amaro!

e fa che il tuo poter non me se neghi:

II 46, 3

e tieco insieme piagne del tuo ardore,

II 47, 1-11

Ombrosa selva, che il mio dolo ascolti  
sì spesso in voce rotta da sospiri;  
splendido sol, che per li eterni giri  
hai nel mio lamentar più giorni volti;  
fiere selvage e vagi ocei, che sciolti  
seti da li aspri e crudi mie' martiri;  
rivo corrente, che a doler me tiri  
tra le ripe deserte e i lochi incolti;  
voi seti i testimon' de la mia vita,  
palesatila voi, fàtine fede  
a quella altiera che la aveti odiva.

II 48, 1-4

Per l'alte rame e per le verde fronde  
non ho mie voce al tutto messo invano,  
ché il senso a li ocelleti è fatto umano  
tanto che il nome tuo non se nasconde.

II 53, 5-9

Già me mostrasti, et or pur me ne avedo,  
le rose al ghiaccio e neve al caldo sole:  
l'alma tradita più creder non vole,  
né io credo apena più quel che ben vedo.  
Così avess'io le luce chiuse in prima,

II 59, 7-8

ma a me più rinovelano e dolori  
le verde piante e i bei campi fioriti:

III 12, 21

fuor che da il grembo virginale accolto,

III 26, 5

Io uscirò di tormento e pena fora,

III 38, 1

Né viso verginal de zigli ornato,

III 40, 1-3

Io me «ne» vo piagnendo

Deh, fa che il tuo poter non me se neghi:

e tieco insieme piagne del tuo errore,

o testimoni eterni de mia vita,  
odeti la mia pena e fatti fede

Il nostro amor, crudiel, non si nasconde  
tra ' boschi ormai, ché, nomandoti invano,  
è fatto un rosignol già tanto umano  
che il tuo bel nome canta intra le fronde.

rose de verno e neve al caldo sole:

Così avess'io ben li ochi chiusi in prima,

piante fronzute e bei campi fioriti:

fuor che da il grembo virginale accolto,

Io sarò di tormento e pena fora,

Né viso verginil de zigli ornato,

e partomi da te contro a mia voglia,  
con tanta doglia che al morir contendo.

III 41, 5-6

– Quel viso adunque e la puerile imago,  
misero me, più mai qual fu non fia? –

III 44, 1

Mentre che io vo pensando il tempo passa

III 48, 16-18

Sempre in sospiri e lamentando in pena  
mi sto la notte e il giorno,  
né altro che pena nel mio petto ascolto.

contando doglia che al mondo contendo.

– Quel viso adunque e la gentil imago,

Mentre che io parlo e penso il tempo passa

né altro che doglia nel mio petto ascolto.



## Novità su tradizione e testo degli *Amorum libri tres*

Le novità di cui intendo parlare si devono ritenere tali rispetto all'edizione critica di riferimento del testo boiardesco, curata da Pier Vincenzo Mengaldo nel 1962,<sup>1</sup> sono già state in parte applicate nella mia edizione commentata degli *Amores* uscita per Einaudi nel 1998, verranno esposte e dettagliatamente verificate nel testo critico da me stabilito degli *Amorum libri tres* ora in corso di stampa per l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento.<sup>2</sup> Si intende che le novità sono relative, poiché derivano da una riconsiderazione globale e puntuale dei manoscritti già noti (minime le nuove acquisizioni, limitate a qualche codice miscellaneo) e da una auscultazione attenta del testo, ma comunque tali, così mi sembra, da permettere un passo in avanti rispetto al punto di partenza, in ogni caso buono, del testo-Mengaldo.

Il testo critico degli *Amores* si basa sull'escussione di tre testimonianze fondamentali (della tradizione stravagante dirò qualcosa a parte):

L = Londra, British Library, ms. Egerton 1999. Membranaceo, inizio dell'ultimo quarto del sec. XV (cfr. *subscriptio*: «die quarto Januarii 1477»), copiato da un'unica mano, che in un secondo momento provvide a rivedere qua e là la trascrizione, per lo più con qualche integrazione o espunzione di lettere (= L<sub>1</sub>); su tale testo intervenne a sua volta L<sub>2</sub>, mano coeva alla prima, con modifiche sostanziali alle lezioni, per lo più su rasura.

O = Oxford, Bodleian Library, ms. Canoniciano Italiano 47. Membranaceo, trascritto a non molta distanza da L e giuntoci gravemente mutilo (mancano circa due terzi del libro II e altrettanto del libro III). Si notano interventi successivi sul testo dovuti alla stessa prima mano (= O<sub>1</sub>) e soprattutto a un'altra mano coeva (= O<sub>2</sub>), di copista non professionista che esegue varie modifiche testuali, su rasura e non, correzioni e integrazioni; un altro menante (= O<sub>3</sub>), coevo ai precedenti, si incarica di tracciare in inchiostro rosso alcune didascalie latine in testa ai componimenti, ed è poi ancora O<sub>2</sub> che appone dei *marginalia* ai testi.

Re = stampa *princeps*, intitolata *Sonetti e Canzone*, Reggio Emilia, per Francesco Mazalo, 19 dicembre 1499, curatore Bartolomeo Crotto o Crotti.

Si avverta subito che tale edizione rileva in quanto, essendo indiscutibilmente *descripta* da O (con tutte le sue mani), surroga quest'ultimo testimone laddove il testo sia in esso caduto. A loro volta, le versioni-base di L e di O, sottoposte a collazione, dimostrano di essere indipendenti l'una dall'altra (presenza di *singulares*, rispettivamente, in L e in O), ma di derivare, a seguito dell'esistenza di un manipolo di errori comuni, da un medesimo esemplare perduto  $\alpha$ , sotto al quale L e O si diramano come collaterali.

Fin qui, niente di sostanzialmente nuovo. Nuovo è invece l'approccio verso O, e in particolare verso la mano che abbiamo chiamato O<sub>2</sub>, suggerito da un articolo di

---

<sup>1</sup> Cfr. BOIARDO, *Opere volgari*.

<sup>2</sup> A cui ovviamente rinvio per quanto attiene a tutto ciò che affermerò, senza poterlo dimostrare direttamente, in questo intervento, nonché alla bibliografia utilizzata e a questioni di dettaglio.

Gemma Guerrini sulla scrittura in casa Boiardo,<sup>3</sup> nel quale la studiosa, dopo aver caratterizzato O<sub>2</sub> come appartenente a un copista non professionista, che «non sa eradere bene la scrittura» *prior* e «dimostra molte esitazioni nella resa della scrittura posata», così conclude:

Chi poteva dunque essere quello scriba non professionista al quale era permesso di eradere i testi poetici del Boiardo, di apporre varianti sulle rasure e di aggiungere didascalie su manoscritti coevi all'autore e per di più con molta probabilità esemplati sotto la sua diretta sorveglianza? Chi, se non l'autore, il Boiardo stesso?<sup>4</sup>

Quest'ipotesi, che poteva sembrare azzardata, ha trovato piena conferma nell'indagine filologica (che devo dare per acquisita): la mano O<sub>2</sub> si può identificare a pieno titolo con quella di Boiardo.

Ma c'è un'altra novità, in qualche modo preparata da quanto osservato a proposito di O<sub>2</sub>, e riguarda l'altro codice fondamentale, cioè L: si ripete infatti per L - L<sub>2</sub> la stessa dinamica ora vista per O - O<sub>2</sub>, nel senso che anche dietro a L<sub>2</sub> va individuata la mano di Boiardo. Lo assicurano prima di tutto motivi filologici (eccellenza delle proposte di L<sub>2</sub>) e, a sostegno, paleografici: L<sub>2</sub> presenta le medesime caratteristiche di scrittura non professionistica già notate per O<sub>2</sub> (specie per ciò che attiene alle rasure poco curate), si evidenzia per il colore molto scuro dell'inchiostro, abbraccia un campo d'intervento analogo a quello di O<sub>2</sub>, condivide alcune delle caratteristiche scrizioni di O<sub>2</sub>, dalla *a* 'a mascherina' alla *r* peculiare usata in fine di parola.

L'allargamento anche a L della condizione di idiografo già riconosciuta a O non deve sembrare un'indebita moltiplicazione degli autografi boiardeschi, come ben sa chi ha una qualche familiarità con i codici usciti dallo scrittoio del conte di Scandiano: gli interventi di Boiardo su manoscritti approntati da suoi copisti, infatti, erano una prassi, dal momento che una simile fenomenologia si riscontra nel ms. Barberiniano Latino 1879 della Biblioteca Apostolica Vaticana, contenente i *Pastoralia*, sul cui testo Boiardo è intervenuto di persona con rasure approssimative riempite da correzioni che si sforzano di imitare la scrittura-base del codice.<sup>5</sup> E che tanto L quanto O siano manoscritti allestiti in casa Boiardo, opere di scribi professionisti agli ordini del Conte, si dimostra anche da un punto di vista esterno, considerando l'omogeneità del materiale usato (pergamena), la quasi perfetta contiguità cronologica dei due codici, la presenza delle medesime modalità di confezione, nonché il fatto che il copista di L trascrisse anche l'ultimo fascicolo giuntoci di O.

---

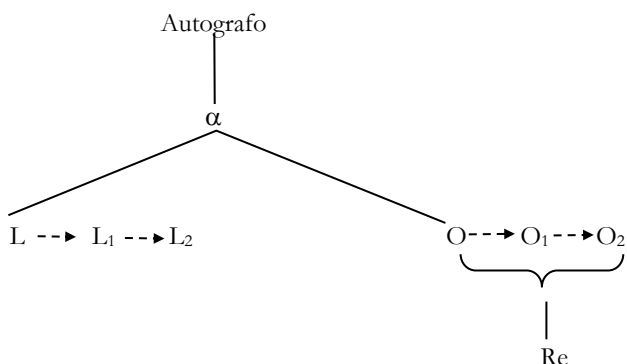
<sup>3</sup> Cfr. GUERRINI, *Scrivere*.

<sup>4</sup> Ivi, p. 472.

<sup>5</sup> Come informa CARRAI, *Tradizione*, pp. 196-99, nonché in BOIARDO, *Pastoralia* 1996, pp. XX-XXIV [*Pastoralia* 2010, pp. 43-47].

Si deve dunque ammettere che Boiardo sia intervenuto a modificare i suoi *Amores* non già lavorando sempre e comunque sull'autografo, ma concentrandosi invece sulle copie "a buono" approntate dai suoi copisti. Dall'analisi degli apporti di O<sub>2</sub> e di L<sub>2</sub> comprendiamo che la revisione abbracciava uno spettro ampio, dalla correzione degli errori materiali di ricopiatura nei singoli testi-base ai ritocchi grafico-fonetico-morfologici, dagli aggiustamenti metrico-prosodici ai veri e propri rifacimenti testuali.

Se volessimo ora tracciare uno stemma (privo degli apporti dei codici estravaganti) degli *Amorum libri*, otterremmo il seguente disegno:



dove  $L_1$  è un intervento del copista pilotato da Boiardo sul testo-base, e lo stesso si dica di  $O_1$ . Il testo degli *Amores* si ricava dal confronto di base fra L e O/Re, con il confronto di  $L_1$ - $L_2$  e  $O_1$ - $O_2$  per quanto riguarda:

- 1) la correzione degli errori e delle *singulares* di L e di O rispettivamente;
- 2) la rettifica degli errori e della grafia dell'archetipo  $\alpha$ ;
- 3) la dinamica delle varianti d'autore, che in ogni modo vedono le proposte di  $L_1$ - $L_2$  e/o di  $O_2$  ( $O_1$  ne è privo) come seriori rispetto a quelle leggibili in L-O.

Più in dettaglio: si danno coincidenze rarissime di  $L_2$ - $O_2$  e limitate di  $L_1$ - $O_2$  nei confronti del testo primitivo consegnato alla *scriptura prior*, poi erasa, di L-O; pochi i casi di  $L_2$  sopravvenuto contro L (eraso) e O antecedenti; più numerose le redazioni posteriori di  $O_2$  rispetto al testo di partenza testimoniato da O (eraso) e da L. Dovendo ricorrere a Re per defezione di O, la norma prevede che Re (figlio di O- $O_1$ - $O_2$ ) attesti la redazione definitiva nei confronti di L antecedente.

Da tutto questo discende che la seriazione delle varianti d'autore risulta automatica, e pressoché meccanico il loro riconoscimento. Viene così superata la principale aporia del testo approntato da Mengaldo, che per il riconoscimento della successione delle varianti redazionali si rifaceva, caso per caso, a criteri euristici preventivamente stabiliti, su basi per lo più stilistico-formali. La griglia metodologica approntata da Mengaldo mostra di funzionare, alla luce della dinamica redazionale da me stabilita, all'incirca per i tre quarti dei casi, ed era dunque un buono strumento di valutazione; certo, come sempre accade in queste situazioni, non poteva tener conto di un fatto importante, e per Boiardo fondamentale, e cioè la possibilità del poeta di smentire sé stesso, di un "capriccio" o di un colpo d'ala che ribaltasse la prassi seguita. Mi spiego con il primo esempio che capita sotto gli occhi del lettore degli *AL*, relativo a I 2, 10:

Così comincio, ma nel cominciare  
al cor se agira un *timoroso* / *timideto* gielo

che l'amoroso ardir da me diparte.

L + O, seguiti da Mengaldo, leggono *timoroso*, O<sub>2</sub> (cioè Boiardo, in seconda battuta) *timideto*. Credo che Mengaldo (che non si esprime direttamente sul luogo in oggetto) abbia pensato a *timoroso* come variante redazionale ultima sia per la ripercussione interna (rima) con *amoroso* del verso seguente (secondo la predominante fonica caratteristica dei versi di Boiardo), sia per il recupero di un aggettivo petrarchesco (da *Tr. Mortis* II 108 «ed or *temorosa* ed or dolente»), mentre sta di fatto che la lezione seriore è quella di O<sub>2</sub>, *timideto*, la quale si schiera invece con Dante (*Purg.* III 81 «e l'altre stanno / timidette») e inoltre persegue una omogeneizzazione nel sistema, dato il ritorno del medesimo alterato a III 48, 52 «Ben fòra d'alma *timideta* e vile».

Aggiungerò solo un altro esempio, questa volta per consentire con la seriazione riconosciuta da Mengaldo, che a sua volta si opponeva a quella suggerita dalla massima *autoritas* degli studi variantistici, Gianfranco Contini. Ecco il quadro delle testimonianze relative a II 47, 9-11:

voi seti i testimon' de la mia vita,  
palesatila voi, fatine fede  
a quella altiera che la aveti odita. [L]

o testimoni eterni de mia vita,  
odeti la mia pena e fatti fede  
a quella altiera che la aveti odita. [Re → Mengaldo]

Si avverta che i *testimon(i)* di cui parla Boiardo sono, bucolicamente, la *selva*, il *sol*, le *fiere selvage*, gli *ocei*, il *rivo corrente*, vale a dire la Natura, in cui il poeta si è rifugiato per fuggire il tradimento di Antonia. Ora, a norma di quanto sopra si è detto, dobbiamo necessariamente considerare seriore la lezione di Re, che qui recupera una variante di O<sub>2</sub> sopravvenuta in O, non pervenutaci direttamente per la caduta delle carte di O; a proposito del testo di Re, scrive Contini:

Che questa sia variante dell'autore, e primitiva, non par dubbio: «la aveti odita», che riprende tanto normalmente l'«odeti», alla vita, pur gemente d'alte querele, si riferisce con stento. Ma che faceva il Boiardo, ricorrendo alla lezione che tramandano i manoscritti? [= L, per Contini *seriore*] Cancellava l'ultima ombra di perplessità circa la docilità di Natura, quell'invito insistente atto a suggerire la trepidazione d'un dubbio, proclamava una sua sicurezza non immune da qualche iattanza.<sup>6</sup>

Credo che qui Contini sia stato guidato da una pregiudiziale non confessabile, l'aver cioè considerato a priori poizore la lezione dei manoscritti su quella delle

---

<sup>6</sup> Cfr. CONTINI, *Breve allegato*, p. 221, nota 1.

stampe; sta di fatto che Mengaldo,<sup>7</sup> con una serie di serratissime argomentazioni di stilistica, dimostra come sia proprio la variante di Re ad appianare felicemente le molte anomalie formali di L, e le sue conclusioni, che sappiamo essere a norma di stemma ineccepibili, trovano conforto nel dominio intertestuale, come ho notato nelle mie note di commento al passo.<sup>8</sup>

Il problema delle varianti d'autore, che come si è capito risulta di vitale importanza per gli *AL*, non si esaurisce però con i soli interventi di L<sub>2</sub> e O<sub>2</sub>. Le correzioni boiardesche, infatti, si esercitarono, oltre che sulle carte di L e di O, già a monte, proprio sui fogli di quel manoscritto perduto  $\alpha$  che funge da archetipo *sui generis* della tradizione. Se altrimenti fosse, non si saprebbero spiegare alcuni casi di opposizione fra lezioni buone, cioè parimenti difendibili, rispettivamente di L e di O, come si nota a I 19, 3:

mirabil sì che in croce me lo adoro (L)  
mirabil sì che in terra mi l'adoro (O)

oppure a II 3, 14:

amara pena a chi dolce la amava (L)  
amara vita a chi dolce la amava (O)

Il quadro è più ampio di quanto emerge da questi due esempi, per i quali riesce lecito ipotizzare che anche  $\alpha$  fosse un collettore di varianti, e che dunque esso stesso avesse subito la sorte che poi sarebbe toccata a L e a O. Se ne ricava che  $\alpha$  era in origine, come poi L e O, una copia “a buono” degli *AL* approntata dai menanti a disposizione del conte di Scandiano, e che già su di essa aveva cominciato a esercitarsi la propensione al ritocco di Boiardo, ma questa prima fase redazionale riesce per noi quasi del tutto perduta, perché sia L sia O ricopiarono le lezioni sopravvenute, salvo qualche caso di incertezza riflessasi nella diversificazione delle scelte fra L e O.

Ancora a varianti redazionali ci conduce una parte della tradizione stravagante, relativa a codici di fine Quattro-inizio Cinquecento che ci hanno trasmesso soltanto alcune liriche degli *Amorum libri*. Ricordo telegraficamente i più significativi:

Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 1242  
Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, ms. A VI 23  
Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár [Biblioteca Metropolitana Ervin Szabó], ms. 09/2690 [codice Zichy]  
Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 91  
Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Ital. 560

---

<sup>7</sup> BOIARDO, *Opere volgari*, p. 387.

<sup>8</sup> Cfr. BOIARDO, *Amorum libri tres* 1998, p. 340 [*Amorum libri* 2012, pp. 609-10].

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 54  
Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, ms. 7.2.31.

La collazione di questi codici e il loro confronto con L e O portano a una conclusione inedita, per quanto non inattesa: essi derivano dall'autografo per via diversa rispetto ad  $\alpha$ , cioè tramite un nuovo archetipo, o co-archetipo, che chiameremo  $\beta$ , sul quale non si sono esercitati i successivi interventi redazionali boiardeschi che hanno invece interessato prima  $\alpha$ , poi L e successivamente O. Ne deriva che, in caso di varianti d'autore,  $\beta$  tramanda la redazione anteriore rispetto ad  $\alpha$  e ai suoi derivati. Anche qui porto un solo esempio, relativo a I 26, 9-14:

testo  $\beta$  [primitivo]

testo  $\alpha$  (= L + O) [seriore]

Quest'è quel giorno in cui Natura piglia  
tanta arroganza del suo bel lavoro,  
tal che di l'opra stessa ha meraviglia:  
– Mirate – va dicendo – s'io m'onoro  
nel viso di costei, che rasimiglia  
qualunque lume in cielo è il più decoro. –

Questo è quel giorno in cui Natura piglia  
tanta arroganza del suo bel lavoro  
che de l'opra sua stessa ha meraviglia.  
Più de l'usato sparge e raga d'oro  
il sol più bello e l'alba c'è più vermiglia:  
oggi nacque colei che in terra adoro.

Di fronte al testo  $\beta$ , Mengaldo nega che possa risalire a Boiardo. Eppure, quel testo è in sé plausibilissimo e si inserisce senza difficoltà nell'universo stilistico e culturale degli *Amores*, come assicurano le seguenti osservazioni:

- l'idea di far parlare in presa diretta la Natura nei vv. 12-14 trova riscontro in altri spezzoni di discorso diretto accolti negli *AL*, e sempre in finale di sonetto (tacendo dei componimenti dialogati, si veda Amore che parla a I 31, 14);
- il *va dicendo* del v. 12 reitera la modalità di III 48, 65, ove il poeta, rivoltosi nel congedo alla sua canzone, la esorta: «Vanne dicendo...» (cui segue il discorso diretto);
- *Mirate s'io m'onoro* incarna un costrutto ben boiardesco, dal momento che lo si legge appena qualche componimento prima: «*Mirate, donne, se mai fu...*» (I 17, 9);
- *rasimiglia* è forma parasintetica che fino a tutto il Quattrocento (teste la *LIZ 4.0*) usa soltanto Boiardo, e a più riprese;
- *qualunque*, nel ruolo di aggettivo, tornerà anche a III 10, 7;
- l'aggettivo *decoro* è un *hapax* nell'intera opera del conte di Scandiano, ma tale fatto non può ritenersi, come vorrebbe Mengaldo,<sup>9</sup> «da spia linguistica» dell'estraneità di tutta la *terzina* ai modi boiardeschi: fra gli *unica* di cui sono ricchi gli *AL*, ben può inserirsi anche *decoro*, che è vocabolo di ampia fortuna quattrocentesca

---

<sup>9</sup> BOIARDO, *Opere volgari*, p. 396.

- (Lorenzo, Pulci, Poliziano...) e risulta attestatissimo fra i classici, da Virgilio a Orazio a Ovidio, per non parlare del *Canticus canticorum*;
- i richiami intertestuali orbitano all'interno della cultura degli *AL*: *Mirate* d'avvio di terzina tiene senza dubbio presente il sonetto 24 di Giusto, completamente svolto sull'anafora di questa forma verbale, e in cui si legge fra l'altro: «Mirate un altro sole, e di più lume, / [...] / e delle stelle l'ultima possanza» (vv. 9 e 14); *nel viso di costei* rimodella *Rvf* 13, 2 «nel bel viso di costei»; l'*explicit* va appaiato a *Teseida* IV 35, 1 «Qualunque dea nel cielo è più bella».

Veniamo ora alle rubriche latine, inserite in testa a molti dei componimenti di O dalla mano che si è chiamata O<sub>3</sub>, coeva alle altre del codice. Già il fatto che O<sub>3</sub> agisca pressoché in contemporanea con O<sub>2</sub>, cioè con Boiardo stesso, rappresenta di per sé una garanzia sulla non estraneità di quest'ultimo all'apposizione delle rubriche, dal cui contenuto, comunque, si evince che esse non possono essere altro che una diretta emanazione dell'autore degli *Amores*, in quanto offrono notizie biografiche, particolari sull'occasione dei versi, dediche, denominazioni e interpretazioni metriche non altrimenti ricavabili dal testo delle liriche. La paternità boiardesca di tali rubriche è un fatto critico ormai assodato, e in quanto rappresentano un valore aggiunto importante e irrinunciabile vanno stampate assieme ai versi, come già ha provveduto a fare Mengaldo. Sussiste però un problema non secondario, e cioè la verosimile caduta delle rubriche originali in un fascicolo di O, contenente i primi 25 componimenti del III libro, sostituito ad un certo punto (e comunque *dopo* che O<sub>3</sub> aveva portato a termine l'apposizione delle rubriche in tutto il codice) con un altro, di mano L, che non trascrisse le didascalie latine. Che queste ultime dovessero essere presenti nel fascicolo originario poi rimpiazzato è dimostrato quantomeno dal fatto che Boiardo, solito rubricare tutti i metri non sonettistici degli *AL*, non può essersi dimenticato, o essersi rifiutato, di segnare denominazioni e definizioni delle due ballate III 6 e 19, nonché delle due canzoni III 12 e 25; e poiché per tali metri lunghi conosciamo il criterio di designazione di Boiardo, credo sia compito dell'editore intervenire. Si tratterà dunque di integrare in testa a III 6 la rubrica *chorus simplex*, relativa a una ballata regolare; a III 19 *chorus unisonus*, perché in questa ballata l'ultima rima della volta non coincide con l'ultima del ritornello (Y), ma con l'altra sua rima (X); a III 12 e 25 *cantus*, seguito nel secondo caso da dei puntini di sospensione, dato che Boiardo è solito aggiungere una precisazione originale e specifica a questo sostantivo designante la canzone e noi non siamo in grado di divinarne il contenuto, laddove per III 25 è possibile, se non probabile, completare con «comperativus», data la stretta concomitanza con I 15. Ancora, ci si può avventurare ad assegnare a ciascuno dei sonetti III 10 e 23 la didascalia *cruciatu*, che il Conte assegna agli schemi delle quartine diversi da ABBA (10: ABAB BABA; 23: ABAB ABAB), mentre a sua volta il sonetto III 7 sarà *capitalis*, in quanto acrostico. Le integrazioni si fermano forzatamente qui, dato che siamo in grado di intervenire soltanto sulle rubriche metriche, laddove nulla possiamo sapere (e divinare) su ciò che attiene alla presenza



eventuale di altre didascalie tematico-documentarie, le quali molto verosimilmente, a giudicare dalla loro frequenza generale negli *AL*, si presentavano anche nel fascicolo incriminato, ma sono irrimediabilmente perdute.

Un problema in parte analogo a quello delle rubriche pongono all'editore i *marginalia* latini, che abbiamo detto essere stati apposti da Boiardo stesso, come mano O<sub>2</sub>, in O. Ne offriamo intanto l'elenco, comunque da ritenere gravemente incompleto, poiché la stampa Re, cui è giocoforza ricorrere per le estese parti di O andate perdute, non trascrive i *marginalia* che pur doveva leggere nelle parti di O che non ci sono giunte:

- I 15 - *prima strofa*: Principium
- *seconda strofa*: Luna
- *terza strofa*: Lucifer
- *quarta strofa*: Aurora
- *quinta strofa*: Sol
- I 16, 4 [R]egium regia vere civitas
- I 19, 9 Restitue Amori
- I 29, 10 Fortunate Insule
- I 30, 3 Charites
- I 33, 15 [V]er transit
- I 48, 6 Cyrce
- I 50 - *prima strofa*: A
- *seconda strofa*: B
- *terza strofa*: C
- *quarta strofa*: D
- *quinta strofa*: C
- *sesta strofa*: B
- *settima strofa*: A
- II 3, 4 Occupatio
- II 9, 1 crudelis
- 2 versus
- 3 fundam
- 4 duratur
- 5 permanet
- 6 versi
- 7 incantaciones
- 8 immobilem
- 9 cantus
- 10 senesco
- 11 auxilium
- 12 canto
- 13 tenpus
- 14 adiuvo
- II 10, 12 Colochacio
- II 12, 11 Aduuctio

II 13, 1 Adautio

II 18, 2 Sole in Geminis in lucem primum datus

Il contenuto della tavola appare eterogeneo, ma in sostanza risponde all'esigenza di estrarre ciò che è implicito nella lettera del testo, con risultati che mirano, nel complesso, ad aiutare un lettore *naïf* nell'esegesi dei versi. Sotto un certo aspetto, tali annotazioni rappresentano un inizio di commento, nella fattispecie di autocommento, rivolto in più direzioni:

- partizione della materia nei metri lunghi (I 15) o brevi (I 19, 9)
- esplicitazione di un procedimento metrico particolarmente complesso e inedito (le lettere maiuscole di I 50, ove a lettera uguale corrispondono gruppi di rime uguali)
- chiosatura elementare di I 29, 10; 30, 3; 48, 6
- svelamento di giochi verbali (I 16, 4) o di affermazioni testuali importanti (I 33, 15; II 18, 2)
- note di tipo retorico (con rimandi a figure inconsuete: *Occupatio*, *Colochacio*, *Adautio*)
- fino al supremo esercizio linguistico-interpretativo di II 9, ove si svela parola per parola, per mezzo della traduzione in latino, la natura *aequivoca*, secondo che detta la rubrica iniziale, del sonetto e delle sue parole-rima (che sono *dura* e *versi* nelle quartine, *canto*, *tempo* e *aiuto* nelle terzine).

L'apposizione di consimili *marginalia* non è una novità nella prassi compositiva di Boiardo: analoghe chiose, pur sempre autografe, compaiono sui vivagni dei *Pastoralia* trasmessi dal già ricordato ms. Barberiniano Latino 1879 della Vaticana. Evidentemente era costume del conte di Scandiano non solo curare le copie “a buono” delle sue opere correggendone e sviluppandone il testo, ma anche arricchirle di rubriche e di noterelle esplicative, con l'intendimento del tutto palese di renderle più immediatamente fruibili al pubblico. L'impressione è che il suo lettore implicito fosse ritagliato sulla figura di Ercole d'Este, suo probabile destinatario (tale sembra apparire in *AL* III 54, 8-10 «Doe cose fòr mia spene, e sono ancora, / Hercule l'una, il mio Signor zentile, / l'altra il bel volto ove anco il cor se posa»), vale a dire un personaggio d'alto lignaggio ma poco acculturato, bisognoso di essere guidato nelle pieghe, anche le meno irresistibili, del testo. Le annotazioni marginali permettono così di definire più compiutamente l'idea di edizione cui tendeva Matteo Maria Boiardo: di qui la decisione editoriale, innovativa, di accoglierle nel testo critico degli *Amorum libri*.

Dall'analisi complessiva della tradizione, un dato emerge fra gli altri, vale a dire il ruolo di redazione definitiva, o se si vuole di redazione più completa, rivestito da O, con il corredo delle sue mani O<sub>1</sub>-O<sub>2</sub> e O<sub>3</sub> (per le rubriche). Di conseguenza, proprio su O-O<sub>1</sub>-O<sub>2</sub>-O<sub>3</sub> si dovrebbe basare l'edizione critica degli *AL*, ovviamente

con il supporto continuo, per eliminare gli errori *singulares* di O e acquisire le varianti redazionali non giunte ad esso, di L-L<sub>1</sub>-L<sub>2</sub> e dei codici di β. Tutto ciò significherebbe anche dare piena fiducia alla veste grafico-fonetico-morfologica di O, se non fosse che tale operazione riesce vanificata dallo stato di grave incompletezza in cui ci è giunto il manoscritto oxoniense. È dunque necessario che l'editore degli *AL* si rivolga al tessuto formale del manoscritto londinese (L), che presenta il pregio della completezza e della compattezza testuali, grazie all'unicità della mano che l'ha trascritto, pur sempre appartenente al manipolo di scribi agli ordini di Boiardo. Tale soluzione grafico-fonetico-morfologica collima con quella di Mengaldo, le cui scelte da questo punto di vista sono state da sempre il punto di forza della sua edizione (accompagnata, come è noto, dalla monografia su *La lingua del Boiardo lirico*). Ciò non toglie, com'è normale nei lavori di questo tipo, che certe opzioni mengaldiane possano essere ridiscusse, come ad esempio i due *sciolger* di II 26, 13, che io mantengo perché scrizione ben documentata nei testi antichi, laddove Mengaldo modernizza in *scioglièr*.

Anche nel dominio dell'interpunzione il testo critico vulgato necessita di essere rivisto. Mi limiterò pur qui ad un solo esempio, dove il recupero della corretta interpunzione passa attraverso un restauro testuale: si tratta di III 39, cioè di un sonetto-chiave, in cui si annuncia, fin dalla rubrica («Cum Romam foret eundum»), l'inevitabilità del viaggio a Roma per accompagnare Borso d'Este, eleggendo duca di Ferrara. Nel testo-Mengaldo, la prima quartina è così scandita:

Chi piagnerà con teco il tuo dolore,  
amante sventurato, e le tue pene,  
poiché lasciar t'è forza ogni tuo bene  
(dispietata Fortuna!) e il tuo Signore?

Al v. 3 L e Re (tace O), dunque α, leggono *te sforza*, che l'editore moderno interpreta con *t'è sforza*, mentre riesce estremamente interessante la lezione suggerita dal ramo β della tradizione, *te sforza*, che permette a ritroso di considerare quel *sforza* di α come verbo, dunque di rivedere l'interpunzione del quartetto e assumere anche la variante più espressiva *sforza*:

Chi piagnerà con teco il tuo dolore,  
amante sventurato, e le tue pene,  
poiché lasciar te sforza ogni tuo bene  
dispietata Fortuna e il tuo Signore?

Sparisce così un v. 4 “anomalo”, ove la parentetica vocativa *dispietata Fortuna!* si faceva negativamente notare per la sua rarità, anzi unicità, negli *AL*, e l'epifrastico *il tuo Signore* (da riferire ad Amore) andava forzosamente unito a *ogni tuo bene*, l'uno e l'altro complementi oggetto. Ora invece il v. 4 ritrova piena regolarità sintattica, con

la coppia *Fortuna* e *Signore* quali soggetti posposti di *forza* (al solito al singolare, perché anticipato), e si capisce finalmente che quel *Signore*, colpevole al pari della *Fortuna* del viaggio obbligato di Boiardo a Roma, non può essere Amore, bensì il duca Borso. Solo così si può arrivare a comprendere in pieno il riferimento, altrimenti generico e vagamente sentenzioso, dei vv. 7-8, «Miser chi signoria de altrui sostiene, / ma più chi serve altrui servendo Amore!», ove *altrui* è proprio Borso e dietro a *chi* si cela lo stesso Matteo Maria, costretto (forzato) a seguire il suo “capo” a Roma: doppio servitore, del duca e di Amore.

Un altro settore che abbisogna di una qualche rinnovata sollecitudine editoriale è quello metrico, notoriamente al centro di un intenso sperimentalismo. Fra i vari *loci critici*, di particolare complessità risulta quello relativo alla canzone II 11, nella quale è necessario conciliare la scansione dei versi come appare dai testimoni (in ciò unanimi) con la rubrica esplicativa degli stessi: «Cantus interchalaris rithmo intersecto: ternarius enim tetralogon dividit», e cioè: ‘Canzone con versi intercalari (vale a dire con ritornello), a intersezioni ritmiche, dato che dei ternari interrompono dei quadernari’. In L + O/Re il componimento è diviso in 6 stanze più congedo, omometriche la II-III e la V-VI (18 versi in terzine, l’ultima rappresentata dal ritornello), laddove la I e la IV si snodano su 22 versi ciascuna, secondo il seguente schema: abb<sub>3</sub>c add<sub>3</sub>c CeC eff<sub>3</sub>g exx<sub>3</sub>g XYX (la terzina finale è il solito ritornello); si aggiunga che anche il congedo segue quest’ultima disposizione, solo che risulta privo dell’intercalare finale, dunque assomma 18 versi. Secondo lo schema proposto dai testimoni, le stanze I, IV e il commiato presenterebbero delle quartine intercalate da terzine, il che corrisponderebbe a quanto si afferma nella rubrica, specie là dove si parla di un «rithm<sub>3</sub> intersect<sub>3</sub>», e cioè di un intreccio ritmico, tale per cui «ternarius tetralogon dividit», vale a dire delle terzine si intersecano a delle quartine: il quale assunto varrebbe per le stanze I, IV e per il congedo, ma anche, a livello complessivo, per tutta la canzone, nella quale delle stanze in capitoli ternari si alternano (nel rapporto di due a uno) a stanze in cui dominano i quartetti. Perché dunque intervenire sulle proposte strutturali di L + O/Re? Per appianare due anomalie, la prima consistente nella diversa misura delle stanze, che andrebbero ricondotte tutte al totale di 18 versi, la seconda relativa alla necessità di ridurre a norma molti dei settenari che seguono ai quinari nelle stanze I, IV e nel congedo, dato che il sistema prosodico boiardesco non prevede il ricorso a dialefi eccezionali. Mengaldo propone di considerare i quinari come primi emistichi di endecasillabi con rimalmezzo, secondo lo schema: ab(b<sub>3</sub>)c ad(d<sub>3</sub>)c CeC ef(f<sub>3</sub>)g ex(x<sub>3</sub>)g XYX, ma a tale soluzione si oppongono sia la scansione dei versi brevi nei testimoni, sia il dettato della rubrica, perché in questo modo le quartine spariscono, trasformate in terzine. In merito a quest’ultimo rilievo, Mengaldo pensa che la seconda parte della rubrica «sia una interpolazione esplicativa derivante dalla errata struttura metrica attestata nei testimoni»,<sup>10</sup> che è un comodo *escamotage* per trarsi d’impaccio, dal

---

<sup>10</sup> BOIARDO, *Opere volgari*, p. 411.



al verbo *prontare*, «Sollecitare energicamente e con insistenza una persona»,<sup>11</sup> di cui *pronto* è il participio passato “corto” (così come il parallelo *fiaco* è participio passato accorciato di *fiacare*). Si recupera pienamente in tal modo non solo l’originario significato del v. 11, ‘abbattuto dalla ragione ma pungolato dalla speranza’, ma anche si può apprezzare il parallelismo chiastico dei due participi di prima coniugazione, nonché la ripercussione fonica *ragiON* - *prONto* all’interno della catena timbrica perfettamente sovrapponibile dei due emistichi: *da ragiòn fiàco* – e *prónto da sperànzà*.

---

<sup>11</sup> Secondo la definizione del *GDLI*, alla voce *prontare*<sup>1</sup>.

## Boiardo innamorato, o il «viver forte» di un amante

L'immagine letteraria del conte di Scandiano Matteo Maria Boiardo è affidata a tutt'oggi al suo poema cavalleresco, l'*Inamoramento de Orlando*, titolo solo da poco recuperato al posto di *Orlando innamorato*, e, certo, la fama di questo poema è stata oscurata, fin dal Cinquecento, dalla schiacciante presenza della sua continuazione, l'*Orlando furioso* ariostesco, sì che ancor oggi l'*Inamoramento* è letto (nei pochi casi in cui si legge) come opera preparatoria al più alto risultato dell'Ariosto. Partendo da questo dato di fatto, va detto che l'altro importante lavoro poetico di Boiardo, il suo canzoniere d'amore, dal titolo di *Amorum libri tres*, risulta sconosciuto o quasi al grande pubblico, pur essendo, credo per unanime giudizio critico, il capolavoro della lirica quattrocentesca in volgare.

Sul rapporto tra *Inamoramento de Orlando* e *Amorum libri* gravitano ancora grossi interrogativi, il più importante dei quali pertiene alla sfera cronologica. Recenti interventi in tal senso di Antonia Benvenuti<sup>1</sup> propongono una retrodatazione considerevole del primo libro dell'*Innamorato*, che sarebbe stato composto negli ultimi anni del regno di Borso, grosso modo tra il 1467 e il 1471, e dunque precederebbe la realizzazione degli *Amores*, avvenuta tra il 1469 e il 1474,<sup>2</sup> vale a dire parte in concomitanza con il primo libro dell'*Innamorato*, parte in parallelo con il secondo libro. Ciò implicherebbe, per il discorso che qui interessa fare, che l'ideazione di un Orlando, principe dei paladini, sottoposto alle incoercibili forze dell'amore, sarebbe anteriore all'autobiografico, o pseudoautobiografico, racconto delle vicissitudini amorose di Matteo Maria. In altri termini, ammesso che la nuova cronologia sia corretta, lo studio e la descrizione della psicologia e dei comportamenti di un uomo innamorato si esercitò dapprima su un campione *sui generis* come Orlando, e solo in un secondo tempo sull'io boiardesco. In ambedue i casi, pur così differenti *a parte subiectorum*, è sempre la *vis* amorosa a essere messa in primo piano:

Non vi para, signor, meraviglioso  
Odir contar de Orlando innamorato,  
Ché qualunque nel mondo è più orgolioso  
È da Amor vinto al tuto e suiugato:  
Né forte bracio, né ardire animoso,  
Né scudo o maglia, né brando afilato,  
Né altra possanza può mai far difesa  
Che al fin non sia da Amor batuta e presa. (*Inamoramento* I 12)

---

<sup>1</sup> Specie nell'*Introduzione* a BOIARDO, *Inamoramento*. Sull'argomento è intervenuto ultimamente anche il compianto Giovanni Ponte, che tenderebbe a spostare al 1471 l'avvio dell'*Inamoramento* (PONTE, *Osservazioni*).

<sup>2</sup> Come propongo in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. CCXXII. [Le citazioni testuali saranno tratte dall'edizione 2012, talora abbreviata con *AL*.]

dica chi vuole, il tutto vince Amore,  
né al suo contrasto è in terra cosa equale (AL II 50, 3-4)

nella quale ultima affermazione ci si sarà accorti del recupero di un celebre motto del Virgilio bucolico: «omnia vincit Amor» (X 69). Inutile dire che le vicende cui Amore sottoporrà Orlando saranno ben diverse da quelle toccate a Matteo Maria, diverse perché pertinenti a generi letterari differenti, ciascuno con proprie, ben individuate, tradizioni; resta però pur vero, proprio direi in forza di quel diritto di primogenitura cui s'è accennato, che qualcosa della spavalderia orlandesca, del suo atteggiamento di sfida continua a tutto e a tutti, si innesta e fermenta anche in Matteo Maria, proprio in quanto innamorato.

Leggiamo il sonetto 23 del primo *liber Amorum*:

Io vado tratto da sì ardente voglia,  
che 'l sol tanto non arde ora nel celo,  
benché la neve a l'alpe, a' rivi il gelo,  
l'umor a l'erbe, a' fonti l'unda toglia.  
Quando io penso al piacer che 'l cor me invoglia,  
nel qual dal caldo sol me copro e velo,  
io non ho sangue in core o in dosso pelo  
che non mi tremi de amorosa zoglia.  
Spreza lo ardor del sole il foco mio,  
qual or più caldo sopra a' Garamanti  
on sopra a gli Etyòppi o gli Indi preme.  
Chi ha di sofrenza on di virtù desio  
il viver forte segua de li amanti,  
ché amor né caldo né fatica teme.

Siamo in una caldissima estate, tale che il sole ardente ha sciolto ghiacci e nevi sui monti, rinsecchito erbe e fiumi in pianura, ma il poeta innamorato è riarso nel petto da una *voglia*, un desiderio ancor più cocente del sole, che gli *invoglia*, gli avvolge il cuore. L'*ardor del sole* non lo tange affatto, neanche se fosse quello che opprime i paesi tropicali, le lontane regioni di Garamanta, Etiopia, India, nomi che ci riportano il gusto dell'esotico e i luoghi propri di alcune avventure dell'*Inamoramento de Orlando*. Chi è così bravo a sopportare *caldo* e *fatica* e aspira a mettere alla prova la propria capacità di resistenza e il proprio valore è pronto a cimentarsi nel *viver forte*, nella vita da forti caratteristica di chi si innamora. Quest'ultima affermazione, confezionata come una sorta di manifesto di chiamata alle armi, si rivolge a una categoria di persone, ovviamente maschi, le cui attitudini (capacità di *sofrenza*, che implica fra l'altro il non aver paura) e le cui aspettative (una vita da valoroso) sono potenzialmente le stesse di chi voglia diventare paladino. Non occorrono meno coraggio, saldezza, *virtù* all'amante di quanto servano a un giovane che voglia intraprendere la carriera delle armi, se è vero che, a riprova, il volgarizzamento



boiardesco della *Ciropedia* di Senofonte, appunto ai «giovaneti» da abituare alla vita del soldato, impone di «tolerare il caldo e patire il freddo, durare a le fatiche».<sup>3</sup>

Ed ecco infatti che, più caldo del caldo d'estate, il termometro di Matteo Maria non si sposta di un grado neanche d'inverno, perché, confessa, «Io la mia estate eterna haggio nel petto» (I 45, 9), e infatti le stesse avversità atmosferiche non sembrano nemmeno sfiorarlo:

Con qual pioggia noiosa e con qual vento  
fortuna a lo andar mio si fa molesta!  
Gelata neve intorno me tempesta  
aciò che io giunga al mio desir più lento.  
Et io del ciel turbato non pavento,  
ché per mal tempo il bon voler non resta,  
et ho dentro dal cor fiamma sì desta  
che del guazoso freddo nulla sento. (I 47, 1-8)

Beata gioventù! verrebbe da esclamare, e beato il signore di Scandiano, a cui il freddo non penetra nelle ossa e che affronta impavido la tempesta pur di arrivare dal suo *desir*, dalla sua bella. La sua *voglia* amorosa è non solo *incredibil*, ma *smisurata* (cfr. I 53, 1), aggettivo dell'eccesso, dell'oltranza, non per nulla di casa nell'*Inamoramento de Orlando* e presente fin dalla prima ottava dell'opera, nella quale si promette di narrare «i gesti smisurati, / L'alta fatica e le mirabil prove / Che fece il franco Orlando per Amore». E poiché questa *fatica* è proprio la medesima affrontata dagli *amanti* nel sopra citato sonetto (I 23, 14 «amor né caldo né fatica teme»), un tale tipo di protasi non sfigurerebbe negli stessi *Amorum libri*, ovviamente applicata non più al conte Orlando, bensì al conte di Scandiano.

Sorprende, ma fino a un certo punto, quest'espressione di “paladinismo” in amore di Matteo Maria Boiardo. Per lui è necessario vivere intensamente, e se possibile “zogliosamente”, i giorni che ci sono stati assegnati, «ché più che assai quel campa che ben vive» (I 44, 11): è una questione di qualità della vita, più che di quantità, per cui si può anche accettare di morire giovani se si è riusciti a concentrare, a spremere il succo della vita tutto nel breve arco del vivere. Una simile *Weltanschauung* vale ancor più per chi è innamorato, per la fondamentale ragione che l'amore spetta, per motivi che si direbbero di matrice cromosomica, soltanto ai giovani, e chi è giovane e non conosce l'amore «se in vista è vivo, vivo è senza core» (*AL* I 1, 14); infatti, giunto il poeta al compimento del trentesimo anno di età, che nella vita e nella *factio poetica* arrivano tra maggio e giugno del 1471, e cioè approdato alla soglia che separa l'*adulescentia* dalla *iuentus*, gli *Amorum libri* bruscamente si chiudono: un'altra stagione è cominciata e le favole dell'amore, quell'amore che invece continua ad accendere il sempre giovane Orlando, devono essere abbandonate.

---

<sup>3</sup> BOIARDO, *Pedia de Cyro*, I II 35.

La differente conclusione tra le avventure erotiche del paladino Orlando (che in effetti conclusione non hanno perché pertengono a un eroe mitico, il quale potrà continuare a folleggiare, e magari a impazzire, anche nei versi di un differente cantore) e quelle di Matteo Maria Boiardo riconduce allo statuto caratteristico della lirica, fondata sull'*io-qui-ora*. Colui che dice "io" negli *Amorum libri* pare coincidere *ad unguem* con il profilo biografico del conte di Scandiano, innanzitutto per una serie di espliciti rinvii a fatti, storici e personali, noti su base documentaria. Il più importante tocca il viaggio a Roma compiuto nel 1471 da Matteo Maria per accompagnare, assieme ad altri nobili e dignitari, il duca Borso, eleggendo duca di Ferrara dal papa Paolo II. Il sonetto III 39, dalla chiara didascalia (apposta, come tutte le altre, da Boiardo) «Cum Romam foret eundum», 'Dovendo necessariamente andare a Roma', esplicita fin dalla prima quartina, grazie anche al restauro testuale e interpuntivo operato dal più recente editore, l'ineluttabilità di questa andata nella capitale della Cristianità, voluta dalla sorte e dal *signore* Borso:

Chi piagnerà con teco il tuo dolore,  
amante sventurato, e le tue pene,  
poiché lasciar te sforza ogni tuo bene  
dispietata Fortuna e il tuo Signore?

I componimenti che seguono insistono su questo avvenimento e scandiscono, in una serie quasi diaristica, le tappe di avvicinamento a Roma, tanto che a III 48, 35-36 si viene a sapere che «oggi compitamente il mese passa / che io me partivo», mentre la didascalia del n. 49 segnala «In prospectu Romæ», 'In vista di Roma', e quella successiva conferma: «Ex Urbe ad dominam», 'Dall'Urbe a madonna', laddove dal sonetto 51 si leva chiara la testimonianza dei festeggiamenti legati all'incoronazione di Borso, il 14 aprile 1471, domenica di Pasqua:

Batista mio gentil, se tempo o loco  
me potesser cangiar da quel che io era,  
forsi che e laci de la bella fera  
Roma avria scossi o ralentati un poco.  
Ma né festa regal, né molto ioco,  
né del mio Duca la benegna cera,  
né in tanti giorni questa terra altera  
m'hano ancor tratto de l'usato foco.

Il "tu" cui la lirica si rivolge è probabilmente Leon Battista Alberti,<sup>4</sup> un particolare, questo, che collabora a definire in modo ancor più preciso il sottofondo

---

<sup>4</sup> Ha proposto, e insistito su, questa identificazione CARRAI, *Formazione*, pp. 399-404. Qualche dubbio residuo, comunque da fugare, ho esposto nella edizione degli *Amorum libri tres* 2002, p. 287; ma cfr. ora in questo volume *Alberti e Boiardo lirico*, pp. 00-00.

biografico della presente sezione degli *Amores* (ricordo che nell'aprile 1471 l'Alberti si trovava effettivamente a Roma, e che lì sarebbe morto esattamente un anno dopo). La *bella fera* che tiene Boiardo ancor stretto fra i suoi *laci* è naturalmente l'innamorata, chiamata con sintagma ossimorico già petrarchesco, e da lei il poeta non riesce a liberarsi, nonostante la *festa regal*, degna cioè di un re, il *molto ioco*, vale a dire i numerosi divertimenti, e il volto felice e ben disposto del novello *Duca* di Ferrara. Appena cinque componimenti più in là il poeta rivela:

Doe volte è già tornato il sole al segno  
che porta intro a le corna Amore acceso,  
poi che il mio cor, di libertade indegno,  
fu tra le rose dolcemente preso. (*AL* III 56, 1-4)

il che significa che in quella primavera 1471 il suo amore viveva già da due anni, a far data dal «di quarto de aprile» di cui parla la canzone II 11, 22. Possediamo così gli estremi di quello che i narratologi<sup>5</sup> chiamano il “tempo della storia”, collocato fra l'inizio della primavera del 1469 e la fine della primavera del 1471 (dopo il trentesimo compleanno di Boiardo, in forza di III 57, 5-6 «Ecco io che mo' surmonto al tempo adorno / e de mia etade tengo la verdura»): un arco cronologico breve, quasi una meteora se paragonato ai 21 anni + 10 di “servizio amoroso” di Francesco Petrarca (cfr. *Rvf* 364, 1-4). Ma anche questa palese diversità di durata dei due amori è un ulteriore sintomo della differenza “ontologica” e biologica fra il cantore di Laura e quello di Antonia, portato quest'ultimo, come s'è visto, a bruciare le tappe, a vivere con intensità massima un segmento anche breve, o necessariamente breve, della propria vita. I due anni dedicati all'amore dal poeta che si identifica con il conte Matteo Maria Boiardo sono narrati – è il caso di dire – in un canzoniere, un macrotesto nel quale la successione cronologica degli avvenimenti non è mai tradita: componente quantomai essenziale, questa, per poter parlare di *liber*, di compagine unitaria disegnante un percorso, un divenire, pur costituita da singole tessere, da liriche che autonomamente “dicono” e complessivamente “raccontano”.<sup>6</sup>

La storia narrata nei tre *libri Amorum* è nota: con una mentalità ordinatrice ferrea, vivacemente contrastante con la vulcanica *vis* “paladinesca” che anima il protagonista, Boiardo raccoglie nel primo libro le vicende esaltanti, euforiche della sua iniziazione amorosa, nel secondo libro la disfatta, la disperazione e la rabbia per la rottura del legame d'amore e il tradimento messi in atto dall'amata, nel terzo libro gli altalenanti stati d'animo che dalla disforia conducono a una nuova euforia, comunque di breve durata. Il tutto imbrigliato in una gabbia costituita da 60 componimenti per libro, 50 dei quali sonetti, e da una miriade di legami intertestuali

---

<sup>5</sup> Genette in testa, del quale si veda l'ormai classico (è del 1972) *Figure III*, specie pp. 81 e 135 ss.

<sup>6</sup> Sul problema “canzoniere” come *liber* organico esiste ormai una cospicua bibliografia: mi limito perciò a citare FORNASIERO, *Petrarca guida*, pp. 15-18, con relativi rinvii.

fra lirica e lirica, o gruppi di liriche vicine, o addirittura fra pezzi omotetici, occupanti lo stesso posto in ciascuno dei tre libri. Una simile procedura non sarà stata senza conseguenze sulle modalità di composizione degli *Amorum libri*, probabilmente stesi in gran parte negli anni stessi in cui si consumava, o si finge essersi consumata, la vicenda d'amore, vale a dire fra il 1469 e il 1471, fatti salvi gli interventi più palesemente strutturali, legati cioè al compimento del disegno tripartito e geometrico, comunque conclusi entro il 1474 (per ragioni di tipo eminentemente filologico<sup>7</sup>). Fra i testi verosimilmente posteriori al 1469-71 andranno annoverati i sonetti iniziali del libro I<sup>8</sup> e del libro II, e finale del libro III, i quali più palesemente sintonizzano il canzoniere di Boiardo su quello di Petrarca: fatto salvo II 1, dove dantesca mente si sottolinea la necessità che il cambiamento di materia si accompagni a un adeguamento stilistico:

Chi fia che ascolti il mio grave lamento,  
 miseri versi e doloroso stile,  
 conversi dal cantar dolce e gentile  
 a ragionar di pena e di tormento?  
 Cangiato è in tutto il consueto accento  
 e le rime d'amor alte e sutile;  
 e son sì fatto disdegnoso e vile  
 che sol nel lamentar mi fo contento.

Tra libro primo e secondo, noi moderni preferiamo il primo, fosse solo per la banale ragione che si entra meglio in sintonia con la gioia e il piacere piuttosto che con la depressione e la sofferenza. Sta di fatto comunque che quella che abbiamo chiamato la *vis* “paladinesca” del primo libro, un po’ tronfia e sopra le righe, non cessa di agire, ovviamente al contrario, nel secondo, caratterizzato – come nota Fabio Cossutta in un suo interessante, recente intervento – «da una “dismisura” disforica uguale ed opposta a quella, euforica, del primo libro».<sup>9</sup> Riesce probabile, secondo l’opinione dello stesso studioso,<sup>10</sup> che tale forte contrapposizione di stati d’animo, in qualche modo superata in una specie di *concordia oppositorum* nel terzo libro, voglia suggerire, in maniera sbalzata, quasi gridata ma non per questo meno esemplare, un cammino di formazione, che conduce il protagonista, giovane per

---

<sup>7</sup> Da me esposti in *Amorum libri tres* 2002, specie a p. CCXXII.

<sup>8</sup> FUMAGALLI, *Recensione*, p. 928 fa notare che il primo sonetto è anche il primo dell’acrostrofe iniziale (su cui più oltre), e dunque sarebbe stato composto di conserva con i primi quattordici componimenti, che perciò tutti, almeno teoricamente, sarebbero più tardi rispetto al grosso degli *AL*. Pare a me che l’idea di un maxi-acrostico da porre all’inizio del primo libro possa considerarsi sopravvenuta, ma ciò non toglie che alcuni dei pezzi dell’acrostrofe potessero essere già stati composti, e solo in seguito utilizzati, magari con qualche ritocco alle parole occupanti l’*incipit*, per il sottoinsieme dei numeri 1-14.

<sup>9</sup> Cfr. COSSUTTA, *Itinerarium mundi*, p. 146.

<sup>10</sup> Ivi, specie pp. 18-19, e *passim*.

definizione e dunque immaturo, a superare alcune imprescindibili prove per arrivare *experienced* all'età adulta. Ma l'idea dell'esperienza d'amore come *itinerarium salvationis* va ricondotta all'insegnamento di Petrarca: resta da misurare in che modo, nelle sue singole tappe, tale percorso si differenzi da quello del "modello", e soprattutto con quali scelte espressive diverse.

Non è il caso di affrontare qui il problema del petrarchismo boiardesco, troppo complesso e articolato.<sup>11</sup> Sottolineerò invece un elemento di difformità sostanziale tra Francesco e Matteo Maria, che tocca l'erotismo dei due canzonieri, parimenti presente ma variamente interpretato dai due poeti. La sensualità di Petrarca è fatta di brividi, di tremori d'*amoroso gielo* (*Rvf* 52, 8), di desideri inconfessabili sfuggiti dalle labbra («Con lei foss'io da che si parte il sole, / et non ci vedess'altri che le stelle, / sol una nocte, et mai non fosse l'alba»: *Rvf* 22, 31-33), di immagini e dettagli della donna amata carpiri e delibati da lontano: «le man' bianche sottili, / et le braccia gentili, / [...] e 'l bel giovenil petto» (*Rvf* 37, 98-102). In Boiardo non troveremmo nessuno di questi particolari fisici, tantomeno il *bel piè* o le *belle membra* di Laura, e nemmeno chiari segnali indirizzati al corpo dell'amata; il suo è un erotismo di atmosfere, ove spirano talora inebrianti *amorosi odori* (come a I 30, 14 o 36, 7), oppure è più spesso un riflesso intellettuale, di secondo grado, poiché nasce dal riutilizzo del tutto tacito e complice di certe fonti letterarie, queste sì esplicite dal punto di vista dell'Eros. Così, quando nel *Rodundelus* I 27 si ripete nel ritornello:

Se alcun de amor sentito  
ha l'ultimo valor, sì come io sento,  
pensi quanto è contento  
uno amoroso cor al ciel salito!

il lettore tende a interpretare queste parole in senso spirituale, quasi mistico, laddove l'espressione "sentire l'ultimo valore d'amore" va chiarita secondo l'uso fattone da Boccaccio nel *Filostrato* III 32:

A cui Troiolo disse: – Anima mia,  
io te ne priego, sì ch'io t'abbi in braccio  
ignuda sì come il mio cor disia. –  
Ed ella allora: – Ve' ch'io me ne spaccio. –  
E la camiscia sua gittata via,  
nelle sue braccia si ricolse avaccio;  
e strignendo l'un l'altro con fervore,  
d'amor sentiron l'ultimo valore.

Parimenti, leggiamo il sonetto I 53:

---

<sup>11</sup> Un primo approccio all'argomento si può trovare nella mia *Introduzione* a BOIARDO, *Amorum libri tres* 1998, pp. IX-XXXIII.

La smisurata et incredibil voglia  
che dentro fu renchiusa nel mio core,  
non potendo capervi, esce de fore,  
e mostra altrui cantando la mia zoglea.

Cingete il capo a me di verde foglia,  
ché grande è il mio trionfo, e vie maggiore  
che quel de Augusto on d'altro imperatore  
che ornar di verde lauro il crin si soglia.

Felice bracia mia, che mo' tanto alto  
giugnesti che a gran pena io il credo ancora,  
qual fia di vostra gloria degna lode?

[...]

Qui capiamo che il poeta si sente al settimo cielo per una vittoria trionfale, legata a una *superabundantia cordis*, e ringrazia per questo le sue *bracia*, capaci di giungere così in alto. Il dettato non è immediatamente perspicuo, poiché ci sfugge la ragione di tanto entusiasmo, e allora anche in questo caso appare risolutrice una lettura in controluce, da eseguire ancora grazie a Boccaccio, e a Ovidio. Si vedrà così che la prima quartina del sonetto boiardesco è un im prestito pressoché letterale dalla prima stanza della ballata VIII del *Decameron*.<sup>12</sup>

L'abondante allegrezza ch'è nel core,  
dell'alta gioia e cara  
nella qual m'hai recato,  
non potendo capervi esce di fore,  
e nella faccia chiara  
mostra 'l mio lieto stato (vv. 4-9);

a sua volta, il secondo quartetto boiardesco si ispira agli *Amores* ovidiani II XII.<sup>13</sup> ove la vittoria erotica del poeta sull'amata viene presentata come un trionfo militare:

Ite triumphales circum mea tempora laurus!  
Vicimus; in nostro est, ecce, Corinna sinu (vv. 1-2).

Corinna si trova *in sinu*, sul petto, fra le braccia dell'amante, così come accadeva all'innamorato boccacciano sopra citato:

Chi potrebbe estimar che le mie braccia  
aggiugnesser già mai  
là dov'io l'ho tenute,  
e ch'io dovessi giunger la mia faccia  
là dov'io l'accostai

---

<sup>12</sup> Se ne era già accorta FERNANDES, *Fonti*, p. 419.

<sup>13</sup> Come indicò MAZZONI, *Ecloghe volgari*, p. 343.

per grazia e per salute? (vv. 22-27)

Ecco dunque che la lode boiardesca, del tutto irrituale e depistante, alle proprie *Felice bracia* ben si comprende, attraverso le lenti ovidiano-boccacciane, essere loro rivolta perché hanno stretto il corpo dell'amata, la quale dunque ha ceduto alle profferte amorose, non più solo platoniche, di Matteo Maria.

Ma chi è la donna conosciuta, anche in senso biblico, dal conte di Scandiano? Chi è, in altre parole, il "tu" cui si rivolge l'io lirico? La risposta va ovviamente ricercata all'interno degli *Amorum libri*, nel ritratto che di lei ci consegna, fotogramma dopo fotogramma, l'autore di questo canzoniere. E intanto: il poeta non la chiama mai per nome, come invece capita al cantore di Laura. Veniamo a conoscerne il nome grazie a un espediente metrico-retorico un po' datato, tardogotico di concezione ma rivitalizzato alla grande (la *grandeur* tipica di Boiardo innamorato), come l'acrostico, qui divenuto un'acrostrofe: le lettere iniziali dei primi quattordici componimenti, se lette di seguito, compongono il nome «ANTONIA CAPRARA». Non basta: il quattordicesimo pezzo, che si avvia sull'ultima *A* di «CAPRARA», è a sua volta acrostico, perché, sfruttando il fatto che ultima lettera del cognome e prima lettera del nome dell'amata coincidono sulla *A*, e che il numero totale di lettere è 14, tante quanti i versi di un sonetto, ogni iniziale di verso del n. 14 compita l'identità anagrafica di madonna. Quest'ultima lirica è introdotta da una didascalia, «capitalis», che appunto rivela la presenza dell'acrostico, e il fenomeno si ripete a I 34 e a III 7. Dunque: reticenza sul nome, ma in via ufficiosa, confidenziale, piena e anzi completa informazione. Non va infatti dimenticato che Boiardo è, a quanto mi consta,<sup>14</sup> il primo lirico volgare che non si accontenta di dirci il nome dell'amata, ma ce ne rivela anche il cognome, con un atteggiamento un po' schizofrenico, tra silenzio ufficiale e spiattellamento trasversale, forse spiegabile pensando al pubblico cui gli *Amores* si rivolgono, vale a dire quella corte estense di cui faceva parte la stessa Antonia Caprara e i cui cortigiani avrebbero ottenuto la "rivelazione" della sua relazione con il conte di Scandiano, compiacendosi di carpire dalle liriche un segreto del resto già noto a tutti. Ma se questa osservazione può valere dal punto di vista sociologico, da quello narratologico la confessione degli estremi anagrafici dell'amata svolge una funzione di autenticazione dell'*istoria* amorosa, che deve così assumere i caratteri di vicenda vera, vissuta, ancorata a personaggi reali, ben riconoscibili. Non starò a soffermarmi sugli ulteriori giochi verbali e retorici con cui l'amata è chiamata per nome, tramite ad esempio anagrammi, o per cognome, mediante isotopie del tipo sfruttato a III 20, 1-3:

Nel mar Thyreno, encontro a la Gorgona,  
dove il bel fiume de Arno apre la foce,

---

<sup>14</sup> In effetti la situazione è apparsa più intricata, dopo la pubblicazione dell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, cui si rimanda.

uno aspro scoglio ha il nome che me coce

dove il preciso riferimento geografico all'*aspro scoglio*, l'isolotto selvaggio, di Capraia o Caprara nomina pur sempre l'innamorata. Più interessano qui le metamorfosi subite dal "tu", legate ai diversi volti che l'oggetto dei desideri mostra nel corso della vicenda, un "tu" che nella maggior parte dei casi diventa un "lei", laddove il poeta citi l'amata in terza persona, oppure, ma molto più raramente, è sostituito dal "voi", nelle due occasioni solenni degli acrostici I 34 e III 7, una terza volta nella canzone che precede il citato acrostico I 34, e una quarta nell'ultima stanza della canzone III 48, ma dopo che per un breve tratto, ai vv. 19-24, era comparso il "tu": in tale staffetta, quest'ultimo si accompagna al carattere vezzeggiativo, familiare e intimistico del vocativo «Fiorito viso mio», il "voi" è usato per il più paludato omaggio alla «donna gentile» (un appellativo che non per nulla compare solo qui in tutti gli *Amorum libri*). Il "tu" sboccia nella penna di Boiardo nelle iperboli di lode, dunque nel primo libro "*ziosò*" (I 10, 11, 25, 50), ma è forse più adatto alle invettive feroci, alle accuse infamanti, alle imprecazioni che schiumano rabbia del libro secondo, come ad esempio a II 10:

Ingrata fiera, ingrata e sconosciuta  
de lo amor che io te porto e te portai,  
vedi a che crudo stracio giunto m'hai,  
ingrata fiera, fiera veramente! (vv. 1-4)

oppure a II 33:

Hai donato ad altrui quel guardo fiso  
che era sì mio, et io tanto di lui  
che per star sieco son da me diviso?  
Hai tu donato, perfida, ad altrui  
le mie parole, e mei cinni, il mio riso? (vv. 9-13)

e meglio ancora a II 38, in cui il disprezzo colpisce sì Antonia, ma insieme il suo nuovo amante, accomunati da giudizi taglienti come rasoi:

Deh, non mostrar in vista  
che 'l mio languir ti doglia, disleale,  
ché 'l cor tradito più se ne contrista  
e più cresce il suo male.  
Questo tuo divo, a cui nullo altro è eguale,  
rida la pena mia  
e stiasi in signoria  
di te, poiché de onor nulla te cale;  
ma, se vendetta il danno a levar vale,  
non fia lunga la lista



de lo amor vostro, ché il pensier ti vola,  
né lui fu mai contento de una sola.

Nel terzo libro il “tu” servirà ancora di biasimo verso l’amata (III 3, 5, 26), ma vi saranno anche annessi toni più distesi, collegati alla breve riappacificazione finale, prima della chiusura definitiva dell’*istoria* d’amore subito dopo il viaggio a Roma: e infatti il “tu” entra in componimenti *de lonh*, carichi di nostalgia e di rimpianto (III 40, 41, 45, 50). Mette conto notare che il ricorso al “tu” rivolto all’amata non sempre occupa un intero componimento, ché anzi la modalità più diffusa risulta quella di una lirica che si avvia in terza persona, e solo successivamente, per un breve tratto e specie nelle terzine o nella terzina finale dei sonetti, innesta il richiamo diretto a madonna. Si assiste dunque in tal caso a un procedimento chiaroscurato, in cui il sonetto (per lo più) assume i tratti di componimento dialogato, o per dir meglio “monologato”, con improvvise drammatizzazioni di sapore teatraleggiante; e allorché tale peculiarità colpisca un metro “lungo”, si può approdare al risultato-limite della canzone II 11, in cui ogni stanza è conclusa da un *interchalaris*, sorta di ritornello rivolto all’amata, su due varianti diverse e successive, quasi strofe e antistrofe, che svolgono un ruolo paragonabile a quello del coro nel teatro tragico:

Odi, superba e altera, le mie pene,  
odi la mia rason solo una volta,  
prima che morte al crudo fin mi mene. (strofe I, II, III)

Odi benigna adunque le mie pene,  
odi li preghi mei solo una volta,  
prima che morte al crudo fin mi mene. (strofe IV, V, VI)

Se ora ci indirizzassimo agli usi del “tu” svincolati dal richiamo diretto all’amata potremmo abbracciare l’ampia gamma di presenze, umane e non, concrete e astratte, che popolano l’universo lirico degli *Amorum libri*. Preliminarmente dovremmo liberarci dai casi di metonimia o di sineddoche che continuano a rinviare ad Antonia, vale a dire le allocuzioni al dono ricevuto in pegno da lei (I 38) o al sogno che ne ripropone le adorate sembianze (III 45), oppure al *viso* (III 40 e 41), ai *lumi* e ai *crin’* (II 44), e magari alle parole (III 19 e 47) e alle lacrime (III 47) dell’innamorata. Di prammatica, poi, sono i richiami a, o i dialoghi con, Amore ipostatizzato, attivi in nove componimenti diversi, ma non tacerò che in uno di essi, cioè I 9, Amore è presentato come *Alto diletto, che ralegri il mondo* e dipinto con richiami diretti alla «*hominum divumque voluptas*» con cui prende inizio il grande affresco del *De rerum natura* lucreziano,<sup>15</sup> un ipotesto non così banale nella poesia

---

<sup>15</sup> Come già rilevò Steiner in BOIARDO, *Canzoniere*, nel commento al luogo in esame.



rampogne del poeta, oppure Venere stessa, richiamata con la perifrasi (che ci riconduce agli astri) *Crudel stella de amore* (II 55, 22); si tratta di retaggi “pagani” d’ambito lirico, che Boiardo controbilancia in senso cristiano, allorché si rivolga, in fine di canzoniere e su orme evidentemente petrarchesche, a *Dio* (III 57), al *Re de le stelle* e al *Signor* (III 60), laddove risultava di sapore dantesco la chiusa del sonetto II 33: «O Iustizia, dal ciel riguarda a noi!» (cfr. *Inf.* VII 19 «Ahi giustizia di Dio!»).

L’ultima stella cui è dedicato l’intero sonetto I 40, che la didascalia latina rivela essere *Lucifer*, non è più un astratto segno astrale ma proprio la stella che preannuncia il giorno, Fosforo per gli antichi e specie per Marziale, qui infatti riecheggiato alla lettera nel «Phosfore, redde diem [...] Phosfore, redde diem» (VIII 21, 1-2), che diventa: «Rendece il giorno [...], stella d’amor, [...] rendece il giorno». È così aperta la porta ai “tu” rivolti alla natura, concentrati nella sezione mediana del secondo libro (nn. 39-48), palesemente bucolica, o elegiaco-bucolica, nella quale il poeta, disperato per amore, lasciata la città e gli amici, chiama attorno a sé come testimoni dei suoi mali, o invoca come presenze vive e pietose, l’*ombrosa selva*, lo *splendido sol*, le *fiere selvage* e i *vagi ocei*, il *rivo corrente* nel sonetto II 47, e nel *mandrialis* II 44 assegna una stanza ciascuno alle *stelle*, all’*aura suave*, alle *selve* e alla *notte*. Tali presenze non sono affatto inedite nella lirica, e anzi aprono ai nostri occhi un vasto retroscena, classico e moderno insieme: vi entrano infatti voci latine quali Properzio e Tito Vespasiano Strozzi (lo zio di Matteo Maria, poeta degli *Eroticon libri*) e volgari come Petrarca e Giusto de’ Conti, autori e luoghi già in parte sfruttati da Boiardo nei *Pastoralia*, cioè in un’opera di impianto peculiarmente bucolico. Sempre nella mini-sezione elegiaco-pastorale degli *Amorum libri* si trovano anche i *monti alpestri* (II 40), e ancora gli *ocei* (II 43), questi ultimi ritrovabili anche in I 8, cioè nell’altro “madrigale” boiardesco. Completano il quadro i *fior’ scoloriti* e le *palide viole* che animano il sonetto dialogato III 22, ai quali si rivolge il poeta per aver notizie dell’amata, fiori e viole che ornano il balcone su cui si affacciava Antonia, quello stesso *veroncello* interrogato, per i medesimi motivi, quattro componimenti prima.

La prosopopea del *Ligiadro veroncello*, se di per sé è figlia di una tradizione eminentemente quattrocentesca e specificamente settentrionale (considerando “padano”, almeno d’elezione, anche Giusto) che canta la finestra dietro a cui è solita rivelarsi l’amata,<sup>17</sup> contiene un elemento di novità che diremmo architettonico-aristocratico, perché rinvia a uno spazio epifanico che supera la geometrica e stretta cornice tardo-gotica della finestra per diventare un signorile terrazzo circondato di «bianchi marmi» e di fiori variamente colorati, tipico di una dimora rinascimentale e di un territorio ben individuabile: e infatti individuato in Reggio Emilia nel son. I 16, «la terra che ha l’effetto e ’l nome reggio», dove si gioca sul nome della città, come *ad abundantiam* dimostra la relativa chiosa latina boiardesca: «Regium regia vere

---

<sup>17</sup> Si vedano in proposito i rinvii da me presentati in BOIARDO, *Amorum libri tres* 1998, pp. 434-35 [poi in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012, pp. 750-51], nonché le precisazioni avanzate da DANZI, *Nota*, p. 109.

civitas». Reggio è invocata come «Alma cittade, ove Amor tien suo seggio» (v. 5), cioè dove ha la sua dimora Antonia, e vive di luce riflessa dall'amata, come dimostra il sonetto I 29, rivolto appunto alla «Gentil città», che si vede perdere la sua «nobiltate» per il fatto che madonna si è momentaneamente recata in un paesino dei dintorni.

Un tale, preciso ancoraggio all'*hic*, al *qui*, viene rafforzato, da altro punto di vista, dai “tu” storici, vale a dire dai personaggi storicamente esistiti e documentati che negli *Amorum libri* sono destinatari di uno o più componimenti. Si tratta del *gentil mio Guido* che è citato in un dittico esattamente speculare, nonché esemplare del diverso tenore del libro I rispetto al libro II, poiché a I 18 Matteo Maria si bea della sua felicità amorosa e sorride della parallela sfortuna dell'amico, mentre a II 24 le sorti si sono rovesciate:

Io nel deserto, e tu stai nel giardino;  
tu favorito, et io pur come soglio;  
io come vuoi, e tu non come voglio,  
prendi la rosa, dove io prendo il spino. (vv. 5-8)

da dove anche traspare evidente, oltre che la rivalità in amore dei due (tanto che qualcuno ha ipotizzato che potessero essere ambedue innamorati di Antonia), il metalinguaggio sessuale utilizzato. Grazie alle didascalie autoriali, sappiamo che questo Guido apparteneva alla famiglia Scaiola, di antica nobiltà reggiana, e le fonti documentarie rivelano trattarsi dello «scudiero» di Sigismondo d'Este signore di Reggio.<sup>18</sup>

Il sonetto III 29 è rivolto «Rinero Gualando», come recita la rubrica latina, e comincia *Letto ho, Rinieri, il tuo pianto suave*, per concludere:

Rinier mio dolce, ben fu teco Amore,  
anzi è ancor teco, e le tue rime spiega  
e scrive e versi toi con la sua mano.

Pare evidente che il personaggio in questione fosse un poeta d'amore (in volgare), sicché la sua presenza negli *Amorum libri* va letterariamente inquadrata sulla scia dei sonetti a Sennuccio di Petrarca. Arduo resta però dargli un volto, specie come rimatore, ma quanto alla biografia si può ipotizzare che non fosse un ferrarese, bensì un pisano (dei Gualandi pisani parla già Dante), probabilmente quel Ranieri di Sigismondo Gualandi che fu prima tra i capitani del duca di Calabria e in seguito

---

<sup>18</sup> Cfr. quanto ne dico in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. CXCH [e in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012, p. 148].

maggiordomo dello stesso, e morì nel 1492;<sup>19</sup> e basti qui appena rammentare come Alfonso d'Aragona fosse spesso a Ferrara ed avesse vivaci contatti con quell'ambiente<sup>20</sup>.

Del *Batista* del sonetto III 51, forse l'Alberti, si è già detto. Restano due giovani fanciulle, identificate nella rubrica della canzone II 22 come «Marietam et Genevram Strottias», parenti di Matteo Maria per parte di madre, in quanto Strozzi, segnatamente sue seconda e prima cugina.<sup>21</sup> Esse si possono a ragione definire le dedicatarie di tutto il secondo libro degli *Amores*, ove sono evocate in quanto «gentil' donne e pietose», che rivestono dantescamente il ruolo di consolatrici del poeta nel momento personalmente più difficile e sconcolato dell'*istoria* amorosa. Le ragioni della scelta, oltre che amicali e famigliari, sembrano però da riconnettersi anche a un aspetto cortese e, per così dire, tecnico, giusta il fatto che, come sembra evincersi dal sonetto II 60, ultimo del secondo libro, le due cugine erano solite cantare, con le loro voci di *sirene*, i versi già "intonati" del canzoniere boiardesco:

Gentil' madonne, che veduto aveti  
**M**ia vita incesa da soperchio ardore  
E ciò che fuor mostrar m'ha fatto Amore,  
**A**rdendomi vie più che non credeti,  
Non sciò se nel parlar mio ve accorgeti  
**R**emoto da me stesso esser il core;  
E spesso, per aver tal parte fore,  
**I**o me scordava quelle che voi seti.  
Voi seti in voce in vice di sirene,  
**E**t io vi parlo con rime aspre, e versi  
Rigidi, e nuote di lamenti piene.  
**T**rarami forsi ancor mia dia di pene,  
E canti scoprirò ligiadri e tersi:  
**A**lora avreti quel che a voi convene.

Il poeta si scusa di aver pesato sulle sue interlocutrici con versi brevi e lamentevoli, non adatti a loro, e si augura di riscattarsi un giorno e dunque dar loro la possibilità di cantare più dolci e cristalline melodie.

Che dietro alle *Gentil' madonne* dell'*incipit* ci si riferisca alle due Strozzi è certo, perché il sonetto è costruito su un doppio acrostico, tale che leggendo le iniziali dei

---

<sup>19</sup> Ricavo tali notizie da MEDICI, *Lettere*, VII, p. 89, nota 6, e da ID., *Lettere*, IX, p. 433, nota 2, il quale ultimo rinvia a FILANGIERI, *Documenti* (cfr. pp. 64, 65, 137, 180, 182, 232, 233, 344, 372); per l'anno di morte, cfr. VECCE, *La Gualanda*, p. 68.

<sup>20</sup> Anche con lo stesso Boiardo: si veda quanto ne dice TISSONI BENVENUTI, *Alfonso duca*, pp. 47-55.

<sup>21</sup> Notizie in tal senso si evincono, più che da LITTA, *Famiglie celebri d'Italia*, VI, *sub* Strozzi, da una lettera di Tito Vespasiano Strozzi pubblicata da ALBRECHT, *Dresdener Handschrift*, p. 277 (il particolare non era sfuggito a BERTONI, *Guarino da Verona*, p. 183).

versi dispari si ottiene «GENEVRE», dei versi pari «MARIETA». Restiamo invece in dubbio se nel vocativo familiare *donne mie* presente sempre nel secondo libro, al n. 36, si celi ancora un rinvio alle cugine, mentre sembra già più difficile riconoscerle nel *donne amoroze*, cioè ‘innamorate’, di III 4, e di sicuro sarà da intendere genericamente il *donne* di I 17: «Mirate, donne, se mai fu beltate / equal a questa». Proprio l’uso del vocativo *donne* in unione all’esortativo *mirate* può far sospettare che dietro al *Voi* di II 4:

Voi che intendeti tanto il mio dolore  
 quanto mostrar lo può mia afflitta voce,  
 mirate [...]

si possano individuare ancora una volta delle donne, ovviamente pietose, laddove del tutto indistinto sarà il “voi” implicito negli imperativi di I 36:

Datime a piena mano e rose e zigli,  
 spargete intorno a me viole e fiori;  
 ciascun che meco pianse e mei dolori,  
 di mia leticia meco il frutto pigli.

Datime e fiori e candidi e vermigli:  
 confano a questo giorno e bei colori;  
 spargeti intorno d’amorosi odori,  
 ché il loco a la mia voglia se assumigli.  
 [...]

Non vi maravigliati perch’io avampi,  
 ché maraviglia è più che non se sface  
 il cor in tutto de alegrezza tanta.

e in quello di I 53, 5: «Cingete il capo a me di verde foglia, / ché grande è il mio trionfo». In ambedue i casi si immagina la presenza di un pubblico festante, che assiste al *trionfo* del poeta sulla sua donna come a quello di un antico imperatore: e infatti il riferimento a un “voi” indeterminato, con l’uso degli stessi imperativi-esortativi, proviene dalle fonti latine seguite, segnatamente Virgilio, *Eneide* VI 883-84 («Manibus date lilia plenis, / purpureos spargam flores»)²² e Ovidio, *Fasti* III 254 («de tenero cingite flore caput»), nonché, per l’intero passo, i già in parte citati *Amores* II XII 1 e 5 («Ite triumphales circum mea tempora laurus! / [...] Haec est praecipuo victoria digna triumpho»).

Indefinite per sesso, ma non per condizione interiore, sono le *alme* di II 2, *felice* perché libere da Amore, e quelle di III 10, *gentile* e cioè stilnovisticamente in grado di innamorarsi, laddove gli *spirti* di III 30 appaiono *infelici* proprio perché innamorati. Invece entriamo decisamente in un contesto edificante, caratteristico dell’aura di

---

²² Rinvio segnalato da SIMONE, *Canzoniere*, p. 53.

contrizione respirabile negli ultimi componimenti degli *Amores*, quando il poeta si rivolge ai *miseri mortali* (III 55) o agli *spirti peregrini* sulla terra (III 59), apostrofandoli sulla vanità della vita e sui pericoli cui va incontro l'anima di chi si getta nelle braccia di Amore.

Con i *cari amici* che Boiardo ha appena lasciato, per non «apartegiarli», coinvolgerli, nel suo dolore, torna un “narratario” già ben individuato, sebbene per noi indistinto, costituito da volti noti al poeta, con nomi e cognomi (uno di loro potrebbe essere Guido Scaiola), ma parallelamente quegli *amici*, in quanto invocati nel primo dei pezzi della sezione elegiaco-bucolica del secondo libro, appalesano una valenza letteraria, sono gli stessi *amici* che Properzio saluta, allontanandosene, nelle *Elegie* III XXI 15 («Romanae turres et uos ualeatis, amici»).

L'ampia gamma delle presenze richiamate con il “tu” dal poeta degli *Amorum libri* è accomunata da un carattere che le rende omogenee, poiché tutte, indistintamente, entrano in un discorso amoroso, che è in qualche modo tetragono, monotematico. Non si troveranno in Boiardo né un Orso, né uno *Spirto gentil*, che in Petrarca riconducevano a componenti diverse da quella erotica, quali l'occasionale e la politica; negli *Amores* ogni “tu” vale in quanto funzionale al tema unico e dominante del *liber*, senza sbavature di sorta o “cedimenti” verso territori che non siano quelli dell'Eros.

La rassegna, quasi l'appello delle varie presenze del “tu” nel canzoniere boiardesco, condotta fin qui non è però completa, poiché ci è riservata una sorpresa, un “tu” del tutto nuovo, o meglio già ben noto, anzi notissimo, ma non in questa inedita veste: quando leggiamo, a II 49:

Miser, non vedi come eterna piova  
te stilan gli ochi, e il cor dolente fuma,  
ché arder non pote, e sua doglia rinoва? (vv. 4-6)

capiamo che il “tu” non è altri che l'“io”, momentaneamente sdoppiatosi per rendere in modo più diretto e drammatico il suo stato d'animo. Così l'*amante sventurato* che abbiamo già visto commiserato a III 39 è ancora il poeta stesso, che altrove, a II 57, si autoapostrofa nei giorni della Settimana santa:

Recordite, meschin, che in tal stagione  
il tuo Fattor per te sofferse pena  
per liberarti de eterna pregione. (vv. 9-11)

Nel novero dei “tu” autodiretti vanno comprese anche le varie sineddoci individualizzanti, quali *Alma fallita e stolta* (II 11, 55), *miserio mio core* (II 46, 2) o *Lasso mio core e simpliceto e fole* (II 58, 9), *mio pensier*, definito ora *vago* (I 15, 76), ora *miserio* (I 60, 9), ora *insano* (II 17, 2), nonché *Insensato voler* (III 34, 5), che fa il paio con *Insensata mia voglia* (II 11, 13). Mi pare evidente la spinta teatralizzante che tali inserti conferiscono al dettato lirico, e la conferma proviene dai veri e propri

componenti a dialogo nei quali interloquiscono ragione e anima del poeta (II 7), anima e cuore (III 31), oppure Boiardo stesso e la propria *anima divina*, cioè ‘indovina’, ‘presaga’ di quanto spera possa accadere (III 41). Su questa linea, un *coup de théâtre* vero e proprio è quello cui si assiste a I 53, dove il poeta, da attore consumato, come guardandosi le braccia, recita la battuta (già altrove riportata):

Felice bracia mia, che mo' tanto alto  
giugnesti che a gran pena io il credo ancora,  
qual fia di vostra gloria degna lode?

Se si pone mente che tale spunto fa parte di un sonetto “trionfale”, che presuppone la presenza di un pubblico plaudente, si può percepire il grado di incidenza della componente teatraleggiante nella lirica boiardesca. Che sarà riflesso non solo di un’istanza espressiva, ma anche, almeno in parte, esistenziale, un’altra conseguenza del «viver forte» degli amanti.



## Alberti e Boiardo lirico

Questa mia relazione si limita a esplorare le probabili o possibili influenze albertiane sugli *Amorum libri* di Matteo Maria Boiardo, senza considerare le altre opere del conte di Scandiano, latine o volgari, e in particolare l'*Inamoramento de Orlando*, un testo che, direi proprio per statuto, dovrebbe tenersi lontano dalle orme di Leon Battista, ma per il quale intanto la sua recente commentatrice, Antonia Benvenuti, ha segnalato, nell'*Indice delle opere* dell'edizione Ricciardi curata con Cristina Montagnani, almeno tre interessanti rinvii ad altrettante opere di Alberti:<sup>1</sup> auspicio forse di un più ricco bottino che in futuro si potrebbe cavare da questo confronto.<sup>2</sup>

Mi interesserò dunque dei soli *Amorum libri*, essenzialmente per motivi di sia pur modesta competenza, ma anche per il fatto che il territorio principe su cui effettuare un parallelo fra Alberti e Boiardo è appunto la lirica amorosa in volgare di quest'ultimo. Per contro, il ventaglio di testi albertiani da tenere sotto osservazione svarierà, proprio per l'oggetto che si è scelto, dalle *Rime* ai testi in prosa sull'amore, con poche e mirate incursioni sugli altri trattati in volgare, esclusi quelli di carattere tecnico. A questi aspetti di ricezione, si affianca un problema di natura più circoscritta, vale a dire se il *Battista* cui Boiardo indirizza il sonetto 51 del terzo *liber Amorum* sia da identificare o meno con Leon Battista Alberti, come recentemente proposto da Stefano Carrai:<sup>3</sup> la qual cosa, se risolta in senso affermativo, avallerebbe appieno il ruolo svolto come *auctor* dal grande umanista genovese-fiorentino, la cui presenza negli *Amorum libri* risulterebbe così doppiamente rafforzata, per via indiretta, intertestuale, e per via diretta, esplicita.

Un contributo di Sandra Niccoli, uscito ormai più di vent'anni fa, inteso ad indagare «le *Rime* albertiane nella prospettiva poetica quattrocentesca»,<sup>4</sup> assegnava proprio a Boiardo la parte del leone – è il caso di dirlo – fra quanti, per la verità non moltissimi, avevano sicuramente fatto tesoro della lezione poetica di Battista nel secolo XV. Quella ricognizione rappresenta oggi solo una base di partenza, che va sostanziosamente integrata secondo varie direzioni di marcia, con riguardo non più soltanto alle *Rime*, ma anche ai trattati morali e alle operette amatorie di Alberti. Tenterò dunque un'indagine a 360 gradi, muovendo – per così dire – dalla periferia al centro del sistema di rapporti collegante Matteo Maria a Battista, senza tralasciare, per quanto possibile, nessuna tessera importante per definire il grado e la portata dei debiti boiardeschi.

Non prevedono, in linea di massima, espliciti e diretti collegamenti, ma assicurano la presenza di un analogo *habitus*, di una sintonia che si direbbe

---

<sup>1</sup> BOIARDO, *Inamoramento*: cfr. l'*Indice delle opere citate nel commento*, p. 1891.

<sup>2</sup> Intanto allargato da TISSONI BENVENUTI, *Alberti a Ferrara*, a un quarto luogo (dalle *Intercenales*).

<sup>3</sup> CARRAI, *Formazione*, pp. 398 ss.

<sup>4</sup> NICCOLI, *Rime albertiane* (per il rapporto Alberti-Boiardo cfr. pp. 16-25).

programmatica, le convergenze sulla medesima grafia culta latineggiante di termini come *umbra* e *unda*, a detta di Patota<sup>5</sup> per la prima volta presenti in poesia nelle attestazioni, rispettivamente, del *Tyrsis* (*Rime* XV), vv. 38 e 55,<sup>6</sup> e degli *AL* II 30, 7; 43, 3; 44, 113 e 141 per *umbra*, e, per *unda*, I 15, 63 più altre tredici occorrenze. Per ciò che riguarda invece le relazioni lessicali toccanti i singoli termini, è probabile che la passione albertiana verso i neologismi, specie tratti dal latino, abbia in qualche modo contagiato, o comunque favorito, la fruizione dei medesimi negli *Amorum libri*: fatto tanto più interessante perché di norma prevede lo spostamento di latinismi dal tessuto della prosa albertiana al campo più ristretto, aristocratico e sensibile, della lirica. È il caso di *immane*, che entra nell'espressione «voler tanto immane», riferito all'innamorata nella ballata 29 del secondo libro (v. 2): e se è vero che potevano qui agire suggestioni dirette dai classici latini («tam immane» si trova decine di volte, specie in Cicerone),<sup>7</sup> e magari un'eco da s. Agostino (che nel *De natura boni* 43 parla di «inmanissima volunta»), pare a me che la spinta prima sia venuta a Boiardo dal *De amore*, dato che l'aggettivo è ivi rivolto appunto a una donna:

Solo odo in femmina dal vulgo laudare la malizia e l'animo fiero e *immane* in seguire le scellerate imprese.<sup>8</sup>

Farò un altro esempio. Negli *AL* III 1, 8, si legge: «ché a l'asuetto è il dol minor assai», dove spicca l'impiego di *asuetto* come sostantivo, sicché *a l'asuetto* non si configura come un'espressione avverbiale, perché significa 'a colui che è abituato, assuefatto'. Ora, se in sé stesso considerato il latinismo entra nella nostra lingua con il commento dantesco di Maramauro<sup>9</sup> (ma come aggettivo) e non mi risulta essere stato impiegato da Alberti in questa veste, va però sottolineato che la voce affine, e di significato opposto, *insuetto* trova un uso sostantivale e dativo in tutto e per tutto analogo a quello boiardesco nei *Profugiorum ab arumna*: «A molti *insueti* parrebbero cose dure queste qual io racconto».<sup>10</sup>

Sul terreno dei recuperi sintagmatici, si potrebbero segnalare molti elementi comuni ai testi albertiani, specie le *Rime*, e agli *Amorum libri*, senonché tali legami non sono sempre esclusivi, perché allargabili ad altri autori e ad altre liriche, con la conseguenza che l'eventuale influsso di Battista deve fare i conti con una concorrenza talora assai agguerrita. Succede così per «l'aria bruna», in rima nel *mandrialis* II 44, 29 e discendente da una primitiva lezione d'autore «l'aier bruna»,

<sup>5</sup> Cfr. PATOTA, *Lingua e linguistica*, pp. 117-18 e nota 89.

<sup>6</sup> Numerazione e testo sono quelli stabiliti da Gorni in ALBERTI, *Rime*.

<sup>7</sup> Ad esempio nella *Pro Roscio*, 68.

<sup>8</sup> Cito dalla recente edizione ALBERTI, *De Amore. Sophrona*, § 93. *Immane*, ma nella forma del superlativo assoluto, compare anche nei *Libri della Famiglia*, Pr. 135-36 e 257, II 409-10, IV 2265, e nel *De iclarchia* (in ALBERTI, *Opere volgari*, II, libro III, p. 277).

<sup>9</sup> Come risulta compulsando il *Corpus TLIO*.

<sup>10</sup> Mi avvalgo di ALBERTI, *Opere volgari*, II, libro I, p. 133.

dietro alla quale si può meglio intravedere l'Alberti de *Le chiome che io adorai* (*Rime* VI), v. 5: «sempre fu l'aër bruna», pure in rima e in un verso settenario come in Boiardo; ma, di pari passo, si possono proporre per il sintagma altri luoghi, quali l'*incipit* del secondo canto dell'*Inferno*, con «l'aere bruno» (però maschile) in rima, oppure l'*Ameto* XLIX 52-53, nel quale la coppia sostantivo + aggettivo è assunta in un contesto sintattico più complesso: «Ma poi che l'aere a divenir bruna / incominciò» (e si badi che la materia pastorale della *Comedia delle ninfe fiorentine* ben si accompagna all'argomento elegiaco-bucolico del *mandrialis*). Maggiori probabilità di risalire direttamente ad Alberti presentano i seguenti sintagmi: «canti suavi» (*AL* I 24, 5), da avvicinare all'*explicit* della *Mirtia* «soavi canti» (*Rime* XIII 159), e solo in subordinate alle rime di Alessandro Sforza 33, 6; «fiamme vive» (*AL* I 41, 4), al plurale come nella sestina *Nessun pianeta* (*Rime* IX), v. 7: «vive fiamme», tenendo presente che il singolare agisce in *Par.* XXXI 13 (con identità dell'intero sintagma «di fiamma viva»); «da anima aveza» (*AL* I 60, 7), allineabile con «Ma l'alma che s'avezza» della frottola *Venite in danza* (*Rime* XVII), v. 74; «alte stelle», in rima negli *AL* II 41, 7 e anche nella sestina *Io miro, Amor* (*Rime* X), v. 32, pur sapendo che ambedue potrebbero risultare dalla resa in volgare di «alta sidera», attestato in Virgilio e Ovidio (e altri);<sup>11</sup> «piagne cantando» di *AL* II 46, 4, vicinissimo all'avvio dell'intervento di Corimbo nel testo omonimo, e dunque svolto in prima persona: «Piango cantando» (*Rime* XVI 16), che però coincide con una coppia verbale diffusa, fin dai provenzali (ad esempio «chantan plo» in Lanfranco Cigala VII 2); affine a questo luogo, «lui cantando» (*AL* III 38, 7), che si legge nel *Tyrsis* 45; «amante sventurato» di *AL* III 39, 2 conosce un precedente ancora nel *Tyrsis* 14 («sventurato amante») e ricorre parallelamente in Malatesta Malatesti XXXVI 10 («sventurato amante»). Troviamo poi, in *AL* III 39, 7-8 «Miser chi signoria de altrui sostiene, / ma più chi serve altrui servendo Amore!», dove l'eco albertiana si ravvisa in due sintagmi, ambedue ricavati da versi vicini del *Corymbus*, precisamente *Miser chi* dal v. 20 («Miser chi si crede») e *serve altrui* dal v. 35 («altrui servire»): la prossimità dei luoghi rafforza la possibilità di recupero, pur rinviando quelli, isolatamente presi, ad autori del calibro di Petrarca, *Triumphus Mortis* I 85 («Miser chi...»), a inizio di verso e di periodo) e Dante, *Rime* 6, 38 («servire altrui»). Pressoché sicuro, invece, pare il prelievo di «inzeppo astuto», attivo in *AL* II 22, 48, questa volta da un testo in prosa, il primo libro *Della famiglia*: «di sì artificioso e astuto ingegno» (r. 1216), *iunctura* che non mi risulta conoscere altri e diversi cultori.

Alzando ora lo sguardo su elementi più ampi del singolo sintagma e su espressioni ricorrenti nei due autori, cioè su luoghi nei quali più alta si fa la probabilità di un rapporto diretto, pur persistendo, in qualche caso, l'ombra di possibili intermediari, si vedano intanto: «al cor se agira» (*AL* I 2, 10), proposizione viva nella *Mirtia* 6 («al mio cor s'aggira») e nella frottola, ai vv. 236-37 («s'agira / al cor»); la dittologia sinonimica «dieta e iocondo» (*AL* I 9, 4), ritrovabile, in versione

---

<sup>11</sup> Rinvii completi in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012, p. 563.

femminile, nell'*Agilitta* (*Rime* XIV), v. 44: «dieta e ioconda»; la proposizione «e fa sparir», iniziale di verso negli *AL* I 15, 45 e nella sestina *Io miro, Amor* 11; la coppia, che si potrebbe definire meteorologica, di sostantivi, *cielo* e *clima* (*AL* I 43, 41), attiva nel v. 9 del sonetto *Burchiello sgangherato* (*Rime* I), il cui secondo elemento parimenti rima con il verbo *stima*; «se alenti il dolor mio» (*AL* II 22, 26), da confrontare con *Corymbus* 29 «rallentar mia doglia», pur in concomitanza con i *Rvf* 50, 57 «allentar mia pena»; la bina «el sdegno e 'l crucio» (*AL* II 31, 10), ormeggiante «con sdegni e crucci» di *Quegli occhi ornati* (*Rime* XI), v. 29, ma già boccacciana, *Filostrato* VII 29, 3 «qual cruccio verso me, qual giusto sdegno»; i due vocaboli in tricolon «le mie parole, e mei cinni, il mio riso» (*AL* II 33, 13), paralleli a «cenni, atti e risi» della frottola, v. 23 (e cfr. *Rime* XI 16 «cenni e riso», nonché Giusto de' Conti 89, 1 «Deh, non più cenni omai, non falsi risi»); la frase «il cielo [...] se oscura» (*AL* II 44, 20), convergente con «s'oscura il cielo» di *Forza d'erbe* (*Rime* XII), v. 24; il peculiare significato verbale del costrutto *vidi rivenire* di *AL* III 47, 5-6 «vidi il color di rose rivenire / de bianchi zigli e palide viole», ove il poeta si dice testimone (*vidi*) del mutamento di colore del volto dell'amata, il cui incarnato si fa, davanti ai suoi occhi, bianco-pallido, e non casualmente nella *Mirtia* ricorre un'analogo giuntura, nella quale *rivenir(e)* assume un valore quasi tecnico, che esprime il trascolorare (in questo caso per acquisto d'intensità): «vidi [...] / fronde appassata rivenir più viva» (vv. 147-48).

In questi esempi, l'erosione del terreno testuale albertiano da parte del conte di Scandiano appare già ben avviata, e quest'ultimo si trova anzi in grado di rendere più incisiva la propria azione, puntando su prelievi interessanti interi versi, o più. Già «poi che indarno mie sospiri ho sparsi» di *Agilitta* 171 si riversa su «Sparsi ho tanti sospiri e tante voce» di *AL* III 35, 8; si aggiunga che il celebre avvio della sestina *Forza d'erbe, di pietre e di parole* schiera gli stessi tre elementi “magici”, nel medesimo ordine, di *AL* I 48, 5-7 «Qual' erbe mai da Pindo ebbe Medea? / [...] / Qual' pietre ebbe ciascuna e qual' parole?», con ciò nitidamente imponendo il suo schema su altre consimili accumulazioni, come ad esempio quella, pur agente in Battista, dei *Rvf* 214, 17 «se versi o petre o suco d'erbe nove», citata da Gorni nel suo commento assieme al seguente passo del finale dell'*Ecatonfilea*: «Niuno incanto, niuna erba, niuna malia». <sup>12</sup> In *AL* I 8, 1 «Cantati meco, innamorati augelli», va osservato che l'abbrivio si impernia su un verbo salmodiante (sul tipo di molti *incipit* davidici con *Cantate* [*Ps.* 95; 97; 149]), ma non è escluso, come vorrebbe Danzi, <sup>13</sup> che tale *mandrialis* risenta dell'«egloga» *Tyrsis* 37-38 «Cantate, / silve, con nüi, fiere ed ombre triste», e 43-44 «Nymphe, cantate; e risonate ancora, / aure, con nüi, rivi, fronde, augelli» (dove *risonate* sarà ulteriormente da avvicinare al v. 5 del *mandrialis*: «teneti [...] el tuon»). *AL* II 9, 3, «né per sospir' on lacrime che io versi», rincorre da presso *Mirtia* 109

<sup>12</sup> Si veda ALBERTI, *Rime*, p. 180, nota a XII 1. Il brano dell'*Ecatonfilea* è cavato da ALBERTI, *Opere volgari*, III, p. 219.

<sup>13</sup> Nella sezione dedicata a Boiardo dell'*Antologia della poesia italiana*, pp. 286-335, a p. 296 (dove pur si nota: «Ma li [*in Alberti*] è il lamento infelice del pastore, qui invece la *zoghia*, v. 13»).

«Mira le lacrime e i sospir' ch'io spando», previa sostituzione del verbo della relativa con il petrarchesco «Lagrima dunque che dagli occhi *versi*» (*Rvf* 29, 29), necessitato dalla parola-rima *versi*, ripetuta quattro volte nel sonetto «aequivocus» di Boiardo.

Su tale dominio, dei prestiti versali, già la Niccoli<sup>14</sup> ebbe modo di sottolineare lo stretto legame, anche intonativo, tra l'*explicit* di *AL* I 59 «Ma chi poria mai far che io non te amasse?» e *Agilitta* 91 «Ma come poss'io mai non molto amarti?», cui si potrebbe avvicinare, sebbene non espresso in forma interrogativa, il regolare endecasillabo che emerge dal seguente lacerto di prosa della *Deifira*: «Io né potei fare ch'io non amassi». <sup>15</sup> Meno distinta, perché stretta fra più concorrenti, la matrice albertiana di *AL* I 56, 1-4:

Chi crederebbe che sì bella rosa  
avesse intorno sì pungente spine?  
Chi crederebbe ascosa  
mai crudeltate in forme sì divine?

da far risalire<sup>16</sup> a *Mirtia* 88-90:

Chi si credesse mai che cuor sdegnoso,  
crucci o pensier' sì ostinati e rei  
fusse in tal don[n]a ...?

Da rilevare che l'anafora boiardesca, in qualche modo adombrata nel prosiegua della *Mirtia* («Chi non sperasse [...] / chi non rendesse premio [...]»: vv. 91-92), era già in *Chi crederia giammai*, leggibile fra le *Rime* dubbie di Boccaccio<sup>17</sup> (con recupero anche di una parola-rima significativa):

Chi crederia giammai ch'esser potesse  
nel cuor d'una gran fiamma il ghiaccio ascoso?  
Chi crederebbe ...?

senza dire della paternità dantesca dell'interrogativa «Chi crederebbe che ...?» (*Purg.* XXIII 34), e addirittura ovidiana di «Chi crederebbe [...] / mai ...?» (cfr. *Ars am.* II 43 «quis crederet umquam ...?»).

Sempre alla Niccoli<sup>18</sup> si deve il parallelo fra l'accumulazione di *AL* III 10, 11 «tra ombrosi mirti e pini e fagi e abeti», e l'identica figura retorica di *Io miro*, *Amor* 3 «e lauri, e mirti e i pin', gli abeti e i faggi», in cui le quattro sostanze arboree coincidono (restano esclusi i *lauri* albertiani); proprio tale coincidenza fa sì che la parentela

---

<sup>14</sup> NICCOLI, *Rime albertiane*, p. 18.

<sup>15</sup> Mi avvalgo dell'edizione leggibile in ALBERTI, *Opere volgari*, III, p. 229.

<sup>16</sup> Come proposto da NICCOLI, *Rime albertiane*, p. 17.

<sup>17</sup> Si tratta di BOCCACCIO, *Rime* 12, 1-3 secondo l'edizione e la numerazione di Branca.

<sup>18</sup> NICCOLI, *Rime albertiane*, p. 22.

resista, nonostante il primo elemento boiardesco, *ombrosi mirti*, discenda dal *Tr. Cup.* I 150, e la terna restante, *pini e fagi e abeti*, sia la stessa dei *Rvf* 10, 6 «un abete, un faggio, un pino». Ancora la Niccoli<sup>19</sup> addita l'affinità tra «Felice chi da' laci d'Amor campa» di *AL* III 13, 12 e «Felice chi da' tuoi strali campa» di *Corymbus* 9, ove *tuo*i si riferisce a *Cupido*, citato nel verso precedente assieme a *lacci tuo*i, sostantivo infatti assunto da Boiardo, in una sorta di incrocio e scambio tra due versi contigui del modello; il recupero riesce tanto più rilevante perché incastonato in una terzina che è quasi una trasposizione in volgare di alcuni versi degli *Eroticon libri* di Tito Vespasiano Strozzi, e in particolare, per l'endecasillabo che qui interessa, di «Felix, qui sacros tutus contempsit amores».<sup>20</sup> Oltre tutto, nel medesimo sonetto boiardesco, al v. 6: «che già mi dete ascoso occulta pena», sembrano essere già entrati alcuni elementi lessicali, ridislocati e riadattati, della *Mirtia* 10-11: «e voi, che indarno occulti / soffrite pene, o sospir' miei». Risulta probabilmente più aleatorio l'accostamento operabile fra *AL* III 39, 10 «Pur sciò che certo me convien partire», e la ballata forse apocrifia *Fà che non manchi l'amorosa voglia*, tramandata da un solo testimone in coda alla *Deifira*, di cui interessa il v. 9: «Pöi che mi convien» pur partire»:<sup>21</sup> l'aleatorietà dipende sia dalla quasi nulla diffusione della ballata, sia dalla formularità del verso, una cui variante si può leggere anche in Giustinian: «Pur» al tuto me conven partire»;<sup>22</sup> e si badi che siamo di fronte a un *collage* di tessere dantesche (cfr. *Rime* 3, 9 «E certo e' mi convien lasciare», e *Purg.* XVI 143 «me convien partirmi»). Citerò infine un distico boiardesco che sembra modellato non sui versi albertiani, bensì su un passo dell'*Uxorìa*, che al § 23 legge: «ella si dolea degli uomini, della fortuna, delli dii»; da qui Matteo Maria, girando al maschile il soggetto e reinterprestando il tricolon, ha preso spunto per *AL* II 56, 5-6: «Et io dolente a lamentar ritorno / de Amor, del Cielo e de mia sorte dura».

Quest'ultimo esempio, un po' più ramificato dei precedenti, apre la via ai recuperi, talora anche molto aderenti dal punto di vista sintattico-retorico e lessicale, di versi e insieme di situazioni delimitate, cioè puntuali e circoscritte, riconducenti a elementi albertiani. Risolutiva può essere, da questo punto di vista, l'ultima stanza della ballata in cui si snoda l'intero intervento di Corimbo nel componimento dallo stesso nome. Infatti, le due mutazioni, come ha notato la Niccoli,<sup>23</sup> ispirano un recupero, con dislocazione e travestimento dei materiali lessicali, negli *AL* III 35, 6-10: si va da

A noi, meschini amanti,

<sup>19</sup> Ivi, p. 23.

<sup>20</sup> Cfr. *Eroticon libri* I 2, 39, che cito da STROZZI, *Poesie latine*. Il parallelo con gli *AL* si deve a ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*, p. 73.

<sup>21</sup> La ballata è stampata in ALBERTI, *Opere volgari*, III, p. 246; il parere sull'apocrifia è di Gorni, in ALBERTI, *Rime*, pp. XXVI-XXVII.

<sup>22</sup> Cfr. GIUSTINIAN, *Poesie* LXVII 69.

<sup>23</sup> NICCOLI, *Rime albertiane*, pp. 23-24.

qual dura non si pieghi,  
udendo nostri pianti,  
nostri sospiri e prieghi? (*Corymbus* 52-55)

a

non è cor sì feroce  
che amando e lamentando non se pieghi.  
Sparsi ho tanti sospiri e tante voce,  
e sparsi ho tanti prieghi  
che mitigate ho mie pene meschine.

L'operazione boiardesca ha fatto sì che su una rammemorazione iniziale molto aderente ai *Rvf* 265, 12-13 («Non è sì duro cor che, lagrimando, / pregando, amando, talor non si smova») si sia innestato il rinvio ad Alberti, mediante sostituzione del petrarchesco *non si smova* con il parallelo verso di Battista *non si pieghi*, che ha trascinato con sé la parola-rima *prieghi*, dando così la stura alle altre infiltrazioni del polimetro, segnatamente il sostantivo *sospiri* e l'aggettivo *meschine*, deviato dal femminile al maschile, cioè dalle *pene* agli *amanti*. Il successivo distico di *Corymbus* 56-57: «Chi sarà che dinieghi / che un fedel servir mert merzede?», conosce una diretta applicazione nell'asserto – che i fatti successivi dimostreranno tragicamente errato – posto in clausola dell'*Insomnium* I 43: «il mio cor già non crede / aver del suo servir cotal merzede» (vv. 108-9). Altrove è invece la stretta prossimità di due versi, vale a dire *Mirtia* 50-51 «O stolto / chi per donna servir merto mai spera», e *AL* III 25, 82 «Fole è chi aiuto d'altra donna spera», a far germinare la successiva sequela aggettivale boiardesca: «ma spietata sdegnosa altera e dura» (v. 84), rifatta sui versi della *Mirtia* immediatamente precedenti a quelli citati: «o Mirtia altera, / iniusta, crudel, ingrata» (vv. 49-50).<sup>24</sup> Si vada ora al particolarissimo impianto della sestina albertiana *Quegli occhi ornati di mestitia e riso*, i cui primi 19 versi sono costruiti quasi interamente sull'anafora dell'aggettivo dimostrativo: struttura assillante, capace di impressionare acusticamente, e infatti echeggiata, a detta della Niccoli,<sup>25</sup> nel ritornello della ballata III 6 degli *AL*:

Quel fiammegiante guardo che me incese  
e l'osse e le medole,  
quelle dolce parole  
che preson l'alma che non se diffese;

tanto più che i riferimenti al v. 1 e al v. 3 toccano i medesimi oggetti, occhi e parole, dei corrispondenti versi della sestina (che al v. 3 legge: «quel ragionar

---

<sup>24</sup> Il parallelo era già stato avanzato da CONTI, *Strutture metriche*, p. 193.

<sup>25</sup> NICCOLI, *Rime albertiane*, p. 21.

prudente e pien d'amore»). Ma il parallelo non si ferma qui. La conclusione del lungo periodo avvitato sulla ripetizione delle varie forme di *quello*, che suona (vv. 20-21):

arme furono e lacci, con che Amore  
mi prese e vinse servo a tanta fede

accoglie un linguaggio che, per quanto tradizionale, utilizza termini militari applicati alla sfera dell'Eros, come appunto avviene nella ballata boiardesca: basti confrontare «Amore / mi prese» di Alberti con «quella che mi prese» di Boiardo (v. 12), dove non solo fa capolino un ulteriore dimostrativo, ma viene iterato il verbo *prendere*, nel significato di 'imprigionare', già presente in Matteo Maria nei vv. 4 (*preson*) e 7 (*preso*); si aggiungano le espressioni, appartenenti al predetto campo semantico, *non se diffese* (v. 4), *volto han le spalle* (v. 5), *le insegne* (v. 7), *legato* (v. 7), *cattivo* (v. 9).

Sulla strada delle influenze più complesse, va considerato il sonetto *Già vidi uscir de l'onde una matina* (AL I 39), nel quale spicca l'anafora del verbo *vidi*, che ha il compito di aprire ciascuna delle quattro sottounità strofiche del componimento, il cui unico periodo si inarca e si sostiene sulla ripetizione regolare di *Già vidi* (v. 1) / *e vidi* (v. 5) / *e vidi* (v. 9) / *e vidi* (v. 12); in modo analogo, il sonetto albertiano *Io vidi già seder nell'arme irato* (Rime III) è scandito a intervalli regolari, nei versi dispari e con l'eccezione dell'ultimo distico, dall'anafora del verbo *vidi*, che dunque torna sei volte e occupa una posizione dominante nell'impianto complessivo del pezzo.<sup>26</sup> Una qualche suggestione geometrico-struttiva potrebbe essere filtrata dall'una lirica all'altra, ma senza coinvolgere la polpa dei versi, per la quale, invece, sembra sia potuto intervenire uno spicchio della frottola *Venite in danza*. Si badi infatti che il sonetto di Boiardo fa ruotare attorno al verbo *vidi* quattro istantanee: la prima, nella prima quartina, ritrae un sole abbacinante sorgente dal mare; la seconda, nella seconda quartina, una rosa di un rosso vivissimo mentre sta sbocciando; la terza, nella prima terzina, una distesa di tenera erbetta appena spuntata in primavera; la quarta, nella seconda terzina, «una legiadra dona e bella», vista «su l'erba coglier rose al primo sole», cioè confrontata con i tre bellissimi elementi naturali descritti nei quadri precedenti, di fronte ai quali ella è detta «vincer queste cose di beltade». Ora, l'assunto generale del sonetto è in buona sostanza presente nei seguenti versi della frottola:

Rose, gigli, viole  
son belle in verde prato,  
ma un viso innamorato  
è via più bello. (vv. 250-53)

---

<sup>26</sup> L'accostamento strutturale tra i due sonetti fu suggerito da PONTE, *Personalità*, p. 31, nota 72.



Sùbito di seguito, Alberti ricorre al verbo *ho visto* (v. 254), che ripete anaforicamente altre due volte, ai vv. 262 e 268, e in ognuno dei periodi avviati da *ho visto* attua un confronto dal quale esce sempre vincente colei che chiama, usando l'identica espressione boiardesca (identica anche nel ricorso all'epifrasi), «leggiadra donna e bella» (v. 260). Impostazione retorica, immagini e lessico convergono perciò sul sonetto di Boiardo, comunque in grado, rispetto agli spunti albertiani, di spiccare un sublime volo.

L'attenzione agli elementi di struttura coinvolge anche talune scelte metriche, vale a dire un settore in cui lo sperimentalismo albertiano poteva incontrarsi con lo strenuo esercizio di variazione/innovazione dei metri, specie di quelli non sonettistici, attuato da Boiardo. È così che l'elemento di novità rappresentato dall'adozione di una terzina intercalare nell'elegia *Mirtia*, che anche Giusto dei Conti riprende<sup>27</sup> nel capitolo *Udite, monti alpestri, li miei versi*, viene accolto da Matteo Maria sia nella canzone II 11, sia nel *mandrialis* II 44. In quest'ultimo caso la fedeltà al modello, o ai modelli, è maggiore, poiché la terzina intercalare adotta un settenario in seconda sede e la ripetitività non riguarda l'intero terzetto-ritornello, ma si concentra sulle sole parole-rima dei versi primo e terzo, che sono in Boiardo due sostantivi, *lai* e *guai*, come già erano due sostantivi nella *Mirtia*, *canti* e *pianti*, mentre in Giusto la scelta è mista, nome / verbo, cioè *versi* e *sofferși*. Fra le varie cellule che si iterano, a distanza irregolare l'una dall'altra in Alberti e Giusto, in sedi fisse e geometriche in Boiardo, può scattare un più stretto rapporto di filiazione, segnatamente, come ha notato Roberta Conti,<sup>28</sup> fra la seguente cellula del *mandrialis*, vv. 28-30:

Or cominciamo gli dolenti lai  
qua sotto l'aria bruna,  
rincominciamo e canti pien' di guai

e *Mirtia* 139-41:

Ricominciamo e lacrimosi canti,  
pien' di lamenti e stridi;  
seguiamo e nostri dolorosi pianti.

Nell'altro esempio citato, quello della canzone II 11, Boiardo supera decisamente lo schema delle due parole-rima ripetute nel *refrain*, che viene iterato nella sua interezza, salvo una piccola, benché significativa, variazione tra prima e seconda parte del *cantus*; ed è proprio nella seconda versione del ritornello che si incunea un tassello albertiano, riconoscibile nell'uso della congiunzione conclusivo-esortativa

---

<sup>27</sup> Questa è almeno la posizione, riguardo ai rapporti fra i due testi, albertiano e contiano, ultimamente espressa da PANTANI, *Fonte*, p. 170, nota 17.

<sup>28</sup> CONTI, *Strutture metriche*, pp. 190-91.

*adunque*, in «Odi benegna adunque le mie pene», da confrontare con il v. 73 intercalare di *Mirtia*: «Seguiamo adunque e lacrimosi canti».<sup>29</sup> Sull'affermarsi in Boiardo di queste suggestioni pluridirezionali provenienti dalla *Mirtia* avrà certo influito l'aura elegiaca perseguita, ciò che comporta un riconoscimento, implicito ma evidente, verso la lirica capostipite di un nuovo genere letterario volgare.<sup>30</sup>

Rimanendo nel dominio metrico, è noto che uno dei settori nei quali Boiardo più mette in atto le sue sperimentazioni è quello della ballata, la cui struttura viene stirata, deformata e ricomposta con notevole libertà. Frutto di una delle sue innovazioni è il «chorus disiunctus» di *AL* II 38, con la ripresa di schema xYXy, le due mutazioni Yb bY e la volta YxCC. Si assiste dunque al duplice fenomeno della cosiddetta “chiave disseminata” nella strofa,<sup>31</sup> laddove Y prende il posto che doveva essere di A, e di quella che si può definire “chiave invertita”, con x al posto di Y, però accompagnato da un ulteriore ritocco alla volta, in cui la chiave x è «disiuncta», ‘distante’, dalla sua canonica ultima sede. Ora, un analogo arretramento della chiave, essa stessa “invertita”, si trova nella ballata di Leon Battista *Ridi, s’i’ piango; ridi, falsa* (*Rime* VII), nella quale, a fronte di una ripresa XyX si osserva una volta CyC; e che questo testo fosse realmente presente a Boiardo, si controdeduce dal recupero della parola-chiave dell'*incipit* albertiano, *ridi*, nel *rida* del v. 6 del *chorus*: «Questo tuo divo [...] / rida la pena mia».

Tornando sulla *Mirtia* e sul meccanismo strutturale che la regola, la scansione dei ritornelli prevede che la geremiade di pianti e lamenti che si susseguono dall'inizio fin quasi alla fine, proprio in clausola ceda il posto a una schiarita, un colpo d'ala annunciante una rinascita non solo morale ma altresì espressiva:

Finiamo adonque omai e nostri pianti;  
posiamo la lira, il plectro, e lamenti;  
diànci a più lieti e più soavi canti. (vv. 157-59)

È questa la lezione che Boiardo applica in chiusura del secondo libro degli *Amores*, libro per antonomasia elegiaco, con l'augurio di poter abbandonare la materia dolorosa e – in parallelo – lo *stilus miserorum* e ritornare ai fasti, stilistici e contenutistici, del libro primo. Leggiamo la sirma del sonetto II 60, rivolto alle due gentildonne, sue parenti, Ginevra e Marietta Strozzi:

Voi seti in voce in vice di sirene,  
et io vi parlo con rime aspre, e versi  
rigidi, e nuote di lamenti piene.  
Trarami forsi ancor mia dia di pene,  
e canti scoprirò ligiadri e tersi:

---

<sup>29</sup> Cfr. CONTI, *Strutture metriche*, p. 193.

<sup>30</sup> D'obbligo il rimando a GORNI, *Atto di nascita*.

<sup>31</sup> La definizione in GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, p. 249.

alora avreti quel che a voi convene.

Certo, sui propositi qui espressi molto peso hanno anche la dottrina dantesca del *conveniens*, specie ricavabile dalla canzone *Le dolci rime d'amor*, e alcuni passaggi della petrarchesca *Se 'l pensier che mi strugge*,<sup>32</sup> ma sta di fatto che la comprovata consuetudine boiardesca con la *Mirtia* autorizza ad accreditarne l'influenza anche sul momento topico del finale del secondo libro.

Un altro, importante settore d'indagine è quello rivolto a saggiare se alcuni degli snodi concettuali fissati da Alberti nei suoi opuscoli amatori siano arrivati, e in quale misura, nelle liriche degli *Amorum libri*. Partiamo intanto con un esempio minimo, relativo al sonetto I 16, dal quale principia l'effettiva *istoria* d'amore del canzoniere, con l'innamorato poeta che, come stupito, constata che il suo amore, finora celato quasi anche a sé stesso, è patente a tutti: «Ormai del mio furor per tutto sciassi» (v. 12). Letterariamente, se non letteralmente, si tratta di un richiamo al «manifesto accorger de le genti» dei *Rvf* 35, 6, ma siamo altresì di fronte a una messa in opera di quanto Alberti, nella *Deifira*,<sup>33</sup> afferma accadere a «tutti gli amanti», i quali

quello che e' cercano più occultare, quel medesimo con loro sguardi e sospiri a tutti discoprono sempre.

Spostiamoci ora sul sonetto II 52:

In questo loco, in amoroso riso  
se incominciò il mio ardor, che resce in pianto:  
tempo fallace e ria fortuna, quanto  
è quel ch'io son da quel che era diviso!

Quivi era Amor con la mia donna assiso,  
né mai fu lieto e grazioso tanto;  
alor questa aula de angelico canto  
sembrava e de adorneza un paradiso.

Quanto a quel tempo questo se disdice!  
Di questa corte è mo' bandito Amore,  
siccò Alegrezza e Cortesia fugita;  
et io qui rinovello il mio dolore,  
ché il loco dove io sono or me ne invita  
per rimembranza del tempo felice.

Balza agli occhi la miriade di attualizzatori spaziali, che convergono nella lirica per rendere l'illusione della presa diretta dall'*aula* di Reggio, il luogo per eccellenza cortese del primo incontro con l'amata. Il ritorno comporta un tragico parallelo tra

---

<sup>32</sup> Più ampi ragguagli nel mio commento a BOIARDO, *Amorum libri tres* 1998, pp. 185 e 377 [da completare con BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012, pp. 357 e 666-67].

<sup>33</sup> Cfr. ALBERTI, *Opere volgari*, III, p. 228.

passato felice e miseria presente, che, mentre si inarca sulle stesse parole della Francesca dantesca,<sup>34</sup> finisce per svolgere un nodo psicologico già previsto, per quanto dal punto di vista dell'altra metà del cielo, nell'*Ecatonfilea*:

vederete que' luoghi, ove prima in questo e quell'altro di solevi ridere e sollazzarvi, ora per vostra caparbità esserli solitari e senza quello uno che sì voi faceva con sua presenza e festività essere liete e contente. Ahimè meschine, piangerete.<sup>35</sup>

Un caso parallelo a questo, per quanto strutturalmente più complesso, tocca il sonetto II 2, nel quale si incontra la seguente invettiva contro Amore:

Alme felice, che di nostra sorte  
libere seti e del tormento rio,  
fugeti Amor, e per lo exemplo mio  
chiudeti al suo venir anti le porte.  
Men male è ogni dolor, men male è morte  
che il cieco labirinto di quel dio;  
credeti a me, ché experto ne sonto io,  
che cerco ho le sue strate implex e torte.  
Fugite, alme felice, il falso Amore,  
prendendo exemplo de la mia sagura (vv. 1-10).

Qui il vocativo iniziale, l'invito pressante dell'imperativo-esortativo *fugite* e la reiterata sottolineatura della propria traumatica esperienza, che in quanto tale permette di parlare da *experto*, si rivelano essere una variazione poetico-retorica del seguente passaggio della *Deifira*.<sup>36</sup>

Oh miseri amanti, imparate da me, credete a me, il quale molte lacrime e molti dolori hanno in questo già fatto essere maestro. Fuggite tanto male.

La derivazione risulta evidente, e sembra essere stata potenziata, ammesso che si tratti di un'operazione coscientemente perseguita, dalla citazione nascosta del cognome Alberti, ricostruibile utilizzando alcune sillabe e lettere delle parole iniziali dei primi due versi: «ALme [...] / liBERE se'IT».

Merita di ricordare che Boiardo affiancò al sonetto ora citato un altro componimento di pari metro, a quello complementare, in cui si rivolgeva, sempre tramite apostrofe, non più alle *alme felice* capaci di fuggire Amore, ma agli *spirti infelici* che invece erano caduti nelle trappole di Eros, dipingendone la vita e il destino con

---

<sup>34</sup> Come ho indicato nel mio commento in BOIARDO, *Amorum libri tres* 1998, pp. 353-54 [*Amorum libri tres* 2012, pp. 630-32].

<sup>35</sup> ALBERTI, *Opere volgari*, III, p. 218.

<sup>36</sup> Ivi, p. 238.

toni e accenti riconducibili alla *Deifira*, pur senza che si possano evidenziare diretti prelievi testuali:

Così fra breve zogia e lungo stento  
e fra mille ore fosce e una serena,  
amante in terra mai non fia contento. (*AL* III 30, 12-14)

Ora, il v. 2 di questa lirica, che nomina i destinatari come «spirti infelici che seguì Amore», pare quasi certamente riecheggiare un luogo del sonetto *Chi vòl bella vittoria e star sicuro*, che all'Alberti era attribuito fino a poco tempo fa e invece ora Gorni ritiene quasi certamente apocrifo,<sup>37</sup> e che resta in ogni caso un sonetto composto verosimilmente a Ferrara, dunque ben alla portata di Boiardo, lo credesse questi o meno opera di Battista. I versi che ci interessano sono i seguenti: «Però seguì Amore, / o gentil' spirti» (vv. 15-16), da cui appunto deriverebbe il citato endecasillabo: «spirti infelici che seguì Amore». La ripresa appare molto probabile, pur provenendo da un componimento antipode quanto al messaggio, e certo contrastante con le posizioni critiche nei confronti dell'Eros proprie di Alberti e sottoscritte, almeno nel secondo e terzo libro, dal conte di Scandiano.

Veniamo ora a quello che si può definire il punto più elevato della simbiosi tra Boiardo e Alberti in materia erotica, rappresentato dal sonetto III 49, scritto – come recita la rubrica – «in prospectu Romæ»:

Ecco l'alma città che fu regina  
da l'unde caspe a la terra sabea,  
la trionfal città che impero avea  
dove il sol se alza insin là dove inchina.  
Or levo fatto e sentenza divina  
sì l'han mutata a quel che esser soleva  
che, dove quasi al ciel equal surgea,  
sua grande alteza copre ogni ruina.  
Quando fia adunque più cosa terrena  
stabile e ferma, poichè in tanta altura  
il Tempo e la Fortuna a terra mena?  
Come posso io sperar giamai sicura  
la mia promessa? Chè io non credo apena  
che un giorno intiero amore in donna dura.

Qui l'arrivo del poeta a Roma il 1° aprile 1471, durante il viaggio accompagnatorio dell'elegendo duca di Ferrara Borso, sembra registrato in diretta, come suggerisce l'*Ecco* ad apertura di lirica, e si rifugia nel tema ormai largamente topico, specie nell'ambiente umanistico (mentore il Petrarca della canzone *Spirto gentil*), delle rovine. Se dunque era atteso lo sviluppo delle quartine, la prima

---

<sup>37</sup> Cfr. ALBERTI, *Rime*, p. 8.

incentrata sull'antica Roma «caput mundi», la seconda sulla presente *ruina* (v. 8) della città, e se l'ulteriore riflessione, nella prima terzina, sulla caducità delle cose umane poteva esser messa in conto (accompagnava già alcune *Familiares* petrarchesche, nonché l'avvio del *De varietate fortunae* di Poggio),<sup>38</sup> sorprende invece il passaggio, nell'ultima terzina, non tanto ai casi personali (sbocco pressoché obbligato per una raccolta monotematica come gli *Amorum libri*), quanto invece alla paradossale conclusione sull'instabilità femminile, dunque di Antonia, per natura incapace di tener fede alle promesse; sicché il sonetto, pur essendo in gran parte dedicato a Roma *ferè diruta*, finisce per svolgere un sillogismo, in forza del quale, posto che nessuna cosa dura, tanto meno dura l'amore di una donna. L'estrema singolarità e la stravaganza di questa argomentazione sono evidenti, ma in questo caso non è Boiardo a esserne l'artefice primo, dal momento che essa rampolla pari pari dal seguente brano della *Deifira*:<sup>39</sup>

Troia fu grande e alta, Babilonia fu ricca e possente, furono Atene ornatissime e famosissime, e Roma fu temuta, riverita e ubbidita, quanto tempo il cielo e sua sorte a ciascuna permise. Né tu adunque pensa se non dovuto, se uno animo volubile e femminile verso di te non è quel solea. Pazzo, più volte pazzo chi crede in femmina mai essere costanza alcuna.

Gli elementi della lirica boiardesca ci sono tutti, ivi compreso il richiamo al «cielo e sua sorte», reso nel v. 5 con «levo fatto [cioè 'fato'] e sentenza divina», nonché l'eco diretta di «non è quel solea» nella proposizione in rima (v. 6) «quel che esser solea». Si ha come l'impressione che il sonetto fosse stato composto e appuntato sui vivagni di una carta contenente il testo della *Deifira*.

Con un simile viatico, siamo ora, credo, più preparati ad affrontare il problema, accennato all'inizio di questo mio intervento, del destinatario del sonetto III 51, che ad ogni buon conto leggiamo:

Batista mio gentil, se tempo o loco  
me potesser cangiar da quel che io era,  
forse che e laci de la bella fera  
Roma avria scossi o ralentati un poco.

Ma né festa regal, né molto ioco,  
né del mio Duca la benegna cera,  
né in tanti giorni questa terra altera  
m'hano ancor tratto de l'usato foco.

Così luntano ancor me avampa il core  
la testa bionda e l'angelico viso  
che avanti a gli occhi mi presenta Amore.

Questi non sarà mai da me diviso

---

<sup>38</sup> Cfr. DE CAPRIO, *Sub tanta*.

<sup>39</sup> ALBERTI, *Opere volgari*, III, p. 236.

mentre che io viva, e poi, di vita fore,  
meco me 'l portarò nel paradiso.

Intanto non guasterà notare che questo componimento segue di due unità l'altro sonetto or ora esaminato, *Ecco l'alma città*, e che ambedue si riferiscono al medesimo avvenimento, il già accennato viaggio a Roma di Borso nella primavera del 1471; e se il sonetto III 49, giusta anche la rubrica, rinviava a un tempo della storia riconoscibile nel 1° aprile, il presente sonetto 51, che parla di «tanti giorni» passati in «questa terra altera» (v. 7), cioè 'qui a Roma', e menziona Borso chiamandolo con il titolo di «Duca», da intendersi di Ferrara, ricevuto dalle mani di papa Paolo II il giorno di Pasqua, 14 aprile, il presente sonetto – dicevo – rivela una cronologia “diegetica” (che non vuol dire compositiva) comprensibile fra il 14 aprile e la fine del mese, quando Borso e il suo seguito ripartirono per Ferrara. All'interno di questa ambigua ambientazione, di luogo e di tempo, nella quale convergono dati documentali e *fitio* poetica, siamo naturalmente e meccanicamente indotti a riconoscere nel *Batista* cui Boiardo si rivolge un personaggio presente a Roma in quel torno di tempo, testimone in qualche misura della «festa regal» (v. 5) che si stava svolgendo sotto gli occhi dei prelati e del seguito del Duca. Che facesse parte dei cortigiani di Borso è stato ipotizzato da Giulio Reichenbach,<sup>40</sup> che ha avanzato il nome «probabile» di Battista Guarini, figlio di Guarino, poeta egli stesso (ma latino) e sodale del conte di Scandiano, se questi lo fece intervenire o lo citò in ben quattro dei suoi *Pastoralia*, sotto il nome bucolico di Bargo.<sup>41</sup> Simile agnizione non è però sostenuta da alcun riscontro positivo, come sottolinea Carrai,<sup>42</sup> e in effetti non ci sono documenti che esplicitamente indichino Battista Guarini fra i partecipanti della cavalcata romana di Borso, per quanto le testimonianze giunteci relative all'argomento si limitino a citare pochi nomi famosi,<sup>43</sup> cioè una ben minima parte delle centinaia di persone che accompagnarono il Duca. Per contro, sussiste forse un indizio in negativo, che escluderebbe la presenza di Guarini nell'Urbe, vale a dire una lunga lettera a lui indirizzata da Tito Vespasiano Strozzi il 1° febbraio del 1480, nella quale, fra le altre cose, lo zio di Boiardo fa menzione del viaggio a Roma in compagnia del Duca, ma senza alcun riferimento, che sarebbe stato più che opportuno, e quasi d'obbligo, se il destinatario fosse stato della partita, all'eventuale

---

<sup>40</sup> Nella monografia *Matteo Maria Boiardo*, p. 57.

<sup>41</sup> Si veda quanto ne dico nella nota, relativa al v. 1, del mio commento einaudiano, p. 547. Va precisato che, a rigore, la proposta relativa a Battista Guarini era già stata formulata da Apostolo Zeno: cfr. BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. XLVII.

<sup>42</sup> CARRAI, *Formazione*, p. 340.

<sup>43</sup> Il Caleffini, leggibile in REICHENBACH, *Matteo Maria Boiardo*, p. 82, scrive: «Con detto duca andò mons. messer Guron suo fratello, messer Alberto da Este suo fratello, messer Nicolò de Contrari suo cugino, messer Teofilo Calcagnino, messer Marco de Pii Signore di Carpi, el spect. messer Matteo Maria Boiardo Conte di Scandiano, messer Galeotto Signore della Mirandola, messer Nicolò Signore di Corezzo, e molti altri gentilhomeni»; e cfr. p. 81, nota 1, per altre fonti coeve.

presenza di Battista Guarini.<sup>44</sup> Oltre tutto, come fa notare ancora Carrai,<sup>45</sup> il fatto che Boiardo faccia riferimento, nel v. 6 del sonetto, al «*mio* Duca», porterebbe ad escludere che il fantomatico *Batista* si dovesse celare fra i sudditi di Borso.

Una volta passata al vaglio la candidatura di Guarini, tocca esaminare quella, come si è detto, proposta da Carrai, di un prestigioso non-ferrarese quale Battista Alberti, ma anche per lui, e con quasi certezza, si deve constatare che in quella seconda metà dell'aprile 1471 non si trovava a Roma. Come scrive Beverly Louise Brown:

during April and May [1471] a number of other people spoke with Alberti in an attempt to elicit his opinion of their own designs for the Servite church [SS. Annunziata], or to have the artistic merit of Alberti's own project reconfirmed [...]. All of this points to Alberti's presence in Florence during the spring of 1471.<sup>46</sup>

La studiosa basa le sue affermazioni su alcune lettere scritte a Firenze da cittadini o residenti fiorentini, come Giovanni Aldobrandini, Piero del Tovaglia e Giovanni da Gaiuole, tra il 2 febbraio e il 3 maggio 1471, le quali inequivocabilmente citano Leon Battista quale autore di giudizi “a caldo” su disegni e modelli relativi alla SS. Annunziata preparati in quei mesi a Firenze: coinvolgimenti che presuppongono la sua reale, diretta, continuata presenza nella città toscana.<sup>47</sup>

I riscontri effettuati porterebbero a escludere sia Battista Guarini, sia Battista Alberti come possibili dedicatari del son. III 51, sicché non resterebbe che cercare altri possibili candidati, più o meno sostenibili. La cancellazione dei due principali indiziati implica però una riflessione sulla validità dei criteri euristici seguiti, e in particolare instilla il dubbio se la strada dei riscontri esterni, documentali, sia corretta nel caso in oggetto, dal momento che la dedica a *Batista* potrebbe anche prescindere da *tempo* e *loco* (per citare l'*incipit* del sonetto). In altre parole, non possiamo dire se il sonetto sia stato effettivamente composto a Roma nella seconda metà d'aprile del 1471 (che è in realtà la data relativa al tempo della storia), o non piuttosto, come sembra più verosimile, una volta che il conte fu tornato a Scandiano, fuori dai tumulti delle feste; e allora quella che può parere una stesura “in presa diretta” della lirica andrebbe ricondotta ai suoi più naturali confini della finzione retorico-narrativa. A questa pregiudiziale va affiancata un'osservazione, pertinente a una particolarità testuale, foriera di ulteriori dubbi, vale a dire il fatto

---

<sup>44</sup> L'epistola si legge in ALBRECHT, *Dresdener Handschrift*, p. 275.

<sup>45</sup> CARRAI, *Formazione*, p. 399.

<sup>46</sup> BROWN, *Patronage and Building*, p. 93. Devo la segnalazione di questo lavoro all'impareggiabile perizia e cortesia di Luca Boschetto, che qui ringrazio anche ufficialmente.

<sup>47</sup> Le lettere sono state pubblicate, da ultimo, in *Coro e cupola della S.S. Annunziata*, pp. 29-34. Si tratta dei documenti nn. 38 (Giovanni Aldobrandini al Marchese di Mantova, 2 febbraio 1471 [1470 *more florentino*]), 39 (lo stesso allo stesso, 23 marzo 1471 [1470]), 40 (Piero del Tovaglia allo stesso, 24 marzo 1471 [1470]), 42 (lo stesso allo stesso, 14 aprile 1471), 45 (lo stesso allo stesso, 27 aprile 1471), 46 (Giovanni da Gaiuole allo stesso, 3 maggio 1471).



che il sonetto III 51 sia privo di rubrica identificativa del destinatario dei versi, differentemente da quanto accade negli altri tre casi in cui gli *Amorum libri* si erano indirizzati per nome a un qualche personaggio. Il sonetto I 18 è detto rivolto «ad Guidonem Scaiolam», che compare al v. 12 con il vocativo «Guido mio»; stessa dinamica, legata all'identico personaggio, nel sonetto II 24, ove si ripete – nonostante non ce ne fosse stretto bisogno, dato il precedente – la didascalia «ad Guidonem Scaiolam» e l'amico è chiamato, al v. 2, «gentil mio Guido», dunque con il medesimo appellativo di «Batista mio gentil»; ancora, a III 29 compare un «Rinier mio dolce» (v. 12), svelato dalla rubrica come «Rinerus Gualandus». <sup>48</sup> È noto che le didascalie degli *Amorum libri* sono una diretta emanazione dell'autore, <sup>49</sup> sicché il fatto che il sonetto a *Batista* ne sia privo andrà imputato o a una caduta della dedica latina nella *princeps*, testimone unico – per questa sezione testuale – delle rubriche, oppure sarà da assegnare all'esplicita volontà dell'autore, che ritenne non necessaria, o non volle, l'identificazione di quel *Batista*. Delle due ipotesi, la prima è certo possibile benché poco probabile, data l'alta concentrazione di didascalie regolarmente giunteci nei pezzi circonvicini (ne sono forniti i nn. 48, 49, 50, 54), indizio questo di acribia della testimonianza a stampa, se non assoluta certo relativa; poziore riesce dunque la congettura che il nostro sonetto sia stato volutamente non rubricato da Boiardo, e la ragione che più naturalmente si offre per spiegare tale circostanza è che il dedicatario dovesse essere un *Batista* molto celebre, oppure che un qualche genere di autocensura fosse intervenuto a bloccarne l'agnizione. Quest'ultima ipotesi è destinata a restare un'illazione, dato che un evento di questo tipo era già effettivamente intervenuto, nel corso della stesura e rielaborazione degli *Amorum libri*, a proposito del Guido Scaiola ricordato sopra, resosi protagonista di illeciti penali e dunque non più proponibile – in quel particolare momento – come dedicatario di due sonetti: <sup>50</sup> la conseguenza era stata che Boiardo ne aveva fatto eradere il nome dal corpo dei versi, ragion per cui, se qualcosa di analogo fosse accaduto anche per il *Batista* di III 51, questo nome sarebbe stato cassato. Si può ulteriormente congetturare che il cognome di questo personaggio fosse taciuto per deferenza verso qualcuno molto in vista ma qui trattato con un'insolita confidenzialità, magari assai più anziano dell'ancor giovane e letterariamente non celeberrimo conte di Scandiano, la quale supposizione verrebbe dunque a riallacciarsi all'altra già avanzata, che cioè quel *Batista* fosse una persona famosa e non avesse bisogno di esser nominato, in un'apposita rubrica, anche con il cognome.

---

<sup>48</sup> Solo da poco si è cominciato a raccogliere qualche tessera documentaria su questi personaggi: cfr. quanto riassuntivamente ne dico in questo stesso volume: *Boiardo innamorato*, pp. 000-000 (e note relative).

<sup>49</sup> Come da ultimo si può ricavare dalla mia edizione critica: Boiardo, *Amorum libri tres* 2002, pp. CXCV-CXCIX.

<sup>50</sup> Si veda, sull'argomento, *ivi*, pp. CXCII-CXCIV.

I rilievi fin qui condotti dimostrano non necessaria l'ipotesi di una composizione romana del sonetto III 51, e dunque non cogente la natura storica, reale, dell'incontro fra Matteo Maria e un personaggio di nome *Batista*, da situare nella capitale della cristianità nell'aprile del 1471; quel *rendez-vous* poteva insomma essere avvenuto in altri tempi e in altri luoghi, o non essere avvenuto affatto, sicché il sonetto rivolto a *Batista mio gentil* sarebbe da considerare un gesto simbolico, un omaggio tutto letterario e soggettivo a un personaggio probabilmente famoso e indiscutibilmente legato alla Roma di quegli anni, non importa se in essa fisicamente presente nel segmento cronologico in cui si situa l'*istoria* amorosa del canzoniere boiardo, e in particolare la cavalcata romana di Borso e di Boiardo.

Denunciando il carattere ideale della dedica del sonetto III 51, vogliamo condurre le ricerche per l'identificazione di quel *Batista* su altro terreno da quello strettamente documentale, e precisamente sul testo stesso del sonetto, per cercare di capire se da esso derivino indicazioni o suggerimenti che facciano riferimento alla personalità del dedicatario: se, in altre parole, ci siano motivazioni interne a questa lirica atte a spiegare la ragione del coinvolgimento di un messer *Batista*, famoso personaggio dell'ambiente romano all'inizio degli anni Settanta, nell'economia del componimento e – magari – dell'intera raccolta.

Rileggendo *Batista mio gentil* si capisce che in esso il poeta rivela al dedicatario la sua incapacità, si direbbe quasi l'impossibilità, di liberarsi di Amore, che pare destinato ad accompagnarlo non solo per tutta la vita, ma anche nell'aldilà. Il tono è quello di una confessione, e l'intento una richiesta d'aiuto, rivolta a chi poteva, o si sperava potesse, trarlo «de l'usato foco». Date queste premesse, Boiardo sapeva di rivolgersi a un saggio, a qualcuno che in modo autorevole, cioè – e non può essere altrimenti – nei suoi scritti, aveva trattato la problematica erotica e, in particolare, il tema *de amore solvendo*. E chi mai poteva essere considerato, sul finire del terzo quarto del secolo XV, il massimo consigliere ed esperto in questa materia, se non quel Battista Alberti che, fin dal prologo della *Deifira*, aveva scritto: «Leggetemi, amanti, e riconoscendo qui meco i vostri errori, diventerete [...] più molto prudenti a fuggire amore»<sup>51</sup> È questo il «Baptista Albertus» che aveva rivolto all'amico Paolo Codagnello un'epistola *de amore* per «revocarlo da tanta e sì iniqua servitù»,<sup>52</sup> e che dunque poteva versare acqua e balsamo, certo metaforici, cioè letterari, sul *core* che *avampava* di Matteo Maria. La situazione espressa nel sonetto si incardina tanto naturalmente, felicemente al nome di Alberti, che forse non servirebbe nemmeno aggiungere la conferma proveniente dall'ultima terzina, che volge in versi un passo, ancora una volta, della *Deifira*:

Questi non sarà mai da me diviso  
mentre che io viva, e poi, di vita fore,

---

<sup>51</sup> ALBERTI, *Opere volgari*, III, p. 223.

<sup>52</sup> ALBERTI, *De Amore. Sophrona*, § 7.

meco me 'l portarò nel paradiso

e amerotti certo mentre ch'io viva; ancora e morto ti seguirò amando.<sup>53</sup>

Completando con il cognome dell'Alberti l'identità anagrafica, che è prima di tutto erotico-letteraria, di *Batista mio gentil*, ci rendiamo conto di come un sonetto volutamente lasciato senza rubrica identificativa non potesse che alludere al *Batista* per antonomasia del panorama culturale quattrocentesco. A un pubblico come quello che mi sta ascoltando, non serve che io ricordi quante volte l'Alberti sia chiamato, o semplicemente si autonomini, o si firmi, con il solo nome di battesimo:<sup>54</sup> mi limiterò, dato che di rime albertiane e di prose amatorie ci stiamo qui occupando, a menzionare la sigla «M. B.», 'Messer Batista', di una delle voci del *Corymbus*, o il «Battista» con cui Sophrona apostrofa l'interlocutore dell'operetta omonima,<sup>55</sup> il nome del quale compare in cima alle battute a lui assegnate.

Il sonetto III 51 è dunque, in stretta concomitanza con il limitrofo *Ecco l'alma città che fu regina*, un omaggio a Battista Alberti, e sembra indirizzato, a questa altezza degli *Amorum libri*, direi proprio per ragioni strutturali, di *finis amoris*, soprattutto all'autore della *Deifira*, cioè di un'opera che godette di una delle massime diffusioni manoscritte fra tutti i testi albertiani,<sup>56</sup> e che proprio in quel fatidico anno 1471 approdava su uno dei primi torchi di stampa, quelli (come pare) del padovano Lorenzo Canozzi.<sup>57</sup> Viene da pensare che, proprio in mezzo al «molto ioco» del soggiorno romano, o magari nei mesi susseguenti al ritorno da quel viaggio, Boiardo si sia dedicato a una lettura, o meglio a una rilettura, della *Deifira*, e quest'atto l'abbia convinto a chiudere in un certo modo il suo canzoniere, di fatto (e in tutti i sensi) nel nome di Battista. Il prolungato e sapiente ricamo costruito sulla prosa dell'operetta erotica albertiana suona anche come saluto e distacco di Boiardo da un *auctor* che lo aveva accompagnato nel corso dell'opera, rappresentandone uno dei modelli più prestigiosi. Se Petrarca e Giusto dei Conti costituiscono le fondamenta e i pilastri su cui si regge l'alto edificio degli *Amorum libri*, le *Rime* e gli *amatoria* di Alberti ne identificano gli archi e le finestre, e insomma ne dettano lo stile architettonico. Lo si vede anche da quanto concretamente possiamo dedurre dal fare poetico di Boiardo, rivolto a fornire un *opus* fittamente *tassellatum*, finendo per rispecchiare in pieno quella poetica del mosaico così legata ad Alberti, ispiratore e – nel contempo – magnifica tessera degli *Amorum libri*; ed è singolare, ma non inatteso,

---

<sup>53</sup> ALBERTI, *Opere volgari*, III, p. 229.

<sup>54</sup> Un primo elenco, comunque, in CARRAI, *Formazione*, p. 402.

<sup>55</sup> Cfr. ALBERTI, *De Amore. Sophrona*, § 5.

<sup>56</sup> BERTOLINI, *Come 'pubblicava' l'Alberti*, p. 223 conta 21 manoscritti («+ 1 non identificato») della *Deifira*. Va anche precisato, con TISSONI BENVENUTI, *Alberti a Ferrara*, che nell'inventario, del 1477 circa, della biblioteca di Ercole, che comunque assorbiva anche la biblioteca di Leonello, è attestata la presenza di una *Deifira*.

<sup>57</sup> La proposta di identificazione in RIDOLFI, *Stampatore* (e si veda la notizia bibliografica pubblicata da Grayson in ALBERTI, *Opere volgari*, III, p. 385).

che l'episodio della massima fortuna letteraria di *Batista* nel Quattrocento si legghi al nome di un non-fiorentino e non-toscano come Matteo Maria Boiardo.

## Giusto e gli *Amorum libri* di Boiardo

Il nodo critico di cui mi occupo fu per primo formalizzato, in termini congrui e generalmente corretti, da Enzo Ronconi nel 1952, in un intervento che peraltro non affrontava di petto la questione, trattandosi di una breve recensione al Boiardo della Utet curato da Aldo Scaglione.<sup>1</sup> Le premesse da cui lo studioso partiva riguardavano, da un lato, «l'organicità della [...] raccolta di versi» di Giusto e, dall'altro, «la sottigliezza della sua indagine intorno alle contraddizioni insite nella passione amorosa»;<sup>2</sup> come dire che, nel valutare l'apporto del Conti alla lirica boiardesca, i suggerimenti di Ronconi si appuntavano, per esprimerci in termini a noi più consueti, sul macrotesto giustiano e sulla tematica del suo canzoniere.

Essendoci posti, e volendo proseguire, su questi stessi binari, occorre rispondere a una domanda preliminare, e cioè quale testo della *Bella mano* leggesse Boiardo. La risposta può essere ancorata a due certezze: la prima è che il conte di Scandiano non si avvalse, almeno per la stesura degli *Amorum libri*, della *princeps* bolognese del 1472, perché a questa data gli *Amores* erano già abbondantemente improntati, anche se il termine probabile entro cui ne fu conclusa la stesura è il 1474;<sup>3</sup> in altre parole, non occorre attendere la fortuna tipografica della *Bella mano* per far partire da essa l'interesse di Boiardo per Giusto,<sup>4</sup> ché tale attenzione datava a un periodo precedente, dunque si era giocoforza focalizzata su una raccolta manoscritta di rime contiane: fatto che non stupisce, se si pensa che la prima diffusione attestata del canzoniere di Giusto, naturalmente a penna, ebbe il suo centro proprio a Ferrara, già alla fine degli anni '40 del XV secolo.<sup>5</sup> La seconda certezza è relativa alla conoscenza che Boiardo ebbe non solo della *Bella mano*, ivi compreso il capitolo *150 Se con l'ale amoroze del penser*<sup>6</sup> (riecheggiato decine di volte negli *Amores*),<sup>7</sup> ma anche di talune almeno delle *Rime stravaganti*, fra le quali vanno senz'altro annoverate – come credo di aver dimostrato altrove<sup>8</sup> – la XI, *Ben fo neffando, infausto e maledetto*,

---

<sup>1</sup> Cfr. RONCONI, *Recensione*.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 173-74.

<sup>3</sup> Cfr. BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. CCXXII.

<sup>4</sup> Come insinua ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*, p. 36.

<sup>5</sup> Si veda PANTANI, *Amoroso messer Giusto*, pp. 180-81 (e suoi precedenti interventi qui rifulsi).

<sup>6</sup> Seguo la numerazione e il testo proposti da Italo Pantani nell'edizione critica provvisoria di *Sonetti e canzoni* espressamente fornitaci per l'occasione del convegno (la sola numerazione, innovativa rispetto alla vulgata, si può controllare ivi, pp. 225-31).

<sup>7</sup> Provo a fornirne un regesto sommario, traendolo dalle note della mia edizione commentata (BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012), con qualche arricchimento: v. 9 → AL II 22, 105-106; v. 10 → III 17, 8; v. 11 → I 50, 5; vv. 10-12 → III 48, 40-42; v. 25 → III 3, 2; v. 41 → I 30, 13-14; v. 44 → II 31, 7-8; v. 45 → III 12, 6; v. 53 → I 16, 10-11; vv. 55-56 → I 15, 59-60; v. 60 → II 12, 6; v. 68 → I 42, 12-14; v. 84 → III 29, 10; v. 105 → I 17, 2; v. 106 → II 9, 1; v. 116 → III 41, 5; v. 138 → I 8, 6 e I 38, 11; v. 144 → III 47, 10; v. 153 → I 33, 31-32; v. 185 → II 34, 38-39; v. 192 → I 25, 1; v. 195 → III 37, 12-14.

<sup>8</sup> Si vedano *Esperienze di un commentatore degli "Amorum libri"*, qui alle pp. 000-000, e le note di commento in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012, pp. 750-54 e 800-804.

attiva negli *AL* III 27, *Ben fu mal'ora e maledetto punto*, e la XVII, *Finestre mie, quand'io ve veggio aperte*, sottintesa negli *AL* III 18, *Ligiadro veroncello, ove è colei*.

Lo spettro, dunque, delle rime di Giusto a conoscenza di Boiardo dovette essere piuttosto ampio, anche se non sappiamo quale manoscritto, ammesso che sia fra quelli giuntici, sia stato effettivamente sfogliato, letto e memorizzato da Matteo Maria; pare però assodato che, potendo accedere a un corpus molto ampio di componimenti contiani, Boiardo fosse in grado di cogliere la curvatura complessiva della *Bella mano*, la sua componente macrotestuale. Non è mia intenzione indagare capillarmente su questo aspetto del canzoniere di Giusto, anche perché molto è già stato detto sull'argomento,<sup>9</sup> pure nella sede di questo convegno; mi soffermerò dunque solo sui due sonetti iniziali, che anticipano le linee programmatiche poi effettivamente seguite dal poeta. Leggiamo la prima terzina del primo sonetto:

Da inde in qua mia voce mai non tacque,  
ma sempre, ovunque io fusse, lagrimando  
d'Amor e di madonna si ragiona.

Giusto sottolinea il carattere monotematico delle sue rime per Isabetta, vincolate *in toto* a cantare dell'amata e di Amore, escludendo a priori – come in effetti sarà nella *Bella mano* – qualsiasi altro motivo non pertinente alla sfera erotica: niente politica, ad esempio, come succedeva nei *Fragmenta*, e su questa strada le orme di Boiardo si stamperanno esattamente sopra quelle di Giusto.

Nel sonetto 2 della *Bella mano* il poeta descrive con puntualità la *impresa*<sup>10</sup> che si accinge a tentare, che risulta distinta in tre nuclei precisi: il primo, «ricontar l'inganno / ond'io fui preso il dì ch'io 'namorai» (vv. 9-10), la qual cosa sottende una concezione dell'Eros appunto come *inganno*, scacco alla ragione, raggiro e sconfitta. Il secondo motivo consiste nel dire «di costei l'angelica beltade» (v. 11), con tutto il codazzo di rime di lode dell'amata, che toccano punte di vera esaltazione di lei come creatura divina, capace di riportare l'età dell'oro fra gli uomini. In terza battuta, Giusto prevede di rivelare «con qual forza in mezzo 'l cor mi stanno / gli occhi infiammati de' celesti rai / che vita m'han spogliato e libertade» (vv. 12-14), il che significa sposare il detto virgiliano, così consueto a Boiardo, «omnia vincit Amor» e considerare l'Eros non solo come nemico della *libertade*, ma anche *omicidiale*, come dice Ficino, comunque fonte di infinite sofferenze che conducono a morte l'amante. Questi tre motivi risultano variamente trattati e incrociati nella *Bella mano*, spesso senza un disegno narrativo lineare e ben individuabile, almeno non così chiaro come negli *Amorum libri*, dove la mente tetragona di Boiardo incanala le varie istanze giustiane (ma non solo) entro partizioni strutturali e numeriche ben precise, per cui il momento della lode precede quello dei lamenti per gli inganni d'amore, e in ogni

---

<sup>9</sup> Specie da PANTANI, *Amoroso messer Giusto*, pp. 79-110.

<sup>10</sup> Vocabolo ripreso da Boiardo, come si legge ivi, p. 109.

caso il macrotesto assume un respiro ben più ampio e riconoscibile rispetto alla *Bella mano*, senza risultarne, come qui, schiacciato prospetticamente e ondivago. Oltre tutto, la *Bella mano* non palesa partizioni strutturali interne e lascia aperto il discorso amoroso: assumendo, come suggerisce Pantani,<sup>11</sup> il sonetto 141, *Va, testimon della mia debil vita*, a epigrafe del canzoniere, la storia d'amore raccontata da Giusto si rivela ancora *in progress*, nonostante il poeta confessi (con uno zeugma) che «il corpo è stanco, e stanchi i mei pensieri» (v. 10) e la vicenda sembri ormai sul viale del tramonto. Boiardo, che sigilla egli stesso gli *Amorum libri* con un sonetto, ricalca – come sappiamo – l'epilogo dei *Fragmenta*, sbrigativamente, anche se non immotivatamente, pentendosi del suo amore e decretandone la fine; da parte sua, Antonia continua a godere – per quanto ne possiamo inferire – di ottima salute, diversamente da Laura ma in sintonia con Isabetta: nonché, si deve aggiungere, con Anthia.

L'affiancamento di quest'ultima donna a Isabetta e a Laura come possibili antesignane della Caprara è merito di Antonia Benvenuti,<sup>12</sup> che ha sottolineato l'incidenza anche strutturale degli *Erotica*, nella prima loro configurazione in quattro libri, sugli *Amores* di Boiardo. Il fatto è che con Isabetta e Anthia fa la sua comparsa, nella nostra tradizione, un tipo di donna assai disforme da Laura e in buona parte improntata su precedenti latini (ma naturalmente anche su modelli sociali diversi dal passato): donna capace di indipendenza e di intraprendenza, giovane e nubile, o comunque non ancora sposata, acconsenziente sul piano dei sensi ma anche volubile, in grado tanto di compiere gesti accattivanti verso l'amante quanto di piantarlo in asso per darsi ad altri. Antonia sarà, con dosaggi ovviamente diversi rispetto a Isabetta e Anthia, esse stesse fra loro non gemelle, biologicamente loro cugina, e provocherà nell'amante-poeta, proprio come le sue precorritrici, una serie di reazioni analoghe sul piano psicologico-esistenziale e su quello formale. Penso soprattutto alla scoperta del tradimento di Antonia, che è collocata da Boiardo proprio all'inizio della seconda metà del canzoniere, all'altezza dei sonetti II 31-32-33, la quale libera il veleno del poeta, che ricorre a epiteti ingiuriosi contro l'amata quali già avevano usato, appunto, Giusto e Tito, se non ancor più pesanti; e non a caso gli echi intertestuali diretti fra Boiardo e i due autori si intersecano qui fra loro, pur con un'innegabile preponderanza assegnata a Giusto. Si veda II 31, 7-8, ove lo smarrito amante denuncia: «colei che la mia vita in man tenia, / senza ragion vèr me se è volta in ira», parafrasando o prelevando *tout court* da Giusto, 144, 125-26 «ca quella, per chi ancora ella [*l'anima del poeta*] respira, / ver me s'è volta in ira»: l'unica cellula nuova degli *Amorum libri* appare la specificazione *sanza ragion*, che serve comunque a Boiardo per trasformare il settenario giustiano in endecasillabo. La parentorietà del prelievo permette di avvicinare il precedente v. 5 boiardesco, «Soverchio dolo a lamentar me tira», al precedente v. 122 dello stesso polimetro

---

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, p. 84.

<sup>12</sup> Si veda TISSONI BENVENUTI, *Boiardo elegiaco*.

144: «che tanto danno a lagrimar m'invita», magari con sovrapposizione del petrarchesco «Giusto duol certo a lamentar mi mena» (*Rvf* 276, 5). Poco sotto, nello stesso sonetto degli *Amores*, ai vv. 9-10, Boiardo si chiede: «Né scio se la fallace finga forse / el sdegno e 'l crucio», con pieno raccolto dall'*incipit* di Giusto, 83: «Io non so se costei per ch'io sospiro / se infinghie o teme», cui segue la conclusione in apodosi dell'ipotetica: «veracemente io ne voria morire» (83, 14), la medesima di Boiardo: «io voria prima / morir non de una morte, ma di cento» (II 31, 13-14). Si sarà notato l'impiego di un appellativo infamante come «la fallace», forse il più caustico fra quelli usati da Boiardo e non per nulla privo, come aggettivo sostantivato, di precedenti diretti volgari e latini, classici, medievali e umanistici: la qual cosa denota la capacità oltranzistica del poeta, la facilità e la perizia di chi sa superare i limiti, in questo caso lessicali, toccati dalla tradizione.

Il sonetto II 32, intermedio nella terna sopra citata, si avvia con un'amara constatazione: «Ormai son giunto al fine, ormai son vinto, / né più posso fugir né aver diffusa», versi in cui Boiardo procede al raddoppio per *expolitio* della più secca affermazione contiana: «Io son già vinto e non so far diffusa» (121, 9), la quale si accompagnava al fermo proposito di non desistere dall'amare: «ca 'l gran disio donde ho la mente accesa, / Letè ben so non metteria in oblio» (121, 12-13), secondo una fenomenologia qui smentita da Boiardo, che pur si riallaccia a quello stesso testo: «quel desir che tenea mia voglia incesa / è da geloso nimbo in tutto extinto» (II 32, 3-4). In conseguenza di ciò, «l'alma che vagava adesso è presa, / in tutto è presa e posta in labirinto» (vv. 7-8), sicché Boiardo si chiede: «Chi mi trarà giamai del cieco errore? / Ché il filo è rotto e rotta è quella fede / che era de lo errar mio conforto e duce» (vv. 9-11): *terzina* che rifà, con il solito stile ricco di raddoppi, ripetizioni, chiasmi, l'analoga prima *terzina* di Giusto, 84:<sup>13</sup> «Il filo è rotto ond'io reger soleva / ne l'ampio laberinto il cieco passo, / sì che giamai non spero uscirne in vita». La differenza di punti di vista è però, una volta di più, sostanziale, come fra chi – come Giusto – adibisce la metafora del filo d'Arianna con intenti vetero-mitologici (non per nulla egli cita anche Circe e Medusa), laddove Matteo Maria vi attinge significati esistenziali, risultando il suo errare alla cieca come la cifra del suo disagio mentale, la caduta nel labirinto senza via d'uscita della propria disperazione amorosa.

Il terzo sonetto degli *Amorum libri* (II 33) si focalizza sulla scoperta del tradimento di Antonia, di cui l'amante è testimone oculare: «Pur vedo mo' che per altrui sospira / questa perfida, falsa traditrice; / pur mo' lo vedo né inganar me lice, / ché l'occhio mio dolente a forza il mira» (vv. 5-8). Qui confluiscono Giusto XLIV 9-12 «e questa altera, / crudele, ingrata, falsa donna [...] / rivolti ha i soi pensier tutti in altrui», e il sonetto 83 già sfruttato in precedenza: «fin ch'un pensier geloso il cor mi strugge, / che questa ingrata per altrui sospire» (vv. 10-11).<sup>14</sup> Nel Conti si affaccia solo un

<sup>13</sup> Come messo in luce da MENGALDO, *Lingua*, p. 337.

<sup>14</sup> Per il riscontro, cfr. ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*, p. 47.



sospetto che Isabetta palpiti per un altro, mentre a Boiardo è palese *de visu* il voltafaccia di Antonia, come dimostra l'incredula ripetizione anaforica *Pur vedo mo' / pur mo' lo vedo*: stilema e stato d'animo debitori a Tito Strozzi: «*Ipse ego, nec fallor, coram tua crimina vidi / et me (quod nollem), perfida, teste rea es. / Vidi ego ...*».<sup>15</sup> Il parallelo si fa ancora più stretto quando si osservi che il vocativo *perfida* è accolto da Boiardo poco più sotto, al v. 12: «Hai tu donato, perfida, ad altrui / le mie parole, e mei cinni, il mio riso?», per quanto tale sprezzante epiteto conosca una consistente trafila classica, da Ovidio a Properzio,<sup>16</sup> per approdare esso stesso a un *incipit* giustiano: «A che mi fuggi, o perfida, a tutte ore [...]?», in un sonetto, l'82, che così rientra nella terna di *Bella mano* 82-83-84 messa a frutto nei tre sonetti boiardeschi. In più, il legame evidenziato tra Giusto, 83 e *AL* II 33 si giova dell'ulteriore vincolo costituito dalla quasi identità di rime A, da *-iro* a *-ira*, con piena sovrapposizione di *sospiro / sospira* e di *tiro / tira*.

L'episodio ora esaminato di prelievo consistente e multiforme, pur con i necessari distinguo, di materiali contiani negli *Amorum libri* non è ovviamente l'unico disponibile. Sono infatti numerosi gli strappi di vaste zone degli affreschi dei *Sonetti e canzone*, successivamente reimpiantati da Boiardo nel suo canzoniere, dove i vecchi disegni rivivono nella differente cornice e con nuovi colori, spesso impastati (come si è appena visto) con tinte e tonalità di differente provenienza. È però possibile rintracciare una linea diretta Giusto → Boiardo che si impone su ogni altra possibile derivazione o deviazione, e della quale vorremmo offrire una panoramica adeguata alla vastità dei lasciti.<sup>17</sup> Prendendo avvio *de minimis*, singole voci contiane accolte negli *Amorum libri* risultano: *Amor* come parola iniziale di ambedue i canzonieri; *impresa/impresa*, secondo quanto più sopra osservato; *odeti/odite/oditi*, parola-chiave del ternario *Odite, monti alpestri, gli mei versi!* (142), ripresa in *AL* I 8, 14; II 22, 11; II 40, 4; II 44, 61; II 47, 10; *se an(n)era*, dall'*incipit* del polimetro *La notte torna, e l'aria e 'l ciel se annera* (144) in *AL* I 45, 3 e II 43, 10; il vocativo *f(i)era* gridato spregiativamente all'amata: Giusto, 54, 9 - *AL* II 10, 1 e 4; II 44, 151; II 55, 26; *infausto*, dall'*incipit* del sonetto *Ben fo neffando, infausto e maledetto* (XI) ad *AL* II 18, 3 e III 27, 2; *smorza*, vocabolo in unica attestazione e in rima tanto in CONTI, 113, 8, quanto in Boiardo II 44, 67.

Passiamo ai sintagmi con tutta probabilità pervenuti per via diretta da Giusto a Matteo Maria:<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Cfr. *Eroticon libri* III 11 [= IV xxv in STROZZI, *Poesie latine*], vv. 3-5: testo e rinvio in TISSONI BENVENUTI, *Boiardo elegiaco*, pp. 97-98.

<sup>16</sup> Per i quali si veda il mio commento a BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012, p. 521-22, e inoltre PANTANI, *Amoroso messer Giusto*, pp. 106-7.

<sup>17</sup> Molti dei rinvii (non tutti) sono tratti dal mio citato commento, dove anche si reperiranno, caso per caso, eventuali debiti verso gli studi precedenti.

<sup>18</sup> I lemmi si presentano nella veste grafica boiardesca; precedono i rinvii al Conti, seguono, separati da un trattino, quelli agli *AL*. L'asterisco che talora li accompagna segnala la collocazione dei sintagmi in rima in entrambi i poeti.

dolci inganni\* (67, 5 - I 1, 9); bel lavoro\* (XLVI 6 - I 12, 8; I 26, 10; II 22, 14; III 25, 38); iniqua e dura (*LIX* 8 - I 14, 8); catena d'oro (36, 43 - I 20, 2); candida brina\* (XXXV 11 - I 21, 7); gran splendore (118, 1 - I 27, 6); Ben fòra (64, 7 - I 27, 21); pensier' rei (82, 9 [rei pensieri] - I 27, 71); ogni splendore (69, 2 - I 28, 6); dolce accento\* (38, 7 - I 32, 1 [*lezione primitiva*]); non scema (121, 11 - I 33, 16); cor degiuno (96, 11 - I 33, 53); anzelica vagheza (36, 84 - I 34, 1); alma ligiadra (98, 22 [ligiadra ... alma] - I 34, 12); viole e fiori (58, 3 [fioretti e ... viole]; 142, 98; 143, 158 - I 36, 2; III 18, 6 [fiori e ... viole]; III 22, 1 e 9 [Fior' ... e ... viole]; III 38, 4 e 12); man gentil (18, 11 [gentil man] e 20, 3 - I 38, 2); man legiadra (19, 1; 29, 2; 36, 87; 38, 5 - I 38, 9); bel color (81, 1 - I 43, 64); grande ... trionfo (*LIII* 2 - I 53, 6); pungente spine\* (142, 113 - I 56, 2); ne fura\* (53, 14 - II 7, 8); mira che (144, 27 e 172 - II 10, 12); quando mostrasti (144, 86 - II 11, 23); mio lamentare (92, 13 [lamentar mio]; XXXIII 14; XXXVIII 3 - II 11, 38); falsa vista\* (144, 154 - II 11, 57); così rimanga (143, 143-44 [così ... rimanga] - II 11, 112); mondano errore\* (21, 2 - II 14, 7); stral pungente (74, 6 [pungente strale]; 130, 4 [*idem*] - II 15, 7); Fortuna e Zelosia (144, 117 [Fortuna ... e gelosia] - II 31, 2); cor tradito (127, 10; 144, 67 - II 38, 3); monti alpestri (142, 1 - II 40, 1 e 4); insieme accolti\* (32, 9 - II 43, 1); cor spietato (143, 32 [spietato core] - II 44, 127); alpestra ripa (*LXI* 2 [ripe alpestre] - II 48, 13); doloroso fine (143, 74 - II 55, 6); stanca ragione (79, 7 [ragion ... stanca] - II 57, 13); bel laccio (13, 45; 22, 18 - III 3, 11); alto coro\* (5, 8 - III 21, 7); venenoso stral (105, 12 - III 27, 8); vivo vivo (43, 9 [viva viva]; 48,5 [*idem*]; 108, 39 [vivi vivi]; 144, 104 [viva viva]; 150, 120 [*idem*] - III 29, 2); Amore ... benegno\* (VI 2 - III 31, 22); vagi lumi (31, 9; 144, 64 - III 37, 7); dolce sostegno (101, 1 [Dolce ... sostegno] - III 45, 1); non intendo\* (75, 99 - III 50, 3); gran peso (84, 2 - III 56, 8).

Quanto a espressioni, fraseologie, proposizioni, o spezzoni fraseologici e preposizionali, tutti inferiori alla misura dell'endecasillabo, si vedano:

fugendo ... da l'altro errore (85, 6) - fuge ... il puerile errore (I 1, 11); Uman pensiero ... non può ritrarla (41, 9) - mirar non puote uman pensiero (I 7, 2); e dolcemente moro (69, 5 - I 12, 4); volando poi tanto alto (115, 13) - tanto alto volando (I 15, 76-77); dal corpo diviso (150, 105 - I 17, 2); Quel cerchio d'or(o) che (7, 1 - I 20, 8 [Quel vago *etc.*]); chi mi tien vivo (11, 2) - che me tien vivo (I 20, 8); (i)l cor mi rose (34, 8 - I 33, 13); Amor vòle (15, 8; 46, 4; 97, 6; 143, 54; XXXIII 5 - I 33, 21); Non puote più soffrire (144, 124) - più non può soffrire (I 33, 53); a questo giorno (17, 32 - I 36, 6); adorno di beltà (150, 138) - di beltate adorno (I 38, 11); prendi ... l'arme (143, 49-50) - l'arme prende (I 43, 39); Quando costei (9, 1 - I 43, 61); diè Natura (142, 89 - I 46, 7); il mio cor(e) spera (XLIV 13 - I 50, 27); tua forma e colore (XIX 6) - tua forma e il tuo color (I 50, 38); che più chiedi ...? (54, 5 - I 59, 2); dispetto, o ... isdegno (XVI 1) - per sdegno ... on per dispetto (I 59, 8); Mira, pensier fallace, / se (75, 70-71) - mira, crudel, se (II 10, 9); libertà perdei (150, 60) - perdei mia libertate (II 12, 6); è sol cagion del mio languire (75, 87) - sia la cagione / de questo ... languire (II 22, 105-6); Chi me rivela (144, 121) - che mi rivella (II 25, 9); benché a te parà (LIV 12) - benché a te paia (II 28, 11); 'l cor mi ha pregno (76, 13) - il mio cor fu ... pregno (II 34, 43); de onor cura (23, 5 - II 35, 9); Vedendo l'ombra (54, 7) - vegendo ... l'ombra (II 43, 3); quando è la notte (98, 1 - II 43, 8); per amar con fé(de) (XXVI 14 - II 44, 35); a lacrimar mi (s)forza (144, 81 e 102 - II 44, 69); al cor mi ad(d)uce (63, 7 - II 44, 105); al ciel sereno (72, 3 - II 44, 121); impetrar morte (75, 72 - II 44, 131); Che maledetta sia (93, 12 e XXXVII 12 - II 44, 145); m'hai al fin duto (*LVIII* 88) - Tu m'hai [...] a mortal sorte / condotto (II 44, 151-52); ch'io canto ... il so

bel nome (XXIII 7) - che il tuo bel nome canta (II 48, 4); Con tanta forza (138, 9 - II 50, 1); senza vita e senza sangue (143, 144) - senza spirito e senza sangue (II 51, 6); Non più losenghe (89, 5 - II 53, 1); duol ch(e) al fin mi mena (60, 12 - II 53, 13); dal dì ch(e) io (90, 3 e XXVI 1 - III 1, 5); (i)l cor me fura (87, 13 - III 4, 6); giaccio in mezzo 'l fuoco e non (76, 14) - iacio nel foco, e non (III 4, 11); non ti pieg(h)i (LVIII 84 - III 5, 5); per mi ... si sente (101, 7) - per me si sente (III 8, 3); ascoltar non (mi) vole (VII 13 - III 9, 4); d(a) Amor procede (143, 30 - III 11, 9); l'alma ... se disface (LXIII 29 - III 12, 5); del suo spirar ... la prive (150, 45) - de spirar sia priva (III 12, 6); amando morire (XXXIII 12 - III 12, 72); nel fronte (io) porto (128, 4) - pòrtol ne la fronte (III 13, 8); Donde procede ...? (53, 5 - III 17, 5); che me confonde (111b, 1 - III 17, 8); quando vedrò ...? (117, 7-8 - III 19, 6); che (i)l cor mi prese (18, 11 - III 28, 2); per gire al suo (94, 14 - III 32, 8); in tanta mia roina (144, 31 - III 33, 14); che mi consume al foco (142, 59) - che io me consumi in foco (III 34, 11); chi mi tien vivo (11, 2) - che me tien vivo (III 45, 13); in tanti guai (37, 5 - III 50, 10); quel ch'io m'era (30, 13) - quel che io era (III 51, 2); indarno (i) me lamento (LVIII 91 - III 56, 10); intorno / ... se agira (143, 190-91) - ne ragira intorno (III 57, 1); per sciochez(z)a (133, 11 - III 57, 14).

Veri e propri calchi giustiani interessanti singoli endecasillabi boiardeschi si ravvisano nei seguenti luoghi:

che mi va consumando a poco a poco (36, 34) - e vame consumando a poco a poco (I 12, 13)

Quel'infinito ben de ch'io ragiono (36, 18) - Quello amoroso ben de ch'io ragiono (I 51, 1)  
Scolpita ... / ti serbo d'ogne tempo in mezzo 'l core (48, 5-6) - che sempre fu scolpita nel mio core (I 54, 6)

pur mi conduce / ove io non voglio (143, 2-3) - come conduci altrui dove ei non vole (I 58, 8)

Chi darà agli occhi mei sì larga vena / de lagrime ...? (75, 1-2) - Chi me darà di lacrime tal vena ...? (II 20, 12)

quando me vedi sconsolato e solo (143, 60) - alor mi vedo sconsolato e solo (II 44, 118)  
me vedisti ... giacer tra fiori e l'erba (143, 61-62) - che me vedi jacer pallido a l'erba (II 44, 130)

vedreno de fioretti ... il mondo adorno (58, 3-4) - e fassi il mondo de bei fiori adorno (II 56, 4)

di cui me lamento? / De ria Fortuna non già (XXX 1-2) - e lamentai de la fortuna ria (III 9, 7)

mentre a mia voglia a morte l'alma invio (1, 6) - che a morte de mia voglia me destino (III 12, 67)

ché 'l più del tempo se mostrò benegna (VII 11) - mi se mostrò con sì benegno viso (III 25, 72)

ma poi successe l'infelice tempo / e d'ogne bel piacer privò quella alma (98, 28-29) - Da indi ogni piacer mi fu disgiunto (III 27, 5)

la luna (ha) pieno l'uno e l'altro corno (58, 5 e 144, 12) - né de la luna l'uno e l'altro corno (III 33, 3)

Le lagrime me abbondan tanto omai (52, 13) - tanto di pianti e di lamenti abondo (III 34, 3)  
che quel che 'n cor non era mi mostrò (144, 175) - se ben già dimostrò quel che non era (III 36, 11)

che si sovente / torni a vederme (101, 2-3) - ritorna almanco a rivedermi spesso (III 45, 14).

Le riprese più corpose, tematico-situazionali, di immagini e concetti, con il relativo lessico (che sempre, in Boiardo, fa da spia riconoscibile al prestito), risultano molto ramificate e diversificate per calibro e portata, tanto che non è possibile trattarne qui in modo esaustivo, commentando adeguatamente le singole occorrenze.<sup>19</sup> Mi limiterò pertanto, scusandomi per la nudità e secchezza dei dati, a elencare e mettere a confronto i *loci* giustiani fatti propri dal conte di Scandiano, verosimilmente per via diretta, senza intermediazioni o sovrapposizioni importanti, avvertendo che si tratta di una compilazione “di servizio”, pur sempre passibile, come di norma in questi casi, di ulteriori integrazioni:<sup>20</sup>

pensando alla mia impresa / dignissima de stile alto e soprano (13, 7-8)	il cominciato stil non abandono, / benché sia disequale a tanta empresa (I 2, 7-8)
tal che 'l Maestro da' stellati chiostri / se loda, rimirando nel bel volto, / che fe' già de sua man cose sì belle (6, 12-14)	Ma più non se ralegra el summo Jove / [...] né tanto se ralegra aver adorno / il ciel di stelle [...] / quanto creato aver costei (I 3, 5-12)
Virtude e gentilezza / qui giù discese, Amore, / quando madonna venne in questa vita (22, 40-42)	Sieco dal ciel discese Cortesia, / [...] / Purità sieco e sieco Ligiadria (I 4, 9-11)
Invan se cerca quanto 'l mondo giri, / per ritrovar altra amorosa sorte / che si pariggi al mio felice stato (147, 12-14)	quanto gira in tondo / il mare [...] / non è piacer nel mondo / che aguagliar se potesse a quel che io sento (I 8, 15-18)
Ratto per man de lei che in terra adoro, / Amor negli occhi vaghi io vidi un giorno / tesser la corda che al mio cor d'intorno / già nei primi anni avolve, sì ch'io moro. / Ordito era de perle e testo d'oro / il crudel laccio, e de tanta arte adorno / a tal che Aragne troppo arebbe scorno, / dove natura è vinta dal lavoro (18, 1-8)	A la rete d'Amor, che è texta d'oro / e da Vagheza ordita con tanta arte / che Hercule il forte vi fu preso e Marte, / son anche io preso, e dolcemente moro. / Così morendo il mio Signor adoro / che dal lacio zentil non me disparte, / né morir voglio in più felice parte / ca religato in questo bel lavoro (I 12, 1-8)
Chi è possente a riguardar negli occhi / de lei [...], / e mirar fiso (17, 1-3)	se alcun fia che possente / se trovi a riguardarla in vista fiso (I 15, 59-60)
Io non era possente a mirar fiso / di lungi pur la vista di colei (150, 55-56)	
Lasso, ben so che si non arde il cielo, / or che 'l fronte de Appollo più sfavilla, / come entro il cor mi infiamma una favilla (68, 1-3)	Io vado tratto da sì ardente voglia, / che 'l sol tanto non arde ora nel celo (I 23, 1-2)

<sup>19</sup> Cosa che peraltro ho già fatto, per quasi tutti i passi qui adottati, nel mio commento.

<sup>20</sup> Nella colonna di sinistra i rinvii a Giusto, in quella di destra a Boiardo. Nella tavola non ricompaiono gli esempi di *AL* II 31-32-33 già presentati in avvio di relazione.

- stato non è quanto che 'l mio felice, / né in  
ciel, ch'io creda già, né qui, né altrove  
(45, 10-11)
- o dolce accento / de quel parlar che infin  
al ciel se intende (38, 7-8)
- rivolti ha i soi pensier tutti in altrui (XLIV  
12)
- L'alta beltà che mi dipinse Amore / in  
mezzo 'l cor con sì pungente stile (45,  
1-2)
- Questa agnoletta mia dalle ale d'oro, /  
mandata qui dal regno degli dèi, / non  
so che nell'aspetto agia con lei, / che  
come cosa santa sempre adoro: / dei  
spirti eletti el più gentil, de loro /  
venendo a noi con gli altri semidei /  
(nel fronte porto scritti i pensier' mei) /  
dalla più degna spera et alto coro. / Dal  
volto acceso d'un celeste raggio ... (5,  
1-9)
- Qualunque per Amor giamai sospire, /  
fermato da seguir cosa mortale, / in me  
se specchi, e pensi se al mio male / si  
vide al mondo mai simel martire! / Per  
fedelmente amar, per ben servire, / son  
posto in croce (51, 1-6)
- né mai, si bene stimo, / per lagrime o  
sospir, né per miei prieghi, / ebbi un  
piacer da te, ma sdegno e pena (XX 12-  
14)
- E tu [...] del morir mio / prendi vaghezza  
(142, 22-23)
- e tu di tempo in tempo stai più salda, / e  
men ti scalda l'amoroso fuoco, / e parte  
un gioco il gran martir ch'io sento (144,  
53-55)
- Per me non basto ricontar l'inganno /  
ond'io fui preso il di ch'io 'namorai (2,  
9-10)
- Dov'è 'l piacer, dov'è il ben che aspettavi?  
/ E 'l guidardon dov'è or di tant'anni /  
che l'hai servita ...? (XXV 5-7)
- null'altro è di me in terra più beato, / né  
sciò se forsi in cielo alcun ne sia (I 24,  
7-8)
- né senza lei tra l'Isole Beate / né in ciel  
(ch'io creda) sentiria mai pace (I 29, 10-  
11)
- e lo accento gentil de le parole / che sopra  
noi risona insino al celo (I 24, 12-13)
- tu sola e pensier' rei / tutti hai rivolti (I 27,  
71-72)
- L'alta vagheza che entro al cor me impose  
/ con l'amorose ponte il mio volere (I  
33, 1-2)
- Questa matina nel scoprir del giorno / il  
ciel s'aperse, e giù dal terzo coro /  
discese un spiritel con l'ale d'oro, / di  
fiamme vive e di splendor adorno (I 41,  
1-4)
- Voi che intendeti tanto il mio dolore /  
quanto mostrar lo può mia afflitta voce,  
/ mirate a quel ardor che 'l cor mi coce,  
/ se mai nel mondo pena fu mazore. /  
Per dritto amar e per servir di core /  
son preso, flagellato e posto in croce (II  
4, 1-6)
- né per sospir' on lacrime che io versi /  
costei se intenerisse on men se  
indura (II 9, 3-4)
- e tu [...] / prendi vaghezza del mio  
lamentare (II 11, 37-38)
- A te par forsi un gioco il mio tormento, /  
che fresca te ne stai fra l'erba e il fiore,  
/ né pòi sentir il gran fervor che io  
sento (II 11, 46-48)
- Dolce m'è a rimembrar il tempo e il loco, /  
e raccontarli a voi, come io fu' preso (II  
22, 21-22)
- Dove è quel tuo felice e lieto regno, / falace  
Amor? Falace, ove è la zoglià / che me

- Odite, monti alpestri, gli mei vers! / [...] odite quanto per amar soffersi! (142, 1-3)
- si tosto come a noi di su si oscura / e la gran luce se nne va sotterra (144, 14-15)
- Chi vide mai dolor tanti e sì crudi? / Chi mai l'odì ne' nostri o ne' primi anni? (142, 28-29)
- Ma benché falsamente, se uman farse / pareva ver mi il semblante altero e pio (42, 5-6)
- Quando sarà quel giorno, o cor dolente, / che agli occhi mei sia reso il proprio sole? / Quando sarà ch'io oda le parole / che mi sonan sì care nella mente? / Vedrò mai il dì che dal mio cor si allente / l'acceso nodo che infiammar mi suole ...? (127, 1-6)
- Tu Notte, e voi Tenebre, che sotterra / nascete eterne giù ne l'altro polo, / dove l'nostro emisferio il giorno serra, / [...] quando me vedi sconcolato e solo (143, 55-57 e 60)
- Ma benché 'ndarno io sparga inchiostro e carte, / indarno impetri il fin di mei lamenti, / e de mei cridi indarno il ciel rimbomba ... (29, 9-11)
- Or come io spero che l'parlar la pieghi, / se lei vede il mio male e non ne ha cura ...? (143, 44-45)
- Deh, non più cenni omai, non falsi risi, / se tanti preghi e lagrime non curi; / non, falsa, desleal! Ché tu mi furi / gli spirti ad uno ad un dal cor divisi. / Non più lusinghe omai, non lieti visi / in vista, ch'al tornar mi rasscuri; / non subiti sospir' socqueti e furi, / non atti pien di froda o sguardi fisi! (89, 1-8)
- e mentre il sol più coce / Rodano aghiacciarà nella sua foce (122, 2-3)
- un candido armellin, tra fiori e l'erba / [...] mi apparve a piè d'un fresco e verde
- se impromettea per fermo pegno? (II 34, 16-18)
- Voi, monti alpestri [...] oditi il mio martire (II 40, 1 e 4)
- Adunque, poiché il cielo a noi se oscura / e il gran pianetto la sua luce asconde (II 44, 20-21)
- Diceti [...] / se mai nei nostri tempi o ne' primi anni / simile a questa mia fu doglia alcuna (II 44, 31-33)
- Sapete come fuor me aparbe umano / quel guardo che me incese a poco a poco (II 44, 43-44)
- Sarà quel giorno mai ch'io veda extinto / questo foco immortal? Sarà quel'ora / ch'io veda il cor mio libero e discinto / di laci ove io me stesso me legai? (II 44, 51-54)
- quando per te [*notte*] se copre il nostro polo, / che sotto il suo emisfero il giorno serra; / alor mi vedo sconcolato e solo (II 44, 116-18)
- Io spargo al cielo invano e mei lamenti, / a l'aura e a' boschi invano odir mi facio, / invano a l'umbre senza sentimenti (II 44, 139-41)
- Ma a che, se lei che tanto dolor vede / [...] vedendo istessa a li occhi soi non crede? (II 47, 12-14)
- Non più losenghe, non, che più non credo / a' finti risi e a tue finte parole; / non più, perfida, non, che non ti dole / del mio morir, al qual tardi provedo (II 53, 1-4)
- Lo Idaspe, il Gange e l'Indo agiaceranno / là sotto il Cancro nel cerchio focoso (II 54, 1-2)
- Sotto la tramontana al breve giorno, / [...] un piccolo animal tra ' monti nasce, /

- colle. / [...] fermossi qui, per non  
macchiar nel fango / soi casti pedi (91,  
2, 4, 10-11)
- Finestre mie, quand'io ve veggio aperte / e  
posar sopra voi quel gentil viso, /  
parme vedere aperto il paradiso, / e voi  
di rose e de viol coperte. / E le bellezze  
a me dal cielo offerte, / e i lisiadri occhi  
e quel suave riso, / io me fermo a  
mirarli intento e fiso, / per far mie  
voglie del suo ben più certe. / E veggio  
Amor con rifrigerio starsi /  
trastullando con lei nel suo bel seno  
(XVII 1-10)
- Ora che 'l freddo i colli d'erba spoglia, / e  
van sì colmi i fiumi ne' lor giri, / [...] /  
e non se vede in ramo verde foglia, / di  
pace gnuda l'alma [...] 'l petto m'empie  
di sospiri (124, 1-6)
- Ben fo neffando, infausto e maledetto / el  
di primo ch'al mondo gli occhi apersi  
(XI 1-2)
- Poi che 'l mio vivo sol più non se vide, /  
cieco gli giorni mei vo consumando /  
[...] / Or del mio mal gl'incresce, or de  
mi ride, / or sola va di me forse  
parlando? / [...] / Or seco dolse di mia  
lontananza (117, 1-2, 5-6, 9)
- anzi d'un più bel viso e più perfetto, / che  
mai natura e i ciel mostrasse in terra  
(XLV 10-11)
- Tornami spesso in sogno, e di lontano / mi  
viene a consolar l'alma felice / [...] ma  
alfin pur mi lusinga, e poi si parte, / tal  
ch'io vorrei che in mi non fusse il  
giorno / né men pietosa mai (100, 1-2  
e 12-14)
- anzi, s'io m'allontano, pur m'accendo  
(XXXVIII 6)
- [...] che se forse, cacciato, il luto vede,  
/ sostien da quello il delicato pede (III  
12, 40-42 e 47-48)
- Ligiadro veroncello, ove è colei / che de  
sua luce aluminar te sòle? [...] Ché  
sanza sua vaghezza nulla sei, / deserti e  
fiori e seche le viole / [...] Pur me  
rimembra che io te vidi adorno, / tra '  
bianchi marmi e il colorito fiore, / de  
una fiorita e candida persona. / A' toi  
balconi alor si stava Amore (III 18, 1-2,  
5-6, 9-12)
- Et or la stagion prava / li arbori e l'erbe di  
belleza spoglia, / e ' fiumi de unda, e  
me colma di doglia (III 25, 49-51)
- Ben fu mal'ora e maledetto punto / [...]  
dove e quando ad amar prima fu'  
giunto (III 27, 1 e 4)
- De' leti giorni e del tempo migliore, /  
doppo la dura e cruda dipartanza, /  
sol di tanto mio  
ben questo me avanza, / che de dolce  
penser notrisco il core / [...] Così  
davanti a me la mi confingo / che de  
essermi lontana si sospira / e del mio  
mal pietosa se condole (III 42, 1-4 e 9-  
11)
- Da' più belli ochi e dal più dolce riso, / [...]  
che in terra dimostrasse mai Natura, /  
né imaginasse Altrui nel paradiso (III  
43, 1-4)
- Dolce sostegno de la vita mia, / che sì  
luntana ancora me conforti / e quel che  
il mio cor lasso più disia / nel dolce  
sogno dolcemente aporti, / deh, qual  
tanta pietade a me te invia? / [...] Non  
mi lassare, o sogno fugitivo, / [...]  
ritorna almanco a rivedermi spesso (III  
45, 1-5, 9, 14)
- ma più se accende / qualor più se aluntana  
(III 48, 37-38)

e 'l dolce imaginar [...] / avea ritrata la già stanca mente / da quei begli occhi e dalle trezze bionde (150, 10-12)	or de' begli ochi, or de la faccia umana, / or d'altre viste nove / il dolce imaginar spesso me offende (III 48, 40-42)
Io dico che, congiunti al Summo Amore, / amar l'un l'altro poi non sol ne lice, / anzi è necessità [...] / ché l'alma, sciolta da l'uman errore, / tanto più sente quanto è più felice (149, 9-13)	né vi porrò in oblio, / se un'altra morte l'anima non solve; / ma se, disolta, puote aver disio, / eterno fia con vosco il pensier mio (III 48, 57-60)

Da questo nutrito e (forzatamente) silenzioso elenco ho escluso un caso su cui vale la pena di spendere qualche parola. Tra i motivi di ispirazione della *Bella mano* che si possono ritenere, se non inediti, di certo rinnovati e ricompresi da Giusto, spicca quello di ascendenza neoplatonica, già brillantemente messo in luce, e proprio nei suoi rapporti con gli *Amorum libri*, da Denise Alexandre-Gras.<sup>21</sup> Prima ancora di scrivere il capitolo 150, *Se con l'ale amoroze del pensiero*, notoriamente tardo e collegato – come ha dimostrato Pantani –<sup>22</sup> agli interessi filosofici dell'ambiente riminese, il Conti aveva sparsamente depositato succhi di matrice platonica nelle sue rime. Boiardo ne segue le orme molto parcamente, accontentandosi di trattare i pur blandi concetti neoplatonici del Valmontone alla stregua di immagini e spunti con cui arricchire una tavolozza già doviziosa di suo, senza che ciò comporti – come del resto avveniva in Giusto all'altezza della prima *Bella mano* – un'adesione più o meno convinta a quelle idee filosofiche. C'è un luogo, però, degli *Amores* in cui più scoperta si fa l'assimilazione del Conti platonicheggiante, resa evidente dal recupero di concetti, lessico e struttura sintattico-retorica del modello, e fatta certa da una coincidenza, che non può ritenersi fortuita, di tipo metrico e strutturale, perché siamo di fronte alla prima canzone della *Bella mano*, la n. 13, *Luce dal ciel novellamente scesa*, e alla prima canzone degli *Amorum libri*, la n. 15 del primo libro, la cui stanza iniziale si ispira alla strofa finale di Giusto:

Chi porria mai le lode e la virtute  
e l'alte tue eccellenze al mondo sole,  
con mortali parole  
contare apieno com'io dentro 'l sento?  
Qual intelletto è che tanto alto vole,  
che spieghi cose mai più non vedute,  
ove son stanche e mute  
e penne e rime e ciascun nostro accento?  
L'andar celeste e 'l divin portamento,  
che fan del paradiso prova in terra,  
qual lingua o quale stile è che 'l descriva?

<sup>21</sup> Cfr. ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*, pp. 40-47. Ha ripreso l'argomento, nello stesso convegno in cui è apparso a suo tempo questo intervento, GIOÈ, *Ritorno di Platone*.

<sup>22</sup> Si veda (da ultimo) PANTANI, *Amoroso messer Giusto*, specie pp. 150-74.



Ché se 'l parer non erra,  
tua forma è umana, ma l'essenza è diva. (Giusto 13, 53-65)

Chi troverà parole e voce equale  
che giugnan nel parlare al pensier mio?  
Chi darà piume al mio intelletto et ale  
sì che volando segua el gran desio?  
Se lui per sé non sale,  
né giugne mia favella  
al loco ove io la invio,  
chi canterà giamai de la mia stella?  
Lei sopra l'altre cose belle è bella,  
né col pensier se ariva a sua bellezza,  
perché a lo inzegno umano il Ciel la cella  
né vuol che se salisca a la sua alteza (*AL* I 15, 1-12).

Non si può ritenere tendenzialmente completa la presente rassegna dei rapporti diretti fra Giusto e Boiardo se non la si corrobora con alcune considerazioni metriche. In tale campo, lo sperimentalismo del canzoniere boiardesco, specie nelle forme non sonettistiche, non abbisogna di presentazioni, ed è in uno dei settori più vivi del suo laboratorio, quello delle ballate, che Matteo Maria dedica un'attenzione peculiare a Giusto: due schemi delle tre ballate sicuramente contiane sono fotografati appieno negli *Amorum libri*, vale a dire quello della 46 in III 6 e della 146 in II 29;<sup>23</sup> il terzo, Giusto, 103, non viene riprodotto pari pari da Boiardo, che però ne riutilizza le due principali anomalie metriche, quella della chiave disseminata nella strofa (come la chiama Gorni)<sup>24</sup> e l'altra che si potrebbe definire della chiave invertita, dato che l'ultima rima della volta non coincide con l'ultima della ripresa, ma con la seconda delle rime a disposizione nel ritornello: eccezioni che Boiardo sfrutta sia separatamente, sia insieme nella ballata I 25.

Nel «cantus interchalaris rithmo intersecto» degli *AL* II 11 le strofe prima e quarta e il congedo sono caratterizzati dalla presenza di quattro quinari per ciascun nucleo, che vanno considerati come emistichi iniziali di endecasillabi con rimalmezzo, sebbene nei manoscritti idiografi siano trascritti come versi isolati. Di fronte a questa impaginazione, Pantani<sup>25</sup> ha voluto richiamare un analogo comportamento osservabile nella tradizione del polimetro 144 di Giusto, *La notte torna*, i cui vv. 31, 39, 46, 50, 55, 60, endecasillabi con rimalmezzo, per un incidente archetipico vengono spezzati in due, settenario + quinario o viceversa: un guasto i cui effetti potrebbero essersi fatti sentire sulla struttura metrica del *cantus* boiardesco. L'ipotesi è ammissibile, ma si lega a una questione assai più complessa, da ricondurre alla seconda parte della rubrica della canzone: «ternarius enim tetralogon dividit»,

---

<sup>23</sup> Lo nota CONTI, *Strutture metriche*, pp. 173-74.

<sup>24</sup> Cfr. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, p. 249.

<sup>25</sup> PANTANI, *Fonte*, p. 394.

con la conseguenza che i quinari isolati degli *Amores* sarebbero da una parte indispensabili per la formazione di *tetralogos*, cioè di quartetti, ma dall'altra parte, se considerati da soli, andrebbero ad aumentare in modo irricevibile il numero di versi totali delle strofe, che devono essere 18, non 22, come risulterebbe conteggiando i 4 quinari. Ricordo che la soluzione da me proposta per il *cantus* consiste nell'adozione di versi a scalino in concomitanza dei quinari, sicché quinario + settenario valgono come un unico endecasillabo con rimalmezzo, ma tipograficamente sono stampati di seguito, con il settenario in seconda sede separato da una riga rispetto al primo emistichio.

Il caso del «mandrialis» II 44 è fin troppo noto, sicché basti qui menzionare la riproduzione della terzina intercalare, con settenario al centro, dal capitolo 142, *Odite, monti alpestri*, in qualche modo favorito da Boiardo rispetto al concorrente *Mirtia* di Battista Alberti (ma in quest'ultimo le parole-rima iterantisi sono due sostantivi, *canti* e *pianti*, come in Boiardo *lai e guai*, mentre in Giusto la scelta è mista, nome / verbo, cioè *versi* e *soffersti*); a ciò si aggiunga il trapianto, in un testo per eccellenza bucolico come il *mandrialis*, del capitolo ternario di endecasillabi e settenari, che va a collocarsi nella, e a costituire la, fronte di una stanza di canzone, sicché sotto le mentite spoglie di un metro autorizzato da Petrarca come la canzone si dà libera circolazione al capitolo pastorale.

Nelle osservazioni e negli elenchi fin qui accumulati si sono raccolti i potenziali crediti diretti di Giusto nei confronti di Boiardo, ma è ben noto, specie per un poeta *doctus* e impregnato di letture altrui, antiche e moderne, liriche e non, come il signore di Scandiano, che molti dei potenziali *loci* degli *Amorum libri* che prevedono un reimpianto di elementi contiani permettono, e anzi favoriscono, la compartecipazione, in percentuali di volta in volta diverse, di altri luoghi di differenti autori: come s'è visto per Tito Strozzi (pur limitato a un solo esempio significativo), o come càpita per Properzio, per Ovidio, per Bernart de Ventadorn, per Dante, per Battista Alberti, e – sopra tutti – per Francesco Petrarca. Ci limiteremo a un *flash* per ciascuno di questi autori (escluso l'ultimo), rapito fra i numerosissimi scatti a disposizione.

La serie bucolico-elegiaca di *AL* II 39-48, che vede il poeta allontanarsi dai luoghi frequentati dall'amata e dagli amici e appartarsi nella natura più solitaria per fuggire Amore e magari la vita, riconosce il proprio archetipo, variamente riecheggiato, nella *Elegia* XVIII del primo libro di Properzio, di cui è sufficiente citare l'avvio: «Haec certe deserta loca et taciturna querenti / [...] Hic licet occultos proferre impune dolores».<sup>26</sup> Su questa linea classicheggiante si poneva Giusto, con una manciata di componimenti<sup>27</sup> in cui si dipinge lontano dalla sua donna (che più non lo ama), fra «boschi inospiti e selvaggi» (107, 11), a «parlar del dolce male» d'amore (108, 54),

---

<sup>26</sup> I XVIII, 1-3 «Questi deserti luoghi e taciturni si addicono al dolore [...]. Qui senza danno posso le mie pene segrete rivelare» (traduzione di Enzo Cetrangolo in *Lirica latina*).

<sup>27</sup> Individuati da PANTANI, *Amoroso messer Giusto*, p. 95.

per quanto il vero protagonista della sezione pastorale degli *Amorum libri* risulti il capitolo 142 *Odite, monti alpestri, gli mei versil*, programmaticamente ricordato nell'*incipit* a II 40, 4: «voi, monti alpestri, oditi il mio martire».

Ovidio presta agli *Amorum libri* più di qualche immagine e situazione, oltre che lo stesso titolo e la strutturazione in tre libri propria dei suoi *Amores*. La sua sensualità trovava accordi vivaci con la sensibilità di Matteo Maria, che su questo terreno non poteva cercare sponde nel casto Valmontone, se non a livello superficiale: come si vede nel sonetto di apertura, dove il riferimento al *caldo de amore* (I 1, 13), che tocca una componente essenziale della visione erotica di Boiardo, rimonta all'«aestus amoris» degli *Amores* ovidiani (III 5, 36), qui affiancabili a Giusto, 50, 13 «fugendo il caldo de altro amore».

Bernart de Ventadorn è forse una delle voci più sorprendentemente riecheggiate negli *Amorum libri*, magari in compagnia con altri poeti provenzali, ma di sicuro primo fra questi per ampiezza e sicurezza dei richiami; non stupisce pertanto di trovare suoi lacerti lirici combinati con altri di Giusto, come avviene negli *AL* I 33, 11-14 «ma il poter più tener mie fiamme ascose / mi è tolto in tutto e il ricoprir mia noiglia, / che un tempo occultamente il cor mi rose, / mentre potei celar, come io dispose»: dove le scelte lessicali assicurano il recupero incrociato di Bernart 4, 43-44 («mas l'amor qu'es en me clauza, / no posc cobrir ni celar»)²⁸ e di Giusto, 35, 1-6 («Mentre io potei portar celato il foco / che già si longamente mi arse il petto, / strinsi la fiamma, benché a mio dispetto, / che, chiusa, mi ha infiammato a poco a poco. / Ma poiché, pur crescendo, non è loco / nel cor che basti al dispiatato affetto ...»).

L'Alighieri va considerato responsabile dell'idea stessa delle rime di lode dell'amata, naturalmente passate al vaglio della musa giustiana, perciò private di ogni valore trascendente e costrette nella camicia di forza di una mentalità estetizzante, disposta ed esposta alla ridondanza e all'iperbole. Può risultare esemplare di questa trasformazione l'avvio di *AL* I 14: «Arte de Amore e forze di Natura / non fur comprese e viste in mortal velo / tutte giamai», che discende dalla rilettura di *Purg.* XXXI 49-51 (dove non a caso chi parla è Beatrice) «Mai non t'appresentò natura o arte / piacer, quanto le belle membra in ch'io / rinchiusa fui», incrociata con Giusto, 146, 1-2 «Grandezza d'arte e sforzo di natura / al tutto fan costei / simile in sua sustanza agli altri dèi».

Altro nucleo tematico e stilistico dantesco riconduce a una situazione-chiave delle petrose, il contrasto fra il gelo invernale racchiudente la natura in una morsa e il caldo d'amore che infuria nel cuore del poeta. Boiardo riprende questo motivo in due sonetti, I 45 e 47, rendendo esplicito il modello dantesco nel recupero della *e* avversativa caratteristica di *Io son venuto al punto della rota*, come dimostra ciascun v. 5 dei sonetti citati, «*Et* io come di prima son focoso» (I 45), «*Et* io del ciel turbato

---

²⁸ «Ma l'amore che ho dentro / non posso nasconderlo o celarlo» (traduzione di Mario Mancini in BERNART DE VENTADORN, *Canzoni*).

non pavento» (I 47). In tale contesto fortemente caratterizzato parrebbe obbligatorio pensare che l'affermazione «Scaldami il cor Amor con tal diletto / che verdegia lo fa d'ogni stagione» (I 45, 12-13) si generasse da «e 'l mio disio però non cangia il verde» della petrosa *Al poco giorno* (v. 4), ma l'immagine dantesca viene filtrata attraverso il reimpiego operato da Giusto, che produce il verbo *verdeggiare* nell'insolita accezione metaforica fatta propria da Boiardo: «ma i mei disiri / verdegian sotto al caldo di mia doglia» (124, 7-8).

Sui rapporti tra le opere di Battista Alberti e gli *Amorum libri* mi sono già dilungato in altra sede,<sup>29</sup> sicché basterà qui ricordare che il grande umanista presta la propria voce e le proprie idee soprattutto a quelle liriche in cui Boiardo condanna esplicitamente l'amore (ad esempio a II 2), o laddove deve trattare, come nell'ultima sezione del canzoniere, la problematica *de amore solvendo*. Essenziale riesce allora il riconoscimento, dietro al *Batista mio gentil* del sonetto III 51, proprio della figura dell'Alberti, cui il poeta si indirizza per chiedergli di aiutarlo a liberarsi «de l'usato foco» (v. 8). La richiesta è rivolta al saggio autore della *Deifira*, pensata infatti per rendere gli amanti «più molto prudenti a fuggire amore»,<sup>30</sup> e la riprova a livello testuale si coglie nell'*explicit* del sonetto a Battista: «Questi non sarà mai da me diviso / mentre che io viva, e poi, di vita fore, / meco me 'l porterò nel paradiso», versi che sono una variazione del seguente passo della *Deifira*: «e amerotti certo mentre ch'io viva; ancora e morto ti seguirò amando».<sup>31</sup> Ora, non casualmente, questo sonetto, così intimamente legato a Battista Alberti, nasce in uno con il sonetto 109 di Giusto, cui lo legano la situazione di lontananza dall'amata e lo stato d'animo, nonché riprese letterali e retoriche, come la serie anaforica di *né*:

Così lontan dalla felice terra  
mi vien seguendo come cosa viva  
questa, per chi convien che sempre scriva  
[...]  
Né vego al mezo di sì fatto il sole,  
né ascolto suon de queste gelide onde,  
né vedo in questi boschi fronde in ramo,  
che nanzi non me sian le chiome bionde  
e 'l viso lieto (Giusto, 109, 5-7 e 9-13).

Ma né festa regal, né molto ioco,  
né del mio Duca la benegna cera,  
né in tanti giorni questa terra altera  
m'hano ancor tratto de l'usato foco.  
Così luntano ancor me avampa il core  
la testa bionda e l'angelico viso

<sup>29</sup> Si veda in questo volume *Alberti e Boiardo lirico*, pp. 00-00.

<sup>30</sup> Cito da ALBERTI, *Opere volgari*, III, pp. 223-45, a p. 223.

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, p. 229.

che avanti a gli occhi mi presenta Amore (*AL* III 51, 5-11).

Tutti i casi di incrocio fin qui citati (ma molti ancora se ne potevano aggiungere, con gli stessi e con altri poeti) convergono a confermare la centralità dell'esperienza di Giusto de' Conti per il Boiardo degli *Amorum libri*, seconda per qualità e ampiezza dei recuperi soltanto a quella di Francesco Petrarca. Un vero e proprio fiume di temi, espressioni, stilemi, situazioni, metri, nonché isotopie e dispositivi macrotestuali, fluisce dai *Rerum vulgariū fragmenta* agli *Amorum libri*, coinvolgendo in questo procedere anche il gran torrente giustiano, esso stesso emissario del *Canzoniere*. Dal punto di vista che qui interessa si tratterebbe ora di analizzare il flusso Petrarca - Giusto - Boiardo, sviscerandone la portata, la qualità e il dosaggio: un lavoro nemmeno ipotizzabile in questa sede, se non affrontato da un punto di vista ristretto e privilegiato come quello dello studio delle frequenze lessicali di *Fragmenta*, *Bella mano* (con le *Estravaganti*) e *Amorum libri*. Produco perciò una prima tavola relativa ai sostantivi:<sup>32</sup>

	PETRARCA			GIUSTO			BOIARDO		
	freq. ass.	freq. relat.		freq. ass.	freq. relat.		freq. ass.	freq. relat.	
1	308	0,539	amore	236	0,814	core	184	0,719	core
2	273	0,478	core	180	0,621	amore	161	0,629	amore
3	263	0,460	occhi	145	0,500	occhi	115	0,449	cielo

<sup>32</sup> Sono partito dalle concordanze dei tre testi, generate elettronicamente tramite il database *LIZ*: da questi dati ho ricavato le liste di frequenza di sostantivi, aggettivi e verbi, vagliando caso per caso ogni singola voce. Per Petrarca ho rinunciato a basarmi, per motivi di praticità e di compatibilità, sulle concordanze a stampa (Firenze, Accademia della Crusca, 1971), nonché sul lemmario ricavabile utilizzando il software Gattoweb messo a disposizione dall'Opera del Vocabolario Italiano (*home page*: <http://www.oivi.cnr.it>), dato che vi ho riscontrato ingiustificabili e gravi lacune; per Giusto, la *LIZ* mette insieme tutti i testi presenti nella edizione Vitetti (CONTI, *Canzoniere*), dunque ho lavorato senza distinguere fra *Bella mano* ed *Estravaganti*, pur avendo medicato i versi sulla base dell'edizione provvisoria di *Sonetti e canzone* fornitaci da Pantani; per Boiardo, il testo Mengaldo (BOIARDO, *Opere volgari*) accolto dalla *LIZ* è stato aggiornato con le variazioni proposte nella mia cit. edizione critica degli *Amorum libri*. Nelle tavole non faccio distinzione di significato all'interno dei singoli lemmi, e inoltre comprendo sotto lo stesso esponente anche le forme alterate (es. *spirito* e *spiritello*); i lemmi sono citati secondo la grafia predominante nei singoli autori. La colonna delle «freq[uenze] relat[ive]» offre la percentuale del lemma rispetto alle occorrenze di tutte le parole nei tre canzonieri, vale a dire (dati *LIZ*):

Petrarca 57.079

Giusto 28.982

Boiardo 25.568.

Si tenga inoltre presente che, per semplificare la raccolta e l'uso dei dati, ho considerato che due o più presenze con la stessa frequenza valgano per un solo insieme di dati nella medesima e unica posizione di classifica, senza incidere sulla numerazione progressiva della stessa.

4	196	0,343	cielo	94	0,324	alma/anima	96	0,375	dolore/duolo/dogli ia
5	171	0,299	vita/vivere	89	0,307	cielo	83	0,324	alma/ani ma
6	151	0,264	morte/morire tempo	88	0,303	vita/viv ere	73	0,285	tempo
7	138	0,241	pensiero	77	0,265	mano morte/ morire	69	0,269	vita/viver e
8	135	0,236	alma/anima sole	71	0,244	dolore/ duolo/ doglia	65	0,254	sole
9	111	0,194	di	68	0,234	speranz a/spem e/ spene/s perare	59	0,230	morte/m orire
10	108	0,189	donna	67	0,231	sole tempo	58	0,226	occhi terra viso
11	101	0,176	mondo	63	0,217	disio/di sire	57	0,222	giorno
12	98	0,171	dolore/duolo/ doglia	62	0,213	pensiero	56	0,219	pena/pen are
13	90	0,157	terra	59	0,203	giorno/ giornata	53	0,207	pietà
14	88	0,154	desio/desire/ desiderio	57	0,196	fuoco	47	0,183	mondo
15	85	0,148	mano	51	0,175	mente parole	46	0,179	beltà/bell leza fiore pensiero voce
16	84	0,147	speranza/spe me/spene/spe rare	50	0,172	luce/i mondo pietà	44	0,172	foco
17	82	0,143	parte	49	0,169	parte	41	0,160	rosa
18	78	0,136	giorno	48	0,165	forza	39	0,152	male stella
19	77	0,134	viso	46	0,158	beltà/be llezza	38	0,148	cosa
20	76	0,133	cosa sospiro/sospir a-re	41	0,141	stella	36	0,140	speranza/ spene/ sperare vista
21	75	0,131	lume	40	0,138	viso	34	0,132	fine natura onda

									oro/auro
22	73	0,127	anni	39	0,134	sospiro /sospirare	31	0,121	desire/desio
23	69	0,120	pietà vista	38	0,131	bene	29	0,113	diletto spirito
24	65	0,113	vertù	36	0,124	ora voglia	28	0,109	età
25	64	0,112	notte	35	0,120	lume male	27	0,105	erba forza luce/i voglia
26	63	0,110	parole	34	0,117	di notte	25	0,097	mare notte zogia/zoire
27	61	0,106	foco	32	0,110	fede virtù	24	0,093	bene fede vento
28	60	0,105	stella/e (h)uom pianto/piangere	31	0,106	affanno fiamma natura pianto/piangere	23	0,089	cantare/canto
29	57	0,099	beltà/bellezza	30	0,103	guardo/sguardo terra vista	22	0,086	fiera fortuna
30	56	0,098	erba	29	0,100	fine	21	0,082	ora parole

Ed ecco i medesimi dati confrontati sulla base delle frequenze petrarchesche:<sup>33</sup>

	PETRARCA		GIUSTO		BOIARDO	
Amore	1	0,539	2	0,621	2	0,629
Core	2	0,478	1	0,814	1	0,719
occhi	3	0,460	3	0,500	10	0,226
Cielo	4	0,343	5	0,307	3	0,449
vita/vivere	5	0,299	6	0,303	7	0,269
morte/morire	6	0,264	7	0,265	9	0,230
tempo		0,264	10	0,231	6	0,285

<sup>33</sup> Si ripropongono dunque i primi 30 posti della classifica petrarchesca, con i corrispettivi dati in Giusto e Boiardo (su sfondo grigio la posizione di classifica, con accanto la frequenza relativa del lemma, ricavata dalla tavola precedente) e, a seguire, i lemmi che, rispettivamente in Giusto e in Boiardo, entrano fra i primi 30 ma restavano finora esclusi, seriatim pur sempre sulla base della graduatoria petrarchesca.

pensiero	7	0,241	12	0,213	15	0,179
alma/anima	8	0,236	4	0,324	5	0,324
sole		0,236	10	0,231	8	0,254
Dì	9	0,194	26	0,117	48	0,011
donna	10	0,189	35	0,079	31	0,078
mondo	11	0,176	16	0,172	14	0,183
dolore/duolo/ doglia	12	0,171	8	0,244	4	0,375
Terra	13	0,157	29	0,103	10	0,226
desio/desire/ desiderio	14	0,154	11	0,217	22	0,121
mano	15	0,148	7	0,265	35	0,062
speranza/speme/ spene/sperare	16	0,147	9	0,234	20	0,140
parte	17	0,143	17	0,169	39	0,046
giorno	18	0,136	13	0,203	11	0,222
Viso	19	0,134	21	0,138	10	0,226
cosa	20	0,133	36	0,075	19	0,148
sospiro/sospirare		0,133	22	0,134	43	0,031
lume	21	0,131	25	0,120	43	0,031
Anni	22	0,127	34	0,082	44	0,027
pietà	23	0,120	16	0,172	13	0,207
vista		0,120	29	0,103	20	0,140
vertù	24	0,113	27	0,110	45	0,023
notte	25	0,112	26	0,117	26	0,097
parole	26	0,110	15	0,175	30	0,082
Foco	27	0,106	14	0,196	16	0,172
stella/e	28	0,105	20	0,141	18	0,152
(h)uom		0,105	47	0,037	44	0,027
pianto/piangere		0,105	28	0,106	31	0,078
beltà/bellezza	29	0,099	19	0,158	15	0,179
Erba	30	0,098	49	0,031	25	0,105
Ora	32	0,092	24	0,124	30	0,082
Fiore	33	0,091	45	0,044	15	0,179
Male	34	0,089	25	0,120	18	0,152
forza	36	0,082	18	0,165	25	0,105
Bene	37	0,080	23	0,131	27	0,093
Fine	38	0,078	30	0,100	21	0,132
mente	40	0,075	15	0,175	39	0,046
spirto		0,075	43	0,051	23	0,113
vento	41	0,073	41	0,058	27	0,093
mare	44	0,068	52	0,020	26	0,097
luce/i	45	0,066	16	0,172	25	0,105
affanno	47	0,063	28	0,106	42	0,035



fortuna	48	0,061	37	0,072	29	0,086
guardo/sguardo		0,061	29	0,103	35	0,062
onda		0,061	47	0,037	21	0,132
voglia		0,061	24	0,124	25	0,105
natura	49	0,059	28	0,106	21	0,132
pena/penare	52	0,054	32	0,089	12	0,219
Voce	53	0,052	49	0,031	15	0,179
oro/auro	54	0,050	40	0,062	21	0,132
Età	56	0,047	47	0,037	24	0,109
Fede	58	0,043	27	0,110	27	0,093
f(i)era	61	0,038	47	0,037	29	0,086
fiamma	64	0,033	28	0,106	32	0,074
diletto	65	0,031	52	0,020	23	0,113
Rosa	69	0,024	47	0,037	17	0,160
cantare/canto	70	0,022	54	0,013	28	0,089
gioia/gioire	77	0,010	56	0,006	26	0,097

Al *top* della classifica riesce assai significativo non solo il ribaltamento fra Petrarca (1° *amore*, 2° *core*) e i due seguaci quattrocenteschi (1° *core*, 2° *amore*), ma anche, e ancor più, il differente peso percentuale con cui i due termini incidono nei rispettivi canzonieri, tanto che, se dovessimo riscrivere la classifica basandoci sulle frequenze relative, otterremmo:

1	0,814	core	Giusto
2	0,719	core	Boiardo
3	0,629	amore	Boiardo
4	0,621	amore	Giusto
5	0,539	amore	Petrarca
6	0,478	core	Petrarca

Se *core*, in Giusto, ricorre all'incirca una volta ogni 123 parole, lo stesso termine in Petrarca si attesta su una ogni 209, mentre Boiardo si mantiene abbastanza vicino al Conti (una ogni 139). Se ne inferisce una maggior ripetitività delle parole-chiave della lirica amorosa nei due poeti quattrocenteschi, e tale affermazione viene confermata anche a livello di frequenze medio-alte dei termini: nel *range* percentuale compreso fra 0,200 e 0,300 troviamo 6 voci in Petrarca, 9 in Giusto, 10 in Matteo Maria.

Dal terzo posto in poi della *hit-parade* si cominciano a notare diversificazioni tangibili nell'impiego dei vocaboli, come dimostra *occhi*, terzo assoluto in Petrarca e in Giusto, con percentuali non molto lontane (ma maggiori nel secondo), e invece solo decimo in Boiardo, con una frequenza relativa che è meno della metà rispetto a quella dei predecessori. *Occhi* entra nella fisiologia della vista e, più in generale,

nella fenomenologia della luce assieme a vari altri termini, che può essere utile osservare nel loro complesso:

	PETRARCA		GIUSTO		BOIARDO	
lume	21	0,131	25	0,120	43	0,031
Vista	23	0,120	29	0,103	20	0,140
luce/i	45	0,066	16	0,172	25	0,105
guardo/sguardo	48	0,061	29	0,103	35	0,062

Solo i dati percentuali relativi a *vista* appaiono abbastanza omogenei, laddove *lume* viene quasi ignorato da Boiardo, (*s*)*guardo* è paritetico in Petrarca e Boiardo mentre Giusto quasi ne raddoppia l'uso, e addirittura lo triplica, rispetto a Francesco, nel ricorso a *luce/i*, che poi Matteo Maria sgonfia in modo molto evidente.

La *beltà/bellezza* dell'amata, di cui gli *occhi* ora citati costituiscono gran parte, sta molto a cuore a Boiardo (15° posto), che la nomina con una frequenza quasi doppia rispetto a quella di Petrarca (29°), ma al riguardo va notato che il conte di Scandiano si pone, allargandola, sulla scia di Giusto, che a sua volta aveva alzato di un 60% l'appannaggio petrarchesco. Anche con *viso* Boiardo spinge verso il raddoppio (pur fermandosi al 70%) l'impiego dei *Fragmenta* (19°), attestato su una frequenza relativa ripetuta pari pari dal Conti; il quale a sua volta si rifà con *mano*, ovviamente fondamentale nella sua opera (7° posto), ove si esalta a feticcio un particolare anatomico da Petrarca ritenuto di non primaria importanza (15° posto, con una frequenza che è quasi la metà rispetto a Giusto) e da Boiardo sbirciato senza evidente libido voyeuristica (35° posto, meno di 1/4 di impieghi rispetto al Valmontone). *Donna*, decimo in Petrarca, viene più che dimezzato nelle frequenze, perfettamente rispondenti fra loro, di Giusto e Boiardo, e tale deprezzamento sarà anche dovuto a un cambiamento di usi sociali e di mentalità, non solo di vocabolario poetico.

Di ampio impatto nella classifica petrarchesca risultano alcuni termini di carattere esistenziale, a cui si ispirano in maniera per lo più omogenea gli imitatori quattrocenteschi, come mostra il seguente spaccato (dove comunque in due casi Boiardo ritocca verso il basso le frequenze di Petrarca e Giusto, nel terzo le sposta verso l'alto):

	PETRARCA		GIUSTO		BOIARDO	
vita/vivere	5	0,299	6	0,303	7	0,269
morte/morire	6	0,264	7	0,265	9	0,230
tempo	6	0,264	10	0,231	6	0,285

Accanto a *morte/morire* può stare *fine* (38° P), che incontra sempre maggior favore nel passaggio da Petrarca a Giusto (+ 28%) e a Boiardo (con un ulteriore 32% sul precedente, il che significa + 69% sui *Rvf*).

Le divaricazioni più forti intervengono, nello stesso dominio esistenziale-temporale, per parole meno gettonate in assoluto ma carissime a Petrarca, quali *di* (9° posto), che Giusto sfronda di un 40% e Boiardo quasi dimentica (con l'irrisoria percentuale dello 0,011, corrispondente a 3 presenze totali), certo anche perché i due vi preferiscono *giorno* (18° P), come dimostrano le frequenze relative, aumentate del 50% in Giusto e del 63% in Boiardo (su Petrarca). Analogo discorso, ma rovesciato, si applica ad *anni* (22° P), che progressivamente si assottiglia di un buon terzo nel Conti e di più di 3/4 in Matteo Maria. Il sostantivo *ora* (32° P) piace più a Giusto che a Francesco, diciamo un 30% in più, sebbene poi Boiardo tornerà sulla linea petrarchesca, limata di un abbondante 10%. *Età*, 24° in Boiardo, è solo 56° in Petrarca e percentualmente meno della metà rispetto agli *AL*, un livello che già Giusto aveva abbassato, portandolo a 1/3 di quello che poi sarà di Boiardo.

*Cielo* (anche nel senso di 'paradiso') riveste un ruolo di primo piano nei tre poeti, viaggiando tra il 4° posto di Petrarca, il 5° di Giusto (con - 10%) e il 3° di Boiardo (che incrementa di un 30% le frequenze petrarchesche). Restando in ambito celeste, anche *sole* fluttua nei piani alti della classifica (8° P e B, 10° G), questa volta con valori pressoché omogenei nei tre poeti; viceversa, *stella/e* (28° P) viene corposamente rivalutato, prima dal Conti (+ 35%) poi da Matteo Maria (+ 45% rispetto ai *Rvf*).

Un astratto come *pensiero* risulta 7° in Petrarca, 12° in Giusto (ma percentualmente la differenza è bassa: - 11%), 15° in Boiardo (dove però il prosciugamento della "fonte" raggiunge il 25%); diversamente, la casella petrarchesca subito successiva (8<sup>a</sup>), occupata da *alma/anima*, che spesso è sinonimo del *core* ai vertici della classifica, evidenzia un uso assai più sostenuto nei due poeti quattrocenteschi, forse proprio per l'alternativa possibile con *core* (in loro primo), tanto che la frequenza relativa, identica in Giusto e Boiardo (dove pure il vocabolo risulta rispettivamente 4° e 5°), raggiunge un incremento del 37%. Analoghi astratti, quali *mente* e *spirto*, si piazzano 40<sup>i</sup> nei *Rvf*, ma mentre il primo coinvolge assai di più Giusto (+ 135%) e lascia freddo Boiardo (- 35% rispetto a Petrarca), il secondo rivela uno scambio di posizione fra i poeti quattrocenteschi (- 25% Giusto, + 55% Boiardo).

Il dolce-amaro dell'amore mostra, in tutti i rappresentanti, soprattutto il volto più scuro, come si evince dal seguente prospetto:

	PETRARCA		GIUSTO		BOIARDO	
dolore/duolo/ doglia	12	0,171	8	0,244	4	0,375
sospiro/sospirare	20	0,133	22	0,134	43	0,031
pianto/piangere	28	0,105	28	0,106	31	0,078

affanno	47	0,063	28	0,106	42	0,035
pena/penare	52	0,054	32	0,089	12	0,219
diletto	65	0,031	52	0,020	23	0,113
gioia/gioire	77	0,010	56	0,006	26	0,097

Se è chiara la tendenza di fondo, differentemente gradite sono le parole che esprimono la sofferenza o il piacere, con vere e proprie idiosincrasie alternate a infatuazioni fatali: così *dolore/duolo/doglia* piace più a Giusto che a Petrarca (+ 43%), ma più di tutti a Boiardo (+ 120% rispetto a quest'ultimo), e il medesimo *trend* colpisce, in misura più marcata, *pena/penare* (G + 60%, B + 300%), nonché, in termini esponenziali, *gioia/gioire*, sostantivi marginali in Petrarca (con 6 occorrenze totali) e più in Giusto (2 presenze), ma insostituibili nell'universo gioioso del primo libro degli *Amores* (ovviamente nelle grafie *zogia/zoire*), tanto da decuplicare la percentuale d'uso petrarchesca. Anche *diletto* ripercorre la medesima trama di *gioia/gioire*, con un calo nel Conti del già limitato impiego dei *Fragmenta* e, invece, un colpo d'ala in Boiardo (quasi quattro volte più che in Petrarca). Termini come *sospiro/sospirare* e *pianto/piangere* evidenziano una pressoché perfetta densità in Petrarca e in Giusto, ma sono emarginati da Matteo Maria, in maniera drastica i primi (ridotti a 1/4 rispetto a Petrarca), più blandamente i secondi (- 25%). Resta *affanno*, che piace soprattutto a Giusto, tanto da aumentare il non entusiasmante retaggio petrarchesco del 60%, a sua volta ridotto di quasi la metà da Boiardo.

Per Petrarca l'amore è soprattutto *desio/desire/desiderio* (14° posto), ma più ancora lo è per il Valmontone (+ 40%), cui comunque non dispiace avvicinarlo alla *voglia* (24°, P 48°), il cui uso raddoppia quello petrarchesco, laddove Boiardo smorza in ambedue i casi le vette giustiane, attestandosi sotto la percentuale dei *Rif* per *desire/disio* e poco oltre mezza strada fra Petrarca e Giusto nel caso di *voglia*.

I sostantivi che esprimono il dire, specie – ma non solo – quello poetico, risultano così fotografabili:

	PETRARCA		GIUSTO		BOIARDO	
parole	26	0,110	15	0,175	30	0,082
Voce	53	0,052	49	0,031	15	0,179
cantare/canto	70	0,022	54	0,013	28	0,089

Giusto si affida soprattutto alle *parole* (+ 60% su Petrarca), di cui invece diffida Boiardo, che dimezza abbondantemente la densità del Conti; al contrario, Matteo Maria punta decisamente su *voce* e *cantare/canto*, percentualmente quadruplicate o quasi rispetto a Petrarca, mentre Giusto pensa bene a dimagrire del 40% le proposte di Francesco.

Un'ampia gamma di vocaboli pertiene al dominio della *natura* (termine che Giusto e Boiardo incrementano del doppio, e più il secondo, di fronte a Petrarca [49°]): abbiamo già esaminato *sole*, ma si veda anche *mondo* (11° P), in sostanza

paritario nei tre poeti; *terra* (13° P) oscilla fra ridimensionamento giustiano (- 50% rispetto a Petrarca) e rivalutazione boiardesca (+ 50% su Petrarca); *notte* (25° P) è trattato allo stesso modo da Francesco e Giusto, con maggior parsimonia da Matteo Maria (- 15%); *foco* (27° P) conosce un consistente ampliamento nel Conti (+ 85%), che Boiardo attenua di qualche punto percentuale (- 12% su Giusto, cioè + 62% sui *Rvf*), e la medesima configurazione si ripete per *fiamma* (64° P), più che triplicato da Petrarca al Conti e più che raddoppiato da Petrarca a Boiardo; *erba* (30° P) si mantiene in bilancia fra questi due ultimi, ma è affossato da Giusto (gli impieghi percentuali calano di oltre tre volte). Sono certo da ascrivere al debole del conte di Scandiano per i figuranti floreali le occorrenze, ancora considerevoli, di *fiore* (15° B, 33° P, 45° G), dimezzate nel passaggio da Petrarca a Giusto ma quadruplicate nell'ulteriore salto da Giusto a Boiardo (il che significa + 97% su Francesco); più in dettaglio, *rosa*, 69° in Petrarca e 47° nel Conti (che pure aveva alzato del 50% la soglia del predecessore), schizza al 17° posto in Boiardo, con un balzo di quasi sette volte rispetto all'appannaggio petrarchesco (e di più di quattro volte rispetto a quello giustiano). Chi pensasse che l'*oro/auro*, di stretta pertinenza dei capelli dell'amata, risultasse vincente nel cantore di Laura (54°), dovrebbe fare i conti con un leggero incremento in Giusto (+ 25%) ma soprattutto con il *boom* percentuale di Matteo Maria, che arriva a + 165% su Petrarca: un comportamento che si ripete per *fiera*, sostantivo spesso designante madonna, con una frequenza d'impiego paritetica in Petrarca (61°) e Giusto (47°), ben più che doppia in Boiardo (29°).

Di altri vocaboli presenti nelle due tavole potrà ragionare da sé il paziente lettore, cui ora sottopongo la classifica degli aggettivi qualificativi e possessivi:

	PETRARCA			GIUSTO			BOIARDO		
	<i>freq.</i> · <i>ass.</i>	<i>freq.</i> <i>relat.</i>		<i>freq.</i> · <i>ass.</i>	<i>freq.</i> <i>relat.</i>		<i>freq.</i> · <i>ass.</i>	<i>freq.</i> <i>relat.</i>	
1	84 0	1,47 1	mio	66 4	2,29 1	mio	50 7	1,98 2	mio
2	40 7	0,71 3	suo	18 6	0,64 1	suo	16 3	0,63 7	suo
3	34 0	0,59 5	bello	17 0	0,58 6	bello	84 8	0,32 8	tuo
4	23 5	0,41 1	dolce	93 0	0,32 0	dolce	82 0	0,32 0	bello
5	12 6	0,22 0	tuo	60 7	0,20 7	grande	81 6	0,31 6	dolce
6	87 2	0,15 2	grande	54 6	0,18 6	tuo	53 7	0,20 7	gentile
7	82 3	0,14 3	nostro	52 9	0,17 9	alto	47 3	0,18 3	crudelc/crudo
8	77 4	0,13 4	solo	42 4	0,14 4	lasso	39 2	0,15 2	nostro

9	73	0,127	lasso	41	0,141	nostro	37	0,144	grande
10	71	0,124	vivo	40	0,138	crudele/crudo	36	0,140	solo
11	63	0,110	vostro	39	0,134	solo	32	0,125	amoroso
12	62	0,108	amoroso o novo	34	0,117	vago	31	0,121	lieto
13	61	0,106	alto	33	0,113	amoroso gentile leggiadro vivo	29	0,113	bianco misero suave
14	53	0,092	soave	32	0,110	soave	27	0,105	felice umano
15	51	0,089	lieto stanc(h) o	31	0,106	n(u)ovo	25	0,097	alto tristo
16	50	0,087	mortale pieno	30	0,103	altero	24	0,093	vago
17	49	0,085	verde	28	0,096	pieno stanco	21	0,082	eterno lasso
18	48	0,084	chiaro duro gentile	27	0,093	fero/feroce	20	0,078	lungo
19	47	0,082	grave vago	25	0,086	dolente/doloroso/ doglioso	19	0,074	benigno duro ultimo verde vivo
20	44	0,077	caro	23	0,079	duro	18	0,070	altero beato dolente/doloroso/ doglioso grave leggiadro n(u)ovo vermiglio

Propongo inoltre, per facilitare la leggibilità dei dati, un'ulteriore tavola, che rielabora la precedente sulla base della classifica petrarchesca (aggiungendo, dopo il ventesimo posto, i vocaboli più significativi per Giusto e Boiardo):

	PETRARCA		GIUSTO		BOIARDO	
Mio	1	1,471	1	2,291	1	1,982
Suo	2	0,713	2	0,641	2	0,637
Bello	3	0,595	3	0,586	4	0,320
dolce	4	0,411	4	0,320	5	0,316

Tuo	5	0,220	6	0,186	3	0,328
grande	6	0,152	5	0,207	9	0,144
nostro	7	0,143	9	0,141	8	0,152
Solo	8	0,134	11	0,134	10	0,140
Lasso	9	0,127	8	0,144	17	0,082
Vivo	10	0,124	13	0,113	19	0,074
vostro	11	0,110	28	0,044	22	0,062
amoroso	12	0,108	13	0,113	11	0,125
novo		0,108	15	0,106	20	0,070
Alto	13	0,106	7	0,179	15	0,097
soave	14	0,092	14	0,110	13	0,113
Lieto	15	0,089	28	0,044	12	0,121
stanc(h)o		0,089	17	0,096	31	0,027
mortale	16	0,087	22	0,069	28	0,039
pieno		0,087	17	0,096	24	0,054
verde	17	0,085	34	0,024	19	0,074
chiaro	18	0,084	26	0,051	25	0,050
duro		0,084	20	0,079	19	0,074
gentile		0,084	13	0,113	6	0,207
grave	19	0,082	27	0,048	20	0,070
vago		0,082	12	0,117	16	0,093
Caro	20	0,077	28	0,044	30	0,031
leggiadro	21	0,071	13	0,113	20	0,070
tristo		0,071	24	0,058	15	0,097
altero	25	0,061	16	0,103	20	0,070
lungo		0,061	31	0,034	18	0,078
fero/feroce	26	0,059	18	0,093	34	0,015
(h)umano		0,059	21	0,075	14	0,105
Felice	27	0,057	23	0,065	14	0,105
dolente/doloroso	28	0,052	19	0,086	20	0,070
/ doglioso						
ultimo		0,052	29	0,041	19	0,074
misero	29	0,050	29	0,041	13	0,113
crudale/crudo	32	0,045	10	0,138	7	0,183
beato	35	0,040	27	0,048	20	0,070
et(t)erno		0,040	33	0,027	17	0,082
bianco	36	0,038	26	0,051	13	0,113
benigno	47	0,019	31	0,034	19	0,074
vermiglio	51	0,012	38	0,010	20	0,070

Del tutto sovrapponibili i primi due posti della classifica, ove siedono saldamente in testa i possessivi *mio* e *suo*, per quanto con considerevoli slittamenti percentuali d'uso, tanto che *mio* compare una volta ogni 44 parole in Giusto, una su 50 in Boiardo e una su 68 in Petrarca: dati grezzi, che però qualcosa suggeriscono, oltre

che sulla già notata tendenza alla ripetitività lessicale dei due lirici quattrocenteschi, sulla maggiore o minore invadenza della sfera dell'“io” nei tre poeti. In dialettica con il polo lirico soggettivo sta, com'è ovvio, il “lei” dell'amata, che sarà rappresentato dal *suo* in seconda posizione di classifica ma che dovrà essere ampliato al *tuo*, corrispettivo del “tu” più confidenziale rivolto all'innamorata; assemblando i due dati, otterremo:

	PETRARCA		GIUSTO		BOIARDO	
Suo	2	0,713	2	0,641	2	0,637
Tuo	5	0,220	6	0,186	3	0,328
[totali]		0,933		0,827		0,965

Interessa notare la stretta concomitanza di risultati percentuali complessivi tra Petrarca e Boiardo, mentre Giusto segna il passo rispetto a loro, quasi fosse più cauto e riguardoso nei riferimenti, diretti o in terza persona, ad Isabetta. Quanto agli altri possessivi entrati in classifica:

	PETRARCA		GIUSTO		BOIARDO	
nostro	7	0,143	9	0,141	8	0,152
vostro	11	0,110	28	0,044	22	0,062

l'elemento dirimente risulta il possessivo di seconda persona plurale, per il quale Petrarca si spende molto più dei suoi seguaci, anche perché riesce a lui più confacente rivolgersi a Laura con il “voi”.

Nel campo degli aggettivi qualificativi, uno sguardo d'insieme alle graduatorie evidenzia come soltanto due, al massimo tre di essi, mantengano le frequenze relative al di sopra di 0,200, e come poi si passi rapidamente a valori al di sotto di 0,100, a testimonianza di una fruizione non troppo doviziosa dell'aggettivazione, e anzi tendenzialmente sobria, a partire da Petrarca per finire, attraverso Giusto, a Boiardo. In cima alla classifica dei qualificativi si piazzano, con palese conformità, *bello* e *dolce*, sui quali indolge assai più Petrarca: ma mentre per *bello* i risultati di Francesco coincidono grosso modo con quelli di Giusto, Boiardo si differenzia per una sensibile frenata, che quasi dimezza gli usi dei suoi predecessori. Il medesimo poeta si rivolge a *dolce* pressoché con la stessa frequenza di *bello*, e in questo caso il suo impiego si sovrappone a quello di Giusto, che già aveva abbassato del 22% le scelte petrarchesche. Al terzo posto fra i qualificativi ancora Petrarca e il Conti collocano lo stesso aggettivo, *grande*, molto più attivo nel secondo (+ 36%), laddove Matteo Maria fa scivolare il termine alla quinta piazza, dando solo una leggera limatura ai dati di Petrarca (- 5%). Terzo, in Boiardo, risulta invece *gentile*, 13° in Giusto e 18° in Petrarca, un aggettivo che, certo per le sue implicazioni stilnovistiche, l'autore dei *Fragmenta* aveva maneggiato con cautela, diversamente dal Conti, che ne aveva incrementato l'uso di un buon terzo, fino ad arrivare a Boiardo,



che quasi gemina le risultanze giustiane e si porta a + 146% su Francesco, completando così la banalizzazione di un termine in origine molto connotato. Il fenomeno inverso avviene con *lasso*, aggettivo poco tecnico e d'uso sclerotizzato specie come esclamativo: 9° in Petrarca e 8° in Giusto, viene ridimensionato dal conte di Scandiano, che si limita ai 2/3 della soglia toccata da Francesco e ai 3/5 di quella giustiana.

Tra gli aggettivi che insistono sulla sfera esistenziale si estolle *solo* (8° P, 11° G, 10° B), sgranato in percentuali equivalenti nei tre poeti, mentre per altri termini, grosso modo paritetici in Petrarca e nel Conti, Boiardo interviene potando anche in maniera consistente: così *vivo* (10° P) cala del 40%, *stanc(h)o* (15° P) del 70%, *mortale* (16° P) del 55%. Gioia o infelicità d'animo collezionano le seguenti dotazioni:

	PETRARCA		GIUSTO		BOIARDO	
Lieto	15	0,089	28	0,044	12	0,121
Tristo	21	0,071	24	0,058	15	0,097
Felice	27	0,057	23	0,065	14	0,105
dolente/doloroso / doglioso	28	0,052	19	0,086	20	0,070
misero	29	0,050	29	0,041	13	0,113
beato	35	0,040	27	0,048	20	0,070

Da rilevare l'atteggiamento ondivago di Giusto, che ora abbassa (*lieto*: - 50%, *tristo* e *misero*: - 18%) ora innalza (*felice*: + 14%, *dolente/doloroso/doglioso*: + 65%, *beato*: + 20%) la frequenza petrarchesca, laddove gli *AL* conoscono un'espansione costante rispetto a quest'ultima, con valori attorno al 35% per *lieto*, *tristo* e *dolente/doloroso/doglioso*, al 75% per *beato*, all'84% per *felice* e addirittura al 126% per *misero*: dati che ben si confanno alla quasi geometrica partizione degli stati d'animo dell'*agens* specie nei primi due libri degli *Amores*, con l'alternanza evidente e insistita di euforia e disforia (comunque influenti, con dosaggi via via differenti, anche nel terzo libro).

I qualificativi al *top* della classifica, cioè i già analizzati *bello* e *dolce*, sono affiancati da una serie abbastanza nutrita di sinonimi o comunque di termini appartenenti agli stessi campi semantici: si tratta di *soave* (14° P), la cui incidenza nei testi viene in parte amplificata da Giusto e Boiardo rispetto a Petrarca (+ 20% circa); *vago* (19° P), che ripercorre lo stesso *trend*, ma con Giusto (+ 43%) meglio disposto di Boiardo (+ 13%); *caro* (20° P), ove invece gli imitatori quattrocenteschi preferiscono sfoltire (G - 43%, B - 60%); *leggiadro* (21° P), praticamente paritetico in Francesco e Matteo Maria, d'uso più esuberante nel Conti (+ 60%).

Rientrano fra gli aggettivi riferiti per lo più agli atteggiamenti dell'amata verso Pinnamorato:

	PETRARCA	GIUSTO	BOIARDO
--	----------	--------	---------

amoroso	12	0,108	13	0,113	11	0,125
Duro	18	0,084	20	0,079	19	0,074
altero	25	0,061	16	0,103	20	0,070
fero/feroce	26	0,059	18	0,093	34	0,015
(h)umano	26	0,059	21	0,075	14	0,105
crudele/crudo	32	0,045	10	0,138	7	0,183
benigno	47	0,019	31	0,034	19	0,074

Lievi oscillazioni fra i tre poeti avvengono con *amoroso* e *duro*, mentre è evidente lo sbilanciamento di fronte a singole parole, più consuete all'uno o all'altro, e in particolare a Giusto e a Boiardo rispetto a Petrarca, con la sola eccezione di *fero/feroce*, da Matteo Maria bocciato senza appello (il suo dato è 1/4 di quello petrarchesco e 1/6 di quello contiano). È così che Giusto preme sul pedale dell'acceleratore di *altero* (+ 69% su Petrarca), meno gradito a Boiardo (+ 15% su Petrarca), ma soprattutto prepara la strada al conte di Scandiano allargando la carreggiata petrarchesca segnata da *(h)umano* (+ 27%, aumentato di un altro 40% da Boiardo, che corrisponde a + 78% su Francesco), *benigno* (+ 79% Giusto, con l'ulteriore 120% di Boiardo [cioè + 289% su Petrarca]), e, in misura esponenziale, *crudele/crudo*, triplicato da Giusto e quadruplicato da Matteo Maria rispetto ai *Rvf*: sintomo palese dell'aggressione verbale messa in opera dai due lirici quattrocenteschi nei confronti dell'amata traditrice, uno scenario nemmeno lontanamente contemplato dal cantore di Laura.

Tra le opzioni importanti nei *Fragmenta* vanno ricordate *novo* (12°), che conosce in Giusto la medesima percentuale d'uso, ridotta di 1/3 negli *AL*, e *alto* (13°), che vede praticamente sullo stesso piano Petrarca e Boiardo, con Giusto molto più disponibile (il vocabolo, 7° in classifica, aumenta del 68% la fetta petrarchesca).

Infine, uno sguardo sulla componente coloristica, da cui emerge nuovamente (come accadeva fra i sostantivi) la vividezza di Boiardo, a fronte di una maggiore neutralità di Petrarca e del diffuso grigiore di Giusto: *verde* staziona su un discreto 17° posto in Francesco, che al riguardo riesce più ricco di un 15% anche di Matteo Maria, ma ben del 72% rispetto a Giusto; al contrario, i marginali (in Petrarca) *bianco* (36°) e *vermiglio* (51°) vengono riccamente imbanditi da Boiardo, che triplica la frequenza di *bianco* (in verità già allargato di 1/3 da Giusto) e quasi sestuplica quella di *vermiglio*, pressoché assente nel Conti (3 occorrenze in tutta l'opera).

Veniamo ai verbi:

	PETRARCA			GIUSTO			BOIARDO		
	<i>fre</i> <i>q.</i> <i>ass.</i>	<i>freq.</i> <i>relat.</i>		<i>fre</i> <i>q.</i> <i>ass.</i>	<i>freq.</i> <i>relat.</i>		<i>fre</i> <i>q.</i> <i>ass.</i>	<i>freq.</i> <i>relat.</i>	
1	96 6	1,69 2	essere	32 1	1,10 7	essere	42 6	1,66 6	essere

2	39 0	0,68 3	fare	20 5	0,70 7	fare	16 1	0,62 9	fare
3	32 9	0,57 6	vedere	14 9	0,51 4	vedere	14 1	0,55 1	potere
4	20 8	0,36 4	avere	93	0,32 0	sapere	13 4	0,52 4	avere
5	18 4	0,32 2	potere	84	0,28 9	potere	10 0	0,39 1	vedere
6	15 8	0,27 6	dire	80	0,27 6	volere	72	0,28 1	volere
7	12 5	0,21 8	andare/gire/ ire	71	0,24 4	ardere	69	0,26 9	mostrare/dimos tra-re
8	12 2	0,21 3	sapere	67	0,23 1	avere	52	0,20 3	credere
9	92	0,16 1	venire	49	0,16 9	parere	50	0,19 5	morire
1 0	91	0,15 9	piangere	47	0,16 2	mirare piangere	48	0,18 7	prendere
1 1	80	0,14 0	parere	45	0,15 5	sentire venire	47	0,18 3	dire
1 2	76	0,13 3	ardere sentire tornare/ritor na-re	42	0,14 4	sperare	45	0,17 6	tenere
1 3	73	0,12 7	vivere	41	0,14 1	stare	44	0,17 2	andare/gire sentire
1 4	68	0,11 9	dare	40	0,13 8	prendere	42	0,16 4	cantare lassare udire
1 5	66	0,11 5	lasciare	39	0,13 4	andare/gire/ir e	41	0,16 0	togliere/torre
1 6	64	0,11 2	fuggire	36	0,12 4	fuggire morire	40	0,15 6	dare venire
1 7	62	0,10 8	mirare	35	0,12 0	dolere/ersi	39	0,15 2	stare
1 8	61	0,10 6	volgere/ersi	34	0,11 7	accendere/inc en-dere convenire/irsi	38	0,14 8	fugire
1 9	60	0,10 5	volere	33	0,11 3	volgere/ersi	37	0,14 4	sapere
2 0	59	0,10 3	mostrare movere	32	0,11 0	mostrare/dim o-strare	36	0,14 0	dolere/ersi
2 1	58	0,10 1	trovare	31	0,10 6	pensare seguire/seguir are tornare/ritorn are	31	0,12 1	parere
2 2	55	0,09 6	parlare udire	30	0,10 3	consumare/ar si dire	30	0,11 7	solere

						struggere/di- struggere			
2 3	54	0,09 4	stare	27	0,09 3	solere	29	0,11 3	dovere tornare/ritornar e
2 4	52	0,09 1	morire	26	0,08 9	sospirare	28	0,10 9	lamentare/arsi
2 5	50	0,08 7	sperare	25	0,08 6	dare	25	0,09 7	ardere

Tarata sulle frequenze petrarchesche, secondo i criteri seguiti per sostantivi e aggettivi, la precedente tabella assume questi connotati:

	PETRARCA		GIUSTO		BOIARDO	
essere	1	1,692	1	1,107	1	1,666
Fare	2	0,683	2	0,707	2	0,629
vedere	3	0,576	3	0,514	5	0,391
avere	4	0,364	8	0,231	4	0,524
potere	5	0,322	5	0,289	3	0,551
Dire	6	0,276	22	0,103	11	0,183
andare/gire/ire	7	0,218	15	0,134	13	0,172
sapere	8	0,213	4	0,320	19	0,144
venire	9	0,161	11	0,155	16	0,156
piangere	10	0,159	10	0,162	27	0,089
parere	11	0,140	9	0,169	21	0,121
ardere	12	0,133	7	0,244	25	0,097
sentire		0,133	11	0,155	13	0,172
tornare/ritornare		0,133	21	0,106	23	0,113
vivere	13	0,127	32	0,058	28	0,086
Dare	14	0,119	25	0,086	16	0,156
lasciare	15	0,115	31	0,062	14	0,164
fuggire	16	0,112	16	0,124	18	0,148
mirare	17	0,108	10	0,162	28	0,086
volgere/ersi	18	0,106	19	0,113	48	0,007
volere	19	0,105	6	0,276	6	0,281
mostrare	20	0,103	20	0,110	7	0,269
movere		0,103	31	0,062	35	0,058
trovare	21	0,101	32	0,058	29	0,082
parlare	22	0,096	28	0,072	40	0,039
udire		0,096	32	0,058	14	0,164
Stare	23	0,094	13	0,141	17	0,152
morire	24	0,091	16	0,124	9	0,195
sperare	25	0,087	12	0,144	29	0,082
credere	26	0,085	29	0,069	8	0,203
solere		0,085	23	0,093	22	0,117

pensare togliere	27	0,084 0,084	21 26	0,106 0,082	35 15	0,058 0,160
seguire/seguitare	28	0,082	21	0,106	36	0,054
sospirare	29	0,078	24	0,089	26	0,093
dovere	31	0,071	31	0,062	23	0,113
convenire/irsi	32	0,070	18	0,117	30	0,078
tenere	33	0,068	30	0,065	12	0,176
dolere/ersi	36	0,059	17	0,120	20	0,140
cantare struggere/di- struggere	37	0,052 0,052	43 22	0,020 0,103	14 47	0,164 0,011
prendere	39	0,049	14	0,138	10	0,187
accendere/incen- dere	45	0,038	18	0,117	33	0,066
consumare/arsi	53	0,024	22	0,103	33	0,066
lamentare/arsi	57	0,017	37	0,041	24	0,109

Di gran lunga al vertice della classifica sta il verbo *essere* (naturalmente escludendone gli usi come ausiliare), sebbene Giusto non tenga il passo, sostanzialmente sincrono, di Petrarca e Boiardo; anche per *avere* (esso stesso scremato dagli impieghi di ausiliare) Giusto abbassa la media di Petrarca (4° posto) di oltre un terzo, come già per *essere*, ma la novità riguarda Boiardo, che accresce la frequenza di Francesco (+ 44%) e, a maggior ragione, del Conti (+ 127%), mostrando di attingere ampiamente agli usi predicativi e fraseologici di *avere*. Dietro a *essere* si colloca, in tutti e tre i poeti, un verbo d'amplissimo e perciò quasi neutro impiego come *fare*, in buona sostanza uniformemente distribuito, laddove altri verbi di relativo peso semantico, quali i servili *potere* e *volere*, conoscono una considerevole differenziazione: *potere*, 5° in Petrarca e Giusto (con la perdita di un 10% nel secondo rispetto al primo) è invece assai più incidente in Matteo Maria (rispettivamente, + 71% e + 90%), laddove *volere* precipita alla 19ª piazza nei *Rvf*, contro la 6ª dei due poeti quattrocenteschi, uniti su valori quasi tripli rispetto a Petrarca. Fra gli altri verbi modali, *dovere* (31° P) incide soprattutto in Boiardo (23°), che stringe le maglie petrarchesche infoltendole di un 60% (Giusto le aveva invece allargate, seppur di poco), ma è su *sapere*, usato più come servile che per il suo valore conoscitivo, che si concentra l'attenzione dei tre poeti, alta in Francesco (8°), massima in Giusto (+ 50%) e minima in Matteo Maria (- 33% sui *Fragmenta*). Compare nella graduatoria un altro verbo modale *sui generis* come *solere* (26° P), per il quale l'interesse di Petrarca e del Conti si mostra pressappoco uguale, mentre è Boiardo a innalzarne il livello di circa 1/3.

Il primo verbo “forte” che compare nella *bit-parade* è *vedere* (3° P+G, 5° B), la cui collocazione fa da *pendant* a quella del sostantivo *occhi* nella relativa classifica, anche nella differente consuetudine d'uso di Petrarca e Giusto rispetto al conte di Scandiano, che scarnifica di quasi 1/3 i bottini dei predecessori, magari rifacendosi

con altri vocaboli del medesimo dominio semantico, quale *mostrare* (20° P+G, 7° B), non troppo nelle grazie di Francesco e Giusto ma certamente in quelle di Boiardo (due volte e mezzo più ricco di loro). Con *mirare* (17° P) la situazione si movimentata ancor più, poiché il Conti aumenta le dosi petrarchesche della metà e Matteo Maria le diminuisce di 1/5, sicché tra quest'ultimo e Giusto la proporzione è quasi 2 : 1.

Molto produttivi in Petrarca i verbi legati alla parola, principalmente *dire* (6°), che però non trova gradimento in Giusto (- 63%), mentre Boiardo si assesta a metà strada fra i due. Anche *parlare* si concentra meglio nei *Rvf* (22°) piuttosto che nel Conti (giù di 1/4) e soprattutto in Boiardo (giù di 3/5 sulle *Nugae*), ma quest'ultimo si riprende con *cantare*, verbo per lo più legato al dire gioioso in rima, di impiego marginale in Petrarca (37°), quasi ignorato da Giusto (5 occorrenze totali, percentualmente - 62%) e invece portato da Matteo Maria a valori più che tripli rispetto a Francesco. Simile il *trend* ricalcato da *udire*, in Petrarca di identica densità di *parlare* (22°), in Giusto declassato per quanto non in modo radicale (- 40%) e in Boiardo fatto risalire di oltre il 70% rispetto al poeta di Laura.

Tra i verbi di movimento il quadro appare il seguente:

	PETRARCA		GIUSTO		BOIARDO	
andare/gire/ire	7	0,218	15	0,134	13	0,172
venire	9	0,161	11	0,155	16	0,156
tornare/ritornare	12	0,133	21	0,106	23	0,113
fuggire	16	0,112	16	0,124	18	0,148
volgere/ersi	18	0,106	19	0,113	48	0,007
movere	20	0,103	31	0,062	35	0,058
Stare	23	0,094	13	0,141	17	0,152
seguire/seguitare	28	0,082	21	0,106	36	0,054

Una volta rilevato il sostanziale equilibrio delle frequenze di *venire* nei tre poeti, e di *volgere/ersi* in Petrarca e Giusto, un verbo praticamente ignorato da Boiardo (2 ricorrenze negli *AL*), vanno sottolineate le percentuali orientate al ribasso, partendo dai dati petrarcheschi, di *andare/gire/ire* (- 39% G, - 21% B), *tornare/ritornare* (- 20% G, - 15% B), *movere* (- 40% G, - 44% B); quelle rivolte al rialzo di *fuggire* (+ 11% G, + 32% B), e *stare* (+ 50% G, + 62% B); quella, in altalena, di *seguire/seguitare*, vocabolo apprezzato da Giusto su Petrarca (+ 29%) e deprezzato dal conte di Scandiano, che scala di 1/3 i valori petrarcheschi ed esattamente dimezza le cifre giustiane.

Tra i verbi “d’opinione” spicca *parere*, fermo all’11<sup>a</sup> piazza in Petrarca, più tonico nel Conti (+ 21%) e debole in Boiardo (- 14% su Francesco); analogo l’andamento riscontrabile in *pensare*, peraltro solo 27° in Petrarca, ma 21° in Giusto (+ 26%) e 35° in Boiardo (- 31% sui *Rvf*). Solo con *credere* si rovesciano le sorti (26° P), dato che il Conti lima i *Fragmenta* di un 19% e Matteo Maria li allunga del 139%.

I verbi più direttamente collocabili nel dominio dei sentimenti segnalano, per *ardere* (12° P), un grafico in qualche modo inatteso, almeno dalla specola di Boiardo e della sua sensibilità al «caldo de amore» (*AL* I 1, 13), mettendo in luce un picco di impieghi in Giusto, addirittura due volte e mezzo più intensi che in Boiardo e quasi doppi rispetto a Petrarca; ed è ancora Giusto a farsi notare con *accendere/incendere*, ben poco fruito da Petrarca (45°) ma triplicato nel Valmontone, salvo poi tornare a sgonfiarsi con Matteo Maria (- 44%), che pur resta al di sopra dei *Rvf* (+ 74%). *Sentire* vede aumentare via via il suo appannaggio, passando da Petrarca (12°) a Giusto (+ 17%) a Boiardo (+ 30%). *Piangere* (10° P) piace allo stesso modo a Petrarca e a Giusto, non così a Boiardo (- 45%), che vi preferisce *lamentare/arsi* (57° P), con ciò portando all'apogeo (+ 541% su Petrarca!) una tendenza inaugurata dal Conti (+ 141%). Per *sospirare* (29° P) si nota un costante, per quanto minimo, innalzamento percentuale (+ 14% G, + 19% B), e il medesimo si ripete, seppure con variazioni assai più marcate, con *dolere/ersi* (36° P: + 103% G, + 137% B). Sinonimi quali *struggere/distruggere* (37° P) e *consumare/arsi* (53° P) tornano a sbilanciarsi a favore di Giusto, nel quale essi occupano la stessa 22<sup>a</sup> posizione, il che significa, per il primo vocabolo, un perfetto raddoppio delle quotazioni dei *Fragmenta*, e per il secondo una quadruplicazione piena; per contro, Boiardo riduce ai minimi termini *struggere/distruggere* (3 occorrenze, percentualmente 9 volte meno di Giusto e quasi 5 meno di Petrarca), mentre rivaluta *consumare/arsi* di quasi tre volte sui *Rvf*, però autoriducendosi di 1/3 sul Conti. È sempre quest'ultimo a mettersi in luce con *sperare* (25° P), in sostanza equilibrato in Francesco e Matteo Maria, superati di 2/3 dal Valmontone; il quale si atteggia al contrario con *lasciare* (15° P), decurtato rispetto a Petrarca della stessa percentuale con cui Boiardo lo aumenta (circa il 45%).

Tra *vivere* e *morire* Petrarca predilige di gran lunga il primo (in percentuale, di un 40%), seccamente smentito dai suoi imitatori:

	PETRARCA		GIUSTO		BOIARDO	
Vivere	13	0,127	32	0,058	28	0,086
Morire	24	0,091	16	0,124	9	0,195

In Giusto e in Boiardo, rispettivamente, l'uso di *morire* doppia abbondantemente quello di *vivere*; in rapporto a Petrarca, quest'ultima voce viene più che dimezzata in Giusto, diminuita di 1/3 in Boiardo, laddove *morire* cresce del 36% nel primo e si spinge fino al 114% nel secondo, inflazionando soprattutto il secondo libro e parte del terzo degli *Amores*.

Credo che ci si possa fermare qui, parendo sufficiente l'analisi fin qui condotta sulle frequenze massime, medio-alte e intermedie del lessico dei tre poeti. Naturalmente l'indagine andrebbe estesa ad altri settori del vocabolario lirico, e in particolare rivolta alla parte bassa della classifica, vale a dire a quei termini che, presenti in Petrarca, non sono stati accolti da Giusto e Boiardo, oppure, assenti nei *Rvf* e negli *AL*, si trovano soltanto nel Conti, o viceversa sono novità introdotte da

Matteo Maria rispetto ai suoi predecessori: ma di questo, e di altro, mi riservo di trattare altrove. Quanto si è potuto osservare confrontando le *hit-parade* lessicali spinge a uno scampolo di riflessione sulle modalità e sui limiti con cui i due poeti quattrocenteschi attingono al vocabolario dei *Rerum vulgarium fragmenta*, perché, se è vero che il lessico di Giusto e quello di Boiardo coincidono in larga sostanza con quello di Petrarca, e anzi i tabulati ora esaminati relativi alle frequenze massime e medie non hanno mai presentato caselle vuote, va detto che l'adesione di fatto comporta un ampio ventaglio di diversificazioni: l'uniformità è solo di superficie. Scavando dentro i singoli canzonieri si scopre che il terreno petrarchesco è stato profondamente dissodato, non per renderlo più facilmente, quasi meccanicamente coltivabile, leggi imitabile, bensì perché le istanze psicologiche, culturali, sociali e di costume non erano più le stesse del poeta di Laura, e perché le posizioni estetiche e le esigenze espressive dei singoli autori viravano ormai verso altri poli. Non si tratta di incapacità di riprodurre il complesso mondo petrarchesco, né di sordità alle multiformi e globali sollecitazioni provenienti dai *Rerum vulgarium fragmenta*, quanto piuttosto di un universo in movimento. Si aggiunga che il cosiddetto petrarchismo di Giusto e di Boiardo nasce non casualmente nel pieno Quattrocento, in concomitanza con l'affermarsi di una mentalità umanistica che considera imprescindibile la ricerca di modelli, dunque esteticamente fondata e necessaria l'imitazione: è per tale ragione che il gran libro dei *Fragmenta* viene posto sullo scrittoio di questi poeti, in posizione dominante, eppure accanto ad altri testi di altri autori, classici e moderni. Il ruolo dei nuovi lirici sarà quello di innovare nella tradizione, con risultati che andranno valutati singolarmente, anche in modo severo, ma non preventivamente tacciati in modo corrivo di maniera. Se l'*auctoritas* lirica sovrana in campo volgare viene riconosciuta in Francesco Petrarca, e non poteva essere diversamente, secondo un canone che proprio Giusto, basandosi solo sulla forza delle sue rime, impone e lascia in eredità, tra gli altri, a Boiardo, non per questo si dovranno considerare *Bella mano* e *Amorum libri* alla stregua di stentate e asfittiche riproduzioni dei *Rerum vulgarium fragmenta*, quasi dei liofilizzati a cui sono stati tolti gli umori originari. Il petrarchismo "assoluto", bembesco e soprattutto post-bembesco, è di là da venire.



## Filologia + critica

Vorrei partire, in questo mio ruolo di *discussant* delle due relazioni *Per il testo*, dalle considerazioni d'avvio di Giorgio Inglese sul binomio «filologia e critica», secondo le quali il filologo in senso stretto deve essere anche un critico, e – viceversa – il critico-esegeta non può fare a meno del filologo. È un'affermazione pienamente sottoscrivibile e, per conto mio, da rendere ancor più energica: non basta, cioè, che il filologo sappia usare le armi della critica per risolvere alcuni problemi ecdotici, né che l'*interpretes* dia una sbirciatina, più o meno attenta, agli apparati di un testo, ma occorre puntare su una figura, di per sé non nuova, per quanto assai rara, di critico-filologo, o filologo-critico, con piena identificazione in uno stesso operatore di colui che edita il testo e di colui che lo commenta per esteso. Se l'espressione astratta corrispondente (*Textkritik*) non appartenesse al settore specialistico dell'ecdotica, parlerei di “critico del testo” per identificare questa figura a tutto tondo di filologo che fa il critico e di critico che è filologo. Scopo del lavoro del “critico del testo” sarebbe quello di fornire un'edizione critica commentata, riunendo insieme il massimo delle competenze filologiche con il meglio delle abilità esegetiche. Questo, secondo me, è il traguardo ideale cui tendere, anche se, nella pratica delle cose e tenendo presenti alcuni insigni esempi, capita che i due tempi, dico i tempi editoriali, dell'edizione critica e del commento, siano divaricati: com'è successo al Contini del *Fiore* (citato infatti da Inglese), che ha in realtà offerto il testo per l'Edizione Nazionale promossa dalla Società Dantesca Italiana (Milano, Mondadori) nello stesso anno 1984 in cui ha pubblicato il commento per la Ricciardi; o come è accaduto a Domenico De Robertis con le *Rime* dantesche (ricordate a sua volta da Paola Vecchi Galli), uscite per l'Edizione Nazionale nel 2002 (Firenze, Le Lettere) e fornite di commento nel 2005 (ivi, Edizioni del Galluzzo). I risultati d'eccellenza raggiunti per queste due opere dantesche (o attribuibili a Dante) non sono riconducibili soltanto alla statura dei due “critici del testo”, ma anche al metodo perseguito di lavorare contemporaneamente alla *constitutio textus* e al *commentarium*. Ci sono nodi esegetici che possono ricevere luce soltanto da chi conosce a fondo la tradizione; specularmente, risolvere talune oscurità testuali può comportare conseguenze sul piano filologico (ad esempio errori d'archetipo non altrimenti riconosciuti, o valutazioni diverse di errori separativi o congiuntivi): solo operando in parallelo, filologo ed esegeta estraggono il *maximum* dalle rispettive discipline, garantendo un valore aggiunto indiscutibile e prezioso all'oggetto-testo.

Chi vi parla ha fatto più volte esperienza di quanto sia importante agire su un testo con piena consapevolezza e padronanza delle due leve, che dovrebbero agire, pur entro certi limiti imposti dalla pianificazione del lavoro e dai tempi tecnici, in armonica sintonia. In proposito, posso proporre un piccolo esempio personale, che ritengo illuminante per quanto sto sostenendo. Ho dedicato vari anni agli *Amorum libri* di Boiardo, dapprima allestendo un commento al testo (uscito nel 1998 da Einaudi) basato su un'edizione critica ancora provvisoria, per quanto già avanzata

rispetto a quella procurata da Mengaldo nel 1962 (Bari, Laterza); il testo critico vero e proprio è apparso per mia cura nel 2002 (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura) e nel frattempo ho proceduto a una revisione a tappeto del commento precedente, basandomi – com'è ovvio – sul nuovo testo critico. In tale continua altalena fra filologia ed esegesi, che ha condotto a travasi e “conquiste” reciproche fra i due domini, solo ora ho deciso un intervento, critico con implicazioni testuali e testuale con riflessi interpretativi, che mi pare possa ritenersi di non secondaria importanza per il canzoniere boiardesco, relativo al famoso (se non famigerato) «*rodundelus integer ad imitationem Ranibaldi franci*» (libro I, n. 27). Si tratta di una lirica in forma di ballata, con ritornello tetrastico che così suona:

Se alcun de amor sentito  
ha l'ultimo valor, sì come io sento,  
pensi quanto è contento  
uno amoroso cor al ciel salito!

Tale ritornello era stato da tutti gli editori, compreso chi vi parla, trascritto per intero soltanto in avvio di componimento, laddove dopo ogni singola strofa ci si era limitati a riprendere e stampare il solo verso iniziale (*Se alcun de amor sentito*), cui il sottoscritto ha aggiunto un «etc.» perché in questo stesso modo il *rodundelus* era stato impaginato nei due manoscritti idiografi (Egerton 1999 della British Library di Londra e Canoniciano Italiano 47 della Bodleian Library di Oxford). È proprio quell'«etc.» dei testimoni ad aver bisogno di un supplemento di indagine, da una parte perché prosaicissimo e fuori luogo in un testo in versi, dall'altra perché sembra incoraggiare una riproposizione completa del ritornello dopo ogni strofa, sospesa nei codici per probabili motivi di economicità di trascrizione. *Tertio*, riproporre la *mise en page* dei manoscritti, controllati – si ricordi – dallo stesso conte di Scandiano, non avrebbe reso giustizia alla definizione di «*rodundelus*», che prevede per statuto la ripetizione espressa e, almeno in questo caso, in sedi fisse di uno o più versi, dotati di senso compiuto: dunque dell'intero *refrain*, non del solo suo verso iniziale. Si aggiunga che, senza la riesibizione del ritornello, il *rodundelus* si sarebbe confuso con una ballata, la cui ripresa viene di norma esemplata solo all'inizio e non più riproposta dopo le singole strofe: tanto più che la rubrica del componimento parla di «*rodundelus integer*», con un avverbio che invita, e anzi obbliga, a una resa “integrale” della struttura metrica. Tutto questo mi ha spinto a saggiare una trascrizione completa, *integer* appunto, del ritornello tetrastico dopo ogni strofa, e ho scoperto solo a questo punto che i 76 versi cui finora approdava il rotondello si erano trasformati in un totale di 100 (come si può appurare nell'Appendice a questo contributo). Ora, chi ha un minimo di consuetudine con le opere di Boiardo, sa quanto rappresenti per l'autore questo numero perfetto, da considerare alla stregua di un feticcio: basti ricordare che nei *Pastoralia* Matteo Maria era intervenuto sulla sua redazione precedente per regolarizzare sul numero di 100 i versi di ciascuna

delle 10 (radice quadrata di 100!) egloghe; oppure si pensi a come il numero 100 agisca nelle strutture profonde degli *Amorum libri*, caratterizzando ad esempio la ciclicità delle stagioni (la seconda estate torna dopo 100 pezzi dall'inizio della prima [da I 33 a III 13], così come il secondo inverno rispetto al precedente [da I 45 a III 25]). Con i suoi 100 versi "integrali", il *rodundelus* si presenta ora come una successione di distici a rima baciata (con l'esclusione di *incipit* ed *explicit*, però in rima fra loro), secondo uno schema strofico in cui la struttura portante della ballata *unissonans* si intreccia con i connotati del sirventese duoto della nostra tradizione antica (pur costruito su sole quattro rime e con presenza di settenari ed endecasillabi): il tutto per configurare quel rotondello che riesce un *unicum* nelle patrie lettere ed eslege anche rispetto alla versificazione francese cui pure esplicitamente si aggancia (ma ancora senza nome risulta il Ranibaldo *francus* della rubrica).

Raggiunto al suo massimo livello, interfacciando le due competenze del filologo e del critico, o magari più modestamente ottenuto per vie tradizionali variamente lastricate, il commento di un testo resta pur sempre l'operazione principe di uno studioso di letteratura, il punto di arrivo cui convergono le nostre fatiche, diversamente orientate, di italianisti. Si apre a questo punto il formidabile interrogativo su quale commento produrre, sapendo di dover tener presenti la natura del testo da interpretare, il pubblico cui ci si rivolge, le esigenze editoriali (specie se si lavora per una collezione di classici già affermata), nonché le forze e la capacità autocritica dell'esegeta. Non voglio aprire più di tanto questo magno volume, preferendo rimandare a quanto con grande lucidità ha scritto sulle sue *Esperienze di un annotatore di Petrarca* Marco Santagata, nella miscellanea *Per Vitilio Masiello* (Bari, Laterza) che proprio in questi giorni è offerta in visione ai congressisti. Santagata si autodefinisce, con molto *understatement*, un «annotatore», e fra i numerosi spunti offerti alla nostra riflessione mi piace sottolinearne uno, laddove sostiene che «la parafrasi è essenziale», risultando «il primo criterio per giudicare l'utilità di un commento» (pp. 162-63). Ciò mi dà agio di tornare sulla spinosa questione, ricordata da Paola Vecchi Galli [*Per il testo*], relativa a come commentare oggi i testi antichi (ma non solo), se cioè sia preferibile approntare delle note, necessariamente fitte, di spiegazione linguistica (lessicale e morfologico-sintattica), o magari non convenga adire a una parafrasi completa e fedele (cioè il più possibile aderente) del testo. A quest'ultima proposta sono abituati da tempo all'estero, mentre da noi perdura una certa diffidenza, da parte dei critici, degli editori e del pubblico: tanto per dire, il *Cortigiano* curato da Quondam per gli Oscar Classici Mondadori, citato dalla relattrice, non ha ricevuto, nonostante le ottime premesse, il successo sperato, ma credo che lo strumento della parafrasi continua, magari accompagnata da adeguate annotazioni di tipo più latamente culturale, possa e debba essere ritentato con maggiore assiduità, anche per raggiungere e conquistare nuovo *target*, se mi si passa il termine di connotazione pubblicitaria.

Sulla componente del commento che ho appena chiamato, per intenderci rapidamente, culturale, occorrerebbe discutere in termini di ampiezza, di apporti disciplinari (metrica, retorica, stilistica, intertestualità, e così via), di spessore storico-critico: insomma, se sia il caso di scomodare tutto lo scibile o di specializzare alcuni percorsi, ignorandone o limitandone altri. A un'interpretazione sempre più ricca e onnicomprensiva induce, quasi per un movimento inerziale inarrestabile, l'entrata a pieno titolo dell'informatica fra i nostri strumenti di ricerca. È stato un grande passo in avanti, che da poco ha ricevuto anche il riconoscimento ufficiale del Ministero, proprio grazie ai buoni uffici dell'ADI, tramite le aggiunte alle declaratorie relative ai nostri settori scientifico-disciplinari, da L-FIL-LET/10 a L-FIL-LET/13: in tutte è stata data dignità di disciplina alle ricerche «relative all'analisi linguistica e informatica di testi e corpora». Testi e corpora oggi sono facilmente fruibili tramite CD-ROM oppure *on line*, e variamente interrogabili, tanto che resta ormai uno scolorito ricordo il foscoliano grido di dolore di Contini: «O italiani, io vi esorto alle Concordanze!». Correva l'anno 1951 e le uniche concordanze a stampa relative alla letteratura italiana prodotte fino a quella data erano le petrarchesche del McKenzie (su cui appunto lavorava il Contini dei *Preliminari sulla lingua del Petrarca*) e le altre, dantesche, di vari studiosi americani. Un "critico del testo", secondo il ritratto sbizzato in queste poche righe, non può fare a meno degli strumenti informatici, che lo possono coadiuvare dal rispetto filologico-linguistico-esegetico: ad esempio, trovare un passo parallelo nel testo a cui sta lavorando, o nell'opera completa dello scrittore, o nel gran pelago della letteratura coeva e precedente, nella stessa o in altre lingue, antiche o moderne, è un'operazione utilissima, necessaria e alla portata di pochi *click*. La nostra debole memoria si può giovare di un ricostituente ad amplissimo spettro e così recuperare rinvii, citazioni, contesti e quant'altro, indispensabili al lavoro filologico-critico. Paradossalmente, il pericolo viene dall'abbondanza, che potrebbe soffocare i fiori più preziosi entro la marea montante delle graminacee: mai dimenticare – lo dico soprattutto ai più giovani, prontissimi e peritissimi nel valersi dello strumento informatico – il ricorso al *iudicium*, l'uso antico della lima e magari dell'accetta, il *distingue frequenter*.

Infine, pur sapendo di rasentare un moralismo ipocrita mai morto del tutto, specie nell'ambiente accademico, vorrei persuadere il mio "critico del testo" ad andare d'umiltà vestuto, considerando il suo ruolo come servizio reso al lettore (e al testo). Ciò significa, *in primis*, evitare di cadere nella trappola di quei commenti nei quali – come scriveva Lorenzo de' Medici in un'opera dal nostro punto di vista militante, il *Comento de' miei sonetti* – «el più delle volte si segue più tosto la natura propria che la intenzione vera di chi ha scritto» (*Proemio* 13), dunque ci si pavoneggia su un testo altrui ridotto a pretesto per le proprie elucubrazioni, farcite di strizzatine d'occhio a questo o quell'altro, con un linguaggio da iniziati. Di commenti costruiti con chiose più scure del testo o ben poco illuminanti se ne sono prodotti, e ancora se ne producono, così come si danno esegesi mirabili di cose ovvie mentre si glissa con *nonchalance* su passi che presuppongono fatica e ricerche per essere appianati.

Uno dei motivi, se non il principale, della disaffezione del pubblico verso le edizioni commentate sta proprio nella loro spesso patente inutilità, perché in esse riesce facile trovare ciò che è superfluo e difficile pescare ciò che è utile. Urge porre rimedio.

## APPENDICE

Offro il testo del *rodundelus* boiardesco (*Amorum libri I 27*) con trascrizione integrale del ritornello dopo ogni strofa, per un totale di 100 versi.

RODUNDELUS INTEGER

AD IMITACIONEM RANIBALDI FRANCI

*Se alcun de amor sentito  
ha l'ultimo valor, sì come io sento,  
pensi quanto è contento  
uno amoroso cor al ciel salito!*

Da terra son levato e al ciel son gito, 5  
e gli ochi ho nel sol fisi al gran splendore  
e il mio veder maggiore  
fatto è più assai di quel che esser solia.

Qual inzegno potria  
mostrar al mio voler e penser' mei? 10  
Perché io stesso vorrei  
cantar mia zoglea, e non essere odito.

*Se alcun de amor sentito  
ha l'ultimo valor, sì come io sento,  
pensi quanto è contento  
uno amoroso cor al ciel salito!* 15

Io son del mio diletto sì invagito  
che a ragionarni altrui prendo terrore;  
né in alcun tempo amore  
fu mai né sarà senza zelosia. 20

Ben fòra gran folia  
a scoprir la belleza di costei,  
ché ben ne morerei  
se io fusse per altrui da lei partito. 25

*Se alcun de amor sentito  
ha l'ultimo valor, sì come io sento,  
pensi quanto è contento  
uno amoroso cor al ciel salito!*

Beato viso, che al viso fiorito  
fusti tanto vicin che il dolce odore 30  
ancor me sta nel core,

e starà sempre insin che in vita sia,  
tu l'alta legiadria  
vedesti sì di presso e gli ochi bei;  
tu sol beato sei, 35  
se il gentil spechio tuo non t'è rapito.

*Se alcun de amor sentito  
ha l'ultimo valor, sì come io sento,  
pensi quanto è contento  
uno amoroso cor al ciel salito!* 40

Felice guardo mio, che tanto ardito  
fusti ne lo amirar quel vivo ardore,  
chi te potrà mai tore  
lo amoroso pensier che al ciel te invia?  
Ben sciò certo che pria 45  
e l'alma e il core e il senso perderei;  
ben sciò che io sosterei  
anzi di cielo e terra esser bandito.

*Se alcun de amor sentito  
ha l'ultimo valor, sì come io sento, 50  
pensi quanto è contento  
uno amoroso cor al ciel salito!*

Ligato sia con meco e sempre unito:  
se meco insieme l'anima non more,  
non se trarà mai fore 55  
questo unico mio ben de l'alma mia.  
Dolce mia signoria,  
a cui ne' mei primi anni me rendei,  
sanza te che sarei?  
Inculto rozo misero e stordito. 60

*Se alcun de amor sentito  
ha l'ultimo valor, sì come io sento,  
pensi quanto è contento  
uno amoroso cor al ciel salito!*

Per te, candida rosa, son guarnito 65  
di spene e zogia, e vòto di dolore;  
per te fugi' lo errore  
che in falsa sospizione el cor me apria.  
Tu sola sei la via  
che me conduce al regno de gli dei; 70

tu sola e pensier' rei  
tutti hai rivolti, e me di novo ordito.

*Se alcun de amor sentito  
ha l'ultimo valor, sì come io sento,  
pensi quanto è contento* 75  
*uno amoroso cor al ciel salito!*

Per te sum, rosa mia, del vulgo uscito,  
e forse fia ancor letto el mio furore,  
e forse alcun calore 80  
de la mia fiamma ancor inceso fia;  
e se alcuna armonia  
ogugliar se potesse ai pensier' mei,  
forse che ancor farei  
veder un cor di marmo intenerito.

*Se alcun de amor sentito* 85  
*ha l'ultimo valor, sì come io sento,  
pensi quanto è contento*  
*uno amoroso cor al ciel salito!*

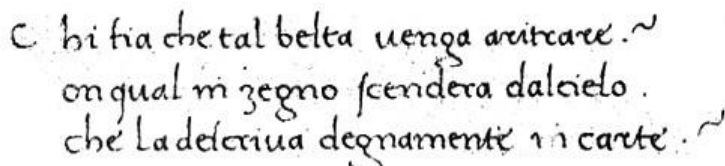
Cantiamo adunque il viso colorito,  
cantiamo in dolce notte il zentil fiore 90  
che dà tanto de onore  
a nostra etade che l'antiqua oblia.  
Ma l'alta fantasia,  
ne la qual già pensando me perdei,  
nel rimembrar di lei 95  
da me m'ha tolto e sopra al ciel m'ha sito.

*Se alcun de amor sentito*  
*ha l'ultimo valor, sì come io sento,  
pensi quanto è contento* 100  
*uno amoroso cor al ciel salito!*



## Interrogative ed esclamative negli *Amorum libri* boiardeschi

Alcune proposizioni degli *Amorum libri tres* di Boiardo lasciano incerti l'editore sul loro statuto interrogativo, esclamativo o enunciativo, sicché pare necessario un approfondimento della materia che tenga conto dei preziosi riscontri recuperabili dai due codici idiografi L (Londra, British Library, Egerton 1999) e O (Oxford, Bodleian Library, ms. Canoniciano Italiano 47).<sup>1</sup> In questi due testimoni è talora (in L) o molto spesso (in O, che rappresenta una fase di revisione testuale posteriore a L ma che ci è giunto mutilo) indicato l'apposito segno che ha valore interrogativo, somigliante al nostro punto di domanda, per quanto più sviluppato in obliquo, come si vede dall'immagine sottostante, cavata da O, c. 1v, e relativa ad *Amorum libri* I 2, 12-14:



C hi fia che tal belta uenga aritcare. ~  
on qual m' zegno scendera dalcielo .  
che la deliciaa degnamente m' carte. ~

Fornisco intanto un primo prospetto in cui L e O convergono nel segnalare la presenza di una frase interrogativa diretta:<sup>2</sup>

TAVOLA 1.

SEGNI ESPLICITI DI L + O		
1)	I 15, 1-4	Chi troverà parole e voce equale / che giugnan nel parlare al pensier mio? / Chi darà piume al mio intelletto et ale / sì che volando segua el gran desio? <sup>3</sup>
2)	I 16, 9	Deh, che dico io?
3)	I 33, 37-39	Qual capestro, qual freno on qual' catene, / qual forza tene el destrier ch'è già mosso / nel corso furioso, et ha chi el sproni?

<sup>1</sup> Più ampie notizie su questi manoscritti, compresi i loro rapporti stemmatici, in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002. [Rispetto a questa edizione, possono essere presenti nelle tavole alcune divergenze di lezione nei confronti di BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012.]

<sup>2</sup> Nelle tavole che seguono segno il punto interrogativo (in grassetto) esattamente là dove lo indicano i testimoni, mentre l'eventuale punto interrogativo non in neretto fra parentesi uncinate corrisponde a quello stampato nella mia edizione critica (BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002) quando la sua collocazione non coincida con quella dei testimoni. Al medesimo testo critico mi sono attenuto anche per quanto riguarda la grafia.

<sup>3</sup> O trascrive il secondo punto interrogativo dopo *ale*.

- 4) I 33, 65 Perché s'asconde adunque la mia stella?
- 5) I 48, 5-8 Qual' erbe mai da Pindo ebbe Medea? / Qual' di Gargano la figlia del Sole? / Qual' pietre ebbe ciascuna e qual' parole / che dimostrasse quel ch'io mo' vedea?<sup>4</sup>
- 6) I 49, 1 Quando ebbe il mondo mai tal meraviglia?
- 7) I 56, 1-7 Chi crederebbe che sì bella rosa / avesse intorno sì pungente spine? / Chi crederebbe ascosa / mai crudeltate in forme sì divine? / Merita tal risposta la mia fede? / Converse a cortesia / sciar da sé colui che mercé chiede?
- 8) II 6, 1-3 Dapoi ch'io son lassato / da quello amor che già me fu jocondo, / che deb'io far più, sconsolato, al mondo?
- 9) II 7, 3-4 a che più querelarsi, anima trista, / e farci vita breve e fama oscura?
- 10) II 19, 1-4 Chi crederà giamai ne l'altra etade / [...] / che il foco, che in tal pena il cor mi coce, / non sia confinto e fuor di veritate?<sup>5</sup>
- 11) II 20, 12-14 Chi me darà di lacrime tal vena / che agual se mostri nei mei pianti fore / a la cagion che a lacrimar mi mena?<sup>6</sup>

La tavola è limitata al solo segmento testimoniale di O, che si è detto mancante di vario materiale; fortunatamente, la stampa *princeps* intitolata *Sonetti e Canzone*, Reggio Emilia, per Francesco Mazalo, 19 dicembre 1499, curata da Bartolomeo Crotto o Crotti (in sigla Re), subentra come *descriptus* a O, del quale riproduce il testo con notevole fedeltà, ivi compresa l'interpunzione. Si integri dunque la tavola 1 con la seguente:

TAVOLA 1BIS.

SEGNI ESPLICITI DI L + RE

- 12) II 34, 35-36 Chi avria creduto mai che tal beltade / fosse sì cruda?
- 13) II 34, 41-44 Fanciul protervo [...] / parti a mia fede questo convenersi?
- 14) II 37, 9-10 Ma in che me affido, lasso?<sup>7</sup> Che arte maga / soglia da amore?

<sup>4</sup> L'ultimo punto di domanda è segnato da L nel verso precedente, dopo *parole*.

<sup>5</sup> In O il segno ? è anticipato al v. 1, dopo *etade*.

<sup>6</sup> Ancora in O il punto di domanda è anticipato al v. 12, dopo *vena*.

<sup>7</sup> Il segno interrogativo è solo in Re.

- 15) II 44, 7-12 Qual monstro sì crudel nel verde mare / che non tornasse a tanto mal pietoso, / se il mio dolor potesse dimostrare?<sup>8</sup> / Qual animal tanto aspro et orgoglioso / e qual bellua sì immane che dolere / non fessi del mio stato doloroso?<sup>9</sup>
- 16) II 44, 51-52 Sarà quel giorno mai ch'io veda extinto / questo foco immortal?
- 17) III 16, 5-6 Debb'io forsi soffrir questo dolore / che io non venga con teco? E chi me tene?
- 18) III 18, 1-2 Ligidro veroncello, ove è colei / che de sua luce aluminar te sòle?
- 19) III 22, 1-4 – Fior' scoloriti e palide viole, / che sì suavemente il vento move, / vostra madona dove è gita? E dove / è gito il sol che aluminar vi sòle?  
–
- 20) III 26, 1-2 A che te me nascondi, e vòì che io mora, / crudiele?
- 21) III 31, 71-72 ché, se da lei sei libero e discento, / Amor de che te offende?
- 22) III 39, 1-4 Chi piagnerà con teco il tuo dolore, / amante sventurato, e le tue pene? / poiché lasciar te sforza ogni tuo bene / dispietata Fortuna e il tuo Signore <?>
- 23) III 40, 4-6 Come viver potrò da te lontano? / gentil mio viso umano, / che solo eri cagion de la mia vita <?>
- 24) III 41, 1-2 – Qual anima divina o cor presago / ridir mi può che fa la luce mia? –
- 25) III 45, 1-6 Dolce sostegno de la vita mia, / [...] / deh, qual tanta pietade a me te invia? / qual celeste bontà tuo' passi ha scorti?
- 26) III 46, 12-14 Quando fia adunque mai che il mio duol manchi? / Qual doglia sarà più che me consumi, / se in tanta pena morte non impetro?<sup>10</sup>
- 27) III 49, 9-13 Quando fia adunque più cosa terrena / stabile e ferma? poiché in tanta altura / il Tempo e la Fortuna a terra mena <?> / Come posso io sperar giamai sicura / la mia promessa?
- 28) III 56, 12 Qual fia la fine a sì lungo tormento?

---

<sup>8</sup> L e Re posizionano il punto interrogativo due versi più sopra, dopo *mare*.

<sup>9</sup> Re introduce il punto di domanda anche dopo *orgoglioso* e *immane*.

<sup>10</sup> L segna il secondo punto di domanda dopo *consumi*.

- 29) III 58, 12-14 Quando porrò mai giù la grave salma?<sup>11</sup> / Che me assicura il tempo che io mi penta?

Dalle tavole 1 e 1bis si possono già trarre alcune utili indicazioni di massima. La più considerevole riguarda il posizionamento del segno di interrogazione, spesso collocato subito dopo la proposizione interrogativa, senza comprendere anche, come invece è prassi moderna, le eventuali altre proposizioni subordinate a quella, ma in assenza di una piena conformità nel comportamento dei testimoni (cfr. nn. 1, 5, 10, 11, 15, 22, 23,<sup>12</sup> 26, 27); i quali testimoni anzi, talvolta, abbondano di segni, come capita a Re nel n. 15. La situazione qui fotografata è analoga a quella messa in luce da Pier Giorgio Ricci a proposito degli autografi petrarcheschi, nei quali, «se un periodo è così ampio da lasciare a lungo sospeso il tono interrogativo, il Petrarca di frequente non colloca alla fine il segno peculiare», mentre in caso di più interrogative successive lo stesso poeta può posizionarlo «ora al termine di ciascuna proposizione, ora unicamente al termine dell'ultima».<sup>13</sup>

Il quadro dei riscontri fin qui allegato si può utilmente ampliare tramite la serie di casi in cui almeno uno dei testimoni, sia esso L oppure O, o magari, in assenza di quest'ultimo, la *princeps* Re, ricorre al segnale di interrogazione. Questo allargamento dell'indagine si giustifica sulla base della considerazione che nessuno dei testimoni, singolarmente presi, risulta uniforme nell'interpunzione, secondo una prassi costante nel medioevo, e in particolare sulla tendenza di Boiardo alla non sistematicità dei suoi interventi nella revisione delle trascrizioni operate dai copisti. Presento qui di seguito un prospetto dei *loci* con segni interrogativi indicati soltanto da L:

TAVOLA 2.

SEGNI ESPLICITI DEL SOLO L		
30)	I 50, 25-26	come esser puote in te mai mente altera? / né de pietà ribella ?
31)	II 49, 1-3	Come esser può che in cener non sia tutto / il corpo mio, che un tal ardor consuma / che avrebbe il mar d'ogni liquor asciuto?
32)	II 55, 29-30	Ma « che, se pur me ascolti? ché già al fine / del tanto sospirar me aduce Morte ?
33)	III 11, 1-8	Come puote esser che da quella giaza / venga la fiamma che me incende il core? / Come puote esser che cotanto ardore / non struga il gielo e il corpo mio disfaza? / Vogliàn noi creder che Natura faza / da

<sup>11</sup> Il segno ? è presente solo in L.

<sup>12</sup> Qui il punto di domanda ignora anche il vocativo annesso alla proposizione interrogativa, e lo esclude.

<sup>13</sup> Cfr. Ricci, *Interpunzione*, rispettivamente pp. 26 e 27.

- tanto fredo uscir tanto calore? / On ver che la possanza sii d'Amore?  
/ che l'amplo mondo e la Natura abraza ?
- 34) III 17, 5-8    Donde procede il mio sperar? e donde / procede quel desir che me  
inamora? / se la fortuna mia pur vol che io mora / e tolto me è quel  
ben che me confonde ?
- 35) III 19, 6-9    quando vedrò più mai nel dolce dire / da quelle rose discoprir le  
perle? / Quando vedrò più mai lo avorio a l'ostro / nel suave silenzio  
ricoprire?
- 36) III 25, 7-10    Ligiadri versi e graziosa rima, / che usar soleva nel mio novello amore,  
/ a che non trarvi fore? / se da quella crudiel non sono udito ?
- 37) III 25, 15-17    Ahi, lasso, ove è fugito, / ove è il tempo fugitivo andato, / nel  
qual sopra ogni amante fui beato?
- 38) III 41, 5-6    – Quel viso adunque e la gentil imago, / misero me, più mai qual fu  
non fia? –
- 39) III 41, 9-11    Viso gentil, che ne gli ochi mi stai, / ne gli ochi, ne la mente e in mezo  
il core, / quando sarà che io te rivegia mai?
- 40) III 57, 7-8    ov'è la fede che me rassicura / che la mia vita duri ancor un giorno?
- 41) III 58, 12    Quando porrò mai giù la grave salma?<sup>14</sup>

Ed ecco la tavola relativa al ms. O:

TAVOLA 3.

SEGNI ESPLICITI DEL SOLO O		
42)	I 2, 12-14	Chi fia che tal beltà venga a ritrare? / On qual inzegno scenderà dal cielo / che la descriva degnamente in carte?
43)	I 9, 9-11	qual fia che or te resista, avendo apreso / foco insueto e disusato dardo? / che dolcemente l'anima disface ?
44)	I 10, 8-11	quando fia tua vagheza mai compresa ? / Ché nulla piuma del più bianco olore? / né avorio né alabastro può aguagliare / il tuo splendente e lucido colore.
45)	I 15, 8	chi canterà giamai de la mia stella?
46)	I 16, 7-8	qual nascosta cagion tanto me tira / che altro che esser in te giamai non chieggio?

<sup>14</sup> Passo già citato, con maggior ampiezza, nella precedente tavola 1bis, n. 29.

- 47) I 17, 1-4 Sono ora in terra, on sono al ciel levato? / Sono io me stesso? / on dal corpo diviso? / Son dove io veni? on sono in paradiso? / che tanto son, da quel che era, mutato ?
- 48) I 19, 1-8 Che augello è quello, Amor, che batte l'ale / tieco nel cielo et ha la piuma d'oro? / mirabil sì che in croce me lo adoro, / ché al senso mio non par cosa mortale ? / Hanne Natura al mondo uno altro tale? / Formòlo in terra, on nel celeste coro? / Fece tra noi più mai altro lavoro / che a questo di beltade fusse eguale?
- 49) I 24, 1-4 Qual benigno pianetto on stella pia / in questo gentil loco m'ha drizzato? / Qual felice destin, qual dextro fato / tanto ablandisse a la ventura mia?
- 50) I 25, 5-8 Perché non posso io star dove io vorei, / eterno in questo gioco? / dove<sup>15</sup> è il mio dolce foco / dal qual tanto di caldo già prendeì ?
- 51) I 27, 9-10 Qual inzegno potria / mostrar al mio voler e penser' mei?
- 52) I 27, 57-59 Dolce mia signoria, / [...] / senza te che sarei?
- 53) I 33, 66-68 Perché se cella il mio lume sereno? / Se cor gentil asdegna crudeltate, / come assentite voi ch'io venga meno?
- 54) I 38, 7-11 perché non è con teco il spirto unito / che già te fabricò con tanto inzegno? / Perché non è la man legiadra teco ? / Perché teco non son or quei desiri / che sì te han fatto di beltate adorno?
- 55) I 56, 8 Forsi de lo arder mio tanto non crede?<sup>16</sup>
- 56) I 56, 12-13 da qual cagion procede? / che a me costei sia cruda, a l'altri pia ?
- 57) I 59, 2-4 ribella de pietade, or che più chiedi? / poi che condotto son (come tu vedi) / che sol da morte il mio soccorso aspetto ?
- 58) I 59, 13 e che posso io?
- 59) I 60, 9 Misero mio pensiero, a che pur guardi?
- 60) II 1, 1-4 Chi fia che ascolti il mio grave lamento? / miseri versi e doloroso stile, / conversi dal cantar dolce e gentile / a ragionar di pena e di tormento ?
- 61) II 3, 1-4 Dove deb'io le mie querele ordire? / Dove deb'io finire e mei lamenti? / Da gli passati oltragi on da' presenti? / Dal nuovo duol on dal primo languire?

---

<sup>15</sup> Si tratta di un *dove* relativo, non interrogativo.

<sup>16</sup> Da notare che in tutti i versi precedenti sia L sia O avevano segnato i quattro punti interrogativi previsti anche dall'edizione critica: cfr. tavola 1, n. 7.

- 62) II 7, 12-13 De tanto mal non vò che io me lamenti? / né che io contrasti a quel che il Ciel non vole ⇨
- 63) II 11, 8 Ma a che? se lei se 'l vede e se ne ride ⇨
- 64) II 11, 22-24 come è scordato il dì quarto de aprile? / quando mostrasti aver tanto diletto / de lo amor mio, che adesso è tanto vile ⇨
- 65) II 15, 12 Quai doli a le mie pene fieno equali?
- 66) II 17, 1-2 A che più tanto affaticarti invano, / pensier insano?
- 67) II 18, 9 Ma chi altri ne incolpo io se non me stesso?
- 68) II 19, 12-14 Qual novo moto e sopranaturale? / qual nobil sido aposto in parte oscura? / tanto crudel la fece e tanto bella?
- 69) II 21, 12 Qual duol al mio se puote assumigliare?
- 70) III 9, 12-14 e questa creatura umana e bella / no il sente lei? o non sentir s'infinge: / sola no il sente, e tu il consenti, Amore ⇨

Parimenti folto il prospetto relativo a Re, qualora venga a sostituire O lacunoso:

TAVOLA 3 BIS.

SEGNI ESPLICITI DELLA SOLA RE		
71)	II 25, 1-2	Qual cervo è sì vivace? on qual cornice? / on qual fenice? che si rinnova <sup>17</sup>
72)	II 26, 1-4	De qual sangue lerneo fu tinto il strale? / di qual fiel di ceraste o anfibena / il stral che il cor mi punge in tanta pena / che altra nel mondo a quella non è eguale ⇨
73)	II 27, 1-8	– Qual possanza inaudita on qual destino / fa, Signor mio, che io te rivegia tale? / che hai li occhi al petto e al tergo messo l'ale / e fuor de usanza porti il viso chino ⇨ / De unde venuto sei, per qual camino, / a rivedermi nel mio extremo male? / senza l'arco dorato e senza il strale / che me ha fatto a me stesso perregrino ⇨ –
74)	II 28, 1-2	Se dato a te mi sono in tutto, Amore, / a cui di te me degio lamentare?
75)	II 29, 1-8	Fu creato in eterno da Natura / mai voler tanto immane / fra l'unde caspe on ne le selve ircane? / Qual tigre in terra on qual orca nel mare? / che tanto crudel sia / che a costei ben si possa assumigliare? / Vuol questo il Ciel e la sventura mia? / che io sia sforzato amar quel viso altero?

<sup>17</sup> Il sonetto è formato da un unico periodo interrogativo, sicché l'editore moderno ha posto un solo punto di domanda alla fine del componimento: «anci è bandiera e capo d'ogni asprezza ⇨».

- 76) II 32, 9 Chi mi trarà giamai del cieco errore?
- 77) II 33 1-4 Qual fia il parlar che me secondi a l'ira? / e corresponda al mio pianto infelice, / sì che fuor mostri quel che 'l cor mi dice, / poiché fori il dolore a forza il tira ⇨
- 78) II 33, 9-13 Hai donato ad altrui quel guardo fiso? / che era sì mio, et io tanto di lui / che per star sieco son da me diviso ⇨ / Hai tu donato, perfida, ad altrui? / le mie parole, e mei cinni, il mio riso ⇨
- 79) II 34, 30-33 Ma per qual cor gentil quai lacri fersi? / giamai con tanto inzegno? / quando io stesso a mia voglia me copersi / nel nodo che mostrava sì benegno ⇨
- 80) II 37, 1-2 Qual soccorso mi resta? on qual aiuto, / se chi aiutar mi pote non soccore ⇨
- 81) II 37, 9 Ma in che me affido, lasso?<sup>18</sup>
- 82) II 44, 51-54 Sarà quel giorno mai ch'io veda extinto / questo foco immortal?<sup>19</sup> Sarà quel'ora / ch'io veda il cor mio libero e discinto / di lacri ove io me stesso me legai?
- 83) II 44, 58-60 come potrò mia noglia ad altri dire? / che me teneti in tal captivitate / e non lassati apena ch'io sospire ⇨
- 84) II 44, 82-84 Debo tacer adunque questi lai / che l'alma mia sostiene? / Debo io tacere e consumarme in guai?
- 85) II 47, 12-14 Ma a che? se lei che tanto dolor vede / [...] / vedendo istessa a li occhi soi non crede ⇨
- 86) II 55, 22-23 Crudel stella de amore, è questo il fine / che convien a mia fede?
- 87) III 26, 1-4 A che te me nascondi, e vòl che io mora, / crudiele?<sup>20</sup> / E che farai poi che io sia morto ⇨ / Che farai poi, crudiel? se occidi a torto / un che te ama cotanto e che te adora?
- 88) III 29, 5-8 O del mio cor serrato unica chiave, / che a mio diletto tanto me martiri, / perché non sei presente ⇨ E ché non miri / come un'alma gentil dolce se agrave?
- 89) III 31, 1-4 – Chi te contrista ne la età fiorita, / o misero mio core? / Dove è quel dolce ardore, / e la assueta zogleia ove è fugita?
- 90) III 31, 7-8 quella beltà che te arse dentro e fore / come è da te bandita?
- 91) III 34, 5-6 Insensato voler, dove me tiri ⇨ / A lamentar del mio stato giocondo?

<sup>18</sup> Già cit. al n. 14 (tavola 1bis).

<sup>19</sup> Questo segno interrogativo è anche in L: cfr. tavola 1bis, n. 16.

<sup>20</sup> Anche questo segno ? è comune a L (vedi sopra, tavola 1bis, n. 20).



- 92) III 39, 9 Ahimè dolente, ahimè, de che ragiono?
- 93) III 48, 19-24 Fiorito viso mio, chi te m'ha tolto? / Chi m'ha da te partito? / perché vivendo io mora, / come uom di venenato stral ferito, / che de morire aspetti de ora in ora, / vie più che morte lo aspettar lo accora  
 ↻
- 94) III 53, 12-14 Deh, perché allora non pòte io morire? / tanto contento in quello ultimo aspetto, / ché da quel viso al ciel potea salire ↻
- 95) III 55, 1-2 Ove son gitti e mei dolci pensieri / che nel bon tempo me tenean gioioso?
- 96) III 58, 6-8 misero me, perché me stesso offesi? / Deh, perché prima ben non me diffesi / da' laci ove or me spicco lento lento?
- 97) III 59, 13-14 Che riguardati, o spirti perregrini ↻ / Il color vago de la bella rosa?
- 

Con queste tavole siamo di fronte al quadro completo dei segni interrogativi espressamente segnalati nei codici idiografici (o in un loro *descriptus*) degli *Amorum libri*, e mentre si conferma la tendenza sopra indicata ad anticipare i punti di domanda alle subordinate dipendenti dalle interrogative, nonché a impiegare talvolta un'interpunzione più fitta rispetto all'uso moderno (ma talaltra uguale a zero, come si vedrà fra poco), si può ora tentare di incrociare i dati disponibili con l'analisi sintattica delle proposizioni interrogative dirette boiardesche. Come nell'italiano moderno, il conte di Scandiano si avvale di pronomi, aggettivi e avverbi interrogativi, che nella fattispecie si identificano nelle voci seguenti:

1) *Uso di pronomi interrogativi:*

- *Chi* (e sue varianti *che* e *cui*): nn. 1, 7, 10, 11, 12, 17, 22, 29 (*Che*), 42, 45, 60, 67, 74 (*a cui*), 76, 89, 93
- *Che* ('che cosa'): nn. 2, 8, 21 (*de che*), 52, 57, 58, 87, 92 (*de che*), 97<sup>21</sup>
- *Quale*: nn. 28, 77
- *Quale* ('chi'): n. 43

2) *Uso di aggettivi interrogativi:*

- *Quale*: nn. 3, 5, 15, 24, 25, 26, 42, 46, 49, 51, 65, 68, 69, 71, 72 (*de qual*), 73, 75, 79 (*per qual*), 80
- *Che* ('quale, che tipo di'): nn. 14, 48

3) *Uso di avverbi interrogativi o di perifrasi avverbiali:*

- *Perché* / *Ché*: nn. 4, 50, 53, 54, 88, 94, 96

---

<sup>21</sup> Il luogo va approfondito, come si vedrà più sotto (sicché il *Che* iniziale varrà meglio *Ché*, causale).

- *A che* ('perché, per quale motivo'): nn. 9, 20, 32, 36, 59, 63, 66, 85, 87
- *Da qual cagion*: n. 56
- *Quando*: nn. 6, 26, 27, 29, 35, 39, 41, 44
- *Come*: nn. 23, 27, 30, 31, 33, 53, 64, 83, 90
- *Ove / Dove*: nn. 18, 19, 37, 40, 61, 89, 91, 95
- *Donde / De unde*: nn. 34, 73

Come alternativa all'impiego di frasi interrogative su costituente iniziale, oppure a ulteriore rafforzamento di questi ultimi, Boiardo si avvale dell'inversione fra soggetto e verbo, con il primo posticipato al secondo. Casi di inversione "assoluta", senza altri indicatori di interrogazione, si osservano negli esempi nn. 7 («Merita tal risposta la mia fede?»), 13, 33, 47 («Sono io me stesso / on dal corpo diviso?»), 48 («Hanne Natura al mondo uno altro tale?»), 70 («e questa creatura umana e bella / no il sente lei, o non sentir s'infinge?»), 75 («Fu creato in eterno da Natura / mai voler tanto immane ...?» e «Vuol questo il Ciel e la sventura mia?»), 78,<sup>22</sup> 84,<sup>23</sup> 86. In altre occorrenze, la dislocazione a destra del soggetto si accompagna (come nelle interrogative alternative)<sup>24</sup> al connettivo *forse*, oppure agli introduttori di interrogazione registrati sopra, magari rafforzati da *mai / giamai / più mai*, come si vede ai nn. 2 (+ *che*), 4 (+ *Perché*), 5 (+ *Qual ... mai*), 6 (+ *Quando ... mai*), 8 (+ *che*), 17 (+ *forse*), 18 (+ *ove*), 19 (seconda domanda: + *dove*), 27 (+ *Quando e Come*), 28 (+ *Qual*), 30 (+ *come ... mai*), 34 (+ *Donde*), 37 (+ *ove*), 40 (+ *ov(e)*), 44 (+ *quando ... mai*), 48 (primo caso: + *Che*), 50 (+ *Perché*), 53 (+ *Perché e come*), 54 (+ *perché*), 58 (+ *che*), 61 (+ *Dove*), 64 (+ *come*), 67 (+ *chi*), 72 (+ *De qual*), 77 (+ *Qual*), 82 (+ *mai* nel primo caso),<sup>25</sup> 89,<sup>26</sup> 94 (+ *perché*), 95 (+ *Ove*).

Il quadro complessivo rientra in una casistica generale ben nota per la lingua antica,<sup>27</sup> per quanto alcuni dei luoghi citati nelle tavole abbisognino di qualche chiosa e di alcuni ulteriori interventi editoriali. Intanto, si sottolinei:

- la presenza degli elementi introduttori di interrogazione *e* e *or(a)*<sup>28</sup> nei nn. 17, 57, 58, 87;
- l'uso delle perifrasi *Sarà quel giorno / Sarà quell'ora* (n. 82) al posto del corrispondente avverbio interrogativo *Quando (sarà)*, attivo infatti in questa forma nel n. 39;

<sup>22</sup> L'inversione è esplicita nel secondo caso, implicita nel primo, che però è parallelo al successivo.

<sup>23</sup> Si ripeta quanto si è osservato nella nota precedente.

<sup>24</sup> Sulle quali si veda quanto scrive MUNARO, *Frase interrogativa*, pp. 1157-62.

<sup>25</sup> E si veda quanto si osserva più sotto sulle perifrasi costituenti delle due interrogazioni.

<sup>26</sup> Con il primo *dove*, non con il secondo, dove non c'è inversione.

<sup>27</sup> Si veda da ultimo MUNARO, *Frase interrogativa*.

<sup>28</sup> Su cui cfr. *ivi*, p. 1151.

- il ricorso a *o* / *on* nelle interrogative alternative disgiuntive ai nn. 33, 47, 48, 61,<sup>29</sup> casi nei quali sarà preferibile ricorrere, per ogni elemento disgiuntivo, a un solo punto di domanda, di contro all'abbondanza di segni dei testimoni: di qui la limitazione a un unico segno nel n. 33 (III 11, 5-8 «Vogliàn noi creder che Natura faza / da tanto fredo uscir tanto calore, / on ver che la possanza sii d'Amore / che l'amplo mondo e la Natura abraza?»), diversamente da quanto si vede in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. 221;
- l'utilizzo dell'espressione *come esser può* / *puote* nei nn. 30, 31, 33, da cui discende il carattere di interrogativa retorica assunto dalle frasi (nelle quali si «identifica come estremamente implausibile il realizzarsi del contenuto proposizionale»).<sup>30</sup>

Più in dettaglio si vedano:

25) «Dolce sostegno de la vita mia, / [...] / deh, qual tanta pietade a me te invia? / qual celeste bontà tuo' passi ha scorti?» (III 45, 1-6)

Il doppio ricorso al punto interrogativo, alla fine del v. 5 e alla fine del v. 6, appare più espressivo rispetto all'unico punto di domanda da me posto dopo il v. 6 (cfr. BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. 277), sicché il luogo andrà ritoccato secondo il concorde suggerimento dei testimoni («deh, qual tanta pietade a me te invia? / Qual celeste bontà tuo' passi ha scorti?»).

32) «Ma «a che, se pur me ascolti? ché già al fine / del tanto sospirar me aduce Morte?» (II 55, 29-30)

Il punto di domanda viene piazzato prima del *ché*, il quale ultimo, secondo l'interpretazione mia (BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. 199) e già di Mengaldo in BOIARDO, *Opere volgari*, p. 85, avrebbe un valore causale. Anticipando però, secondo la proposta di L, il segno interrogativo a dopo il verbo *ascolti*, la frase successiva assume una più adeguata autonomia di proposizione principale, dove il *che* (senza accento) è polivalente, con valore tra esplicativo e consecutivo. Si propone dunque di accogliere a testo: «Ma «a che, se pur me ascolti? Che già al fine / del tanto sospirar me aduce Morte.».

38) «Quel viso adunque e la gentil imago, / misero me, più mai qual fu non fia?» (III 41, 5-6)

Si tratta di una frase interrogativa alternativa, in cui la «mancata inversione» fra soggetto e verbo si può «spiegare con l'ipotesi di una dislocazione a sinistra del soggetto». <sup>31</sup> Del resto, la natura interrogativa della frase è necessitata dalla struttura stessa del sonetto, nella cui fronte dialogano *pars* sensitiva e razionale dell'innamorato, in modo che i distici 1-2 e 5-6 (quello *sub iudice*) sono occupati

---

<sup>29</sup> Si aggiunga il n. 70, su cui ci soffermeremo più sotto.

<sup>30</sup> Così MUNARO, *Frase interrogativa*, p. 1170.

<sup>31</sup> MUNARO, *Frase interrogativa*, p. 1158.

dalle domande rivolte dalla prima alla seconda, che risponde nei distici 3-4 e 7-8. Corretta dunque e sottoscrivibile la punteggiatura di L.

55) «Forsi de lo arder mio tanto non crede?» (I 56, 8)

In questo caso non è attivo nessuno dei marcatori di interrogazione sopra elencati, tranne la presenza del connettivo *forsi*, il quale nelle interrogative alternative «segue immediatamente il verbo se il soggetto è nominale o non è espresso, mentre segue il soggetto se questo è pronominale»: <sup>32</sup> nessuno dei quali casi si verifica qui. La situazione va illuminata con i versi che immediatamente precedono nel sonetto, citati nel n. 7 (tavola 1), dove agiscono, per piena concomitanza di L + O, ben quattro interrogative, coincidenti con i quattro periodi di cui si compongono i vv. 1-7; è a questo punto, cioè in corrispondenza del v. 8 (in posizione forte di fine quartetti), che il solo O traccia un punto interrogativo dopo la frase «Forsi de lo arder mio tanto non crede», si direbbe per un riflesso condizionato dai quattro segnali di interrogazione posti alla fine dei vv. 2, 4, 5 e 7: ma la proposizione appare verosimilmente enunciativa, pur esprimendo incertezza, come infatti si evince dal seguito, «ma già la fiamma mia / fatta è tanto alta che ciascun la vede!», dove si afferma l'inconsistenza del dubbio precedente. <sup>33</sup> Si noti che il punto interrogativo di O potrebbe anche essere interpretato come esclamativo (che non si diversifica nei testimoni dal segno di interrogazione: cfr. *infra*), seppure tracciato fuori posto, vale a dire (come da prassi) in anticipo rispetto al v. 10, dove appare necessario e logico un segnale interiettivo.

62) «De tanto mal non vò che io me lamenti? / né che io contrasti a quel che il Ciel non vole?» (II 7, 12-13)

Non si rilevano marcatori interrogativi forti, anche se vanno rilevati l'avvio di frase con il sintagma verbale negativo (qui anticipato per anastrofe dal complemento) e l'assenza del soggetto *tu*, sottinteso: due elementi noti alla casistica delle interrogative antiche. <sup>34</sup> Si aggiunga che in questo sonetto a dialogo l'anima sensitiva risponde a quella razionale riprendendo compendiosamente, sotto forma di domanda, la proposta di quest'ultima di tacere la sofferenza («De tanto mal non vò che io me lamenti, / né che io contrasti a quel che il Ciel non vole?»), cui è agglutinata una risposta perentoria («Ma taci tu, che del mio mal non senti!»). <sup>35</sup> Non va dunque messa in dubbio la proposta di O di punto interrogativo, pur essendo necessario posticiparlo alla proposizione coordinata seguente, cioè dopo *vole*.

---

<sup>32</sup> Parole di MUNARO, *Frase interrogativa*, p. 1159.

<sup>33</sup> È questa l'interpretazione che del v. 8 ho dato in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. 100, contro i precedenti editori, che mantengono il punto di domanda di O.

<sup>34</sup> Cfr. MUNARO, *Frase interrogativa*, p. 1149.

<sup>35</sup> Rispetto alla mia edizione critica, ho inserito una virgola dopo *tu*, per rendere più efficace la replica.

70) «e questa creatura umana e bella / no il sente lei? o non sentir s'infinge: / sola no il sente, e tu il consenti, Amore ¶» (III 9, 12-14)

I vv. 12-13 configurano un'indubitabile interrogativa disgiuntiva, marcata dalla ripetizione del soggetto, collocato in avvio, tramite pronomi posposto al verbo. È corretto dunque il segno interrogativo di O, a patto di farlo scorrere alla fine del segmento disgiuntivo (→ «e questa creatura umana e bella / no il sente lei, o non sentir s'infinge?»). A seguito di tale domanda viene ribadito il carattere singolare della donna («Sola no il sente», cioè «È l'unica a non conoscere [il mio ardore]»), mentre lascia dubbiosi il prosieguo della frase, «e tu il consenti, Amore», che finora tutti gli editori (sottoscritto compreso) hanno considerato interrogativa, giudicandola complessivamente e in unione con quanto precede, per cui l'unico punto di domanda viene piazzato alla fine del v. 14, e non al v. 13. La frase «e tu il consenti, Amore», in sé stessa considerata, non mette in mostra nessun marcatore interrogativo evidente, tanto da porre in dubbio se non si tratti di una interiettiva: interpretazione cui contrasta il tono, niente affatto di rassegnazione, bensì di rampogna ad Amore, colpevole di permettere la singolarità di comportamento dell'amata. Si conclude perciò che «e tu il consenti, Amore?», con punto interrogativo, esprime meglio lo stupore e insieme la condanna verso chi *omnia vincit* ma non riesce a imporsi su madonna; tale soluzione comporta fra l'altro una più stretta aderenza con *Rerum vulgarium fragmenta* 231, 13 («ma Tu come ¶ consenti, o sommo Padre ...?»), che dunque sostengono da vicino l'interpunzione adottata.<sup>36</sup>

81) «Ma in che me affido, lasso?» (II 37, 9)

Il luogo va letto in uno con il n. 14, che lo comprende: «Ma in che me affido, lasso? [= Re] Che arte maga / soglia da amore? [= L+Re]». Nella mia edizione critica ho proposto di interpretare ambedue i punti interrogativi come esclamativi, ma tale lettura si mostra poco funzionale quantomeno per la seconda proposizione, dove la valenza interrogativa di «Che arte maga / soglia da amore?», con *Che* in funzione di aggettivo interrogativo («Quale [tipo di] arte magica può mai liberare dall'amore?»), pare necessitata da quanto segue, «E non sciolse Medea» («Non sciolse nemmeno Medea»), che ha valore di risposta diretta al quesito appena espresso, sicché «Nessuna arte magica potrà liberare dall'amore».<sup>37</sup> Può stare invece l'inarcatura interiettiva della prima frase, «Ma in che me affido, lasso!», che fa da amara constatazione dell'inutilità delle proposte magiche, avanzate nei vv. 5-8, che avrebbero dovuto liberare dall'amore il poeta: «Ma in cosa mai mi sto affidando, povero me!».

Il dubbio più consistente sull'interpretazione qui proposta è relativo al ricorso del congiuntivo in *soglia*, anziché dell'indicativo. Se non si tratta di «esatta

---

<sup>36</sup> Si aggiunga che l'interrogativa su *consenti*, collegata al vocativo *Amore*, si trova anche in altri autori, accessibili a Boiardo, per cui si veda BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012, p. 706.

<sup>37</sup> Ricorre al punto interrogativo dopo *amore* Mengaldo in BOIARDO, *Opere volgari*, p. 71.

percezione della sfumatura modale», o magari di «iperurbanesimo sintattico per reazione alle subord[inate] dialettali con l'indicativo»,<sup>38</sup> andrebbe considerata l'ipotesi che anche la prima proposizione sia interrogativa, per cui il *Che* di «Che arte maga soglia da amore?» svolgerebbe una funzione di congiunzione epesegetica del *che* interrogativo precedente, in questo modo: 'Ma in che cosa ripongo la mia fiducia? Forse nel fatto che l'arte magica mi liberi dall'amore?'

- 88) «O del mio cor serrato unica chiave, / che a mio diletto tanto me martiri, / perché non sei presente ?» E ché non miri / come un'alma gentil dolce se agrave?» (III 29, 5-8)

L'unico punto interrogativo posto da Re alla fine del v. 8 va raddoppiato, segnandolo anche a metà del v. 7 dopo *presente*, dato che si tratta di due proposizioni interrogative coordinate.

- 91) «Insensato voler, dove me tiri ?» / A lamentar del mio stato giocondo?» (III 34, 5-6)

La seconda quartina del sonetto, dopo un avvio su tutt'altro piede, accenna a un mini-contrasto fra *pars rationalis* e *sensitiva*, per cui la ragione vede i lati positivi della condizione amorosa, «stato giocondo» (v. 6), e finisce per apostrofare la controparte, identificata come «Insensato voler» (v. 5). Dato tale quadro, il v. 5 si configura come una domanda rivolta all'anima sensitiva («O stolto desiderio, dove mi porti?»), cui segue un'immediata autorisposta in forma ancora di interrogativa («[mi porti] a lamentarmi della mia condizione felice?»): di qui la necessità di segnare il punto interrogativo anche alla fine del v. 5, come ho fatto in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. 260 e diversamente da Mengaldo in BOIARDO, *Opere volgari*, p. 112.

- 97) «Che riguardati, o spirti perregrini ?» / Il color vago de la bella rosa?» (III 59, 13-14)

La proposta di punteggiatura di Re dopo *rosa* spinge a riconsiderare il valore del *Che* iniziale, che potrebbe essere tanto un pronome interrogativo («Che cosa?»), quanto un avverbio interrogativo («Perché?»). Nel primo caso andrebbe mantenuto il doppio punto interrogativo (dopo *perregrini* e dopo *rosa*) che tutti gli editori, compreso chi scrive, hanno fin qui adottato, valutando il v. 13 come risposta implicita al precedente quesito (situazione analoga a quella dell'esempio precedente); nell'altra ipotesi si dovrebbe leggere: «Ché riguardati, o spirti perregrini, / il color vago de la bella rosa?». Quest'ultima proposta pare maggiormente in sintonia con il contesto: dopo che il poeta aveva sottolineato, per ben due volte, la necessità di guardare verso l'alto (cfr. v. 5 «Ma chi riguarda il ciel», v. 10 «driciamo il viso a la chiara lamera»), apostrofa ora gli *spirti perregrini* perché (causale!) si comportano al contrario, guardando le cose terrene («la bella rosa») anziché quelle celesti. Si tratta dunque, e meglio, di un rimprovero, come

---

<sup>38</sup> MENGALDO, *Lingua*, p. 186.

dimostra il seguito, dove si invitano gli *spirti* ad allontanarsi da quei luoghi di perdizione («Fugeti via, fugeti ...»).

In qualcuno dei casi ora passati in rassegna il segno «?» è parso più opportunamente corrispondere al moderno segno «!». La *reductio* del marcatore esclamativo a quello interrogativo è endemica in tutti i manoscritti trecenteschi e in larga parte di quelli quattrocenteschi; negli autografi di Petrarca, latini e volgari, «le esclamazioni non sogliono avere [...] espressione grafica, e solo raramente sono contrassegnate dal punto che normalmente viene usato per le interrogazioni».<sup>39</sup> Solo a partire dal secolo XV, forse per iniziativa del Salutati, comincia a farsi strada un autonomo segno interiettivo, già ormai simile al nostro (per quanto anch'esso inclinato a destra, come il gemello interrogativo), tanto che il trattato *De ratione punctandi*, appunto inviato a Coluccio, ne prevede esplicitamente la presenza.<sup>40</sup> Anche nel *De punctis quibus oratio distinguitur* dei *Rudimenta grammatices* di Niccolò Perotti (1468), accanto all'«interrogativus» prende posto un segno «exclamativus seu admirativus», pur se esso «risulta infrequente nei manoscritti» e non adoperato nelle edizioni a stampa,<sup>41</sup> peraltro, nel codice Additional 10319 della British Library, contenente l'anonimo *Canzoniere Costabili* in una copia esemplata a Ferrara, sotto la sorveglianza dell'autore, grosso modo negli stessi anni in cui Boiardo lavorava agli *Amores*, si fa ricorso più volte al segno interiettivo, con la forma sopra indicata, come mi indica Gabriele Baldassari.

Nei testimoni idiografi (o nella *princeps*) del canzoniere boiardesco non è dato mai di riscontrare la presenza di un segno specifico per il punto esclamativo, che viene invece espresso, per quanto in modo non sistematico, dal corrispondente punto di domanda. Tale omologazione di fatto delle esclamative alle interrogative non coglie di sorpresa, essendo elemento caratterizzante anche della sintassi moderna l'appartenenza degli introduttori di frasi esclamative «alla stessa classe lessicale di pronomi, aggettivi e avverbi interrogativi».<sup>42</sup> Nel regesto che segue, il marcatore interrogativo presente in uno o in ambedue i testimoni, stampa compresa, degli *Amorum libri* vale sicuramente, o molto probabilmente (dacché spesso «la natura esclamativa di un enunciato può non essere [...] immediatamente riconoscibile»)<sup>43</sup> come punto esclamativo.

#### TAVOLA 4.

---

##### SEGNI CON VALORE DI INTERIEZIONE

---

---

<sup>39</sup> Così RICCI, *Interpunzione*, p. 28.

<sup>40</sup> Ricavo queste notizie da COLUCCIA, *Teorie e pratiche*, p. 97.

<sup>41</sup> Citazione e rinvii in RICHARDSON, *Dalla metà del Quattrocento*, pp. 100 e 106.

<sup>42</sup> Così BENINCA, MUNARO, *Frase esclamativa*, p. 1191.

<sup>43</sup> BENINCA, MUNARO, *Frase esclamativa*, 2010, p. 1187.

- 98) I 27, 1-4 Se alcun de amor sentito / ha l'ultimo valor, sì come io sento, / pensi quanto è contento / uno amoroso cor al ciel salito? [= L]
- 99) I 46, 1 Che non fa il tempo infin? [= L + O]
- 100) I 58, 7-8 O voglia ardente, o disioso affetto, / come conduci altrui dove ei non vòle? [= O]
- 101) III 12, 66-67 Dunque tra li animali il quinto sono / che a morte de mia voglia me destino? [= L]
- 102) III 32, 12 Dolce affanno d'amor, quanto è suave? [= Re]
- 103) III 44, 9-11 Longo dolor [...] / come hai de la mia etade il fior batuto? [= Re]
- 104) III 46, 1-11 Quanta aria me diparte dal bel volto / che mai non fia partito dal mio core? / Quanti giorni son già, quante son l'ore / che io fui dal gentil viso a forza tolto? / Quante volte la faccia e il pensier volto / dove lasciai tra l'erbe il mio bel fiore? / Quante volte se cangia il mio colore / temendo che d'altrui non sia ricolto? / Quanti monti son già, quante alpe e fiumi / che vargan questi membri afflitti e stanchi, / lasciando il spirito fugitivo adetro? [tutti i segni in Re]
- 105) III 53, 1-4 Quanto fuor dolce l'ultime parole, / misero me, che ténero il mio core? [= Re] / quando lassarlo a lei, che il trasse fore, / tanto mi dolse che oggi ancor mi dole ☐
- 

L'unico passo che può far discutere è il n. 99, per il quale non posso che ribadire le scelte operate nella mia edizione critica (punto esclamativo, contro l'interrogativo dei precedenti editori).<sup>44</sup> Utile invece l'invito a siglare il ritornello del *rodundelus* con un punto esclamativo (n. 98), che va perciò a sostituire il punto fermo adottato nella mia edizione,<sup>45</sup> e il medesimo si dica per il n. 101, che rende più mosso il dettato rispetto al punto e virgola da me precedentemente scelto; parimenti, vale la pena di estendere a tappeto (n. 104) i segnali esclamativi dopo ogni proposizione iniziante con l'aggettivo *Quanto*, cioè alla fine di ogni distico dei vv. 1-8 e della prima terzina. Al n. 105 il punto esclamativo è, come spesso, segnato in anticipo rispetto all'intero periodo e va dunque traslato; nessun problema pongono i nn. 100, 102 e 103.

Si aprono a questo punto le problematiche inerenti agli svariati passi in cui nessuno dei testimoni presenta un punto interrogativo (esclamativo) in coincidenza di luoghi in cui gli editori moderni hanno sostenuto o sospettato l'opportunità di una tale interpunzione. Partiamo dai casi meno controversi, relativi a omissione certa del segno da parte di L e O/Re, in situazioni in cui ricorrono i marcatori interrogativi elencati più sopra:

#### TAVOLA 5.

<sup>44</sup> Per le motivazioni, cfr. BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. 84, nota al v. 1.

<sup>45</sup> E così si deve agire per tutte le successive otto volte in cui quel *refrain* viene ripetuto per intero.



- I 27, 41-44 Felice guardo mio, / [...] / chi te potrà mai tore / lo amoroso pensier che al ciel te invia ↻
- I 34, 9-11 A che mostrare adunqua che le pene / Per voi portate sian portate invano, / Ridendo el foco che 'l mio cor disface ↻
- I 38, 9 Perché non è la man legiadra teco ↻<sup>46</sup>
- I 50, 8-14 Candida mia colomba, / qual de toa forma è degna ↻ / Qual cosa più somiglia / a la toa gran beltate ↻ / Augella de l'amor, segno di pace, / come deb'io nomarti, / che nulla cosa quanto te me piace ↻
- I 50, 17-21 Arborsel mio fronzuto, / dal paradiso colto, / qual forza di natura / te ha fatto tanto adorno / di schieto tronco e de odorate foglie, / e de tanta vaghezza / che in te raccolte son tutte mie voglie ↻
- I 50, 29-35 Lucida perla [...] / serà giamai ventura / che a me dimostri sì benigno il volto / che da te spero aiuto ↻
- I 53, 9-11 Felice bracia mia [...] / qual fia di vostra gloria degna lode ↻
- I 55, 5-8 Qual alma più villana e spirto basso / de lo amoroso foco ora non sente, / che fuor vien de quelli ochi tanto ardente / che può scaldar d'amor un cor di sasso ↻
- I 58, 1-4 Come esser può che a nui se oscuri il sole / per così poca nube e poco obietto ↻ / Come puote esser che 'l benigno aspetto / non se dimostri a noi pur come il sòle ↻<sup>47</sup>
- II 11, 64-69 Alma carca de errore, / [...] / or non sciai tu che Amore / la tua libertà tene ↻<sup>48</sup> / E le catene sue chi le dislaza ↻
- II 32, 5 Deh, che dico io ↻ Ché sì m'ha il cor avinto
- II 34, 16-18 Dove è quel tuo felice e lieto regno, / falace Amor ↻ Falace, ove è la zoggia / che me se impromettea per fermo pegno ↻

---

<sup>46</sup> Il passo è citato sopra, tavola 3, n. 54, da cui si ricava che la proposizione qui riportata è inserita in una serie di tre interrogative, la prima e la terza segnalate da O.

<sup>47</sup> Torna la locuzione *Come esser può* (e varianti), caratteristica delle interrogative retoriche, già attiva, per esplicita presenza del segno di domanda, nei sopra ricordati nn. 30, 31, 33 (e la si rivedrà poco sotto, a II 46, 5).

<sup>48</sup> Si noti come, oltre all'inversione soggetto / verbo, agisca qui anche la particella *or* introduttiva di interrogazione, cui si è fatto cenno *supra* insieme all'analogo ruolo svolto da *E*, che compare nella seconda proposizione di questo brano.

- II 34, 34-37 Chi avria creduto mai che tal beltade / fosse sì cruda?<sup>49</sup> E che sì ferma voglia / fosse poi come foglia, / mostrando grave fuor sua levitate <?>
- II 44, 136-38 Misero lasso, a che cotesti lai / raconto e i crudi stenti / a chi nulla sentir può di mie' guai <?>
- II 46, 5-8 Come esser può che il Cielo e Amor consenta / che a ogni animal rincesca il mio dolore, / se non a lei, che mostra pur di fore / umana vista e di pietà dipenta <?>
- II 54, 9 Qual cosa fia che non muti Natura <?>
- II 55, 19-24 Deh, come credo<sup>50</sup> che giamai pietade / tochi colei per lamentevol voce, / che non si placa e vede la mia morte <?> / Crudel stella de amore, è questo il fine / che convien a mia fede?<sup>51</sup> / Ove son l'onde / che di lavar tal machia abin mai forza <?>
- III 26, 12-14 Ma tu dimi in tua fede: e che diletto, / che zogleia hai de un meschin che se disface / per star bandito dal tuo dolce aspetto <?>
- III 31, 33-35 – Non sei tu per Amor quel che tu sei, / se in te vien Legiadria, / se Onor e Cortesia <?>
- III 31, 53-54 perché da l'altre il tuo voler recede / se una sola te offese <?>
- III 31, 61-64 Se questa che mi prese / [...] / suo detto non atese, / che faran l'altre che li son soppede <?>
- III 34, 7-8 Qual più diletto me paregia il mondo, / se avien che gli occhi nel bel viso agiri <?><sup>52</sup>
- III 34, 12-14 Qual fia quella pietà che mi disogleia / e doni l'ale a l'anima ligera, / che quindi si sviluppi e voli al cielo <?>
- III 55, 1-4 Ove son gitti e mei dolci pensieri / che nel bon tempo me tenean gioioso?<sup>53</sup> / Dove è la Stella, dove è il Sole ascoso / che me scorgeva a sì lieti sentieri <?>
- III 57, 3-4 misero lasso, a che nostra natura / leva a la fronte sì superbo il corno <?>

<sup>49</sup> Passo citato sopra, tavola 1bis, n. 12, in cui L + Re attestano concordemente la presenza del punto interrogativo, che va dunque esteso anche alla proposizione successiva, coordinata alla precedente (meno efficace mi sembra il ricorso a un unico punto interrogativo finale, presupponendo che L e Re l'avessero segnato in anticipo: «Chi avria creduto mai che tal beltade / fosse sì cruda, e che si ferma voglia / fosse poi come foglia, / mostrando grave fuor sua levitate?»).

<sup>50</sup> Nel senso di 'come faccio a credere'.

<sup>51</sup> Questa è l'unica proposizione esplicitamente dotata di punto interrogativo (di Re: cfr. tavola 3bis, n. 86), la cui presenza rafforza l'ampliamento del segno alle proposizioni precedente e seguente.

<sup>52</sup> È la terza domanda di seguito, dopo le due che ho già discusso sopra, n. 91.

<sup>53</sup> Questo segno è di Re (cfr. tavola 3bis, n. 95), da cui la necessità di estenderlo anche alla proposizione parallela successiva.

Più problematico stabilire la corretta interpunzione, interrogativa o esclamativa o enunciativa, nelle seguenti occorrenze, in cui né L né O / Re offrono suggerimenti espliciti:

I 33, 23-24 «Ma che posso io, ché 'l tempo mostra l'ore, / e il viso amore «?»».

Indubbio il valore interrogativo dell'espressione «che posso io?» (= 'che ci posso fare?'), come conferma la sua riproposizione a I 59, 13 (cit. più sotto), dove è fruita come frase autonoma. Sembra per questo opportuno, per quanto non obbligatorio,<sup>54</sup> staccarla anche qui dalla proposizione causale che segue, così assegnandole un'intonazione più marcata: «Ma che posso io? Ché 'l tempo mostra l'ore / e il viso amore.».

I 58, 12-14 «Dio fece al mondo le sue cose belle / per dar più de diletto a li occhi nostri: / e tu de esser mirata te desdegni «?»»

Il fatto che manchino espliciti indicatori di interrogazione rende cauti nell'interpretazione della sintassi, perché la frase ultima, «e tu de esser mirata te desdegni», è un'avversativa che potrebbe valere sia come interrogativa (che è la scelta da me compiuta in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. 105), sia come esclamativa, la quale forse va preferita alla precedente dato il tono non solo stupito, ma anche amareggiato del poeta: «Dio fece al mondo le sue cose belle / per dar più de diletto a li occhi nostri, / e tu de esser mirata te desdegni!».

I 59, 13-14 «e che posso io? / Ma chi poria mai far che io non te amasse «?»»

Il primo punto interrogativo (di O) è sicuro, come si è appena visto; risulta così più probabile, con effetto a cascata, un'intonazione analoga della proposizione seguente, ove interviene il *chi* interrogativo (e non, eventualmente, esclamativo) rafforzato da *mai*.

II 17, 5-8 «Che meco ragiono io, misero lasso «?» / Come ancor quello amore / non me fosse nel core / che sempre vi de' star, se sempre vivo «!»»

Fuori discussione la valenza interrogativa del v. 5, ci si chiede se il punto di domanda vada collocato dopo *lasso* oppure dopo *vivo*, inglobando così anche le proposizioni dei vv. 6-8. Nel secondo caso si ammette un rapporto diretto fra il *ragionare* e ciò che segue ('Ma perché penso queste cose come se non avessi più Antonia nel cuore?'), nel primo invece si distingue fra l'oggetto dei *ragionamenti* interiori (espressi nei versi precedenti e relativi a un'istanza razionale di abbandono dell'agone amoroso) e la successiva irreversibile constatazione che «quello amore» continua e continuerà a vivere: si tratta di due pensieri e di due tempi diversi, separabili infatti (come si è fatto) fra un'interrogativa e un'esclamativa.

II 49, 4-6 «Miser, non vedi come eterna piova / te stilan gli occhi, e il cor dolente fuma, / ché arder non pote, e sua doglia rinoa «?»»

---

<sup>54</sup> Infatti così non ho fatto in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. 63.

L'intonazione interrogativa è sostenuta dagli stessi elementi individuati sopra nel n. 62, l'avvio (qui dopo il vocativo iniziale) con il sintagma verbale negativo e l'assenza del soggetto sottinteso *tu*, comunque preparato dal vocativo *Miser*. A riprova, si avverta che questi versi rispondono alla domanda formulata all'inizio del componimento («Come esser può che in cener non sia tutto / il corpo mio, che un tal ardor consuma / che avrebbe il mar d'ogni liquor asciuto?»),<sup>55</sup> e lo fanno tramite una nuova domanda, secondo modelli attivi anche altrove (ad es. nel sopra discusso n. 91), sicché va confermato il punto interrogativo finale.

III 31, 65-68 «– Or questo adunque è quel che te sospende ⇨ / Questo geloso vento / lo usato foco ha spento / (se spento se può dir quel che te incende) ⇨»

Pesa, nell'interpretazione del tono della prima proposizione, la presenza in esponente della particella *Or*, elemento introduttivo di frasi interrogative dirette, come si può vedere al n. 57 (dove c'è il punto interrogativo esplicito) e a II 11, 67-68 (nella tavola 5). Risultando dunque fortemente probabile il valore interrogativo di «Or questo adunque è quel che te sospende?», ne deriva la funzione di autorisposta sotto forma di domanda del periodo successivo, secondo una procedura rilevata nel caso precedente (II 49) e nel n. 91 lì ricordato.

Resta ancora una manciata di luoghi che pare utile considerare insieme, perché si tratta di variazioni sugli stessi concetti, relativi al viaggio a Roma di cui si parla negli ultimi componimenti del terzo libro.

III 39, 9-11 Ahimè dolente, ahimè, de che ragiono? / Pur sciò che certo me convien partire, / e la vita crudiel non abandono ⇨

III 43, 1-11 Da' più belli ochi e dal più dolce riso, / da la più dolce vista e meno oscura / [...] / da' crin' che mostrâr d'auo e da un tal viso / [...] / da una celeste e angelica figura / [...] / partir, lasso, me puòte ⇨ Et ancor vivo / senza quelle parole e quella voce / che me fer già di sé don sì giolivo ⇨

III 48, 11-12 perduto ho lei di cui viver solia, / e non me occide la fortuna ria ⇨

III 54, 11-13 e questa e quella a un tempo m'è nascosa ⇨ / Né me occide il dolore ⇨ / Che forse torneria, di vita fore, / al mio caro Signor et al bel viso.

Nel primo luogo l'inflessione interrogativa della proposizione iniziale è indubbia, perché avvalorata da *Re*<sup>56</sup> («Ahimè dolente, ahimè, de che ragiono?»); tramite questa frase il poeta si rende conto di aver espresso pareri inopportuni («che cosa dico?»), ma finisce poi per ripetere il ritornello già variamente ripetuto pochi versi prima (in terza persona, vv. 5-6: «Partir conventi e qui lasciare il core, / lasciare il core e partir

<sup>55</sup> La si veda sopra, tavola 2, n. 31.

<sup>56</sup> Cfr. *supra*, tavola 3 bis, n. 92.

te convene!»). Se dunque l'affermazione del v. 10, «Pur sciò che certo me convien partire», esprime un dato di fatto incontrovertibile (*certo*, 'di certo'), ci si chiede come debba essere interpretata la proposizione che segue, «e la vita crudiel non abandono», se sia cioè essa pure una presa d'atto o non invece una stupita auto-domanda, comunque notando la mancanza di marcatori interrogativi.

Restiamo in ambasce simili con il secondo dei *loci* su riportati. Nella mia edizione critica<sup>57</sup> ho dato un valore interrogativo al lungo periodo iniziale («Da' più belli ochi e dal più dolce riso, / da la più dolce vista e meno oscura / [...] / da' crin' che mostrâr d'auro e da un tal viso / [...] / da una celeste e angelica figura / [...] / partir, lasso, me puòte?»), ove peraltro non intervengono marcatori distintivi di una intonazione interrogativa. Può risultare dirimente, in questo caso, un esame più approfondito della lezione di L, da cui appare che il copista aveva scritto, al v. 9, *puote e*, ma su tali parole era intervenuto Boiardo stesso, correggendo in *puote: e*, cioè introducendo i due punti dopo il verbo e trasformando la *e* semplice in *Et*, per eliminare la diafe fra *e* e il successivo *ancor* (→ *partir lasso me puote: Et ancor vivo*). Se Boiardo optò per i due punti, anziché per il punto interrogativo (segno a lui ben noto), ciò può significare che la frase doveva ritenersi affermativa, frutto di un'amara riflessione interiore ('ho avuto il coraggio, purtroppo, di separarmi'), e tale andrà dunque considerata dall'editore moderno, cui è magari concesso di attingere a una maggiore coloritura tramite l'adozione di un punto esclamativo: «... partir, lasso, me puòte!». Di conseguenza, anche la proposizione successiva, che ne segue le orme sintattiche, andrà trattata alla stessa stregua: «Et ancor vivo / senza quelle parole e quella voce / che me fer già di sé don sì giolivo!». Se tutto questo ragionamento regge, allora si può dare, per prossimità situazionale e logico-sintattica, un'analogia risposta al dubbio relativo al passo sopra riportato, leggendo: «Pur sciò che certo me convien partire / e la vita crudiel non abandono!».

Su questa medesima via interpretativa conducono gli ultimi due luoghi, III 48, 11-12 e 54, 11-12. Il primo, del tutto sprovvisto di marcatori interrogativi, può passare da «perduto ho lei di cui viver solia, / e non me occide la fortuna ria?»<sup>58</sup> a «perduto ho lei di cui viver solia / e non me occide la fortuna ria!», e il medesimo si ripeta per il secondo, dove intanto va mantenuta l'esclamativa del v. 11, già da me adottata in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. 293 («questa e quella a un tempo m'è nascosa»), e quindi, per ripercussione a catena, la frase «Né me occide il dolore» non sarà un'interrogativa retorica con posposizione del soggetto al verbo, ma una rinnovata constatazione di impotenza, con correlata ipotesi di spiegazione, avviata da un *che* polivalente con valore approssimativamente finale: 'E il dolore non mi uccide, forse per impedirmi di tornare, da morto, a loro due'. L'intero lacerto andrà dunque così interposto:

---

<sup>57</sup> BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. 275.

<sup>58</sup> Cfr. BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, p. 281.

Doe cose fòr mia spene, e sono ancora,  
Hercule l'una, il mio Signor zentile,  
l'altra il bel volto ove anco il cor se posa:  
e questa e quella a un tempo m'è nascosa!  
Né me occide il dolore,  
che forsi torneria, di vita fore,  
al mio caro Signor et al bel viso.

## Per un Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento: l'*exemplum* boiardesco

La definizione del Quattrocento come secolo senza poesia è un concetto storico-critico che si vorrebbe ormai da tempo obsoleto, ma perché questa riabilitazione sia effettiva e completa è necessario che quel periodo divenga oggetto di indagini approfondite, specialmente dal punto di vista filologico. In campo lirico, possiamo elencare un paio di centinaia di nomi di poeti volgari, ma soltanto una ristretta minoranza di essi può contare su conoscenze adeguate, da parte nostra, della tradizione che ce li ha tramandati, dunque dei testi a loro attribuiti, mentre spesso quei rimatori risultano noti a tutt'oggi attraverso un testo approssimativo, quando non siano prevalentemente o completamente inediti. Di fronte a un quadro così lacunoso e di scarsa qualità filologica, mi sono chiesto, in fattivo colloquio con Andrea Comboni, quali potessero essere gli strumenti utili per contribuire ad aumentare il tasso di conoscenza di quella poesia, a partire dall'aspetto ecdotico per arrivare a quello critico. È parso così ad ambedue di individuare nello studio dei canzonieri in volgare una possibile chiave d'accesso alla poesia del Quattrocento, ancora pienamente libera di muoversi fra i *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca e l'interpretazione bembesca degli stessi, in uno spazio dunque molto ampio e aperto, non ancora costretto in rigide gabbie imitative. Di qui l'idea di un «Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento», dove passare in rassegna, sotto forma di schede dettagliate, le varie raccolte d'autore prodotte dalla morte di Petrarca a tutto il Quattrocento. Si tratta di un lavoro di gruppo, già "appaltato" e in fase di avanzata realizzazione, affidato, oltre ai vari e noti specialisti di questo o quell'autore, a un consistente drappello di giovani (dottorandi, dottori di ricerca, assegnisti, o ricercatori "freelance"), con l'obiettivo di produrre un volume a stampa e, possibilmente, un sito web.

Naturalmente, la curvatura molto ampia della declinazione di canzoniere tra la fine del XIV e il XV secolo ha posto la necessità di definire, in via preliminare, un concetto di "macrotesto" che fosse il più possibile inclusivo e duttile, secondo linee che avevo già avuto modo di tracciare in un mio studio sul sonetto incipitario in alcuni canzonieri del secondo Quattrocento.<sup>1</sup> Riprendendo e rivedendo quelle proposte, muovo ancora una volta da Gorni, per il quale "canzoniere" è un «libro di poesia [...] in cui sia evidenziabile, a uno o più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia»;<sup>2</sup> a sua volta, Nadia Cannata lo definisce una «collezione di rime ordinate secondo una sequenza pensata dall'autore stesso».<sup>3</sup> Incrociando e ulteriormente precisando tali due definizioni, intenderei per "canzoniere" una raccolta di rime di un autore in cui sia evidenziabile, a più livelli del testo,

---

<sup>1</sup> Cfr. Il "Canzoniere" di Petrarca nel secondo Quattrocento, in questo stesso volume, pp. 000-000.

<sup>2</sup> Si veda GORNI, *Forme primarie*, p. 508 (alla forma *canzoniere* sono dedicate le pp. 504-18).

<sup>3</sup> Cito da CANNATA, *Canzoniere a stampa*, p. 49.

qualche intento di organizzazione interna della materia attribuibile all'autore medesimo. Quali siano i livelli del testo, necessariamente più di uno, implicati nell'operazione-canzoniere, risulta chiaro dalle indagini, a suo tempo pionieristiche e a tutt'oggi imprescindibili, di Enrico Testa,<sup>4</sup> cui aggiungo anche i suggerimenti di Marco Santagata e quelli, più recenti, di Niccolò Scaffai,<sup>5</sup> secondo il seguente quadro:

- scelta degli argomenti primari e secondari<sup>6</sup>
- *incipit*
- *explicit*
- isotopie semantiche
- isotopie temporali
- isotopie spaziali
- isotopie di persona
- titoli / rubriche
- partizioni interne
- connessioni intertestuali
- progressione del senso
- *dispositio* ed *elocutio* (secondo le principali figure macrotestuali)<sup>7</sup>
- poesie di poetica
- interdiscorsività (modelli).

Partendo da tali presupposti, Comboni e io abbiamo ideato una scheda-base, praticabile per tutti gli autori, che potesse avvalersi degli elementi sopra toccati, con l'aggiunta di altre indicazioni più prettamente filologiche. Ne offro più sotto il modello, applicato agli *Amorum libri* di Matteo Maria Boiardo, per cui mi limiterò a qualche osservazione di carattere generale.

Dopo il titolo, che spesso non è previsto o non è tradito, si danno alcuni paragrafi di tipo filologico («Testimoni principali», «Ragguagli sulla tradizione»), che permettono di avere una prima idea delle condizioni in cui ci sono pervenuti i testi; seguono notizie sul «Periodo di composizione», ove si incrociano dati interni ai testi con elementi storico-documentari esterni, sul «Numero dei componimenti» e sulle «Forme metriche impiegate». Si è rinunciato a dare un elenco completo degli *incipit*, essenzialmente per ragioni di spazio, se si pensa che certi canzonieri, come quelli

---

<sup>4</sup> Raccolte nel volumetto TESTA, *Libro di poesia*.

<sup>5</sup> Si vedano SANTAGATA, *Connessioni intertestuali*; SCAFFAI, *Poeta* (pensato in gran parte per la poesia novecentesca, ma con spunti teorici notevoli).

<sup>6</sup> Secondo SCAFFAI, *Poeta*, p. 41, si tratterebbe dei seguenti cinque argomenti primari: 1) *amoroso*: il Tu; 2) *lirico*: l'io; 3) *universale*: gli Altri; 4) *biografico*: l'io / Egli; 5) *di contesto*. In un macrotesto lirico debitore a Petrarca gli argomenti non sono mai rigorosamente distinti, ma possono saldarsi e mescolarsi fra loro.

<sup>7</sup> Vale a dire rapporti riconducibili a metafora, metonimia, sineddoche, negazione / rovesciamento (cfr. *ivi*, pp. 98-130).



del Grifo, sfiorano i 1000 pezzi complessivamente. Con i cosiddetti «Punto α» e «Punto ω» si è inteso rimarcare i confini, in apertura e in chiusura, del macrotesto, consci del fatto che essi non coincidono necessariamente con il primo e l'ultimo dei componimenti pervenuti, perché sono definibili “alfa” e “omega” solo le liriche investite dai loro autori di precisi compiti proemiali e conclusivi della storia d'amore; ne consegue che il punto alfa o – più spesso – il punto omega possono mancare, oppure che il punto alfa non coincida con il primo pezzo in assoluto, se questo è, ad esempio, di dedica, oppure in caso di disgregazione più o meno forte della compagine macrotestuale (per lo più causata da motivi di trasmissione dei testi): come insegna, tra gli altri, il caso di Ludovico Sandeo.<sup>8</sup> Le «articolazioni interne» intendono saggiare le eventuali partizioni presenti nel macrotesto, siano esse esplicite e organiche (ad es. i tre *libri Amorum* di Boiardo) ovvero accennate o magari ricavabili dall'analisi della tradizione (non è così per le pagine bianche che dividono in due parti il *Canzoniere* per antonomasia?); in questo paragrafo andranno anche indicati gli elementi paratestuali, dalle rubriche a eventuali chiose d'autore, ai titoli o sottotitoli di singoli componimenti o sezioni. Con le «Sequenze intermedie» si ricercano gruppi di liriche riconoscibili come tali, omogenei per contenuti e/o per caratteristiche formali. Il «Tempo della storia ed eventuale quadro cronologico dettagliato» dovrebbe consentire di sceverare i limiti cronologici entro i quali si fingono gli accadimenti, che per taluni autori appaiono partitamente riconoscibili nelle singole tappe del loro sviluppo, fra le quali, estremamente importanti, entrano i «Testi di anniversario»: e si dovrà decidere, in caso di risultanze contraddittorie sulla riga del tempo, se la discrasia sia attribuibile a poca chiarezza dell'autore o a guasti della trasmissione.

La scheda punta poi sulle “persone” protagoniste di ogni macrotesto lirico, a cominciare dall’“io”: ove si cercheranno soprattutto le tangenze fra gli elementi ricavabili dai testi e il loro autore storico (anche alla ricerca di conferme eventuali sulla paternità delle opere). Per quanto riguarda il “tu”, che – naturalmente – da un punto di vista grammaticale è spesso una “lei” o un “voi”, si passeranno in rassegna tutti gli elementi caratterizzanti l'amata, o le amate, sia come *descriptio intrinseca* che *extrinseca*: a cominciare dal nome, talora esplicitato, talaltra affidato a giochi lessicali o metrico-retorici (acrostici, acrostrofi, nome “segreto”, anagrammi, e via dicendo), che possono giungere a rivelare, oltre al nome, anche il cognome dell'amata. A seguire i «Testi di pentimento religioso», ove l'atto del *pentersi* è quello direttamente collegabile alla passione amorosa, con esclusione dunque dei componimenti genericamente devoti o religiosi. Tramite la voce «Testi con destinatari storici» si vuole verificare la dimensione “documentaria” del macrotesto e l'apertura all'esterno rispetto alla pura dialettica *io/tu*; le «Isotopie spaziali» dovrebbero disegnare, fin dove possibile, la geografia dei testi, che si ritiene fornire una mappa

---

<sup>8</sup> Di cui ho trattato in *Per una filologia del macrotesto*, in questo stesso volume alle pp. 000-000: cfr. pp. 000-000 e 000-000.

fededegna e non contraddittoria dei luoghi della storia d'amore. La «Progressione del senso» tocca uno dei più importanti elementi costitutivi di un canzoniere, alla ricerca degli spunti coerenti della “trama”, comunque passibili di movimenti di andata e ritorno. Su questo percorso, offrono importanti e talvolta decisivi snodi le «Connessioni intertestuali», veri e propri agganci, di tipo contenutistico e formale, di molti componimenti con i rispettivi pezzi finitimi: quando non si tratti addirittura di connessioni di tipo omotetico, da ricercare sull'asse verticale, fra liriche occupanti gli stessi numeri in libri o parti diverse. La riflessione metatestuale dell'autore sul proprio operato si riflette nelle «Poesie di poetica», spesso occupanti i punti-chiave del macrotesto, in presenza di cambiamenti di tonalità, di stile o anche, almeno parzialmente, di materia: che rimane, com'è ovvio, rigorosamente erotica, salvo interferenze con «Contenuti non amorosi», ammessi fin dall'archetipo petrarchesco.

Per finire, la scheda prevede «Altre osservazioni», ove i vari collaboratori possono appuntarsi su elementi nuovi, ritenuti importanti per il canzoniere oggetto di studio, oppure approfondire cenni troppo compendiosi nelle voci precedenti, o magari affrontare alcuni aspetti singolari o curiosi. Si va così dalla numerologia, capace di affascinare numerosi poeti e spesso implicata nello sviluppo del macrotesto, all'analisi delle forme metriche meno canoniche o decisamente sperimentali; dalla riflessione sui caratteri retorici più in vista a quella sulla presenza di modelli strutturali, e magari sulle “fonti” più utilizzate, insomma sull'intertestualità e interdiscorsività. Da ultimo, la scheda presenta una bibliografia, che distingue le edizioni dagli studi critici.

La varia casistica presentata dalle raccolte testuali censite nell'Atlante ha come conseguenza un differente sviluppo dei singoli paragrafi delle schede, che in alcuni casi può anche arrivare al silenzio su alcuni elementi cardinali del discorso sul macrotesto. Per questi esempi di evidente insussistenza progettuale di un canzoniere, qualunque ne sia la causa, Comboni e io abbiamo pensato a un'apposita Appendice, dove salvare tutte le notizie raccolte su un singolo autore, utili comunque, al di là dei risultati complessivi, per tentare di conoscere un po' meno superficialmente il variegato e nient'affatto esangue mondo poetico lirico quattrocentesco. Da questo panorama abbiamo consapevolmente escluso i prosimetri, che implicano un differente approccio teorico-critico e, di conseguenza, l'ideazione di una scheda descrittiva in parte diversa da quella sopra illustrata: e nulla toglie che sui prosimetri non si possa tornare in un secondo momento, con un volume a parte, magari allargato dalla *Vita nova* a tutto il Cinquecento. Quest'ultima annessione temporale non poteva invece essere applicata all'Atlante, sia per ragioni di numerosità cinquecentesca dei canzonieri, sia – soprattutto – per il discrimine rappresentato dall'entrata nel nuovo secolo: il 1500, ultimo anno dell'età degli incunaboli, nonché vigilia di quel 1501 che segna, con il Petrarca Aldino, «un punto di svolta nella tradizione a stampa della lirica in Italia»,<sup>9</sup> è parso un limite di fatto a

---

<sup>9</sup> Così CANNATA, *Canzoniere a stampa*, p. 11 (e, più in generale, pp. 10-11 e 70).

cui attenersi. Tralascio qui di segnalare l'insorgenza di possibili intoppi nel dover salomonicamente decretare l'appartenenza di un "canzoniere", sviluppatosi a cavallo del 1500, al novero dei testi secondo-quattrocenteschi piuttosto che a quelli primo-cinquecenteschi; basti dire che si è seguito in questo frangente un criterio empirico, secondo il quale vengono accolti i "canzonieri" che, per quanto si riesce a sapere o a ipotizzare, sono stati *per la maggior parte* composti prima del 1501, e viceversa vengono esclusi quelli in gran parte scritti posteriormente al 1500. Meno evidenti problemi presenta il termine *post quem* del 1374, che di fatto coincide con l'ultimo quarto del secolo XIV, non così dovizioso di lirici, e soprattutto di lirici "petrarchisti".

Ed ecco ora il modello di scheda per l'Atlante, applicato al canzoniere di Boiardo, che offro ad Amedeo come sommesso ringraziamento per i suoi molteplici e lucidi apporti sulla lirica da Petrarca al Cinquecento e oltre.

## Matteo Maria Boiardo

### Titolo

*Amorum libri tres* (= *AL*). Il titolo, latino per versi in volgare come già quello dei *Rvf*, e la divisione in tre libri che esso annuncia («*Amorum libri tres*») riconducono all'esempio degli *Amores* di Ovidio, cui lo stesso poeta sulmonese si era riferito nell'*Ars amatoria* III 343 parlando di «*tribus libris, titulos quos signat Amorum*». Non va però dimenticata l'influenza vicina, anzi familiare, degli *Eroticon libri* dello zio Tito Strozzi, titolo greco per una raccolta di liriche latine perfettamente complementare a quello boiardesco (cfr. PANTANI, *Fonte*, p. 372).

### Testimoni principali

L = Londra, British Library, ms. Egerton 1999. Membranaceo, inizio dell'ultimo quarto del sec. XV (cfr. *subscriptio*: «*die quarto Januarii 1477*»), copiato da un'unica mano, che in un secondo momento provvede a rivedere qua e là la trascrizione, per lo più con qualche integrazione o espunzione di lettere (= L<sub>1</sub>); su tale testo intervenne a sua volta L<sub>2</sub>, identificabile con Boiardo, mediante modifiche sostanziali alle lezioni, per lo più su rasura.

O = Oxford, Bodleian Library, ms. Canoniciano Italiano 47. Membranaceo, trascritto a non molta distanza da L e giuntoci gravemente mutilo (mancano circa due terzi del libro II e altrettanto del libro III). Si notano interventi successivi sul testo dovuti alla stessa prima mano (= O<sub>1</sub>) e soprattutto a un'altra mano coeva (= O<sub>2</sub>), attribuibile a Boiardo, su rasura e non, con correzioni e integrazioni; un altro menante (= O<sub>3</sub>), coevo ai precedenti, si incarica di tracciare in inchiostro rosso alcune didascalie latine in testa ai componimenti, ed è poi ancora O<sub>2</sub> che appone dei *marginalia* ai testi.

Re = stampa *princeps*, intitolata *Sonetti e Canzone*, Reggio Emilia, per Francesco Mazalo, 19 dicembre 1499, curatore Bartolomeo Crotto o Crotti.

### Ragguagli sulla tradizione

La collazione delle versioni-base di L e di O ne dimostra la rispettiva indipendenza da un medesimo esemplare perduto  $\alpha$ , sotto al quale L e O si diramano come collaterali. Boiardo stesso intervenne (mani L<sub>2</sub> e O<sub>2</sub>) sui due codici, approntati da copisti professionisti al suo servizio, correggendo gli errori materiali di ricopiatura (comunque non sanati a tappeto) e ritoccando il testo con veri e propri rifacimenti, aggiustamenti metrico-prosodici e grafico-fonetico-morfologici.

Tenendo presente che Re è *descriptus* da O (con tutte le sue mani), la sua presenza diventa fondamentale allorché venga a mancare la testimonianza del suo diretto antigrafo (cioè a II 11, 51 - 12, 10; II 22, 39 - III 3, 14; III 15, 13 - 18, 14; III 22, 3 - 60, 14). Il testo degli *AL* si ricava dal confronto di base fra L - O/Re, con il conforto di L<sub>1</sub>-L<sub>2</sub>, O<sub>1</sub>-O<sub>2</sub> per quanto riguarda: 1) la correzione degli errori e delle *singulares* di L e di O rispettivamente; 2) la rettifica degli errori e della grafia dell'archetipo  $\alpha$ ; 3) la dinamica delle varianti d'autore, che in ogni modo vedono le proposte di L<sub>1</sub>-L<sub>2</sub> e/o di O<sub>2</sub> (O<sub>1</sub> ne è privo) come seriori rispetto a quelle leggibili in L-O.

### Periodo di composizione

La *subscriptio* di L (4 gennaio 1477) indica che il testo-base di L stesso fu trascritto negli ultimi mesi del 1476; ma, oltre alla copia L, va ipotizzata a monte la presenza di almeno altri due manoscritti autografi o idiografi in divenire (cioè con varianti redazionali), per noi perduti ma presupposti dalla tradizione, per cui si può pensare che Boiardo lavorasse al canzoniere certamente nel corso del 1476, ma anche prima. Quanto al termine *post quem*, le date interne più tarde cui arrivano le liriche degli *AL* ci conducono alla metà del 1471 (cfr. **Tempo della storia**), sicché è giocoforza affermare che la conclusione della stesura del canzoniere dovette avvenire quantomeno dopo il giugno 1471, ammesso ma non concesso che Boiardo vi lavorasse già dal 1469-70 (ulteriori date "diegetiche"). Se dunque l'ipotetica finestra temporale entro cui situare la stesura degli *AL* si pone fra il 1471 e il 1476, siamo ammaestrati e autorizzati dai tempi di realizzazione delle precedenti opere, in versi e in prosa, del Conte, relativamente brevi (si esclude, naturalmente, l'*Innamoramento de Orlando*), a far perno sulla fine del 1476 per arretrare di un paio d'anni al massimo l'inizio vero e proprio della stesura, che si può presumere contenuta fra il 1474-75 e il 1476. È certo comunque che Boiardo continuò a limare gli *AL* nei mesi successivi al gennaio 1477, quando il primo trascrittore di L finì il suo lavoro, perfezionando e completando l'opera, già conclusa dal rispetto strutturale, su O, redazionalmente successivo a L.

### Numero dei componimenti e forme metriche

180 componimenti, 60 per ogni libro, di cui 10 sono forme diverse dal sonetto, e cioè:

- 150 sonetti (50 per ogni libro)
- 14 ballate
- 12 canzoni
- 2 madrigali (incrocio fra canzone e capitolo ternario)
- 1 sestina
- 1 rotondello (ballata con ritornello interamente ripetuto dopo ogni strofa).

### Punto α

I 1

Amor, che me scaldava al suo bel sole  
nel dolce tempo de mia età fiorita,  
a ripensar ancor oggi me invita  
quel che alora mi piacque, ora mi dole.

Così raccolto ho ciò che il pensier fole  
meco parlava a l'amorosa vita,  
quando con voce or leta or sbigotita  
formava sospirando le parole.

Ora de amara fede e dolci inganni  
l'alma mia consumata, non che lassa,  
fuge sdegnosa il puerile errore.

Ma certo chi nel fior de' soi primi anni  
sanza caldo de amore il tempo passa,  
se in vista è vivo, vivo è sanza core.

La lirica presenta come esaurita l'esperienza amorosa e denuncia la volontà del poeta di raccogliere (cfr. v. 5 «Così raccolto ho») le «parole» (v. 8), e cioè la varia produzione poetica, legate a quel periodo della sua vita: un'asserzione di palese valenza macrostrutturale, dato che non si tratta di un "mettere insieme" casuale, bensì organizzato e ponderato in ogni sua parte. Il sonetto recupera lo schema metrico e due parole-rima (*errore* : *core*) del pari metro dei *Rvf* 1; ne riprende, inoltre, quasi l'intera gamma di motivi: 1) la concezione dell'Eros come inganno, *errore* anche doloroso, caratteristico dell'età giovanile e comunque ormai distanziato nel tempo; 2) il tema della *mutatio animi*, cioè il fatto di essere un uomo diverso dal passato; 3) la riflessione sui propri versi; 4) il pentimento per la passata, *fole* (v. 5) stagione. Mancano, invece, dei *Rvf* 1, l'appello ai lettori innamorati e, di conseguenza, la richiesta di pietà e di perdono che Petrarca rivolge loro, e il sentimento di vergogna, connesso alla *fabula vulgi*, della prima terzina del "modello", sentimento sostituito semmai da dolore (v. 4 «ora mi dole») e da disprezzo (v. 11 «fuge *sdegnosa* il puerile errore»). È invece cosa tutta nuova, impensabile nei *Fragmenta* e invece connaturata al vitalismo e all'estroversione di B., la conclusione del sonetto affidata all'ultima terzina, il cui sillogismo, che identifica amore e giovinezza in quanto predica la

presenza fisiologica dell'Eros nei giovani, dunque la sua naturale necessità e ineluttabilità, finisce per svuotare di ogni senso di colpa e di peccato l'esperienza amorosa, che l'età provetta – ormai raggiunta dall'*auctor/agens* – potrà anche giudicare, a ritroso, un «puerile errore», ma che tale non è di per sé: amare non è una colpa e l'Eros è vita all'ennesima potenza.

### Punto ω

III 60

Ne la proterva età lubrica e frale  
de amor cantava, anci piagnea più spesso,  
per altrui sospirando; or per me stesso  
tardi sospiro e piango del mio male.

Re de le stelle eterno et immortale,  
soccori me, ché io son di colpe oppresso,  
e cognosco il mio fallo e a te il confesso,  
ma sancia tua mercé nulla mi vale.

L'alma, corrotta da' peccati e guasta,  
se è nel fangoso error versata tanto  
che breve tempo a lei purgar non basta.

Signor, che la copristi de quel manto  
che a ritornar al ciel pugna e contrasta,  
tempra il iudizio con pietate alquanto.

È un sonetto di pentimento, una preghiera del peccatore che chiede perdono a Dio per essersi «versato tanto» (v. 10) nei vizi della carne. La condanna dell'esperienza amorosa è parallela a quella anticipata nel sonetto proemiale, da cui anche si riprendono il connubio fra età giovanile ed «errore» amoroso, con tutte le conseguenze note, e la contrapposizione tra il passato e il presente, in ambedue introdotto dall'avverbio *or(a)* (I 1, 4 e 9 - III 60, 3), e si ribadiscono alcune notazioni di poetica, come l'alternanza fra canto ed elegia, «voce or leta or sbigotita» (I 1, 7). Rispetto a quel primo componimento, a parte la conclusione «sovversiva» sul *caldo de amore*, ciò che è cambiato nel sonetto finale è il tono, pesantemente penitenziale (basti vedere in quanti modi è declinato il concetto di traviamiento amoroso: *male* 4, *colpe* 6, *fallo* 7, *peccati* 9, *error* 10) e di una violenza quasi iconoclasta: l'«età fiorita» di I 1, 2 diventa la «proterva età lubrica e frale» (v. 1), l'«alma», già «consumata non che lassa» (I 1, 10), ora è «corrotta da' peccati e guasta» (v. 9), il «puerile errore» (I 1, 11) viene bollato come «fangoso» (v. 10), cioè lascivo. Questo atteggiamento oltranzista potrebbe in parte essere addebitato al desiderio del neoconvertito di dimostrare la sincerità e la profondità del suo pentimento, e, parallelamente, all'obiettivo del poeta di pervenire a una chiusa credibile dal punto di vista della trama, non in sordina sul lato espressivo, perentoria come *explicit* di un macrotesto e riconoscibile rispetto al grande modello dei *Fragmenta*. Quanto a questi, Boiardo già si era garantito un'inversione delle forme metriche delle due ultime pedine, anticipando la canzone

al penultimo posto e siglando gli *AL* con un sonetto, fedele alla scelta preventiva e obbligata di aprire e chiudere ogni libro su questo metro; ma mentre il *cantus* III 59 non ha nulla a che vedere con la canzone alla Vergine, il n. 60 si costruisce molto da vicino sul penultimo dei *Fragmenta*, esso stesso rivolto al «Re del cielo invisibile immortale» (365, 6 - cfr. qui v. 5) per chiedergli aiuto (365, 7 «soccorri a l'alma» - cfr. v. 6 «soccorri me»).

### Articolazioni interne

Divisione in tre libri di 60 componimenti ciascuno.

Presenza di rubriche latine (con qualche caduta dovuta alla tradizione):

- di tipo metrico, su tutti i componimenti che non sono sonetti o per designare talune peculiarità dei sonetti (ad es. «*Aequivocus*» o «*Capitalis*» ['acrostico'])
- di tipo onomastico, nei componimenti dedicati (ad es., per due volte, «*Ad Guidonem Scaiolam*»)
- di tipo situazionale, con riferimento all'occasione dei versi (ad es. «*In natali dominae*»).

Presenza di *marginalia* (autografi), rivolti ad agevolare la comprensione delle strutture metriche (ad es. traducendo in latino le parole-rima del sonetto *aequivocus*), oppure a sottolineare particolarità retoriche (es. «*Adauctio*» ['climax']) o fornendo chiose di commento (es. «*Fortunate Insule*»).

### Sequenze intermedie

I 1-14: serie di liriche in lode dell'amata (con esclusione del testo proemiale), cucite assieme dall'acrostrofe, che unisce le lettere iniziali di ciascuno dei 14 pezzi (tutti sonetti, a esclusione del n. 8 [madrigale], da cui infatti ha inizio il cognome):

*Amor, che me scaldava al suo bel sole* (1);  
*Non fia da altrui creduta e non fia intesa* (2);  
*Tanto son peregrine al mondo e nove* (3);  
*Ordito avea Natura il degno effetto* (4);  
*Novellamente le benegne stelle* (5);  
*Il canto de li augei de fronda in fronda* (6);  
*Aventurosa etade, in cui se mira* (7);  
*Cantati meco, innamorati augelli* (8);  
*Alto diletto, che ralegri il mondo* (9);  
*Pura mia neve che è dal ciel discesa* (10);  
*Rosa gentil, che sopra a' verdi dumi* (11);  
*A la rete d'Amor, che è texta d'oro* (12);  
*Ride nel mio pensier la bella luce* (13);  
*Arte de Amore e forze di Natura* (14);

I 33-35: piccolo screzio fra i due innamorati

I 45-47: sul freddo invernale

- II 27-28: «Ad Amorem interrogatio»
- II 31-33: scoperta del tradimento di Antonia
- II 35-36: sonetto contro le donne e ritrattazione (sulle stesse rime)
- II 39-48: serie bucolica (il poeta lascia la città e si apparta, per fuggire Amore e lamentarsi nella natura)
- III 13-14: caldo estivo e caldo d'amore
- III 16-22: assenza dell'amata da Reggio
- III 39-54: viaggio del poeta a Roma.

### **Tempo della storia**

La vicenda dura 2 anni e qualche mese, più esattamente 9 stagioni, dall'inizio primavera del 1469 alla fine primavera del 1471. Fondamentale per la cronologia interna risulta la rubrica del sonetto III 39, «Cum Romam foret eundum», che riconduce all'esperienza del viaggio a Roma di Boiardo dal marzo al maggio del 1471, dove andò per accompagnare «il suo Duca» (III 51, 6), Borso, che appunto ricevette dal papa la nomina a duca di Ferrara. Fondandosi su tale avvenimento reale, si può compiere da qui un cammino all'indietro e ricostruire le principali tappe cronologiche del canzoniere, forti del fatto che le tessere precedenti avevano disegnato una coerente successione temporale (vedi oltre). Possiamo dunque assegnare al son. III 39 la data "diegetica" della fine di febbraio del 1471, poiché a III 48, 35-6 si dice passato un mese dalla partenza da Scandiano e Reggio, e l'arrivo a Roma, registrato nel pezzo successivo (III 49), avvenne il 1° aprile. Siamo dunque ancora nel secondo inverno (iniziato a III 25) dall'innamoramento e a due anni non ancora conclusi (cfr. III 34, 1-2) da quella fatale primavera (si veda *infra*): se ne deduce che Cupido scagliò la sua freccia nel 1469, verso il 4 aprile (tèste II 11, 22-4). A riprova, va considerato che l'avvenuto giro di boa dei due anni dall'innamoramento viene celebrato nel successivo son. III 56, a quattro pezzi dalla fine del canzoniere, e che III 57 ci riporta ai trent'anni del protagonista, nato sotto il segno dei Gemelli dell'anno 1441.

#### *Quadro cronologico dettagliato:*

- I 5 è di nuovo primavera
- I 6 si conferma che è primavera
- I 23 è il solstizio d'estate
- I 33 è appena passata la primavera (didascalia «Ver transiit»)
- I 45 siamo prima del solstizio d'inverno
- I 46-47-48 è inverno
- II 56 è passato un anno dall'innamoramento (era il 4 aprile)
- II 57 è da poco iniziata la primavera
- II 58 è probabilmente la Settimana Santa (15-21 aprile 1470)
- II 59 situazione di piena primavera
- III 13 siamo in piena estate, sotto il segno del Leone
- III 14 situazione di piena estate



III 25 è inverno  
 III 34 non è ancora il secondo anno dall'innamoramento  
 III 39-40 fine febbraio 1471 (si prepara a partire per Roma)  
 III 41-46 è in viaggio per Roma  
 III 48 fine marzo: è passato un mese dalla partenza e non è ancora arrivato a Roma  
 III 49 1° aprile: sta per entrare in Roma  
 III 50 è a Roma  
 III 51 è a Roma da «tanti giorni» e si citano i festeggiamenti per Borso nominato duca di Ferrara (nomina avvenuta il 14 aprile)  
 III 52 e 54 è ancora lontano da Reggio  
 III 56 sono già passati due anni dall'innamoramento e si è nel segno del Toro (11 aprile - 11 maggio 1471)  
 III 57 Boiardo ha compiuto gli anni (evidentemente 30): siamo tra il 12 maggio e l'11 giugno 1471.

### Testi di anniversario

II 11, 22-4 «come è scordato il dì quarto de aprile, / quando mostrasti aver tanto diletto / de lo amor mio, che adesso è tanto vile?»

II 56, 1-4 «Oggi ritorna lo infelice giorno / che fu principio de la mia sagura, / e l'erba se rinnova e la verdura / e fassi il mondo de bei fiori adorno»

III 34, 1-2 «Il terzo libro è già di mei sospiri, / e il sole e l'anno ancor non è il secondo»

III 56, 1-4 «Doe volte è già tornato il sole al segno / che porta intro a le corna Amore acceso, / poi che il mio cor, di libertade indegno, / fu tra le rose dolcemente preso».

### L' "io" lirico

Si identifica con il conte di Scandiano Matteo Maria Boiardo, cortigiano del duca Borso d'Este, che infatti è tenuto a seguire nel viaggio a Roma del marzo-maggio 1471 per l'incoronazione a duca di Ferrara (cfr. III 39-54, e specie il n. 51, dove al v. 6 è espressamente citato «il mio Duca»). A III 54, parlando delle «doe cose» che «fòr mia spene, e sono ancora», si riferisce ad Antonia e a «Hercule [...], il mio Signor zentile», dove appare strano che sia ora Ercole a essere chiamato «il mio Signor»: si tratta evidentemente di una contraddizione *in factis*, non semplicemente sanabile pensando a un uso generico del termine «Signor», e da collegare al *gap* esistente fra collocazione diegetica del componimento (aprile 1471) e sua effettiva stesura, quasi certamente avvenuta dopo la morte di Borso (agosto 1471) e la conseguente, contrastata presa del potere da parte di Ercole. Si tratterebbe dunque di un omaggio *ante litteram* al futuro duca, che è di fatto un giuramento di fedeltà al «Signor» che stava insediandosi, o si era appena insediato, sul ducato di Ferrara, Modena e Reggio.

Matteo Maria è un giovane non ancora ventottenne quando si innamora e tende a comportarsi come un impavido paladino d'amore, la cui «voglia» amorosa è non solo «incredibil», ma «smisurata» (I 53, 1): aggettivo dell'eccesso, e infatti di casa nell'*Inamoramento de Orlando*, presente fin dalla prima ottava dell'opera, nella quale Boiardo si ripromette di narrare «i gesti smisurati, / l'alta fatica e le mirabil prove / che fece il franco Orlando per Amore» (e cfr. *AL* I 23, 14 «ché amor né caldo né fatica teme»). L'oltranza erotica del conte Matteo Maria non è comunque mai esibita, non si spinge a espressioni o situazioni sessualmente evidenti, come spesso accade negli elegiaci latini, e si coglie soprattutto nel primo libro, che per definizione è il *liber gaudii*, della zogia, del piacere, del diletto (spesso innestati dalla sintonia con il grande abbrivio del *De rerum natura* di Lucrezio). Le punte estreme si incontrano nei due componimenti I 27 e I 53, in cui la chiave per entrare, oltre il significato letterale dei versi, nel doppio senso erotico proviene, in entrambi i casi, da una fonte letteraria, segnatamente dal ricorso a Boccaccio (del *Filostrato* III 32 e della ballata conclusiva di *Decameron* VIII).

## II “tu”

L'amata è una giovane, quasi una ragazzina che si diletta ancora «ludis puellaribus» (rubrica di I 29), la più bella che mai il mondo abbia visto o veda, bionda dagli occhi neri luminosissimi, pelle bianchissima, labbra e guance rosse. È Antonia Caprara, il cui nome e cognome non sono mai citati in modo diretto, ma sempre trasversalmente, come nell'acrostrofe che collega i primi quattordici componimenti (14 quante le lettere che formano nome e cognome di lei), l'ultimo dei quali è anche acrostico; altri acrostici sullo stesso nome: I 34 e III 7. Riferimenti al cognome nei sonetti III 20 (si parla dell'isola di Capraia o Caprara) e III 21 (ritratto di lei come una *fera* dalla *vista caprina*); è probabile che le due citazioni delle Isole Beate o Fortunate (I 29, 10 e II 22, 9) siano da collegare al nome di una di quelle isole, che Plinio designa con «Capraria». Molti i riferimenti segreti, per lo più in anagramma, al nome di lei, o al nome e cognome di lei, e addirittura, in un caso, al nome di lei e a quello di lui: a III 33, 8, laddove il poeta ricorda di aver scritto sulla corteccia di un albero «il nome tanto amato», dunque «ANTONIA», si direbbe che su quell'«arbor gentil» avesse inciso anche il suo proprio nome, «MATTEO M.», come si evince anagrammando i suoni presenti nella frase «**Il Nome tANTO Amato**» (in maiuscolo corsivo «Antonia», in grassetto «Matteo M.»). E del resto la ricchezza del ricorso alle rime in *-anto* non può che essere ricondotta alla pronuncia, continua e segreta, dell'iniziale di quel nome: come significativamente dimostra l'ultima rima in assoluto degli *Amorum libri*, appunto *-anto*, in un sonetto (il punto omega sopra citato) che dovrebbe essere di definitivo abbandono di lei.

Il poeta ha incontrato Antonia nella sua città, Reggio (Emilia), durante una festa di corte, fra canti, danze e giochi, in primavera, e se ne è innamorato, dapprima corrisposto; poi invece lei metterà in mostra una natura perfida, pronta al

tradimento e alla derisione, salvo il ritorno a lui, per una breve riconciliazione finale, prima del pentimento di quest'ultimo.

### Testi di pentimento religioso

- I 1: proemiale, parla della passata esperienza amorosa come di un «püerile errore»
- II 18: sfiorato il tema dell'amore come colpa, da cui la necessità del pentimento
- II 57-58: in occasione della Settimana Santa gli sovviene la necessità di pentirsi
- III 56: riconosce il suo «mal» ma non riesce a liberarsene con il pentimento
- III 57: prega Dio che lo liberi «da tanto male»
- III 58: necessità di pentirsi, anche se non l'ha ancora fatto
- III 60: chiede perdono a Dio per essersi «versat» a lungo «nel fangoso error».

### Testi con destinatari storici

- I 18 e II 24 a Guido Scaiola [appartenente a una ricca famiglia di Reggio, aveva nel 1475 il titolo di «scudiero» di Sigismondo d'Este]
- II 22 e 60 a Ginevra e Marietta Strozzi [sono, rispettivamente, seconda e prima cugina di B. per parte di madre, Lucia Strozzi]
- III 29 a Rinieri Gualandi [poeta d'amore, di cui peraltro non ci sono giunti versi, va probabilmente individuato con quel «Raneri Gualandi pisano» che fu tra i capitani del duca di Calabria nella guerra del 1482 e divenne in seguito «maiordomo» dello stesso Alfonso d'Aragona]
- III 51 a un Battista (molto probabilmente l'Alberti).

### Isotopie spaziali

Riferimenti espliciti a Reggio (Emilia):

- I 16 Il poeta sta arrivando a «la terra che ha l'effetto e 'l nome reggio» (didascalia autografa: «Regium regia vere civitas»), dove incontrerà Antonia.

Riferimenti impliciti:

- I 29, 1 e 12 (la città rimane *soletta* perché Antonia se n'è andata «in suburbano»);
- III 54, 1 (il poeta è lontano da «quel fiorito e vago paradiso» dove ha lasciato la sua donna).

Riferimenti espliciti a Roma:

- III 39 (nella rubrica); III 49-50 (nelle rubriche); III 51, 4.

### Progressione del senso

La vicenda d'amore è scandita in modo tale che il primo dei *libri amorum* coincide grosso modo con la *zoggia* amorosa, il secondo con la depressione dell'abbandono, il terzo con un percorso altalenante fra disforia ed euforia. Il primo libro si apre, dopo un sonetto proemiale *post factum*, sulla glorificazione della bellezza di Antonia, la quale ha avuto la *gentilezza* di corrispondere all'amore del poeta, innestando così l'autoesaltazione di lui, presentata come un trionfo militare. Da questa vertiginosa

altezza si assiste improvvisamente al «caso» (‘caduta’: II 2, 13) dell’innamorato, dato che a partire dalla ballata I 56 Antonia gli si mostra «cruda»; da qui in poi i rapporti andranno via via peggiorando, fino alla scoperta *de visu* del tradimento di lei (II 31-33). Le sofferenze sono sempre più grandi, tanto che il poeta decide di appartarsi dagli «amici» per trovare rifugio, e magari morte, nella natura (II 39-48), ma non serve a nulla. Egli continua ad amarla, e lei sembra anche voler talora riprendere l’antico rapporto d’amore (III 4 «et ella or mi spaventa, or me asicura, / or mi dà pace, et or meco s’adira»), fra illusione (III 13-22) e disillusione (III 23-34). Alla fine «Tornato è meco Amore», grazie alla «nova pietà» di madonna (III 35), con il conseguente ritorno alla gioia, seppur di breve durata: ora il poeta deve allontanarsi da lei per accompagnare a Roma il suo duca Borso, e quando torna, compiuto il trentesimo anno d’età (che segna la fine della giovinezza), decide di pentirsi e di chieder perdono a Dio.

Occorre sottolineare la cura posta dall’*auctor* nel presentare l’*istoria* d’amore “in presa diretta”, quasi si trattasse di registrare giorno per giorno, o settimana per settimana, il suo evolversi. Contribuiscono a tale finzione i molti deittici, e specie gli avverbi *ora* (60 occorrenze), *adesso* (13), *mo’* (11) e *oggi/ozzi* (11). Del resto, la “velocità media” del racconto, intesa in senso narratologico, è di circa quattro giorni e mezzo, sicché ogni componimento “copre” uno spazio virtuale di poco più di quattro giorni (in Petrarca il rapporto è di circa un mese per lirica). Una tale velocità diegetica va comunque calata nel concreto divenire del canzoniere, tanto che i 60 componimenti del libro primo abbracciano circa 10 mesi (5 giorni per ogni lirica), il secondo appena 3 mesi (3 giorni a poesia), il terzo i rimanenti 13-14 mesi (7 giorni pro capite): dove è notevole l’effetto di allungamento collegato alla descrizione degli esiti negativi dell’amore sul poeta che occupa l’intero *liber secundus*, in cui la velocità narrativa cala in maniera molto vistosa, mentre sale in modo significativo nel terzo libro, anche per esigenze di conclusione del macrotesto. Dell’anomala “lunghezza” diegetica della fase disforica degli *AL* Boiardo era perfettamente conscio, allorché scriveva, a inizio del son. III 34, «Il terzo libro è già di mei sospiri, / e il sole e l’anno ancor non è il secondo».

### Connessioni intertestuali

Fittissime e continue. Un solo esempio significativo: canz. I 33, tutta tramata di rime al mezzo, in cui il primo emistichio del primo verso di ogni stanza rima con l’ultimo verso della stanza precedente; tale meccanismo non può darsi per il primo verso assoluto, sicché Boiardo lo fa rimare con l’ultimo verso del sonetto precedente: «e la voce mi manche per dolceza» (I 32) / «L’alta vagheza - che entro al cor me impose» (I 33). Non basta: il sonetto che segue alla canzone comincia «Anzelica vagheza, in cui Natura», con la stessa rima al mezzo dell’*incipit* della canzone precedente.

Sono attive anche talune connessioni omotetiche, tra componimenti con lo stesso numero in ciascuno dei tre libri. Ecco un esempio *a contrario*, di omotetia volutamente mancata:

I 43 canzone rubricata *Insomnium* (è un sogno premonitore)

II 42, 1-2 «Ben è fallace il sogno, e falso il segno / che si dimostra a lo animo sopito» (un'Antonia falsamente innamorata e falsamente pietosa appare in sogno al poeta)

III 45, 1-4 «Dolce sostegno de la vita mia, / che si lontana ancora me conforti / e quel che il mio cor lasso più disia / nel dolce sogno dolcemente aporti» (ancora Antonia, ma stavolta pietosa, appare in sogno al poeta).

Le corrispondenze omotetiche presuppongono nell'*auctor* una visione d'insieme del macrotesto, per cui le cellule del secondo libro che richiamano le corrispondenti del primo, e ancor meglio quelle del terzo che si ricollegano ai libri primo e secondo, o a uno solo dei due, danno per scontata la preesistenza del libro primo al successivo e del secondo al terzo: in altri termini, una stesura ordinata e progressiva delle liriche, almeno per gli snodi più importanti dell'opera. Si può dunque affermare che la presenza di omotetie è la prova più evidente del carattere costruito degli *Amorum libri*.

### Poesie di poetica

Presenti là dove ci sia un cambio di materia e perciò di stile, e in particolare:

II 1, 1-8:

Chi fia che ascolti il mio grave lamento,  
miseri versi e doloroso stile,  
conversi dal cantar dolce e gentile  
a ragionar di pena e di tormento?

Cangiato è in tutto il consueto accento  
e le rime d'amor alte e sutile;  
e son sì fatto disdegnoso e vile  
che sol nel lamentar mi fo contento.

II 60, 9-14:

Voi seti in voce in vice di sirene,  
et io vi parlo con rime aspre, e versi  
rigidi, e nuote di lamenti piene.

Trarami forsi ancor mia dia di pene,  
e canti scoprirò ligiadri e tersi:  
alora avreti quel che a voi convene.

III 25, 1-10:

Nel doloroso cor dolce rivene  
la rimembranza del tempo felice,  
quando mia sorte più me tène in cima.

Quella antica memoria ancor elice  
 li usati accenti e la voce mantene  
 al suave cantar come di prima.  
 Ligiadri versi e graziosa rima,  
 che usar solea nel mio novello amore,  
 a che non trarvi fore,  
 se da quella crudiel non sono udito?

## Contenuti non amorosi

Assenti.

## Altre osservazioni

*Metrica* – Fra i trenta metri non sonettistici degli *AL* non c'è alcuno schema canonico petrarchesco, se si eccettuano la ball. II 17, la canz. II 22 e la sest. II 55. Inoltre, nessuno di questi trenta è identico agli altri. La ripartizione dei metri non sembra seguire un ordine riconoscibile, come risulta dal seguente prospetto, dove B = ballata; C = canzone; M = madrigale; R = rotondello, S = sestina, mentre i sonetti sono evidenziati dagli spazi in grigio e numerati per totali parziali:

	I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
I	7							M	6				C	4		B	4			B	I	R	6		B	I	R	5		
II	5			B		4			C	5				B		4		C	6			B	I	R	5					
III	5			B		5			C	6				B		5			C	5										

	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
I	C		3		B		5				C	6				C			5			B	4							
II	4		C		3		B		5				M	4		B		5			S	5								
III	C	3		B		4		B		7				C		5			B		4		C	I						

*Numerologia* - Fatti agire i primi numeri primi, 2, 3 e 5: 3 sono i libri, 60 i componimenti per libro (=  $2 \times 3 \times 10$  [cioè  $5 \times 2$ ] =  $2^2 \times 3 \times 5$ ); 50 il numero di sonetti per libro (=  $5 \times 10$  [cioè  $5 \times 2$ ] =  $2 \times 5^2$ ) e 10 il numero di non-sonetti ( $2 \times 5$ ); 180 il totale dei componimenti ( $2^2 \times 3^2 \times 5$ ). Nella scelta dei 3 libri partiti in 60 pezzi ciascuno il modello pare di tipo geometrico, vale a dire il triangolo equilatero, in cui ognuno dei 3 angoli è di  $60^\circ$  e la loro somma dà una figura perfetta; in altre parole, dietro all'opzione del conte di Scandiano verso il 3 e il 60 sta la ricerca di simmetria e di perfezione strutturale, che diventano la chiave di volta dell'intero meccanismo degli *AL* e la prova principe della sua dimensione macrotestuale.

*Fonti più utilizzate* - I *Rvf*, innanzitutto, poi le rime (*Bella mano* ed *Estravaganti*) di Giusto de' Conti; Dante, Boccaccio, Leon Battista Alberti; elegiaci latini, Ovidio, Virgilio e poeti latini del '400, come Tito Strozzi; altri poeti volgari della cerchia ferrarese o assimilabili (ad es. il cosiddetto *Canzoniere Costabili*). Per una visione complessiva, certo non esaustiva, si può compulsare *l'Indice delle opere citate nel commento* della mia edizione degli *Amorum libri* (2012), pp. 973-1033.

Per evidenziare la via maestra che collega Petrarca, tramite Giusto, a Boiardo è sufficiente fermarsi sul lessico, e in particolare sui vocaboli di più ampia diffusione

nei tre canzonieri, da cui emerge come le scelte siano state, per il conte di Scandiano, quasi obbligate. Ciò nonostante esiste un vasto sottobosco di vocaboli non direttamente confrontabili fra loro, in quanto mancanti in due degli *auctores* su tre. Per Boiardo i prospetti delle frequenze mettono in luce la presenza di 389 lemmi (su un totale di 4145) che non trovano attestazione né nei *Fragmenta* né nella *Bella mano* (più *Estravaganti*), il che significa che una percentuale di circa il 9,4% di parole boiardesche fa riferimento ad altri autori e ad altri domini: primo fra tutti quello dantesco, lirico e “comico”, poi boccacciano. Il sostantivo non petrarchesco né giustiano di massima frequenza risulta *nobiltade/nobiltate*, il vocabolo su cui ragiona Dante nella canzone *Le dolci rime d'amor ch'io solea* e a più riprese nella *Commedia*; a sua volta, l'aggettivo di maggior impiego che sia sconosciuto a Petrarca e Giusto è *colorato/colorito*, già fatto proprio da Dante ma attivo anche in Guinizzelli e Boccaccio. Naturalmente sono numerosi gli *hapax*, sia in senso assoluto (*jubato* I 39, 2; *implexe* II 2, 8; *circumsona* III 20, 8; *soppede* III 31, 64), che relativo (ad es. *giorna* ‘fa giorno’ III 33, 10), vocaboli in buona parte cavati dal latino.

## Provare «l'ultimo valor» di amore. Sensualità ed erotismo negli *Amorum libri* di Boiardo

L'avvio dell'«epithalagos», vale a dire di *Amorum libri* I 50, è una dichiarazione di poetica che getta luce su una delle leve fondamentali dell'ispirazione boiardesca:

Quella amorosa voglia  
che a ragionar me invita  
in rime ascose e crude [...].

In questi versi, la spinta all'ispirazione viene riconosciuta nella *amorosa voglia*, quel prorompente desiderio di possesso della donna amata che *invita* alla poesia, declinabile, in questo caso, in *rime ascose e crude*: affermazione da interpretare nel contesto della lirica,<sup>1</sup> ma anche – più in generale – estendibile al processo di mimetizzazione di una materia, quella legata alla sfera erotica, poco convenzionale all'interno della lirica d'amore in volgare. Va infatti preliminarmente chiarito che l'Eros di Boiardo non è mai esplicito, non si spinge a espressioni o situazioni sessualmente evidenti, come spesso accade negli elegiaci latini, nonostante la lirica degli *Amorum libri* risulti ricca, e talora sovrabbondante, da questo punto di vista. Tale esuberanza del sentimento amoroso si coglie soprattutto nel primo libro, che per definizione è il *liber gaudii*, della *zogia*, del *piacere*, del *diletto*, laddove la successiva rottura dei rapporti con Antonia implica anche un raffreddamento della temperatura erotica nel secondo e in parte nel terzo libro, nei quali subentra una ben masochistica *voluptas mori*; nel *liber tercius* la sensualità torna a farsi valere, ma spesso collegata al ricordo del passato felice, finché non viene bollata come peccaminosa, *fangoso error*, nei componimenti conclusivi, da III 55 alla fine.

Uno degli aspetti in cui meglio si rivela l'Eros del poeta va riconosciuto nella sollecitazione sensoriale, di tutti i sensi, e *in primis* della vista, che riesce per definizione la porta maestra attraverso cui entra e si consolida nel cuore dell'innamorato l'amore per la donna amata, fomentato dalla di lei bellezza. Di qui la vasta serie di *tópoi* instauratisi fin dalle origini della poesia volgare italiana e ben presenti in Boiardo, cui però spetta anche un'interpretazione più partecipata e diretta, più calorosa se non più “spinta” della dinamica visiva. Pare questo il caso della ricorrente insistenza sul canone coloristico associato alla bellezza dell'amata, che comincia con il bianco, in un tripudio di presenze:

Pura mia neve che è dal ciel discesa,  
candida perla dal lito vermiglio,

---

<sup>1</sup> Dove *ascose* si riferisce al procedimento «per summa» della canzone, con rime speculari nell'intero componimento, tali per cui quelle dei vv. 1-24 si ripetono all'indietro nei vv. 26-49, con il v. 25 a fungere da perno per la *retrogradatio*; *crude* riconduce all'effetto di straniamento indotto nel lettore dall'inedita struttura rimica della “settina”.



bianco ligustro, bianchissimo ziglio,  
 pura bianchezza che hai mia vita presa;  
     o celeste bianchezza, non intesa  
 da li ochi umani e da lo uman consiglio,  
 se a le cose terrene te assumiglio  
 quando fia tua vagheza mai compresa?  
     Ché nulla piuma del più bianco olore,  
 né avorio né alabastro può aguagliare  
 il tuo splendente e lucido colore. (*AL* I 10, 1-11)

L'inno alla *bianchezza* di Antonia va interpretato, ad un primo e più immediato livello, come esaltazione della sua purezza, quale si conviene a un «viso verginil» (III 38, 1) come il suo. Eppure, se si pensa che già Dante aveva suggerito, in *Convivio* IV XXII 17, essere la bianchezza «uno colore pieno di luce corporale più che nullo altro»,<sup>2</sup> pare agevole collegare il bianco *anche* al corpo dell'amata,<sup>3</sup> alla sua splendida pelle alabastrina, perlacea, nivea, gigliacea, e così via, con una serie di paragoni che si risolvono in furia annominatrice, espressione del carattere ossessivo della sensualità di Boiardo.

Il successivo sonetto degli *Amores*, I 11, si indirizza sul rosso, fermato questa volta sull'unica immagine della rosa, che apre («Rosa gentil»), interfolia («Rosa gentil», v. 9) e chiude («gentil rosa») il componimento, con un tutto-pieno che non esclude, pur qui, una vena di morbosità. In questo contesto, la rosa non può che alludere al colore rosso delle labbra di lei, come conferma III 19, 6-9, dove si accenna alle parole che escono dalla bocca dell'amata, fra il rosso delle labbra e il bianco dei denti:

quando vedrò più mai nel dolce dire  
 da quelle rose discoprir le perle?  
 Quando vedrò più mai lo avorio a l'ostro  
 nel suave silenzio ricoprire?

La metafora della rosa rossa condensa in sé un grumo di sensualissime derivazioni, vuoi per il colore, che riconduce al fuoco della passione; vuoi per il figurato, le labbra, sineddoche dell'amata e metonimia dei suoi baci; vuoi per la plurisignificazione simbolica della rosa, già viva nella classicità e poi nel medioevo, riconoscendosi in essa «bellezza e fugacità, femminilità e segni di un richiamo di tenerezza, da una parte; il centro mistico, la fonte di ogni rigenerazione, dall'altra parte; all'incrocio di questi due assi semantici, il Giardino di Eros, il Paradiso, e il sesso della donna».<sup>4</sup> Torneremo su questa pregnantissima metafora, qui oltretutto

<sup>2</sup> Secondo categorie aristoteliche ribadite da Boezio: «Album enim cum sit in corpore, dicitur corpus album, et praedicatur albedo de corpore» (*In Categorias Aristotelis* I).

<sup>3</sup> Una proposta già avanzata da ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*, p. 159.

<sup>4</sup> Così ZUMTHOR, *Lingua*, p. 335.

collegata a un altro vocabolo plurisemico come «chiostro», definito dall'aggettivo «fiorito» e dunque indicante il giardino nascosto e in fiore dell'amata; basterà ora sottolineare l'esplicita esaltazione della *vista*, come senso fomentato e soddisfatto in grado massimo dalla bellezza di Antonia: «tu sola sei splendor al secol nostro, / che altrui ne la vista ardi, e me consumi» (vv. 7-8).

Ancora il vedere è implicato nel sonetto I 12, terzo della serie consecutiva sui colori, dove appare l'*oro* dei capelli dell'amata, *tópos* già petrarchesco (e prima latino), che Boiardo tratta con quel surplus di ridondanza lessicale che continua a rispecchiare l'aspetto impulsivo del suo fare poetico e della sua passione amorosa:

Non fia mai sciolto da le treze bionde,  
crespe, lunghe, legiadre e peregrine  
che m'han legato in sì suave loco! (AL I 12, 9-11)

Non si erano mai visti cinque aggettivi di seguito per fotografare le qualità dei capelli amati; e si tratta di termini dal significato pieno, nessuno sinonimo degli altri. L'accumulazione che ne deriva torna, collegata ora a sostantivi, nella ricapitolazione dei colori dell'amata, gioia per gli occhi e per i sensi dell'innamorato:

Quando ebbe il mondo mai tal meraviglia?  
Fiamma di rose in bianca neve viva,  
auro che il sol de la sua luce priva,  
un foco che nel spirito sol se impiglia,  
candide perle e purpura vermiglia  
che fanno una armonia celeste e diva [...] (AL I 49, 1-6)

Il sonetto conclude le lodi di Antonia chiamandola «augella da l'aurato artiglio», sorta di nuova fenice (dato il parallelo adducibile con *Rvf* 185, 1 «Questa fenice de l'aurata piuma») con l'inedito particolare delle unghie «acérés et couverts de vernis doré, fort suggestifs dans leur sensualité».<sup>5</sup>

Ancora l'accumulazione è la figura cui si accompagna l'esaltazione della visione di lei, infatti unita all'anafora del verbo *vedere*, espedienti retorici "ossessivi" che, stante anche la struttura monopiodale del componimento, sono atti a ribadire particolare su particolare della bellezza inarrivabile dell'amata:

Chi non ha visto ancora il gentil viso  
che solo in terra se pareggia al sole,  
e l'acorte semblance al mondo sole  
e l'atto dal mortal tanto diviso;  
    chi non vide fiorir quel vago riso  
che germina de rose e de viole;

---

<sup>5</sup> Così ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*, p. 158.

chi non audì le angeliche parole  
 che sonan d'armonia di paradiso;  
     chi più non vide sfavilar quel guardo  
 che come stral di foco il lato manco  
 sovente incende e mette fiamme al core;  
     e chi non vide il volger dolce e tardo  
 del suave splendor tra il nero e il bianco,  
 non scia né sente quel che vaglia Amore. (AL I 42)

Possiamo glissare sull'apparizione del colore nero, accanto al bianco già noto, qui incaricati di segnalare il nero dell'iride e il bianco dell'occhio (elementi, l'uno e l'altro, già petrarcheschi,<sup>6</sup> dunque più "neutri"), ma andrà notato che in questo sonetto l'anafora del verbo *vedere* risulta in un caso spiazzata per l'inserzione di una diversa prospettiva sensoriale, legata all'udito (v. 7 «chi non audì»), altro senso implicato nello stato di euforia dell'amante alla presenza dell'amata, alla contiguità fisica con lei. Le sue «parole» e «voce» hanno fatto «di sé don sì giolivo» al poeta (III 43, 10-1), «do accento gentil de le parole» lo rendono «de li altri più felice in terra» (I 24, 12-4), tanto che questa compenetrazione fra la voce di lei e il piacere che essa provoca in lui resterà come viatico anche nei momenti di crisi:

Io sento ancor nel spirto il dolce tono  
 de l'angelica voce, e le parole  
 formate dentro al cor ancor mi sono.  
     Questo fra tanta zogia sol mi dole,  
 che tolto m'ha Fortuna il rivederle:  
 quando vedrò più mai nel dolce dire  
 da quelle rose discoprir le perle?  
 Quando vedrò più mai lo avorio a l'ostro  
 nel suave silenzio ricoprire?  
 Ligiadre parolete, il tacer vostro  
 contro a mia voglia a lamentar me invita.  
 Ancor sarà che io senta il gentil sono,  
 e questa spene sol me tene in vita,  
 per questa il mondo ancor non abandono. (AL III 19)

Del tutto inconsueto, in questa ballata, è il tipo di interscambio fra l'udito e la vista, dato che il poeta si rammarica di non poter «riveder» le «parolete» dell'amata: siamo davanti a un caso *sui generis* di "visibile parlare", in cui non sono le parole a rendersi leggibili (come in certi pannelli gotici o tardogotici), quanto invece il movimento delle labbra, sicché il poeta si dice qui ammaliato, più che dal *tono* della voce, dalla sensualissima bocca da cui quel suono proviene.

---

<sup>6</sup> Cfr. *Rvf* 72, 50-51 «soavemente tra 'l bel nero e 'l bianco / volgete il lume in cui Amor si trastulla».

Il più affinato dei sensi dell'innamorato, quello che ne sprigiona la più inebriante voluttà è l'olfatto, sempre legato, direttamente o per via mediata, al profumo che emana dal corpo di lei: come quando il poeta rivela di essere stato «tanto vicin» al vergine viso di Antonia, «che il dolce odore / ancor me sta nel core», e pure a distanza di tempo «starà sempre» con lui (I 27, 29-32). Non è dunque un caso che gli «amorosi odori» vengano associati alla pienezza della «voglia» dell'amante, la quale ricerca sensazioni forti in grado di soddisfarla:

Datime a piena mano e rose e zigli,  
spargete intorno a me viole e fiori;  
ciascun che meco pianse e mei dolori,  
di mia leticia meco il frutto pigli.

Datime e fiori e candidi e vermigli:  
confano a questo giorno e bei colori;  
spargeti intorno d'amorosi odori,  
ché il loco a la mia voglia se assumigli. (AL I 36, 1-8)

Nemmeno è casuale che lo stesso sintagma «amorosi odori» qui fruito venga applicato ai profumi che sprigionano dalla natura primaverile in fiore, non per nulla innescati da Antonia stessa, che canta e danza con due compagne, come le Grazie:

La terra lieta germinava fiori  
e il loco avventuroso sospirava  
di dolce foco e d'amorosi odori. (AL I 30, 12-14)

La sensualità del quadro dipende qui dalla raffigurazione della natura come corpo vivo, profumato e sospirante, che funge da proiezione del corpo di lei e ne accompagna la performance. Il “corpo” della Natura conosce la sua massima proliferazione di odori in primavera, la stagione infatti degli amori, che coinvolge uomini e animali nello stesso istinto riproduttivo. Oggi sappiamo che i profumi sono legati ad aree dell'epitalamo connesse alla stimolazione del piacere e che i feromoni rappresentano una vera e propria «esca atrativa» (AL II 22, 71) per gli esseri dotati di sensorialità; Boiardo, naturalmente, ignora i meccanismi chimici, biologici e neurologici di tali fenomeni, ma ne conosce perfettamente gli effetti, vuoi per esperienza diretta (si presume), vuoi anche – ciò che qui maggiormente rileva – per la via letteraria. In origine sta Lucrezio, con la pagina iniziale del *De rerum natura*, il cui inno a Venere sigilla in un nodo inestricabile la reviviscenza della natura in primavera con la forza *genitabilis* instillata dalla dea dell'amore a *genus omne animantum*. La collocazione da parte di Boiardo del suo innamoramento in primavera, oltre a obbedire a un inevitabile luogo comune della poesia provenzale e antico-italiana, risente anche di un aspetto di incoercibilità, come fosse il necessario rispetto di una legge di natura, ed è per questa ragione che i primissimi componimenti degli *Amorum*

*libri* si situano sotto il segno del proemio lucreziano, che conosce l'acme della sua influenza nel sonetto «Ad Amorem»:

Alto diletto, che ralegri il mondo  
e le tempeste e ' venti fai restare,  
l'erbe fiorite e fai tranquillo il mare,  
et a' mortali il cor lieto e iocondo,  
    se Jove sù nel cielo, e giù nel fondo  
fecisti il crudo Dite innamorare,  
se non se vide ancora contrastare  
a le tue forze primo né secondo,  
    qual fia che or te resista, avendo apreso  
foco insueto e disusato dardo  
che dolcemente l'anima disface? (*AL* I 9, 1-11)

Il *diletto* che funge da vocativo iniziale è esattamente la *voluptas*, riferita a Venere, con cui si apre il testo di Lucrezio, vale a dire il piacere collegato all'irreprimibile, perché fisiologico, desiderio amoroso; e lucreziani sono altresì i richiami agli effetti della primavera sulla natura, dalla mancanza di tempeste e venti all'apparizione dei fiori e alla placidezza del mare:

te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli  
adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus  
summittit flores, tibi rident aequora ponti. (*De rerum natura* I 6-8)

Insomma, la sottomissione ad Amore del giovane conte di Scandiano obbedisce anche, ma ovviamente non solo, a un mito di fertilità, con il coinvolgimento di anima e corpo, sentimenti e istinti. Non per nulla Antonia viene descritta, sempre nelle pagine iniziali del canzoniere, come una novella Flora-Venere, che fa resuscitare, con l'ecosfera, anche il desiderio amoroso in ogni essere, «vuol che 'l mondo se inamori», o – altrimenti detto – «omnibus incutiens blandum per pectora amorem» (*De rerum natura* I 19):

Il canto de li augei de fronda in fronda  
e lo odorato vento per li fiori  
e lo ischiarir de' lucidi liquori,  
che rendon nostra vista più ioconda,  
    son perché la Natura e il Ciel seconda  
costei, che vuol che 'l mondo se inamori;  
così di dolce voce e dolci odori  
l'aria, la terra è già ripiena e l'onda.  
Dovunque e passi move on gira il viso  
fiamegia un spirto sì vivo d'amore  
che avanti a la stagione el caldo mena.

Al suo dolce guardare, al dolce riso  
l'erba vien verde e colorito il fiore  
e il mar se aqueta e il ciel se raserena. (*AL* I 6)

Viene sottolineata l'interscambiabilità fra Antonia e la Natura-Primavera, tale che la prima scatena gli effetti della seconda e quest'ultima concentra nella donna l'immensa sua forza: si può dire che l'amata non è solo una forza della natura, ma è *la* forza della Natura e fa tutt'uno con lei:

Io vidi in quel bel viso Primavera,  
de erbetta adorna e de ogni gentil fiore,  
vermiglia tutta, d'or, candida e nera. (*AL* I 48, 9-11)

Al mito di Venere-Flora-Primavera che si reincarna in Antonia si accompagna, sul piano espressivo, un paniere di immagini naturali, interpretabili su due livelli. Una di queste è lo sbocciare dei fiori, per il quale Boiardo ricorre al termine *aprire*, come si vede a I 39, 5-10:

e vidi a la rogiada matutina  
la rosa aprir d'un color sì infiamato  
[...]  
e vidi aprire a la stagion novella  
la molle erbata [...]

oppure a III 25, 38-40:

Apria Natura ogni suo bel lavoro:  
la palida viola era fiorita  
e la sanguigna rosa e il bianco ziglio.

L'aprirsi dei fiori o dell'erba sotto la forza incalzante della primavera è dettata dalla stessa *vis* riproduttiva di cui parla Lucrezio, sicché appare lecito proporle, accanto a una lettura letterale, un'altra di secondo livello, con riferimento al tenero dischiudersi delle fanciulle in fiore alle pulsioni della carne, se non proprio allo sbocciare del loro sesso. Va da sé che tale interpretazione si appoggia sull'impiego anfibologico dei vocaboli *fiore* o *rosa* a cui abbiamo già accennato, ma che riesce agevole confermare. Nel sonetto II 24, dedicato all'amico Guido Scaiola che, innamorato a sua volta (e forse proprio di una sorella di Antonia Caprara), sta godendo di un amore corrisposto, a differenza di Matteo Maria, la situazione dei due è descritta in termini contrapposti con le seguenti metafore (vv. 5-8):

Io nel deserto, e tu stai nel giardino;  
tu favorito, et io pur come soglio;  
io come vuoi, e tu non come voglio,

prendi la rosa, dove io prendo il spino

dove la condizione di *favorito* in amore è resa esplicita dallo stare *nel giardino* (il paradiso delle delizie) dell'amata, in cui poter cogliere l'agognata *rosa*. A III 41 il poeta, in viaggio per Roma e dunque lontano dalla sua donna, teme per lei perché «in terra è mal sicuro un sì bel fiore» (v. 14), ripetendosi poco oltre:

Quante volte la faccia e il pensier volto  
dove lasciai tra l'erbe il mio bel fiore!  
Quante volte se cangia il mio colore  
temendo che d'altrui non sia ricolto! (*AL* III 46, 5-8)

Non sembrano dunque sussistere dubbi circa la possibile e quasi univoca equazione fra il fiore o la rosa o il giardino e il sesso muliebre, e sulla base di questa agnizione può forse acquistare una luce diversa il sonetto I 46, dove il poeta si rivolge al «fiore / che fu da quella man gentil accolto, / e sì legiadramente ad oro involto», vale a dire al dono di un fiore (una rosa?) da parte di Antonia, sapientemente confezionato con fili d'oro (esplicita metafora dei capelli di lei): regalo denso di implicazioni freudiane, sottolineate dall'essere ora quel fiore, una volta colto, divenuto «secco, senza foglie e senza odore, / discolorito, misero e disciolto». Del resto, casi di sostituzione dell'oggetto, anche meno scabrosi, non mancano: nel vicino sonetto I 38 il *loculus auro textum* di cui parla la rubrica, vale a dire il portamonete in tessuto ricamato d'oro, regalato dall'amata all'amante, viene riempito di baci da quest'ultimo, naturalmente indirizzati a ciò che quel dono simboleggia, vale a dire «la man legiadra» che ne è l'artefice; e sarà il caso di notare, in questo componimento, l'unica occorrenza in tutto il canzoniere del termine «basi», di chiara matrice catulliana, con il quale la sfera dei sensi del protagonista implicati nel rapporto amoroso si allarga al tatto e al gusto.<sup>7</sup>

L'equivocità lessicale inerente al sesso femminile colpisce anche l'altro genere, quello maschile, ed è individuabile ad esempio nel «destrier fremente e arguto», «Frenato [...] di fiamma, e bianco tutto», guidato da Cupido, nella canzone (non per nulla definita in rubrica «Alegoria») II 22 (vv. 44-45): si tratta qui solo di un sospetto, per quanto sostenuto dalla possibile chiave freudiana in cui può essere letta l'allegoria del *cantus*, vale a dire il conflitto tra desiderio dei sensi e sua frustrazione. Su questa base risulta più marcata l'ambivalenza dell'altro (e ultimo) ricorso di *destrier* a I 33, 37-9:

Qual caestro, qual freno on qual' catene,  
qual forza tene el destrier ch'è già mosso

---

<sup>7</sup> Cfr. «avrai sempre da me mille sospiri, / mille basi la notte e mille il zorno» (vv. 13-4) con *Carmina* 5, 7-9 «Da mi basia mille, deinde centum, / dein mille altera, dein secunda centum, / deinde usque altera mille, deinde centum».

nel corso furioso, et ha chi el sproni?

Sostiene la doppia lettura Denise Alexandre-Gras,<sup>8</sup> la quale anzi punta l'attenzione su svariati altri termini racchiudenti una possibile interpretazione fallica, come *ferro adunco*, che indica l'ancora nella metafora della navigazione amorosa,<sup>9</sup> oppure *cor*, naturalmente solo in certi contesti: ad esempio a III 14 e 15,<sup>10</sup> cui sarà da aggiungere III 54, dove ritorna il tropo già noto del *paradiso*.<sup>11</sup> Altrove, la duplicità accompagna vocaboli già tradizionalmente *à double entendre*, come sembra accadere nell'ultima canzone degli *Amores* (III 59), definita in rubrica «Moralis alegoria» e investita del compito di allontanare gli «spirti perregrini» sulla terra dal giardino allettante, ma altamente pericoloso, dell'amore: tali le espressioni, alludenti a un rapporto sessuale, «Credeti a me che *giacque sopra al prato*» (v. 22), «Se *ve colcati* ne' suavi odori / che surgon quinci a la *terra fiorita*» (vv. 25-6), «*driciati ad erto* la animosa fronte; / avanti aveti *il monte*» (vv. 58-9). Sembra inverosimile, ma si comprende con la tiepidezza con cui Boiardo si accinge a chiudere la sua vicenda d'amore, che un *cantus* di condanna dell'amore-lussuria implichi un corredo di immagini ad alto tasso di ambiguità sessuale, sintomo di una psiche niente affatto doma e di una guarigione ancora incompleta.

La sensualità boiardesca appare propensa a diffondersi e a rivelarsi anche direttamente in situazioni e atmosfere prive d'ambiguità. I brividi d'amore, che già avevano percorso la schiena di Francesco Petrarca nel vedere una «pastorella [...] bagnar un leggiadretto velo», «tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo, / tutto tremar d'un amoroso gelo»,<sup>12</sup> tornano amplificati, per echi diretti collegati a una straripante potenza dell'Eros, nel sonetto I 23:

Io vado tratto da sì ardente voglia,  
che 'l sol tanto non arde ora nel celo,  
benché la neve a l'alpe, a' rivi il gelo,  
l'umor a l'erbe, a' fonti l'unda toglia.

Quando io penso al piacer che 'l cor me invoglia,  
nel qual dal caldo sol me copro e velo,  
io non ho sangue in core o in dosso pelo  
che non mi tremi de amorosa zoglia.

---

<sup>8</sup> Cfr. ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*, pp. 161-62.

<sup>9</sup> Si veda *AL* I 18, 5-8 «Vago desir coi remi a gir me aita, / governa el temo Amor, che è la mia scorta, / Speranza tien in man la fune intorta / per porre il ferro adunco a la finita».

<sup>10</sup> Cfr. III 15, 9-11 «tal il mio cor, che di gran sete avampa, / nel suo bel fonte disiendo more, / e piglia oltre al poter l'ampla dolcezza», e III 14, 9-11 «Egli è davanti già del suo bel lume, / dove Amor lo rinfresca a la dolce ombra / e tienlo ascoso sotto a le sue piume», nel qual passo l'anfibologia è rafforzata da *piume*, collegate a III 25, 26-29 agli amori di Giove e Leda.

<sup>11</sup> «In quel fiorito e vago paradiso, / là dove regna Amore, / lasciai piagnendo a la mia donna il core» (vv. 1-3).

<sup>12</sup> Cfr. *Rvf* 52, 4-8, sui quali rinvio a quanto ho scritto in ZANATO, *Chiose frammentarie*, pp. 43-45.



Motore di tutto è l'*ardente voglia*, l'infiammata libido dell'innamorato, che brucia più del sole solstiziale, tanto da provocare un tremito in tutto il corpo che è causa di *amorosa zòglia*, di vero e proprio godimento fisico, oltre che emotivo. La situazione si ripete, nei medesimi termini, nel libro terzo, sotto il solleone:

Adesso che il ciel arde e il mondo avampa,  
sotto il sol vado, torrido e affanato,  
dove alta voglia e gran desir me chiama (*AL* III 13, 9-11)

ma anche può essere capovolta, inquadrandosi nel gelo invernale, che non cambia né fa calare la *vis* erotica del protagonista:

Tornato è il tempo rigido e guazoso,  
che la notte sù crese e il giorno manca,  
il ciel se anera e la terra se imbianca,  
l'unda è concreta e il vento è ruinoso.  
Et io come di prima son focoso,  
né per fredura il mio voler se stanca;  
la fiamma che egli ha intorno si lo affranca  
che nulla teme il freddo aspro e noglioso.  
Io la mia estate eterna haggio nel petto,  
e non la muta il turbido Orione  
né Hyàde né Plyàde né altra stella.  
Scaldami il cor Amor con tal diletto  
che verdeggiar lo fa d'ogni stagione,  
ché il suo bel Sole a li occhi mei non cella. (*AL* I 45)

Emerge qui con evidenza, anche stilistica,<sup>13</sup> il precedente dantesco della petrosa *Io son venuto al punto della rota*, tutta giocata sulla contrapposizione tra la stagione fredda e il persistere del sentimento d'amore nel poeta, sebbene in Boiardo quest'ultimo si connota quale febbre ad altissima temperatura, come sempre causata da un ardente desiderio che provoca *diletto*. La stagione interiore dell'innamorato è una *aestas perennis*, tanto che la metafora più diffusa nel canzoniere resta quella del «caldo de amore», espressione non per nulla introdotta fin dal sonetto proemiale (v. 13), quasi a sancire la fisicità della passione. Alla quale, infatti, sottostà anche Antonia, come appare da questo sensualissimo primo piano del suo atteggiamento di innamorata, che provoca l'immediato *falling in love* di Matteo Maria:

Girava il viso vergognoso e tardo  
vèr me talor, di foco in vista accesa. (*AL* III 25, 75-76)

---

<sup>13</sup> Per cui si veda quanto ne scrivo in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012, pp. 284-85.

Altrove, quando Antonia avrà gettato la maschera, dimostrerà sì un cuore di «giaza dura», ma non cambieranno i suoi «ochi di foco» (III 11, 11-12), comunque più forti di Amore e dell'«onde sue focose» (III 20,12-13).

Naturalmente l'amata, «dolce foco» (I 25, 7), possiede al proprio arco una molteplicità di frecce seduttive:

Il suave tacere, il stare altero,  
lo accorto ragionar, il dolce guardo,  
il perregrin dansar ligiadro e novo  
    m'hano sì forte acceso nel pensiero,  
che sin ne le medole avampo et ardo,  
né altrove pace che in quel viso trovo. (*AL* I 54, 9-14)

Si noterà che, fra doti fisiche e dello spirito, fa bella vista di sé anche il *dansar*, che invano cercheremmo in Laura o nella Isabeta di Giusto de' Conti: Antonia è una donna di corte, che sa sapientemente usare e mostrare il proprio corpo in un ballo (probabilmente una coreografia o bassadanza) capace di scatenare – al solito – il fuoco nel poeta e ammaliare i presenti. Proprio questo corpo è alluso da una serie di metafore nel già citato *Epthalagos* I 50, le quali, lungi dal rendere più evanescente e dunque irricognoscibile il figurato, ne esaltano la grazia e la bellezza. Nell'elencarle, il poeta parla «come madonna fosse a me presente» (v. 7), quasi ella gli si stesse rivelando nel pieno del suo splendore: eccola perciò chiamata «Candida mia colomba» (v. 8), dove torna il colore bianco “corporale” già visto, e insieme «Augella de l'amor» (v. 11); poi diventa «Arborsel mio fronzuto», «adorno / di schieto tronco e de odorate foglie» (vv. 15 e 18-9), in cui queste ultime richiamano la chioma di Antonia e il tronco il suo corpo slanciato, senza imperfezioni; si passa a «Gentil mia fera e snella, / agile in vista, candida e ligiera» (vv. 22-3), quasi un animale scattante e felino; subentra «Lucida perla» (v. 28), che richiama i riflessi madreperlacei della sua pelle; infine «Vago fioreto», con le note blandamente sessuali del traslato. Non stupisce così che, nella chiusa di questo *Canticus canticorum* quattrocentesco in volgare, Boiardo affidi ad Amore, l'unico che può degnamente cantare le bellezze di Antonia, il compito di raffigurarla «tra le tre ninfe nude» (v. 47), come una delle Grazie che si offrono prive di veli agli occhi dell'amante.

Il conte di Scandiano non è solo maestro nell'allestire momenti di avvolgente e calda sensualità, ma sa spingersi anche oltre, verso i confini propri dell'erotismo. Vi si accinge con la medesima *forma mentis* e con gli stessi strumenti allusivi che abbiamo già visto in opera, ed è in grado di agire sull'arco di interi componimenti. Leggiamo il sonetto I 13:

Ride nel mio pensier la bella luce  
che intorno a li ochi di costei sintilla,  
e lèvame legier come favilla  
e nel salir del ciel se me fa duce.

Là veramente Amor me la riluce  
e con sua man nel cor me la sigilla;  
ma l'alma de dolceza se distilla  
tanto che in forsi la mia vita aduce.

Così, rapto nel ciel fuor di me stesso,  
comprendo del zoir di paradiso  
quanto mortal aspetto mai ne vide.

E se io tornasse a quel piacer più spesso,  
sarebbe il spirto mo' da me diviso,  
se il soverchio diletto l'omo occide.

A una prima lettura, la lirica sembra porsi nel solco platonico dell'elevazione *ad tertium caelum* di uno spirito amante, come fra l'altro dimostrerebbero le reminiscenze paoline dei vv. 9-10;<sup>14</sup> sennonché la sottolineatura, come s'è visto tipica della sensualità boiardesca, sul «soverchio diletto» sbilancia l'interpretazione, per cui tale sintagma non andrà riferito solo a un'esclusiva e sublime avventura mentale, ma anche a un'esperienza paradisiaca, nel senso etimologico di *hortus (deliciarum)*, in grado di far provare, qui sulla terra, uno «zoir di paradiso». Corroborano tale lettura vari segnali sparsi nel testo, allusivi anche a un amplesso, dall'anima che «de dolceza se distilla», si consuma letteralmente goccia a goccia, al «paradiso» in cui riconoscere il giardino fiorito dell'amata. Il sonetto allude dunque, nel suo complesso, a un *excessus mentis* che è anche un'estasi dei sensi, il raggiungimento della soglia estrema del *piacer* dello spirito toccato attraverso l'ebbrezza della carne.

Una situazione simile esprimerebbe, a detta di Alexandre-Gras, il sonetto III 8, che sarebbe «la peinture la plus achevée du plaisir»<sup>15</sup> di tutti gli *Amorum libri*:

La fiamma che me intrò per li ochi al core  
consuma l'alma mia sì dolcemente  
che a pena il mio morir per me si sente,  
tanto suave infuso è quello ardore.

Come colui che in sonno dolce more,  
morso da l'aspe, e con l'ochio languente  
rifiuta il giorno, e la torpida mente  
senza alcun senso perde ogni vigore;

così ancor io, del mio dolce veneno  
pasciuto, vo mancando a poco a poco,  
né posso del mancar prender sospetto:

ché, abenché io senta il spirto venir meno,  
non cerco per campar spegner il foco,  
per non spegner con seco il mio diletto.

---

<sup>14</sup> Per le quali rinvio al mio commento: ZANATO, *Amorum libri tres* 2012, p. 119.

<sup>15</sup> Cfr. ALEXANDRE-GRAS, *Canzoniere*, p. 164.

Secondo la studiosa francese si tratterebbe della descrizione *sub cortice* di un orgasmo, dipinto come un lento mancamento, quasi un annullamento in una morte apparente: che è ipotesi non infondata, per quanto qui l'evidenza lessicale sia meno sottolineata rispetto all'esempio precedente e dovendo anche considerare la collocazione nel macrotesto del sonetto, che non fa parte della sezione euforica degli *Amores* (la più disponibile a raccogliere riferimenti più o meno criptati di natura erotica), ma entra in una catena di componimenti sulla morte imminente del protagonista amante. Si può invece convenire con Alexandre-Gras nell'evidenziare il legame diretto esistente fra «ces représentations du plaisir érotique, discrètes et euphémiques», e la concezione filosofica eudemonistica di Boiardo, che fa della ricerca della *zōglia* l'imperativo morale della propria esistenza.

Le punte estreme, allestite con l'evidente intenzione di far percepire in pieno, senza schermi troppo opachi, la dimensione erotica dei versi, si incontrano in due componimenti in cui la chiave per entrare nel doppio fondo del meccanismo proviene, in entrambi i casi, da una fonte letteraria, segnatamente dal ricorso a Boccaccio. Il primo esempio è il *rodundelus* I 27, la cui caratteristica essenziale e fortemente innovativa risulta, sul piano formale, la ripetizione del ritornello di quattro versi all'inizio della lirica e alla fine di ogni strofa, per un totale di nove riproposizioni dello stesso quartetto su cento versi in totale. Eccone il testo:

Se alcun de amor sentito  
ha l'ultimo valor, sì come io sento,  
pensi quanto è contento  
uno amoroso cor al ciel salito!

Si ripropone qui la gioia («quanto è contento») di un innamorato che tocca letteralmente il cielo con un dito, secondo linee di svolgimento non troppo lontane da quelle, presentate sopra, del sonetto I 13. Eppure qui siamo in possesso di una tessera in più, di fondamentale rilievo, per annettere valenza sessuale all'espressione «sentire l'ultimo valor di amore»: basti leggere, nel *Filostrato* di Boccaccio, l'ottava 32 della terza parte, con quanto precede:

Lungo sarebbe a raccontar la festa,  
ed impossibile a dire il diletto  
che 'nsieme preser pervenuti in questa;  
ei si spogliaro ed entraron nel letto,  
dove la donna nell'ultima vesta  
rimasa già, con piacevole detto  
gli disse: – Spogliomi io? Le nuove spose  
son la notte primiera vergognose. –

A cui Troiolo disse: – Anima mia,  
io te ne priego, sì ch'io t'abbi in braccio

ignuda sì come il mio cor disia. –  
 Ed ella allora: – Ve' ch'io me ne spaccio. –  
 E la camiscia sua gittata via,  
 nelle sue braccia si ricolse avaccio;  
 e strignendo l'un l'altro con fervore,  
 d'amor sentiron l'ultimo valore.

L'esplicitzza che manca nel testo boiardesco si trova squadernata nel precedente boccacciano, il cui diverso genere letterario di appartenenza permetteva all'autore (notoriamente e simpaticamente diretto nell'esprimere l'Eros) un racconto tanto immediato e insieme *naïf* di un amplesso amoroso. Nel farne propria la formula-chiave, Matteo Maria offriva ai suoi lettori lo strumento per adire ai penetrali del testo, potendo così aggirare l'ostacolo non si dice del pudore, che è sentimento in lui poco radicato, quanto della *convenientia* retorica ed espressiva. Rivelata la caratura erotica dell'intercalare, si comprende in pieno la ragione per cui esso è iterato nove volte, come una campana che suoni a distesa per festeggiare la vittoria dell'innamorato (in questo caso del maschio) sulla sua *nemica* e per esprimere l'incredulità quasi allucinata del poeta per aver raggiunto l'obiettivo agognato da ogni amante: una volta di più, la ricorsività del ritornello sottolinea il carattere ossessivo, già noto, della sensualità boiardesca. La quale ha modo di rivelarsi ulteriormente nel corpo del componimento, tramite il ricorso a immagini ed espressioni caratteristiche dell'euforia, dunque del piacere: ecco subito, infatti, la «zogia» (v. 12); poi l'appellativo «mio diletto» rivolto ad Antonia (v. 17), con il quale l'oggetto del desiderio coincide con il soddisfacimento dello stesso; più in là la frase «scoprir la bellezza di costei» (v. 22), quindi una vera dichiarazione di intimità fisica:

Beato viso, che al viso fiorito  
 fusti tanto vicin che il dolce odore  
 ancor me sta nel core,  
 e starà sempre insin che in vita sia,  
 tu l'alta legiadria  
 vedesti sì di presso e gli ochi bei. (vv. 29-34)

Segue una lode all'arditezza del proprio «guardo» per aver ammirato «quel vivo ardore» (vv. 41-42), e poco oltre le ben note metafore dell'amata «candida rosa» (v. 65), «rosa mia» (v. 77), «zentil fiore» (v. 90). Quanto ad erotismo, non si potrebbe trovare di più o di meglio del *rodundelus* negli *Amorum libri*.

La perentorietà di quest'ultima affermazione non tiene forse conto della presenza e dei caratteri di un'altra lirica, il sonetto I 53, con il quale ci troviamo sulla soglia estrema del libro gioioso, vicinissimi al giro di boa che inizierà, di lì a poco (da I 56), la lunga navigazione nel dolore e nella disperazione amorosa. Il componimento registra la punta più alta nel raggiungimento del piacere e della *zogia* di tutto il canzoniere, prima del tonfo fatale:

La smisurata et incredibil voglia  
che dentro fu renchiusa nel mio core,  
non potendo capervi, esce de fore,  
e mostra altrui cantando la mia zoglea.

Cingete il capo a me di verde foglia,  
ché grande è il mio trionfo, e vie maggiore  
che quel de Augusto on d'altro imperatore  
che ornar di verde lauro il crin si soglia.

Felice bracia mia, che mo' tanto alto  
giugnesti che a gran pena io il credo ancora,  
qual fia di vostra gloria degna lode?

Ché tanto de lo ardir vostro me exalto  
che non più meco, ma nel ciel dimora  
il cor, che ancor del ben passato gode.

È un'altra autocelebrazione, al pari di quella del rotondello, ma qui dipinta con i colori esaltati ed esaltanti di un trionfo militare,<sup>16</sup> evidentemente per una vittoria ottenuta dall'innamorato, sulla cui natura è piuttosto agevole indagare. Perno della raffigurazione è l'allocuzione alle proprie «bracia», «felice» per essere giunte *mo'*, e cioè poco prima – sintomo di una stesura del sonetto che si vuol suggerire avvenuta a ridosso del fatto –, «tanto alto», che il poeta ne è tuttora incredulo. La mossa, retorica e contenutistica, non risulta inedita, perché si poteva già leggere in un passo della ballata *Tanto è, Amore, il bene* che sigla la giornata ottava del *Decamerom*:

Chi potrebbe estimar che le mie braccia  
aggiugnesser già mai  
là dov'io l'ho tenute  
e ch'io dovessi giunger la mia faccia  
là dov'io l'accostai  
per grazia e per salute? (vv. 22-27)

Il protagonista della ballata esalta le proprie braccia e, al tempo stesso, il suo viso, evidentemente per essere stati accanto, cioè uniti, alla donna amata, e nel caso della *faccia* la lode è la medesima già tributata da Boiardo al suo proprio «beato viso» nel *rodundelus* sopra ricordato. Anche per questa ragione pare lecito concludere che la situazione allusa nel rotondello, nella ballata boccacciana e nel sonetto sia la medesima, e che le *bracia* si siano strette in un amplesso condotto ben presto alle naturali conseguenze. La riprova viene dalla prima quartina della lirica boiardesca, che si rifà, con modalità di vera e propria citazione, ancora alla ballata finale dell'ottava giornata:

L'abondante allegrezza ch'è nel core,

---

<sup>16</sup> Come scrive TISSONI BENVENUTI, *Boiardo elegiaco*, p. 91.

dell'alta gioia e cara  
nella qual m'hai recato,  
non potendo capervi esce di fore,  
e nella faccia chiara  
mostra 'l mio lieto stato. (vv. 4-9)

Sentito il testo di questa ballata, i giovani della brigata decameroniana si erano trovati dubbiosi su quale fosse il senso esatto da assegnare ai versi, visto che a un certo punto si diceva: «Io non so col mio canto dimostrare, / né disegnar col dito, / Amore, il ben ch'io sento; / e s'io sapessi, mel convien celare» (vv. 13-6):

niun ve n'ebbe che, con più attenta sollecitudine che a lui non apparteneva, non notasse le parole di quella, ingegnandosi di quello volersi indovinare che egli di convenirgli tener nascoso cantava; e quantunque varii varie cose andassero imaginando, niun per ciò alla verità del fatto pervenne. (*Decameron* VIII, *Concl.* 13)

Boccaccio glissa su quale fosse, per lui, la «verità del fatto», che è chiaro essere inconfessabile per la semplice ragione che la ballata nel suo complesso si riferisce ai piaceri del coito. La chiave che rivela il doppiosenso sta nel verbo «esce di fore» («de fore» in Boiardo), che corrisponde esattamente al latino *ejaculatur*; si comprende così, tornando agli *Amorum libri*, che «la smisurata et incredibil voglia» è l'incontenibile *libido* (maschile) di un atto sessuale che perviene al suo peroptato traguardo (l'«ultimo valor» del rotondello), facendo raggiungere all'amante la *zoggia* che proviene dal soddisfacimento dei propri istinti: non a caso, il sonetto si chiude su un perentorio *gode*.

Si può adesso capire che il trionfo che il poeta chiede per sé nel sonetto è la conseguenza di una battaglia d'amore condotta e conclusa vittoriosamente, la quale ha comportato la conquista, ben reale e tangibile, del corpo amato. È il medesimo trionfo che Ovidio tributa a sé stesso, per l'identica ragione:

Ite triumphales circum mea tempora laurus!  
Vicimus: in nostro est, ecce, Corinna sinu<sup>17</sup>

dove l'affermazione di aver tenuto stretta al petto l'amata si può sovrapporre all'allocuzione di Matteo Maria alle proprie «Felice bracia». Per il poeta degli *Amorum libri* la pienezza dell'Eros è il massimo bene possibile, di cui si dice esplicitamente mai «sazio» (I 55, 1) e che preferisce a «forza, senno e [...] bellezza» (I 52, 6),

tal che io non stimo la indica richeza,  
né del gran re di Scythi il vasto impero,

---

<sup>17</sup> *Amores* II 12, 1-2: fonte riconosciuta per primo da MAZZONI, *Ecloghe volgari*, p. 343.

che un sol piacer de amor non può aguagliare. (*AL* I 52, 12-14)<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Considerazioni simili si colgono anche nell'*Inamoramento de Orlando*, ad esempio in bocca a Leodilla, la quale, dopo aver provato per la prima volta il piacere dell'amore fisico, afferma: «Io credèti morir per gran dolceza, / né altra cosa dapoi stimai nel mondo. / Altri aqusti possanza o gran richieza, / o lo esser nominato per il mondo; / ciascun che è sagio el suo piacer apreza / e il viver diletoso, e star iocondo: / chi vòle honore o roba con affanno / me non ascolti, et àbiassene il danno!» (I xxii 27).



## Antonia, o del «pensier fole»

Questo mio intervento vorrebbe essere un inno “alla sua donna”, all’amata di Matteo Maria Boiardo e all’amata di tutti noi lettori e appassionati di poesia, presenza vivissima nei versi degli *Amorum libri* della quale però ci resta solo l’idea, o il profumo, come per la *donna* leopardiana. Il *pensier fole* che nel mio titolo si affianca al nome di Antonia, naturalmente Caprara, è quello che spinge temerariamente il poeta a comporre e dedicare un intero canzoniere a lei, e al tempo stesso indica il grado di compromissione mentale e sentimentale dell’innamorato, del tutto incapace di reagire con la ragione alla follia dell’amore e completamente *soppede* a una donna, anzi a colei che «sopra l’altre cose belle è bella, / né col pensier se ariva a sua bellezza» (I 15, 9-10): anche per questa sua impensabilità è folle parlare di lei.

Da questa asciutta premessa avrete capito che considero senza dubbi sovrapponibile la voce che dice “io” negli *Amorum libri* con quella del conte di Scandiano, secondo un’operazione di assimilazione fra autore del testo e protagonista che è implicita in tutte le ricezioni, antiche e moderne, della poesia d’amore,<sup>1</sup> e che nel caso presente è corroborata dall’inserzione nel canzoniere di incontrovertibili episodi storici che videro protagonista il Boiardo cortigiano estense, come il viaggio a Roma del marzo-maggio 1471 in accompagnamento del duca Borso, di cui si parla nei componimenti da 39 a 54 del terzo libro. Dall’altra parte, e di conseguenza, tratto la giovane amata come una creatura realmente esistita, di cui il poeta ci fornisce scrupolosamente, ripetendoli più volte, nome e cognome, difficilmente inventati poiché corroborati sul piano storico da un appunto di un registro dei battezzati di Reggio Emilia alla data 31 ottobre 1451, che riporta il nome di una «Antonia filia Baldes(aris) de Chaprariis».<sup>2</sup>

Partendo da un tale filo anagrafico, diciamo subito che fra l’allora conte di Scandiano e Casalgrande, nato verosimilmente nel maggio 1441, e la donzella, non illustrata – a quanto pare – da quarti di nobiltà, corrono più di 10 anni di differenza. La qual cosa anche significa, visto che la relazione fra i due inizia «il dì quarto de aprile» (II 11, 22) del 1469, che quando si conobbero e cominciarono a frequentarsi, Matteo Maria non era ancora ventottenne e Antonia aveva appena 17 anni. Poco più di una ragazzina, e infatti il meno giovane (anche se ancora *adulescens*) innamorato le dedicherà un sonetto, il 29 del primo libro, che reca come intestazione «Cum in suburbano vacaret ludis puellaribus», dove appunto la si riconosce impegnata fuori città in svaghi fanciulleschi. In verità, se i 17 anni sembrano a noi un tenero traguardo, al tempo di Boiardo erano un’età considerata già matura per il matrimonio, e infatti a 17 anni, ma anche prima, una giovane di buona famiglia era già stata promessa, se non data, in moglie. Non credo che Antonia derogasse alla prassi, a meno di ipotizzare problemi di dote o accidenti

---

<sup>1</sup> Cfr. FISCHER, *Inizio del canzoniere*, specie pp. 365-67.

<sup>2</sup> Si veda BELLOCCHI, *Matteo Maria Boiardo*, p. IX.

legati alla posizione sociale, fatti su cui nulla possiamo inferire; è perciò praticamente sicuro che l'amore scoppiato fra i due interferisse con l'etica e la legge, e dunque rientrasse nella categoria dei peccati carnali, i cui protagonisti, come è noto, sottopongono la ragione al talento. E così torniamo al *pensier fole* del titolo.

Per ricostruire il primo incontro dobbiamo naturalmente rivolgerci agli *Amorum libri*, il cui linguaggio passa attraverso i filtri della tradizione poetica e di vari cliché consolidati. Nonostante ciò, o proprio a partire da ciò, è possibile riuscire a cavare quanto di latente e di sottaciuto è pur scerverabile nella vicenda di Antonia e Matteo Maria, il che comporta – almeno dal punto di vista qui adottato – il tentativo di cogliere eventuali riflessi “reali” (fra virgolette) dell'*istoria* d'amore consumatasi fra i due. Il labile presupposto teorico di questo atteggiamento critico guarda alla prassi seguita dalla stragrande maggioranza dei canzonieri quattrocenteschi, che si fondano su dati positivi,<sup>3</sup> e più in particolare conta sul fatto che il poeta Boiardo persegue nei suoi *Amores* una volontà di autenticazione della vicenda a più livelli, come s'è detto per il viaggio a Roma e come è riscontrabile fin dall'esordio nel ricorso all'artificio dell'acrostrofe-acrostico sul nome e cognome di lei: un espediente che rivela senza dire, implicando anche un certo esibizionismo che procede di pari passo con l'abbandono della suprema discrezione che aveva indotto Petrarca a limitarsi al solo nome di Laura. Ben è vero che Boiardo non nomina mai apertamente Antonia e si limita ad alludere al suo cognome per vie indirette, ad esempio affiancandolo a quello dell'isola di Capraia o Caprara (III 20), o riferendosi a lei come a una *fera* dalla *vista caprina* (III 21, 4), ma sul piano del paratesto assistiamo a uno sciorinamento aperto dei connotati anagrafici dell'amata.

Partiamo dal primo incontro fra Antonia e Matteo Maria. A norma del sonetto 52 del secondo libro, «In questo loco, in amoroso riso / se incominciò il mio ardo», con la precisazione, poco sotto, che «alor questa aula de angelico canto / sembrava e de adorneza un paradiso». Poiché il sonetto tocca dell'arrivo del poeta in una città, che le convergenze con l'altro sonetto I 16 fanno presupporre essere Reggio, ove aveva sede l'*aula*, cioè la corte, di Sigismondo d'Este, pare sostenibile l'ipotesi che proprio alla corte reggiana Boiardo avesse visto per la prima volta Antonia. In questa cornice, l'esca che fece da innesco al fuoco d'amore dovette essere una *festa* mondana, durante un *gioco* che il poeta chiamerà, col senno di poi, *infausto* (sonetto 27 del terzo libro). Nulla di preciso sappiamo su quali fossero i passatempi con cui si dilettevano i cortigiani, e in particolare ignoriamo a quale gioco di società partecipassero anche Matteo Maria e Antonia; sta di fatto che la cornice del loro amore esce dai canoni dell'innamoramento nel tempio (come in Petrarca, ma anche in Mariotto Davanzati o in Agostino Staccoli) ed entra in un'aura desacralizzata, anzi propriamente mondana, propiziato com'è da un gioco. La modalità del tutto inconsueta di questo *coup de foudre* serve da parziale garanzia della sua veridicità, per quanto non manchino lontane suggestioni letterarie, se si ricorda che Ovidio,

---

<sup>3</sup> Come appare dalla lettura delle schede raccolte in COMBONI, ZANATO, *Atlante*.

nell'*Ars amatoria* III 368, sottolinea come «ludendo saepe paratur amor». Su quale sia il *ludus* galeotto, già da tempo ci si è interrogati: partendo dai paralleli riconoscibili fra la vicenda degli *Amorum libri* e l'episodio di Prasildo e Tisbina che occupa gran parte del dodicesimo canto del primo libro dell'*Inamoramento de Orlando*, si sono puntati gli occhi<sup>4</sup> sul gioco lì descritto in questo modo (I XII 7-8):

Prasildo nominato era il barone,  
qual è invitato un giorno ad un giardino,  
dove Tisbina con altre persone  
faceva un gioco, in atto peregrino.  
Era quel gioco di cotal ragione:  
che alcun li tenea in grembo il capo chino;  
quella ale spalle una palma voltava,  
chì quella batte a caso indivinava.

Stava Prasildo a riguardar il gioco:  
Tisbina ale percosse l'ha invitato,  
e in conclusion prese quel loco,  
perché fo prestamente indovinato.  
Standoli in grembo sente sì gran foco  
nel cor, che non l'avrebe mai pensato.  
Per non indovinar mette ogni cura,  
ché de levarsi quindi avia paura.

Si tratta del gioco detto della “mano calda”, che più tardi si chiamerà anche “schiaffo del soldato”, o con svariati altri nomi, una cui fase è rappresentata nel ciclo di Villa La Pelucca di Bernardino Luini, oggi a Brera, dipinto verso il 1520.<sup>5</sup> Seguendo la dinamica descritta per Prasildo e Tisbina, che ipotizziamo applicabile al nostro caso, Antonia, che menava il gioco, accolse nel suo grembo Matteo Maria che si era fatto identificare come autore dello schiaffo precedente: una posizione tanto insperata e allettante che il buon Conte dovette guardarsi bene da lasciare ad altri, sottoponendosi volentieri agli schiaffi che gli venivano dati e fingendo di non indovinare l'autore o l'autrice delle manate.

Se questa poté essere, con molto beneficio d'inventario, l'occasione dell'innamoramento, la causa principale, anzi unica, fu la bellezza di lei. Con un rapido montaggio, per difetto, dei *loci* dedicati a questo tema, trovo che si tratta di una «beltà non mai veduta in prima» (I 5, 7), «infinita» (I 8, 6), che è «Quanto Natura imaginando adopra, / quanto di bello in vista può creare» (I 43, 21-22). E ancora: «Tanto è questa beltate a l'altre sopra, / quanto a noi Marte, e quanto a Marte Jove, / quanto a lui soprastà l'ultima spera» (I 43, 29-31); «tanta è sua bellezza / quanta

---

<sup>4</sup> Come ha fatto per primo GIORGI, *Sonetti e canzoni*, pp. 166-67.

<sup>5</sup> Si veda al riguardo FUMAGALLI, *Osservazioni sulla novella*. Nel dipinto vige una certa *pruderie*, dato che sono colte a giocare solo donne, senza nessuna presenza maschile.

Natura ne può dare e Jove» (III 20, 10-11), ed ella «è il fior di quelle che il ciel nostro vede» (III 31, 63), «che paro in terra di beltà non trove» (I 43, 33). Eccetera.

Ma si legga il sonetto 14 del primo libro, disteso in acrostico – che è come avvisare il lettore che «questa alma felice» di cui si parla è nominata nei capilettera:

**A**rte de Amore e forze di Natura  
**N**on fur comprese e viste in mortal velo  
**T**utte giamai, dapoi che terra e celo  
**O**rnati fòr di luce e di verdura;  
    Non da la prima età semplice e pura,  
**I**n cui non se sentio caldo né gelo,  
**A** questa nostra, che de l'altrui pelo  
**C**operto ha il dosso e fatta è iniqua e dura;  
    Accolte non fòr mai più tutte quante  
**P**rima né poi, se non in questa mia  
**R**ara nel mondo, anci unica fenice.  
    Ampla beltade e summa ligiadria,  
**R**egal aspetto e piacevol sembiante  
**A**giunti ha insieme questa alma felice.

Qui, con la lode della bellezza di lei, è introdotto un altro motivo-chiave, che fa coincidere l'avvento di Antonia nel mondo come l'inizio di una nuova età dell'oro. Si vedano le ulteriori insistenze sul tema: «Con lei ritorna quella antica vita / che con lo effetto il nome de oro avia» (I 4, 12-13); «Cantiamo adunque il viso colorito, / cantiamo in dolce notte il zentil fiore / che dà tanto de onore / a nostra etade che l'antiqua oblia» (I 27, 89-92); «Quanto Natura imaginando adopra, / quanto di bello in vista può creare, / ha voluto mostrare / in questa ultima etate al mondo ingrato» (I 43, 21-24). Non solo, dunque, è tornata l'età dell'oro, ma si mostra potenziata rispetto all'antica età.

E infatti Antonia è un «monstro» (I 49, 9 e III 11, 10), un essere straordinario, una «maraviglia» (I 49, 1; 50, 40), che il poeta innamorato tenta o presume di descrivere, ricorrendo in un caso a una metafora continuata, di ispirazione petrarchesca, tratta dal linguaggio dell'architettura. Nel sonetto 31 del primo libro è celebrata infatti come uno splendido tempio d'amore, la cui «materia è de alabastro egreggio» (v. 5), vale a dire il cui fisico ha una lucentezza alabastrina, che ha «d'or coperta la suprema altura», con riferimento ai capelli biondi, «sotto a cui splende luce viva e pura», quella promanante dagli occhi, che sono a loro volta «di cristallo» (v. 9), con due nerissime sopracciglia («de ebbano ha sopra uno arco rivoltato»). Siamo di fronte a un ritratto parzialmente canonico dell'amata, che prima getta uno sguardo sulla figura, poi la riprende dalle parti alte venendo in giù, fermandosi su capelli e occhi. Si tratta dei medesimi scorci accolti nel sonetto 21 del terzo libro, in cui Antonia assume i contorni di una *fera* dalle caratteristiche uniche e portentose:

Questa leggiadra e fugitiva fera,  
per la cui vista ne le selve io moro,  
ha candida la pele e chiome d'oro,  
vista caprina, mobile e leggera.

De un corno armata è la sua fronte altera,  
che ognor che al cor mi rede me scoloro,  
e l'ochi soi quali nell'alto coro  
splendono e ragi de la terza spera.

Anche in questo caso la prima casella è dedicata al corpo, dalla *pele candida*; seguono i capelli dorati, quindi gli occhi vivacissimi, poi la fronte nobilmente altera e, di nuovo, gli occhi brillanti d'amore. Mi pare evidente come sia la fisicità, la corporeità della bellezza dell'amata a imporsi per prima allo sguardo ammaliato dell'amante, che ne apprezza la bianchezza, la luminosità diffusa: non per nulla le dedica un intero sonetto, il 10 del primo libro:

Pura mia neve che è dal ciel discesa,  
candida perla dal lito vermiglio,  
bianco ligustro, bianchissimo ziglio,  
pura bianchezza che hai mia vita presa;  
o celeste bianchezza, non intesa  
da li ochi umani e da lo uman consiglio,  
se a le cose terrene te assumiglio  
quando fia tua vaghezza mai compresa?

Ché nulla piuma del più bianco olore  
né avorio né alabastro può aguagliare  
il tuo splendente e lucido colore.

Natura tal beltà non può creare,  
ma quel tuo gentil lustro vien da Amore,  
che sol, che tanto puote, te 'l pò dare.

Qui il corpo di Antonia viene svelato come quello di una eburnea, alabastrina, luminosa statua di Venere, quasi una reviviscenza di un antico manufatto greco.<sup>6</sup> Il potere quasi ipnotico di quel corpo è rivelato dalla ridondanza dei figuranti del colore bianco (neve, perla, ligustro, giglio, cigno, avorio, alabastro), che ostentano, si direbbe, il carattere ossessivo della sensualità del poeta innamorato, che è un aspetto della sua *hybris* o *folia*.

Può forse disturbare l'immagine del corpo nudo della Venere di Altemps sovrapposta, seppure per pura suggestione visiva, ad Antonia. Eppure la nudità dell'amata non è un dato estraneo agli *Amorum libri*, come si ricava dal congedo della canzone 50 del primo libro (vv. 43-49):

---

<sup>6</sup> Si può ad esempio pensare alla Venere di Cnido, nella versione conservata a palazzo Altemps a Roma (<https://www.wga.hu/art/1/luini/father/1/labia2.jpg>).

Canzon, il cor mio lasso ormai se pente  
sua dona ad altro più rasumigliare,  
ché sua beltate immensa nol consente;  
lassa che Amor con sua man la descriva  
tra le tre ninfe nude:  
la voce lor diversamente unita  
dimostri tanta zoglia.

In questi versi Antonia è esplicitamente indicata come una delle Grazie (le *tre ninfe nude*), naturalmente la più bella delle tre, quella che nel sonetto 30 del primo libro è nominata Pasitea:

Qual nei prati de Idalo on de Cythero,  
se Amor de festegiar più voglia avea,  
le due sorelle aggiunte a Pasithea  
cantando di sé cerchio intorno féro,  
tal se fece oggi e più legiadro e altero  
essendo in compagnia de la mia dea  
e de l'altre doe belle, onde tenea  
la cima di sua forza e il summo impero.

Lo spezzone di film qui mostrato richiama la danza in tondo delle Cariti, nella quale il posto centrale è occupato da Pasitea: una predominanza che si coglie bene nella celebre statua di Antonio Canova,<sup>7</sup> dove la Grazia centrale è visibile di fronte ed è chiaramente in posizione di rilievo rispetto alle altre due, che le fanno da cornice. In verità, l'immagine più consona e fedele alla rappresentazione classica è quella delle Grazie di Schifanoia,<sup>8</sup> dipinte in alto a destra del mese di Aprile da Francesco del Cossa (siamo verso il 1470, cioè proprio negli anni del *Canzoniere* di Boiardo), dove il terzetto prevede Pasitea al centro, ma di spalle. Come quest'ultima, Antonia danza, e non si tratta di un ballo popolare, bensì di una bassadanza, un «perregrin dansar ligiadro e novo» (I 54, 11), che arricchisce in senso cortigiano la personalità della giovane.

Oltre alla nudità, nell'affresco di Schifanoia si apprezzano anche i biondi, lunghi capelli crespi di ciascuna delle tre Grazie, un particolare che riconduce al secondo tassello della bellezza di Antonia, con le sue «treze bionde, / crespe, lunghe, legiadre e peregrine» (I 12, 9-10). È un tratto tanto tradizionale quanto diffuso nei petrarchisti quattrocenteschi, ma Boiardo non si limita a qualificare solo il colore di quei capelli, appunto topico, ma ne sottolinea vari altri caratteri, dall'arricciatura (del resto già di Laura e prima della Selvaggia ciniana) alla lunghezza, dalla bellezza alla peculiarità. Anche in questo caso, l'*exemplum* pittorico più vicino alla descrizione di

---

<sup>7</sup> Si veda ad esempio la versione presente al Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo (<https://ilsassonellostagno.files.wordpress.com/2016/02/afrodite-cnidia-ph-giorgio-chiantini.jpg>).

<sup>8</sup> [https://vcrfl.files.wordpress.com/2012/01/francesco\\_del\\_cossa\\_-\\_the\\_three\\_graces.jpg](https://vcrfl.files.wordpress.com/2012/01/francesco_del_cossa_-_the_three_graces.jpg).

Boiardo mi sembra ritrovabile a Schifanoia, in particolare nel primo decano a sinistra del mese di Aprile.<sup>9</sup>

Superfluo osservare come il tema della capigliatura torni, anch'esso ossessivamente, nella tavolozza del canzoniere: oltre alla terna di esempi presentati, si vedano la «piuma d'oro» della fenice Antonia (I 19, 2), la «catena d'oro» e il «vago cerchio d'or» con cui ha legato il poeta (I 20, 2 e 8), i «bei crin d'or» (II 44, 55) o «bei crin' de auro» (III 38, 2) ovvero «crin' che mostrâr d'auro» (III 43, 5), il «bel laccio d'or» (III 3, 11) e il «crespo lacio d'or» (III 28, 2), le «chiome d'oro» (III 17, 10-11), i «capei d'oro» (III 37, 10), la «testa bionda» (III 51, 10) e le «chiome bionde» (III 59, 41).

Con gli occhi siamo al culmine del ritratto, perché da essi, come da prassi lirica, è passato «Quel fiammegiante guardo che me incese / e l'osse e le medole» (III 6, 1-2), dato che «il gran desire / vien dai begli occhi» (III 17, 10-11), secondo topica tradizionale. L'amante ha avuto il privilegio di vedere da vicino «quel nero aguto e quel bianco suave / che a l'amorosa zogleia apre la via» (I 43, 49-51), dunque due occhi limpidissimi e nerissimi, lo stesso colore, già notato sopra, delle sopracciglia. A scatenare l'amore fu, nel ricordo del poeta, «l'ato suave di quel dolce guardo» (III 25, 74), una mossa apparentemente spontanea degli occhi, in realtà studiata e sapiente, da giovinetta non proprio inesperta delle arti di Venere, come mostra, nel passo subito seguente, il *talor*, 'di quando in quando', delle sue occhiate, portate con lento giro del capo e accompagnate da sottolineato pudore (vv. 75-78): «Girava il viso vergognoso e tardo / vèr me talor, di foco in vista accesa, / come fosse discesa / Pietà dal cielo a farla di sua schiera»; ed è scontato il seguito (vv. 79-81): «Indi fu l'alma simpliceta ['ingenua'] apresa, / il senso venenato, il cor trafitto / da li ochi». L'innamorato potrà d'ora in poi, anche se non per molto, godere con piena intensità di quel *viso*, della vista di quegli occhi (I 55):

Sazio non sono ancora e già son lasso  
de riguardare il bel viso lucente,  
che racender poria l'anime spente  
e far l'abisso d'ogni noglia casso.

Qual alma più villana e spirto basso  
de lo amoroso foco ora non sente,  
che fuor vien de quelli ochi tanto ardente  
che può scaldar d'amor un cor di sasso?

Fiamelle d'oro fuor quel viso piove,  
di gentileza e di beltà s'è vive  
che puon svegliare ogni sopito core.

Da questa gentil lampa se commove  
quanto parlando mostra e quanto scrive,  
quanto in sé coglie il mio pensier d'Amore.

---

<sup>9</sup> [https://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1334](https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1334).

Queste *fiammelle* che piovono dal bel viso e sono capaci di risvegliare anche i cuori più indolenti richiamano<sup>10</sup> naturalmente *Amor che ne la mente mi ragiona* di Dante (v. 63): «Sua bieltà piove fiammelle di foco», ma l'insistenza sul caldo d'amore è ben boiardesca, fin dal primo sonetto del canzoniere. Da quegli occhi, ma una sola volta, non per nulla verso la fine del terzo libro, in vista di un allontanamento, piovono anche lacrime, così che l'amante può vedere «cristallo e perle da quilli occhi uscire» (III 47, 8).

Il naso di Antonia non è rilevante per Boiardo, così come quello di Laura per Petrarca (a differenza dei tanti nasi leggibili in Boccaccio), per cui lo sguardo del poeta scivola giù, nel viso, verso le labbra. Di questo preciso termine non si fa parola negli *Amores*, perché il suo posto, a causa di quei travasi da parole a colori di cui la tavolozza di Boiardo è generosa, viene preso dal colore rosso, o vuoi porpora, od ostro, e viene simbolicamente raffigurato dalla rosa. Lo si capisce allorché Matteo Maria, nel riferirsi alle «ligiadre parolete» pronunciate dall'«angelica voce» di lei, che ora gli è interdetta, si chiede (III 19, 6-9):

quando vedrò più mai nel dolce dire  
da quelle rose discoprir le perle?  
Quando vedrò più mai lo avorio a l'ostro  
nel suave silenzio ricoprire?

Nel parlare, le *rose* di lei, cioè le labbra, fanno vedere le *perle* dei denti, e viceversa, quando la bocca si tace, l'avorio dei denti è ricoperto dall'*ostro*, il rosso intenso delle labbra. Facendo leva su questa metonimia, quasi una sinestesia, labbra-rose, comprendiamo più a fondo a che cosa è dedicato il sonetto 11 del primo libro, che tiene dietro al componimento già letto sulla bianchezza del corpo di lei:

Rosa gentil, che sopra a' verdi dumi  
dài tanto onor al tuo fiorito chiostro,  
suffusa da Natura di tal ostro  
che nel tuo lampeggiar il mondo alumi,  
tutti li altri color' son ombre e fumi  
che mostrerà la terra on ha già mostro:  
tu sola sei splendor al secol nostro,  
che altrui ne la vista ardi, e me consumi.  
Rosa gentil, che sotto il giorno extinto  
fai l'aria più chiarita e luminosa  
e di vermiglia luce il ciel depinto,  
quanto tua nobiltade è ancor nascosa!  
Ché il sol che da tua vista in tutto è vinto,  
apena te cognosce, o gentil rosa.

---

<sup>10</sup> Come nota MENGALDO, *Lingua*, p. 319.



Il termine *rosa*, accompagnato dall'epiteto *gentil*, apre le due sottounità strofiche principali (prima quartina e prima terzina) e chiude il componimento (ragion per cui l'ultimo vocativo è variato in chiasmo: *rosa gentil* ® *gentil rosa*). Su questa parola-immagine, dunque, si sorregge l'intera architettura del sonetto, che insiste sulla lunghezza d'onda del rosso richiamando, rispettivamente nella fronte e nella sirma, due diverse e opposte situazioni temporali nell'arco della giornata, l'aurora e il tramonto, ambedue dominati dalla «vermiglia luce» (v. 11) che vince ogni cosa. Un fiore e un colore riempiono di rosso la giornata del poeta, ne saturano gli spazi, come una gigantografia delle labbra di lei, che richiamano ad ogni momento il dono che da loro può provenire: «avrai sempre da me mille sospiri, / mille basi la notte e mille il zorno» (I 38, 13-14). Impossibile non ricordare Catullo e la sua giovanile baldanza: «Da mi basia mille, deinde centum, / dein mille altera, dein secunda centum, / deinde usque altera mille, deinde centum» (*Carmina* v 7-9).

Il sonetto sulla rosa è palesemente disseminato di richiami erotici, a partire dalla secolare simbologia legata al fiore. Non posso però tacere che un grande e sensibile scrittore come Giorgio Bassani<sup>11</sup> accostava queste immagini a una *Madonna col Bambino tra due vasi di rose* di Ercole de' Roberti (oggi alla Pinacoteca nazionale di Ferrara),<sup>12</sup> in cui la figura della Vergine «si accampa un po' scura contro un cielo chiaro e spento, un cielo di prima sera: ma le due rose che le stanno dai lati, color sangue, sembrano accogliere quanto resta nell'aria della luce del giorno, del rosso del sole».

In via sussidiaria, il colore della rosa può indicare anche l'incarnato roseo del volto di Antonia, come rivela il cenno all'impallidire dell'amata di fronte agli occhi dell'innamorato partente (III 47, 5-6): «vidi il color di rose rivenire / de bianchi zigli e palide viole».

Ed ecco ritornare, in più occasioni, tutti insieme i colori caratteristici del ritratto di lei, così come li abbiamo visti finora. Basti osservare la costruzione a similitudini della canzone 15 del primo libro, ove le singole strofe sono rivolte a un astro celeste, depositario dei colori del corpo e del viso di Antonia, rispettivamente (secondo le didascalie latine d'autore):

- *luna*: «di color di puro argento, / quando ha di fiamme il bianco viso cento» (vv. 23-24), «così splende qua giù questa lumiera» (v. 28);
- *lucifer*: «de raggi d'oro e di splendor sì piena» (v. 33), «indi rorando splendido liquore / da l'umida sua chioma» (vv. 39-40);

---

<sup>11</sup> BASSANI, *Matteo Maria Boiardo*, p. 79.

<sup>12</sup>

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Ercole\\_de%27\\_roberti%2C\\_madonna\\_col\\_bambino\\_tra\\_due\\_vasi\\_di\\_rose%2C\\_01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Ercole_de%27_roberti%2C_madonna_col_bambino_tra_due_vasi_di_rose%2C_01.jpg)

- *aurora*: «di rose coronata e de jacinto» (v. 47), «e lei più se incolora / de una luce vermiglia, / da la qual fòra vinto / qual ostro più tra noi se gli asomiglia» (vv. 50-53), «del vago rossegiar de lo oriente» (v. 55);
- *sol*: «di vermiglio e d'oro ha un color misto / che abaglia gli ochi nostri tenebrosi» (vv. 70-71).

Ancora, a I 49, 1-8:

Quando ebbe il mondo mai tal meraviglia?  
 Fiamma di rose in bianca neve viva,  
 auro che il sol de la sua luce priva,  
 un foco che nel spirto sol se impiglia,  
     candide perle e purpura vermiglia  
 che fanno una armonia celeste e diva,  
 una altereza che è d'orgoglio schiva,  
 che ad altro che a sé stessa non sumiglia.

Un tale ritratto può essere replicato, e magari arricchito, mediante il ricorso a una serie di figuranti naturali, che ribadiscono l'eccellenza della bellezza di Antonia su tutto il creato, sia che si parli di animali, sia che ci si riferisca alle piante o ai minerali. Su tali paragoni è costruito l'intero *eptbalogos* 50 del primo libro (vv. 8-42):

Candida mia colomba,  
 qual òbe toa forma è degna?  
 Qual cosa più somiglia  
 a la toa gran beltate?  
 Augella de l'amor, segno di pace,  
 come deb'io nomarti,  
 che nulla cosa quanto te me piace?  
     Arborsel mio fronzuto,  
 dal paradiso colto,  
 qual forza di natura  
 te ha fatto tanto adorno  
 di schieto tronco e de odorate foglie,  
 e de tanta vaghezza  
 che in te raccolte son tutte mie voglie?  
     Gentil mia fera e snella,  
 agile in vista, candida e ligiera,  
 sendo cotanto bella,  
 come esser puote in te mai mente altera  
 né de pietà ribella?  
 Però se in cosa umana il mio cor spera,  
 tu sola in terra èi quella.  
     Lucida perla, colta ove se coglie  
 di preciose gemme ogni richeza,

dove l'onda vermiglia abunda in zoglie  
e sopra el lito suo le sparge e 'n torno,  
serà giamai ventura  
che a me dimostri sì benigno il volto  
che da te spero aiuto?

Vago fioreto, io non ho vista audace  
che fissamente ardisca de guardarti:  
per ciò tua forma e il tuo color se tace,  
ché tanta è tua bellezza e nobiltate,  
e di tal meraviglia,  
che esser da noi cantata se disdegna  
e chiede magior tromba.

La *candida colomba* riconduce al candore della pelle e insieme, dato l'appellativo *Angella de l'amor*, alla forte sensualità dell'amata.<sup>13</sup> *Fronzuto* riferito all'*arborsel* sarà detto della capigliatura, definita più sotto 'profumata' dato il cenno alle *odorate foglie*, mentre il carattere *schieto* del *tronco* indica un portamento eretto; e poiché quell'alberello è «dal paradiso colto», cioè dal paradiso terrestre, dove Dio fece germogliare «*omne lignum pulchrum visu*» (*Genesi* I 2, 9), Antonia diventa una creatura edenica, quasi una nuova Eva.<sup>14</sup> *Fera* è appellativo tradizionale per l'amata, in genere ambivalente; i richiami alla *lucida perla* (ove quest'ultimo sostantivo era già ricordato a proposito della bianchezza della pelle in I 10, 2) che proviene dal mar Rosso (*onda vermiglia*) ripropone l'incarnato bianco e rosso del *volto* (citato al v. 34) ma altresì le labbra rosse di lei. Infine, l'ultimo riferimento all'amata come *fioreto* è metafora molto sfruttata negli *Amorum libri*, sia perché permette l'ulteriore gioco pseudoetimologico che lega il nome greco del fiore, *ánthos*, ad Antonia (qualcosa di greco Boiardo doveva certo sapere), sia in quanto dà la stura alla rappresentazione di lei come novella Flora (I 6):

Il canto de li augei de fronda in fronda  
e lo odorato vento per li fiori  
e lo ischiarir de' lucidi liquori,  
che rendon nostra vista più ioconda,  
son perché la Natura e il Ciel seconda  
costei, che vuol che 'l mondo se inamori;  
così di dolce voce e dolci odori  
l'aria, la terra è già ripiena e l'onda.  
Dovunque e passi move on gira il viso  
fiamegia un spirto sì vivo d'amore  
che avanti a la stagione el caldo mena.

---

<sup>13</sup> Giuseppe Ledda, nella sua relazione, ha ricordato come la colomba sia anche simbolo di lussuria: ma non mi spingerei troppo oltre, in questo contesto.

<sup>14</sup> Un corrispettivo in immagini potrebbe essere la *Eva* dipinta da Lucas Cranach il Vecchio, conservata agli Uffizi di Firenze.

Al suo dolce guardare, al dolce riso  
l'erba vien verde e colorito il fiore  
e il mar se aqueta e il ciel se raserena.

Lo spunto proviene da una strofa della canzone *Tacer non posso* di Petrarca, ma la vera differenza, rispetto al modello, è il fatto che Boiardo mescola e anzi sovrappone ai *Fragmenta* il richiamo alla pagina iniziale del *De rerum natura*. Antonia funge da nuova Venere lucreziana, in quanto capace di suscitare in tutte le creature, e massime nel poeta, quella *cupiditas* che è principio vitale ineludibile. È abbastanza banale richiamare a questo proposito alcune immagini della *Primavera* di Botticelli,<sup>15</sup> dalla ninfa Clori, dalla cui bocca escono fiori, a Flora stessa, oltretutto ambedue bionde, come Antonia: ma certo Boiardo non poteva conoscere questo dipinto (che risale agli anni a cavallo del 1480), per cui gli incroci possibili riguardano le fonti classiche messe a frutto, da Lucrezio a Ovidio. Direi però che molto vicina è l'atmosfera di sensualità che promana dalle due rappresentazioni, in Matteo Maria meno eclatante ma probabilmente più intensa, stante l'avvolgente richiamo ai *dolci odori*. Li ritroviamo, questi profumi, alla fine del sonetto 30 del primo libro, di nuovo coinvolti in una rinascita primaverile favorita da Antonia: «La terra lieta germinava fiori / e il loco avventuroso sospirava / di dolce foco e d'amorosi odori». Renderei quest'ultimo sintagma con 'fragranze inebrianti', notando come esso sia una coniazione esclusivamente boiardesca, un marchio di fabbrica del suo canzoniere.<sup>16</sup>

Qualcuno obietterà che sto sottolineando in modo eccessivo la *vis erotica* degli *Amorum libri* e dei suoi protagonisti. È Boiardo stesso a condurmi su questa strada, perché, come ho già avuto modo di dire altrove,<sup>17</sup> la stagione felice degli amori di Matteo Maria e Antonia trova il suo naturale sbocco e compimento nell'amplesso fisico. Ovviamente il poeta, per tante ragioni che non serve ricordare, non ci spiattella in modo diretto, realistico, come farebbe un elegiaco latino o come fa lui stesso nell'*Innamorato*, il raggiungimento di un tale conclusivo traguardo, ma lo fa capire chiaramente, anche giocando sulle fonti, nella fattispecie Boccaccio. È così che il ritornello del *rodundelus* I 27, che si ripete in modo quasi parossistico per nove volte e che recita:

Se alcun de amor sentito  
ha l'ultimo valor, sì come io sento,  
pensi quanto è contento  
uno amoroso cor al ciel salito!

---

<sup>15</sup> <https://www.uffizi.it/opere/botticelli-primavera>.

<sup>16</sup> Sul ruolo dei profumi nella sensualità boiardesca si veda *Provare «l'ultimo valor» di Amore*, in questo volume alle pp. 000-000.

<sup>17</sup> Si veda *ivi*.

può essere letto, alla lettera, in direzione neoplatonica, ma anche, e altrettanto licitamente, in chiave erotica, se si considera che l'espressione "sentire l'ultimo valore di amore" si ritrova nel *Filostrato* III 32, 8, nel seguente contesto:

A cui Troiolo disse: – Anima mia,  
io te ne priego, sì ch'io t'abbi in braccio  
ignuda sì come il mio cor disia. –  
Ed ella allora: – Ve' ch'io me ne spaccio. –  
E la camiscia sua gittata via,  
nelle sue braccia si ricolse avaccio;  
e strignendo l'un l'altro con fervore,  
*d'amor sentiron l'ultimo valore.*

Analoga lettura à *double entendre* va applicata al sonetto 53 del primo libro, dove il poeta, dopo aver esaltato il suo grandioso trionfo (non ci dice quale), dirige un'inattesa allocuzione alle proprie «bracia», capaci di giunger «mo'», poco prima, «tanto alto»: cioè, come suggeriscono i richiami diretti alla ballata dell'ottava giornata del *Decameron*, ma anche lo stesso passo del *Filostrato* appena letto, quelle braccia sono arrivate a tenere stretta Antonia nella «zogia» di un amplesso, che ha decretato il trionfo, come maschio e come amante, di Matteo Maria sulla sua dolce «nemica».

Del ritratto fisico di Antonia non abbiamo altri particolari oltre a quelli passati in rassegna, con l'esclusione delle mani, o meglio della *man*, genericamente qualificata come «gentil(e)» o «leggiadra» e lodata vuoi per le sue abilità pratiche, come ricamare in oro una borsa portamonete (I 38) o cogliere un fiore e confezionarlo con un filo d'oro da mandare al poeta (I 46), vuoi per le qualità taumaturgiche, largamente topiche («qual sola può sanar quel che ha ferito / e a la errante mia vita dar sostegno»: I 38, 3-4). Più indefinita è l'ipotesi che nella *descriptio extrinseca* di Antonia entri anche un accenno alle mammelle (*bianco petto*), laddove si assuma come probabile proiezione dell'amata la raffigurazione allegorica della sirena a III 59, 41-43, la quale, «con li ochi arguti ['ammalianti'] e con le chiome bionde, / co il bianco petto e con l'adorno volto, / canta sì dolce che il spirto confonde».

A questi primati di bellezza fisica corrispondono altrettanto ampie virtù interiori, esaltate lungo tutto il primo libro degli *Amores* (o quasi: fino a I 55 compreso), cioè fino a quando Antonia corrisponde all'amore di Matteo Maria. Ella è connotata di cortesia, purezza, leggiadria, pietà, nobiltà d'animo, gentilezza, umanità, ma anche di portamento e gesti raffinati e di una conversazione affabile e musicale, come riassuntivamente è illustrato nel sonetto 42 del primo libro:

Chi non ha visto ancora il gentil viso  
che solo in terra se pareggia al sole,  
e l'acorte sembiance al mondo sole  
e l'atto dal mortal tanto diviso;  
chi non vide fiorir quel vago riso

che germina de rose e de viole;  
chi non audì le angeliche parole  
che sonan d'armonia di paradiso;  
    chi più non vide sfavilar quel guardo  
che come stral di foco il lato manco  
sovente incende e mette fiamme al core;  
    e chi non vide il volger dolce e tardo  
del suave splendor tra il nero e il bianco,  
non scìa né sente quel che vaglia Amore.

Pochi componimenti più in là, e cioè, secondo la cronologia diegetica, dopo non più di otto mesi dall'innamoramento, ecco che Antonia, la donna-angelo, cambierà improvvisamente atteggiamento, mostrando in breve una natura luciferina. La metamorfosi si compie a partire dalla ballata 56 del primo libro (vv. 1-8):

Chi crederebbe che sì bella rosa  
avesse intorno sì pungente spine?  
Chi crederebbe ascosa  
mai crudeltate in forme sì divine?  
    Merita tal risposta la mia fede?  
Convense a cortesia  
sciar da sé colui che mercé chiede?  
Forsi de lo arder mio tanto non crede [...].

È altamente significativo che il riferimento all'amata avvenga tramite il simbolo per eccellenza della sua bellezza, quella rosa che ora mostra le sue «pungente spine». L'amante è stato scacciato rudemente da lei, per un motivo che non appare, né ora né in seguito, del tutto evidente, proprio perché il comportamento di Antonia riesce incomprensibile per primo al poeta; nel seguente sonetto 59 si affacciano alcune ipotesi, che vanno da uno scoppio d'ira («sdegno»), all'alterigia («orgoglio»), a un'offesa ricevuta («dispetto»), tanto che Matteo Maria nutre dei dubbi anche su sé stesso («Forsi de lo arder mio tanto non crede»), vale a dire di essersi dimostrato tiepido verso di lei, con la conseguenza che Antonia sospetta che il raffreddamento dell'amante sia dovuto all'interferenza di una nuova passione. Sta di fatto che l'innamorato sosterrà sempre con fermezza la sua propria innocenza, mentre non così si potrà dire di Antonia, la quale, o che avesse già trovato un *altrui* prima della rottura, o che l'avesse cercato in seguito, arriverà a tradire il Conte, con evidenze indubitabili. Il terzetto di sonetti 31-32-33 del secondo libro, che si pongono esattamente al centro dei 180 componimenti che formano gli *Amores*, mettono in scena in rapida successione le reazioni del poeta di fronte agli atteggiamenti inequivoci di lei, dal sospetto iniziale («Né sciò se la fallace finga forse / el sdegno e 'l crucio, per tenere in cima / e far altrui del mio languir contento»: II 31, 9-11) alla gelosia, e da questa alla certezza della «indovuta e inaspetata offesa» (II 32, 6):

Pur vedo mo' che per altrui sospira  
questa perfida, falsa traditrice;  
pur mo' lo vedo né inganar me lice,  
ché l'ochio mio dolente a forza il mira. (*AL* II 33, 5-8)

Da qui le rimostranze, i lamenti, i rimpianti di chi si è visto improvvisamente messo da parte, come mostra la continuazione dei versi ora citati:

Hai donato ad altrui quel guardo fiso  
che era sì mio, et io tanto di lui  
che per star sieco son da me diviso?  
Hai tu donato, perfida, ad altrui  
le mie parole, e mei cinni, il mio riso?  
O Iustizia, dal ciel riguarda a noi!

Questo *altrui* farà un'altra comparsa, per poi sparire del tutto, cinque liriche più avanti, senza che se ne possa individuare l'identità ma connotato come un *tombreur de femmes*, «mai contento de una sola» (II 38, 12). E siccome egli viene definito «questo tuo divo» (v. 5), letteralmente 'questa persona che tu adori come un dio', c'è stato anche chi ha voluto vedervi un personaggio molto importante della corte, addirittura lo stesso Ercole:<sup>18</sup> agnizione impossibile, non fosse altro perché nella ballata III 54 Boiardo lo cita esplicitamente come una delle «doe cose», assieme ad Antonia, che «fôr mia spene, e sono ancora» (v. 8). La quale, a sua volta, nel medesimo componimento in cui si parla del suo *divo*, viene essa stessa presentata come volubile e incostante, dato che «il pensier ti vola», sicché quel nuovo amore non durerà affatto («non fia lunga la lista / de lo amor vostro»: vv. 10-11). Anzi, in un eccesso d'ira, di cui subito si pentirà, il poeta finisce per far ricadere la colpa di Antonia su tutte le donne, accomunate in un unico fascio (II 35):

Fu forse ad altro tempo in dona amore,  
forse fu già pietade in alcun petto  
e forse di vergogna alcun rispetto,  
fede fu forse già in feminil core.  
Ma nostra etade adesso è in tanto errore  
che dona più de amar non ha diletto,  
e di durezza piena e de dispetto  
fede non stima né virtù né onore.  
Fede non più, non più ve è de onor cura  
in questo sexo mobile e fallace,  
ma volubil pensiero e mente oscura.  
Sol la Natura in questo me despiace,  
che sempre fece questa creatura

---

<sup>18</sup> Così ZOTTOLI, *Ocio amoroso*, pp. 29-31, e, indipendentemente, ALTUCCI, *Boiardo lirico*, pp. 72-78.

o vana troppo o troppo pertinace.

Queste ultime accuse sono ritagliate esattamente su Antonia, ritenuta troppo capricciosa, leggera e mutevole nei sentimenti ma anche troppo testarda e ostinata nel difendere un suo errore, in questo caso lo sdegno ingiustificato verso colui che la ama. La taccia di essere *vana* e *pertinace* è solo una delle tante espressioni offensive che investono la Caprara, che dopo la rottura viene subissata di qualificativi infamanti, in un crescendo che ha dell'incredibile per un canzoniere amoroso: disdegnosa, dura, scortese, spietata, ingrata, feroce, orgogliosa, leggera, aspra, crucciosa, ria, fallace. Il diapason delle accuse è consegnato ad alcuni vocativi costituiti da aggettivi sostantivati, dove il 'tu' suona ancor più sprezzante verso colei che, in altri momenti meno livorosi, era pur stata considerata degna del 'voi':

- «mira, crudel, se ancor non hai ben colto / del mio languire» (II 10, 9)
- «Odi, superba e altera, le mie pene» (II 11, 16, 34, 52)
- «Hai tu donato, perfida, ad altrui» (II 33, 12)
- «Deh, non mostrar in vista / che 'l mio languir ti doglia, disleale» (II 38, 2)
- «Or vedi, altiera, quanto crudel sei» (II 46, 12)
- «Il nostro amor, crudiel, non si nasconde» (II 48, 1)
- «non più, perfida, non, che non ti dole / del mio morir» (II 53, 3)
- «odi la voce de un che per te more, / crudiel» (III 5, 4)
- «A che te me nascondi, e vòl che io mora, / crudiele? E che farai poi che io sia morto? / Che farai poi, crudiel» (III 26, 2 e 3);

fino a raggiungere l'acme in avvio del sonetto 10 del secondo libro, che gioca sul ricorso di *fiera* come aggettivo e come sostantivo:

Ingrata fiera, ingrata e sconosciuta  
de lo amor che io te porto e te portai,  
vedi a che crudo straccio giunto m'hai,  
ingrata fiera, fiera veramente!

*Ingrata fiera*, 'creatura ferina incapace di umanità', si ripete in anafora ai vv. 1 e 4; la conclusione, *fiera veramente*, sottolinea mediante la *correctio* e l'anadiplosi in chiasmo la natura non metaforica del termine *fiera*: Antonia è davvero una belva feroce. E, per chi non avesse afferrato il concetto, ecco l'immediata esemplificazione (II 29, 1-6):

Fu creato in eterno da Natura  
mai voler tanto immane  
fra l'unde caspe on ne le selve ircane?  
Qual tigre in terra on qual orca nel mare,



che tanto crudel sia  
che a costei ben si possa assumigliare?

Se sul doppio parallelo ferino si può richiamare Petrarca, *Rvf* 152, 1-2 («Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa»), è sulla sostituzione di *orsa* con *orca*, fonicamente quasi coincidenti, che si gioca il salto di ferocia dell'amata, e del poeta stesso, che ricorre a un vocabolo in prima attestazione assoluta nel volgare, accanto al Landino traduttore di Plinio: si tratta infatti di un sostantivo usato nella *Naturalis historia*,<sup>19</sup> che tra l'altro definisce l'orca una «infestam [...] beluam, [...] cuius imago nulla repraesentatione exprimi possit alia quam carnis immensae dentibus truculentae» (IX 5, 12). Sappiamo che l'orca ricomparirà nel *Furioso*, descritta da Ariosto in questi termini (X 101):

Altro non so che s'assimigli a questa,  
ch'una gran massa che s'aggiri e torca;  
né forma ha d'animal, se non la testa,  
c'ha gli occhi e i denti fuor, come di porca.

Simile o equivalente mostro è dipinto in un quadro di Piero di Cosimo oggi agli Uffizi, *La liberazione di Andromeda*,<sup>20</sup> risalente all'incirca al 1510, dove è chiaramente visibile che la preda destinata all'orca è una donna (qui Andromeda, nel *Furioso* Angelica). Doppia imbarazzante, dunque, per Boiardo, che la sua Antonia si sia trasformata in un mostro divoratore di uomini, di cui lui stesso è la vittima designata. Un così brutale, oltranzistico e rancoroso ritratto dell'amata (o dell'ex donna amata) non ha riscontri nei precedenti canzonieri quattrocenteschi, che pure introducono la novità, certamente non petrarchesca, del tradimento di lei, come si legge in Domizio Brocardo, Giovanni Nogarola, Giusto dei Conti, l'anonimo del *Canzoniere Costabili*, Filippo Nuvoloni.<sup>21</sup>

Non aveva tutti i torti, il frastornato conte di Scandiano, a lamentarsi delle giravolte sentimentali della sua amata, ma in cuor suo sperava che la *levitate* di lei potesse un giorno, dopo tanta depressione, riportarlo dal fondo della ruota di fortuna alla cima. Come vide infatti accadere poco prima del suo viaggio a Roma, all'incirca verso l'inizio del 1471, cioè dopo più di un anno di depressione amorosa, quando poté scrivere: «Tornato è meco Amore, / anci vi è sempre e mai non se partio, / ma il mio dolce disio / per sua nova pietà fatto è magiore» (III 35, 1-4). È un'annotazione diaristica un po' pedante, ma il poeta non rinuncia a precisare che l'amore per Antonia non l'ha mai abbandonato, mentre ciò che è cambiato è l'atteggiamento di lei, tornata a mostrarsi, in modo inaspettato, pietosa, dunque di

---

<sup>19</sup> Cfr. MENGALDO, *Lingua*, p. 290.

<sup>20</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Liberazione\\_di\\_Andromeda#/media/File:Piero\\_di\\_Cosimo\\_-\\_Liberazione\\_di\\_Andromeda\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Liberazione_di_Andromeda#/media/File:Piero_di_Cosimo_-_Liberazione_di_Andromeda_-_Google_Art_Project.jpg).

<sup>21</sup> Si veda al riguardo COMBONI, ZANATO, *Atlante*, p. XXXIV.

nuovo innamorata. Ecco infatti che la chiama ancora «diva» (III 36, 8), come solo aveva fatto nelle liriche della stagione felice (I 29, 6; 30, 6 [*dea*]; 43, 60; 50, 4); ed ecco ritornare le immagini, i colori e le metafore legate al suo ritratto (III 38):

Né viso verginil de zigli ornato,  
né fresche rose a bei crin' de auro intorno,  
né tronco vedrò mai de edere adorno,  
né de viole e fiori adorno un prato,  
    che io non abia ne l'alma e in cor segnato  
ciò che già me mostrava un lieto giorno;  
di lui cantando a ragionar ritorno:  
dolce memoria è il tempo bene andato!  
    Le rose me son foco, e zigli un giazio,  
e l'edere sì forte m'hano avento  
che io non fia sciolto mai dal suo bel lazo.  
    Così di fiori e de viole cento,  
a mio diletto mi consumo e sfazo,  
e voglio in tal pensier morir contento.

Il sonetto è strabordante del colore dei fiori, quelli che la novella Flora di un tempo faceva nascere al suo passaggio; poco più in là viene recuperato l'accostamento di Antonia a un fiore, ma ora la sovrapposizione perde in sensualità e acquista una più greve valenza sessuale e maschilista (III 46, 5-8):

Quante volte la faccia e il pensier volto  
dove lasciai tra l'erbe il mio bel fiore!  
Quante volte se cangia il mio colore  
temendo che d'altrui non sia ricolto!

Si riaffaccia, quasi il ripetersi di un incubo, un ipotetico *altrui*, la temuta presenza di un rivale: che non avrà però il tempo di materializzarsi, perché di lì a poco Matteo Maria chiuderà la sua vicenda d'amore con un affrettato e poco convinto pentimento, cioè con una separazione da Antonia dipendente questa volta da una sua scelta. Sull'amata di un tempo, presenza straripante nel corso di tutti gli *Amores*, cala ora un silenzio sospetto, che tocca gli interi ultimi cinque componimenti. Il conte di Scandiano mette una pietra sopra alla sua passione, ma non può impedire che il poeta Matteo Maria accolga nell'ultima parola del suo canzoniere l'estrema eco di lei, incapsulando nella rima in *-anto* l'adorato avvio del nome dell'amata. Nel nome (schermato) di Antonia gli *Amorum libri* si erano avviati, con quel nome, appena accennato, si chiudono.

Creatura mirabile nel bene e nel male, doctor Jekyll e miss Hyde, la giovane Caprara esce dagli schemi cartacei con cui sono ritratte le donne amate per riempire la scena con la sua prorompente bellezza, l'ostinata voglia di protagonismo, la volubilità, la crudele protervia: eroina insieme carnale e angelica, palpitante e

micidiale, molto in anticipo sui tempi. Non sappiamo che cosa il destino, nella realtà, le abbia riservato; quasi certamente arrivò al matrimonio e consumò anonimamente la sua vita. Ma per noi, posteri, ella sarà sempre associata al nome del suo cantore Matteo Maria Boiardo.

## *Semper amicus, semper socius: Boiardo ed Ercole d'Este*

Mogliere mia, non te pigliare desperatione de la morte mia, perché io lascio a te et a mio figliolo una nobile hereditate de' nostri parenti, che mai vi abandonarano, ma sopra tuti lo illustrissimo Signore nostro, la Excellentia del quale son certisimo ve tenirà diffesi molto bene da ogni impeto et hostile impazzo, per lo amore che sempre a me ha dimostrato per cagione de la mia vera servitute verso quella.<sup>1</sup>

Sono parole di Matteo Maria Boiardo, riportate dalla moglie Taddea in una lettera al duca di Ferrara, Ercole d'Este («lo illustrissimo Signore nostro»), scritta tre mesi dopo la morte del marito. Il conte di Scandiano si professava, fino all'ultimo, fedele vassallo del duca, a cui lo aveva legato un «amore» più che trentennale, fin da quando, cioè, l'Estense era tornato dall'"esilio" napoletano ed era stato inviato a Modena dal fratello Borso, a partire dal 1463, come governatore della città. Proprio a quest'anno rimontano i primi lavori di Boiardo che ci siano giunti, quei *Pastoralia* che nel codice di dedica oggi Latino 64 (α.O.7.28) della Biblioteca Estense di Modena recano la seguente intitolazione: «Ad inclitum magnanimumque principem ac ductorem invictissimum D. Herculem Estensem Matthaei Mariae Boiardi comitis Pastoralia incipiunt». Parte da qui un sodalizio che batte le due strade, pienamente rispecchiantisi, della politica e della letteratura, la prima correlata alle sorti della contea di Scandiano, all'attività di «compagno» stipendiato di Ercole, alle cavalcate ufficiali, alle cerimonie pubbliche, ai capitanati di Modena e poi di Reggio; la seconda affidata all'attività poetica, didascalica e culturale dello scrittore, che aggancia la sua produzione alla figura del duca, mai rinunciando a omaggiarlo o ad assecondarlo, in misura più o meno massiccia e pur nella diversità dei generi letterari esperiti. Mi proverò quindi a ripercorrere le opere di Matteo Maria tenendo costantemente d'occhio il filo che le lega a Ercole d'Este, tanto che è possibile avanzare fin d'ora la tesi per cui non esiste testo boiardesco che non faccia menzione, in termini ora diretti ora mediati, del duca di Ferrara. Anche la tesi inversa, ammesso che si dia, sarà da verificare.

*Pastoralia* e *Carmina in Herculem* viaggiano di fatto sugli stessi binari, anche cronologici, ma gli uni sposano la finzione pastorale, i secondi abbracciano la letteratura encomiastica. Sulle dieci egloghe cui Boiardo si dedica fra il 1463 e il 1464 (con revisioni fino al '65)<sup>2</sup> ha recentemente indagato Marco Santagata, portando varie precisazioni all'interpretazione vulgata (ad esempio quella per cui il pastore *Bargus* impersonava Battista Guarini, laddove invece va identificato con Bartolomeo Paganelli) e soprattutto dimostrando che la collocazione strettamente modenese (città e territorio) dell'operetta va correlata al governatore di quella città, Ercole,

---

<sup>1</sup> Cfr. MONDUCCI, BADINI, *Vita nei documenti*, n. 737, p. 446.

<sup>2</sup> Per tali date devo rinviare il lettore a quanto scrivo in ZANATO, *Boiardo*, pp. 37-41 (il lavoro sarà implicitamente utilizzato in molte delle pagine di questo contributo, senza ulteriori rinvii).

attorno al quale Matteo Maria costruisce una «corte pastorale» che prefigura «nell'alleanza tra Boiardo, Strozzi e i loro amici il nucleo della futura corte signorile». <sup>3</sup> Tutto nasce dal fatto che

Nel '63 Matteo Maria Boiardo era un giovane conte costretto a condividere il potere con parenti non affidabili e, molto probabilmente, oggetto delle mire dei vicini signori di Carpi. Ciò che più conta, era solo. Orfano di padre e di madre, privo di fratelli, non sposato, non aveva parenti stretti a cui appoggiarsi. Per lui era di fondamentale importanza assicurarsi il favore degli Este. E il caso voleva che a pochi chilometri da Scandiano si fosse installato un Este che molti pronosticavano come futuro Signore. Era un'occasione da non perdere. Ma era anche un'occasione che presentava dei rischi: si trattava infatti di prendere posizione e di schierarsi in un momento in cui l'esito della partita fra i pretendenti non era affatto scontato. Matteo Maria decise di correre il rischio. <sup>4</sup>

Pare dunque evidente come la vocazione letteraria del giovane Boiardo, già iniziata prima del 1463 e cioè prima del ritorno da Napoli di Ercole, fosse attenta alle esigenze politiche dell'allora signore di Scandiano e Casalgrande, una contea che egli governava in comunione con il cugino Giovanni Boiardo. Matteo Maria sapeva certo della bolla di Niccolò V che già dal 1450 annullava le disposizioni del defunto marchese Niccolò III in materia di successione, garantendo a Borso una discendenza diretta, in caso di figli (che non ebbe), o – in mancanza – di fratelli e fratellastri, *in primis* di Ercole. Certo, la linea Borso-Ercole non era garantita e anzi trovava più di un avversario, ma Boiardo ebbe l'accortezza di affidarsi al partito più forte sulla carta; dall'altro capo, Ercole aveva l'esigenza di attorniarli di alleati fedeli e non esitò a sua volta a incoraggiare le *avances* di Matteo Maria. Fu un incontro di interessi politici, sul quale si innestarono anche altre considerazioni e contingenze, di simpatie personali, di educazione del principe, di modelli di mecenatismo (evidentemente poco funzionanti nei confronti di Borso), di livelli e aspettative culturali, ma anche di una concezione della poesia non avulsa dalla realtà. Ed ecco infatti che il conte di Scandiano, nel riproporre sé stesso come il nuovo Virgilio bucolico, e nel costruire i suoi *Pastoralia* come un macrotesto rifatto su quello del poeta mantovano, accoglie in pieno le innovazioni del *Bucolicon liber*, e fra queste la commistione di materia erotica e politica. Su quest'ultimo terreno procede molto oltre il suo modello, come si evince dalla quasi costante presenza di Ercole nelle egloghe, come personaggio, *collocutor*, giudice di gare amebec, referente diretto o indiretto di otto bucoliche su dieci. Non è casuale che i punti alfa e omega si richiamino a vicenda e segnino il cammino di tutti i *Pastoralia*, con il progetto di percorrere le lodi di «Hic novus Alcides», che «rettulit Herculeum meritisque et nomine nomen» (I 43-44), nome che «sese fortissimus heros / induet» (X 39-40). Le continue ripercussioni, riprese e ripetizioni fra egloghe insistono sul concetto-

---

<sup>3</sup> Cfr. SANTAGATA, *Pastorale modenese*, p. 87.

<sup>4</sup> Si veda *ivi*, p. 18.

cardine della mitizzazione del nuovo Ercole, che ha già dato, da giovane (cioè a Napoli), prove inconfutabili del suo valore e che si appresta ad aprire una nuova età dell'oro. Non per nulla la "profezia ducale" implicata nel titolo della egloga IV (*Vasilicomantia*) prevede che, dopo Borso, «Herculeo pacatur nomine tellus» (v. 71), così configurando una discendenza diretta, nel segno della pacificazione, fra i due fratelli. Ed è Boiardo stesso a proporsi quale cantore della gloria del futuro duca: «Nunc ego te [...] decus indelebile prodam» (IV 69), grazie al flebile canto delle sue dieci «capellas» (X 96), ormai ridotte all'ovile, e più ancora per mezzo di una nuova opera, dato che «laeta triumphali celebrabunt carmina cantu» gli erculei «victricia signa» (X 6-7).

Tali *carmina* non possono che riconoscersi nei *Carmina in Herculem*, come li ha battezzati l'ultimo editore, la cui stesura si intreccia a quella dei *Pastoralia*. Anche se il titolo è congetturale, è assodato che i versi che in esso si riconoscono hanno per oggetto Ercole, come è palese fin dall'epigramma che funge da prologo:

Qui legis imbelli cantatum carmine robur  
 Herculis, imparibus verba notata modis,  
 Miraris tenui quam grandia gesta libello  
 Praeteream clari principis haud merito.  
 Sed prior Alcides parvi dum poma Molorchi  
 Accipit, edocuit parva decere deos.<sup>5</sup>

I dieci carmi che seguono preparano le lodi di Ercole passando per i suoi antenati, Niccolò III e Borso, dopo i quali il ducato spetterà a lui. Non si può non notare, in questa declinazione dinastica, il silenzio assoluto su Leonello, e per ciò stesso sul di lui figlio Niccolò, reale pretendente al trono in opposizione a Ercole. Il primo dei *Carmina* riesibisce la coppia Orfeo-Ercole già presentata nell'ultimo dei *Pastoralia*, con chiari intenti di staffetta fra i due libretti poetici. A sua volta, l'ultimo componimento reca il titolo di *Cantica laudatoria*, un bis del precedente *Cantus laudativus*, a ulteriore riprova del carattere encomiastico dei *Carmina*, avvicinati al panegirico di Messalla dello pseudo-Tibullo, «principale e continuo modello di riferimento» di questo «testo epico-lirico». <sup>6</sup> Tale ipotesto sostiene anche l'epigramma *Hoc cum forte meo labetur pectore nomen*, che Stefano Carrai stampa come II degli *Epigrammata* ma che andrà considerato a sé, assieme probabilmente al I (*Credimus arguti rursus sub imagine oloris*) e al III (*Care Lapis nullo violabilis aere, Lapillis*), tutti e tre giuntici autografi, ma il terzo forse più tardo degli altri due, risalenti al

---

<sup>5</sup> Nell'edizione di Francesco Tissoni l'epigramma occupa la p. 201 e presenta la seguente traduzione: «Tu che leggi la forza di Ercole cantata in un carme imbello – parole vergate in versi diseguali – ti chiedi stupito quanto grandi gesta dell'illustre Principe io abbia a mio arbitrio ommesso in questo esile libretto. Ma il primo Alcide, quando accettò i pomi dell'umile Molorco, rivelò che agli dèi s'addicono piccoli doni».

<sup>6</sup> Parole di Tissoni, in BOIARDO, *Epigrammata*, p. 191.

periodo di *Pastoralia* e *Carmina*. Ebbene, proprio l'epigramma secondo, che si propone fin dall'*incipit* come una nuova esaltazione del *nomen* amato, di cui il poeta afferma di non potere stare senza («esse tamen nequeam tam cari nominis experts», v. 7), pur non attentandosi a pronunciarlo, si legge come un acrostico, la cui chiave risulta – e non poteva essere diversamente – HERCVLES.

Dopo le prove poetiche fin qui analizzate, la cui revisione si protrasse probabilmente fino al 1467 circa, Boiardo tornò, secondo quanto possiamo ricostruire dagli scarsi documenti a disposizione, a una nuova opera dopo la battaglia della Molinella (luglio 1467), che vide Ercole d'Este protagonista valoroso e sfortunato di un episodio bellico per lui invalidante. Rimasto per giorni in pericolo di vita, poi costretto a una lunga, dolorosa e mai felicemente conclusa convalescenza, ebbe molto tempo a disposizione per leggere, o farsi leggere, alcuni di quei testi storici che egli stesso aveva provveduto, o stava provvedendo, a farsi tradurre dalle lingue originali (greco o latino) in volgare. Anche Matteo Maria volle omaggiare, a quanto pare di sua personale iniziativa, Ercole con una traduzione del *Libro dela vita deli excelenti Capitani* di Cornelio Nepote, a quel tempo ritenuto opera di Emilio Probo, e fece allestire per l'«illustrem et magnanimum principem ac ductorem invictissimum Dominum Herculem Estensem» un codice di dedica, ms. 2616 della Biblioteca Universitaria di Bologna. Gli attributi di principe e condottiero con i quali Ercole è nominato ci fanno capire che il dedicatario non è ancora duca, e infatti il volgarizzamento dello pseudo-Probo va fatto risalire a un periodo compreso fra la fine del 1467 e il 1468, massimo inizi del '69. Scopo della traduzione, come si rivela nel proemio, era «dimostrare la gratia che Idio havea concessa a li tempi nostri de havere uno solo homo che di virtute paregiasse multi nomati antiqui» condottieri, segnatamente quei «valorosi capitani greci e barbari» le cui vite erano «già scripte in idioma latina per Probo Aemilio lepidissimo istoricho». <sup>7</sup> Ercole, dunque, viene salutato come degno degli esempi di Milziade, Temistocle, Aristide ecc., fino ad Annibale, e perciò per le sue virtù militari, «de ardito cavaliere, e di sagio capitano», <sup>8</sup> prerogative irrinunciabili per chi era destinato a diventare un giorno anche governatore e duca. Con un lettore esplicito di tal vaglia, Boiardo si sentì in dovere non solo di volgarizzare il testo nepotiano, ma anche di renderlo piano e perspicuo laddove esso facesse riferimento a località poco note o a usi e costumi antichi oppure a termini tecnici, ad esempio di magistrature (uno per tutti: «Satrapa era governo di provincie dato in perpetuo officio da li Reali di Persia»). Qui insomma il conte di Scandiano diventa anche precettore del futuro duca, un ruolo che ai suoi occhi in qualche modo lo assimilava, *mutatis mutandis*, a quello di Senofonte verso Ciro il Grande, non per nulla oggetto del successivo volgarizzamento.

---

<sup>7</sup> Le citazioni sono tratte dall'ed. Romanini di BOIARDO, *Vita de alcuni electi*, p. 135.

<sup>8</sup> Ivi, p. 136.

A ruota infatti della versione di Nepote, Matteo Maria affrontò la «vulgare traductione» de «la *Pedia di Cyro*», dove, «sotto la hystoria di Cyro, primo re di Persia, si contiene l'arte del governo de la pace e de la doctrina de la guerra», come afferma nel prologo.<sup>9</sup> Qui dunque si offre un esempio di principe ideale,

quel principe che a li altri di bontade deggia essere exemplo, imperoché oltre a le cose per lui facte ne la guerra, che grandissime furono e triumphali, si governò cum tal prudentia Cyro che da li amici in honorevole amore, da li victi e subditi in amorevole riverenza fu tenuto, per il che né il veleno de li domestici suoi meritò né le coniuurate spade de li simulati e falsi amici.<sup>10</sup>

Con questo lavoro, perciò, che mantiene come destinatario «lo illustrissimo et excellentissimo signore et capitano victoriosissimo donno Herchule Estense», il conte di Scandiano conferma il suo ruolo di guida letteraria e mentore culturale del principe (*donno*, in quanto non ancora duca), accompagnato per mano sul terreno ricchissimo, ma arduo da percorrere senza scorta, degli scritti storici e politico-pedagogici degli antichi. A sentire lo stesso Boiardo (*Prologo* 4)

io ben sapea, e certamente prima che a scrivere mi ponessi, questa opera non essere necessaria a vostra excellentia come quella che ad altrui la potrebbe explicare,

dove è evidente, al di là della inevitabile adulazione, che il compito che il Conte si ritaglia non è quello di far conoscere a Ercole opere che, genericamente e di riporto, questi già praticava, bensì di permettergli di leggere direttamente tali testi, completando la trafila della traduzione dal greco al latino (già operata da Poggio Bracciolini) e dal latino al volgare. È insomma, quella di Matteo Maria, un'operazione latamente filologica e didattica, al di là delle polemiche che ci possono essere state, in epoca a noi vicina, sulla correttezza, qualità e affidabilità delle sue traduzioni. E che si tratti di un'impresa squisitamente letteraria è dimostrato dal fatto che il prologo scritto dal conte di Scandiano si apre con una versione di parte di un'epigramma di Claudiano, *In sphaeram Archimedis*, ove Giove guarda divertito la riproduzione in vetro della volta celeste operata da Archimede, cui è annessa la chiosa (*Prologo* 3):

Et indirizandola [*la traduzione*] ad voi, inclito signore e capitano invictissimo, non manco vi debbe essere iocosa che a Iove fusse il vedere el cielo in piccolo vetro fabricato.

Si badi ai paralleli istituiti: se la versione della *Ciropedia* è paragonata a una fragile costruzione vetraria, che comunque contiene in sé tutto un mondo, l'artefice Archimede è il turcomanno Boiardo (messo in sordina Senofonte), mentre Giove

---

<sup>9</sup> Nella recente edizione di Gritti (BOIARDO, *Pedia de Cyro*), la citazione è a p. 123.

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, *Prologo* 21, p. 131. Insiste su questo punto TISSONI BENVENUTI, *Armi e lettere*, p. 442.



si identifica – proprio per diritto divino – con lo stesso Ercole. Su di lui Boiardo insiste, con il solito riferimento a Eracle/Ercole, posto in coda a una serie di fondatori di stati e condottieri quali Ciro, Romolo, Alessandro Magno, finendo per soffermarsi, attraverso il richiamo all’Idra di Lerna, sulle campagne di bonifica del territorio ferrarese, in quel tempo (fra 1469 e 1471) merito di Borso ma qui assegnate a Ercole.

Facendo un passo indietro e tornando alle *Vite* dello pseudo-Probo, segnatamente all’inizio del prologo, scrive Boiardo, rivolto a Ercole:

io cognosco la vita tua per vera forma reapresentarse in quella di quisti illustri. La qual cossa apertamente dimostraria cum apte et convenevole comparatione a ciascuna di loro, se io non sapesse che il lodare longamente altrui im presentia sua, non hè libero dal suspecto de la adulatione. Ma io ne dirò altrove in altro stillo tanto diffusamente ch’io satisfarò alo ardente mio volere.<sup>11</sup>

Ci si chiede a quale opera nuova Matteo Maria potesse alludere, in anni fra il 1468-69, in cui esaltare *diffusamente* la *vita* dell’Estense, usando uno *stillo* diverso da quello storico-prosastico, ma probabilmente ancorato alla medesima lingua della versione nepotiana, dunque al volgare. Si escludono certamente i *Carmina*, sia per il latino sia perché già liquidati da qualche anno, sicché, se non si tratta della solita, vaga promessa regolarmente disattesa, sarebbe anche possibile pensare a un poema epico, qualcosa di parallelo alla «longam [...] *Herculeam*» di Giovan Mario Filelfo citata nei *Carmina* VI 50, ma in volgare. Un’opera di questo genere o è andata perduta (perché abortita?) oppure è stata rifiuta e completamente reinterpretata nel poema cavalleresco che proprio verso il 1468, secondo l’ipotesi – che posticipo di un paio d’anni – di Antonia Benvenuti,<sup>12</sup> avrebbe cominciato a riempire le carte boiardesche. Checché si pensi di tale congettura, resta il fatto che la *princeps* dell’*Innamoramento de Orlando*, uscita all’inizio del 1483 e ricostruibile tramite l’edizione Piasi, risulta espressamente dedicata «alo illustrissimo signor Hercule, Duca de Ferrara». Certo, nel 1483, quindici anni dopo il proposito sopra espresso, Boiardo non poteva che dedicare la sua opera più impegnativa al duca regnante, che del resto aveva più volte dimostrato interesse per la sua conclusione, ma la spinta principale al poema, l’*imprinting* culturale che ne ha determinato la nascita, sembrano piuttosto provenire da Borso, vero cultore della materia di Francia e possibile committente dell’*Innamorato*.<sup>13</sup> Sarebbe forse l’unico caso in cui il conte di Scandiano deroga, almeno in parte e solo inizialmente, al suo comprovato e inossidabile legame politico-letterario con Ercole, ma le cose non stanno propriamente così. Per

---

<sup>11</sup> BOIARDO, *Vita de alcuni electi*, p. 135.

<sup>12</sup> Esplicitata nell’introduzione a BOIARDO, *Innamoramento*, p. XX e ss.

<sup>13</sup> È ancora il parere di Tissoni Benvenuti, *ivi*, p. XX («Borso, l’unico signore di Ferrara che abbia manifestato nel Quattrocento vivo interesse per le narrazioni cavalleresche»).

comprenderlo, sarà sufficiente rileggere un segmento del dialogo fra Orlando e Agricane durante le more del loro mortale duello (I XVIII 43-44):

«E cossí spesi la mia fanciuleza  
in cacie, in giochi de arme e in cavalcare,  
né mi par che convenga a gientileza  
star tuto il giorno ne' libri a pensare;  
ma la forza de il corpo e la destreza  
conviense al cavaliere exercitare:  
doctrina al prete et al doctor sta bene,  
io tanto sacio quanto mi convienel».

Rispose Orlando: «Io tiro teco a un segno:  
che l'arme son del'homo il primo honore;  
ma non già che il saper facia men degno,  
anci lo adorna, comme un prato il fiore».

Agricane incarna un esemplare di *cavaliere* molto simile a quello che anche i due figli di Niccolò III erano stati educati a perseguire, se non che mentre Borso rimase ancorato a tale impostazione militare, Ercole seppe evolversi verso una posizione molto vicina a quella di Orlando. Ad aiutarlo, talvolta a spingerlo decisamente su questa strada sarà la mano di Matteo Maria, che – come scrive Antonia Benvenuti – al di lui ritorno da Napoli «pensa di farne se non un principe letterato, un principe passabilmente colto». <sup>14</sup> Quanto a cultura pratica cavalleresca, dunque, i due fratellastri partono alla pari, sicché l'accessoria adesione alla letteratura dei cantari o delle *chansons de geste* appartiene all'immaginario dell'uno e dell'altro. <sup>15</sup> Per queste ragioni non si può dire che, con la scelta del poema cavalleresco, ci si trovi di fronte a un ripensamento, o peggio a un voltafaccia di Boiardo rispetto alla pregiudiziale pro-Ercole; ciò che stupisce è semmai il fatto che il conte di Scandiano, finora dedito alla letteratura colta di matrice classica, direttamente espressa in latino oppure voltata in volgare, abbia abbracciato un tipo di letteratura popolare e di intrattenimento disprezzata dagli umanisti ma gradita alla casa regnante: salvo, naturalmente, trasformare poi quella materia e ridarle una nuova identità.

Che Ercole fosse sostanzialmente coinvolto nell'operazione-*Innamorato* si vedrà in modo aperto a partire dal secondo libro, con l'introduzione del motivo encomiastico, declinato su due diverse genealogie degli Este, la seconda con compiti di ortopedizzazione della prima, verosimilmente imposta dallo stesso Duca. Il quale entra direttamente nella rassegna a II XXV 54-56:

La terza historia in quel modo se spaza.

---

<sup>14</sup> In TISSONI BENVENUTI, *Armi e lettere*, p. 441.

<sup>15</sup> Ma quanto a Borso, forse era «in generale interessato più alle miniature che al testo dei manoscritti», come opina TISSONI BENVENUTI, *Libri di storia*, p. 249.

La quarta assumigliava a questo figlio,  
Che essendo fanciulin, Fortuna il caza:  
Vago è dipento, e bianco comm'un ziglio,  
Di pel rossetto et aquilino in faza.  
Ma lui sol a Vertute diè di piglio  
E quela ne portò fuor de sua casa:  
Ogni altra cosa in preda era rimasa.

Là se vedea, cresciuto a poco a poco  
Di nome, di saper e di valore,  
Hor con arme turbate et hor da gioco  
Mostrar palese il generoso core;  
E quindi apresso poi pareva di foco  
In gran bataglia e trionphal honore;  
E 'n diverse regione e tere tante  
Sempre e nemici a lui fugino avante.

Sopra del capo avèa una scrittura  
Che tuta è d'or, e tal era il tenore:  
«S'io vi potesse in questa dipentura  
Mostrare expressa la virtù del core,  
Non avria il mondo più bela figura  
Né più real e più degna d'honore;  
E designarla non pòte la mano,  
Però che avanza l'inteletto humano».

Di là dai contorni oleografici, con ripetizione-riassunto di cose note (il valore di Ercole durante l'esilio napoletano, più distesamente trattato nei *Pastoralia* e nei *Carmina*), vale la pena sottolineare che il ritratto del duca di Ferrara segue immediatamente quello di Niccolò III suo padre, sicché Boiardo salta a piè pari ogni riferimento a Leonello e a Borso, che paiono implicitamente accomunati e tacciati di mancanza di «Virtute».<sup>16</sup> Lo stesso fragoroso silenzio sulla coppia di predecessori di Ercole si notava nella prima digressione genealogica estense a II XXI 58-59, ove invece era esplicito il riferimento (e l'invito?) ad ambizioni espansionistiche del nuovo «figliol de Anfitrione», Ercole:

E se l'altro, figliol de Amphitrione,  
Qual là si mostra in habito ducale,  
Avesse a prender stato opinione  
Come egli ha a seguir ben e fugir male,  
Tutti gli ocel, non dico le persone,  
Per obedirlo avrian aperte l'ale.

---

<sup>16</sup> Lo sottolinea anche Tissoni Benvenuti nel suo commento a BOIARDO, *Inamoramento*, p. 1448.

È ormai assodato che le mende presenti nel primo disegno della genealogia degli Este siano state rimosse grazie ai dati acquisiti con il volgarizzamento della *Historia imperialis* di Riccobaldo da Ferrara, posto in opera dal conte di Scandiano subito dopo la versione senofontea ed entro il 1473. Che questo nuovo lavoro di traduzione si sia snodato nei primissimi anni della presa del potere da parte di Ercole ha un significato che travalica l'operazione letteraria in sé, dato che lo scopo principale di tale progetto consiste, come scrive Boiardo, nella volontà

di non dare ad altrui quello che esser deba di Vostra Signoria: emperoché [...] fu Riccobaldo, da cui è tratta questa opera, di vostra citade, e bona parte del libro è repiena de' magnanimi gesti e prudentissimi governi de li antiqui vostri passati.<sup>17</sup>

Si comprende allora che, dopo vari volgarizzamenti di testi classici che ignoravano, giocoforza, il medioevo ferrarese ed estense (essendo Ferrara una «nova citade»), era fondamentale appuntarsi su un testo che affrontava, fra le altre cose, l'origine degli Este, inserendo la casata in un contesto imperiale. Con Riccobaldo, Ercole poteva allora fare pulizia delle leggende relative alla sua dinastia, documentando le vere origini famigliari, e il volgarizzamento boiardesco faceva fede, agli occhi di lui, a quelli dei suoi cortigiani, ma anche degli altri potenti d'Italia, della matrice nobilissima degli Este. Da questo punto di vista, l'*Historia imperiale* segna il punto di massima realizzazione del connubio fra l'attività letteraria boiardesca e gli interessi politici di Ercole, mai stati così coincidenti. Va pur detto, a proposito di questa simbiosi, che Matteo Maria si rammarica, in un passaggio del prologo, che il suo duca non faccia parte della schiera di coloro «e quali non solamente hanno fatto cose degne de memoria eterna, ma scrivendo etianodio hanno acquistata gloriosa fama», come è successo con «Lucio Lucullo, Asinio Polione, Cornelio Nepote, Gaio Cesare e il successore Octaviano Augusto et Helio Adriano»: in altre parole, la figura di Ercole sarebbe stata eccelsa se, oltre a essere stato un «gloriosissimo principo», avesse saputo diventare cronista di sé stesso, attore e scrittore, a un tempo, della storia, «magistra de tute le cose di pace e di guerra». <sup>18</sup> Ma è solo un'ombra, subito diradata, grazie proprio ai buoni uffici di Boiardo, che il Duca poteva considerare la sua mano sinistra.

L'intestazione presente nel codice di dedica dell'*Historia imperiale*, ms. 424 della Biblioteca Classense di Ravenna, è rivolta «A lo illustrissimo et excelentissimo S(ignore) Misser Hercule, Duca di Ferrara Modena e Regio, Conte di Roigo, Marchese di Esti», con un'abbondanza di titoli che Ercole aveva appena ottenuto, dopo la successione al fratellastro Borso. A quella occasione, e proprio ai mesi cruciali di luglio-agosto-settembre 1471, risale la stesura di otto epigrammi, che chi scrive ha proposto di intitolare *Epigrammata in Dyamanta*, visto che sono composti

---

<sup>17</sup> Cfr. la recente edizione a c. di A. Rizzi e A. Tissoni Benvenuti: BOIARDO, *Historia Imperiale*, pp. 74-75.

<sup>18</sup> Si veda *ivi*, p. 69.

in esaltazione e sostegno dell'impresa erculea (il diamante), a fronte di quella sbandierata dal rivale Niccolò di Leonello, cioè la vela (o la colonna), e dunque mettono in scena il contrasto fra le due fazioni per ottenere il trono ducale. Boiardo afferma, nell'epigramma di dedica (IV 9-10): «Haec inter strepitus agitataque condimus arma / territaeque insueto est nostra Thalia sono»,<sup>19</sup> così confessando la nascita “in tempo reale” di questa operetta, sorta di cronaca partigiana e militante dei fatti ferraresi.

Tutt'altro *otium* letterario dovette accompagnare il progetto di un canzoniere in volgare come gli *Amorum libri tres*, in cui la storia d'amore fra Matteo Maria e Antonia Caprara viene collocata negli ultimi due anni di Borso ed era già finita tra maggio e giugno del 1471, dunque alla vigilia della successione ducale. La stesura dei testi e il loro assemblaggio nel macrotesto, naturalmente posteriori a questi limiti, furono condotti tra il 1474 e il 1476 e perfezionati nel corso del 1477, fra l'altro tramite l'apposizione di alcune annotazioni autografe nel margine del codice Canoniciano Italiano 47 della Bodleian Library di Oxford, rivolte a semplificare la comprensione dei testi da parte di un lettore ideale: come potrebbe essere stato un cortigiano estense, se non proprio Ercole (ricordo che analoghi *marginalia* autografi insistevano nel codice Vaticano Barberiniano latino 1879 dei *Pastoralia*). Il modello petrarchesco fatto proprio da Boiardo, seguito in molti dettagli ma anche sapientemente variato, prevedeva che accanto agli amori di Francesco e Laura fosse dato spazio anche a contenuti non amorosi, politici prima di tutto: una strada che il conte di Scandiano abbandona, salvo sovrapporsi *ad unguem* ai *Fragmenta* nel riferirsi al suo doppio servizio, al signore e alla donna, come si legge nei *Rvf* 266, 9-14:

Carità di signore, amor di donna  
son le catene ove con molti affanni  
legato son, perch'io stesso mi strinsi.  
    Un lauro verde, una gentil colonna,  
quindeci l'una, et l'altro diciotto anni  
portato ò in seno, et già mai non mi scinsi.

Da cui *Amorum libri* III 54, 8-14:

Doe cose fòr mia spene, e sono ancora,  
Hercule l'una, il mio Signor zentile,  
l'altra il bel volto ove anco il cor se posa:  
e questa e quella a un tempo m'è nascosa!  
Né me occide il dolore,  
che forse torneria, di vita fore,  
al mio caro Signor et al bel viso.

---

<sup>19</sup> «Li ho composti tra le grida e tra le armi brandite / sicché la mia Talia è atterrita dal rumore per lei inconsueto» (secondo la traduzione di Carrai).

Anche in sede lirica, dunque, ha modo di emergere il nome di Ercole, ma le modalità con cui quel nome viene proposto appaiono quantomeno singolari. Nella finzione diegetica, infatti, la ballata ora citata segue di tre unità il sonetto in cui si inneggia alla «festa» e al «molto ioco» che hanno accompagnato a Roma la nomina a «Duca» di Borso, avvenuta il 14 aprile 1471, e quella stessa ballata, che parla di lontananza dall'amata e da Ercole (rimasto a Ferrara come luogotenente del fratellastro), si finge ancora appartenente alla temperie del viaggio romano. Il fatto che Boiardo, che ha appena nominato Borso, confessi nella pagina seguente di aver riposto tutta la sua «spene» in Ercole, il suo «Signor zentile», conferma quella contrapposizione fra i due estensi presente di fatto nelle prime opere latine del Conte fin dal ritorno di Ercole da Napoli, che egli risolse da subito con l'opzione lealista verso quest'ultimo; in subordine, va considerata la discrasia temporale che separa il tempo della storia (arrivato ad aprile 1471 con la ballata III 54) dal tempo della reale composizione dei versi, senza dubbio posteriore di mesi, o meglio di qualche anno, con la conseguente sovrapposizione prospettica fra vecchio e nuovo «Duca».

Non sappiamo quanto Ercole avesse apprezzato il canzoniere d'amore di Boiardo (nel quale, secondo certa critica di scuola storica, egli stesso sarebbe riconoscibile come personaggio anonimo, quel «divo, a cui nullo altro è eguale» [II 38, 5], responsabile addirittura del tradimento di Antonia), ma è certo che il Duca prediligesse, all'altezza della seconda metà degli anni Settanta, ancora i volgarizzamenti, che intanto egli stava ampliando, dall'ambito quasi esclusivamente storico cui si erano esercitati finora, a quello teatrale e più in generale letterario, che avranno poi il sopravvento. Partendo da premesse di questo genere, potremmo forse assegnare ai pieni anni Settanta, e cioè a un periodo successivo alla *Historia imperiale*, la messa in cantiere e la realizzazione di gran parte, se non di tutto, il volgarizzamento delle *Historie* di Erodoto, un testo per il quale mancano decisivi agganci cronologici (la finestra è compresa fra 1471 e 1491) e non si hanno riscontri nella biblioteca ducale. Anche questa versione fu dedicata «allo Illustrissimo & Excellentissimo Principe Hercule Duca di Ferrara»,<sup>20</sup> chiamato direttamente in causa nel prologo a proposito di stile:

Difficile cosa è veramente el seguitare lo idioma overo linguaggio (come se dice) de altrui cum parole diverse et il servare insieme lo ornamento e proprietate de' vocabuli cum la fede del subietto; per la quale cagione non se maraveglierà la Celsitudine Vostra, illustrissimo principe, se Herodotto, tra gli greci raputato eloquentissimo, poi che italico è divenuto parlerà rociamente cum la lingua mia. A me di certo saria stato impossibile, et a molti altri forse difficillimo, el seguire non che lo immitare la eloquentia di questo auctore.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Cito dal ms. Italiano 1726 (α.H.3.22) della Biblioteca Estense di Modena, c. 2r (numerazione moderna a lapis).

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, c. 2r-v.

Sappiamo da altre fonti che Ercole pretendeva una fedeltà assoluta dai propri traduttori, che invitava a versioni *de verbo ad verbum*, mal sopportando licenze individuali, ed è per questo che Boiardo si preoccupa di giustificarsi, formalmente per questioni di mancata eleganza, di fatto per i molti interventi personali sul testo erodoteo: e non è detto che il Duca abbia accolto senza fiatare questa uscita del suo *interpretes*. Il quale conclude il prologo ricordando i meriti del principe nel settore dei volgarizzamenti storici:

Prenderà adunque la Excellentia Vostra questa nova traductione al suo nome dedicata, aciò che la lingua itolica sapia havere tra assai altre maggiore questa obligatione anchora a Vostra Celsitudine, che come Dione et Diodoro et molti altri hystorici intesi sono da le gente nostre per opera di Vostra Signoria, così Herodotto, patre de la historia, hora ne la vostra presentia ragionerà italiano. Né dubito che honoratamente sarà ricevuta la honorabile antiquitate di questo auctore ne la vostra corte, la quale di tute le virtute da molte parte bandite è fata receptaculo et unico ridotto. E come spesse volte molti principi forestieri ho veduti in quella receptare e di Angeltera et di Spagna et di Ungaria et de le altre extremitate del mondo, così gli adricio questo vechio greco di soa patria caciato, racomandandolo cum me insieme a la Vostra Excellentia, la quale Idio cum felice accrisimento conserva.<sup>22</sup>

Diodoro Siculo era stato tradotto prima del 1471, Cassio Dione nello stesso anno, i «molti altri hystorici» (Procopio, Appiano, Flavio Giuseppe, Cornelio Nepote, Senofonte) entro il 1471,<sup>23</sup> il che conferma che la versione erodotea viene dopo molte altre, ma cronologicamente non troppo oltre quelle. Interessante anche che l'intenso lavoro sui volgarizzamenti storici promosso da Ercole sia inserito in un cosciente programma di arricchimento della «lingua itolica», una prospettiva che pare più appartenente a Boiardo che al suo principe e certo diversa dagli espliciti (anche politicamente) intenti perseguiti, ad esempio, da Lorenzo de' Medici per il toscano.

Ancora a proposito di volgarizzamenti, con l'inizio dell'ultimo quarto del Quattrocento l'instancabile Duca amplia i suoi interessi ai testi teatrali, appaltando tutto Plauto a Battista Guarini, e più in generale alle opere letterarie, come i *Dialoghi* di Luciano, affidati al Leonicino, o le *Metamorfosi* di Apuleio, toccate invece a Boiardo. Nel marzo del 1479 gli amanuensi del Duca stavano esemplando in bella copia, assieme all'«Orlando», anche il testo apuleiano e insistevano presso di lui affinché si facesse mandare dal «Conte [...] la coda de lo *Asino d'oro*».<sup>24</sup> È chiaro perciò che questo volgarizzamento doveva entrare nella biblioteca di Ercole, che ne era stato verosimilmente il committente e di cui era gelosissimo, tanto da «non volersene privare, essendo libro de molto piacere», come testimonia il marchese di

---

<sup>22</sup> Ivi, c. 3v.

<sup>23</sup> Per queste date cfr. TISSONI BENVENUTI, *Libri di storia*.

<sup>24</sup> Cfr. MONDUCCI, BADINI, *Vita nei documenti*, n. 144, p. 71.

Mantova Federico Gonzaga.<sup>25</sup> Del libro non ci è giunto il prologo, che di norma Matteo Maria non omette di stendere e che forse non redasse per le insistenze del Duca di vedere completata la traduzione al più presto; resta il fatto che siamo di fronte a un ulteriore tassello del rapporto stringentissimo fra l'attività letteraria-traduttoria di Boiardo e gli interessi, qui latamente culturali e ricreativi, di Ercole. Se ne vedrà un ennesimo esempio, e su materie nuove, qualche anno dopo, nel settembre 1487, allorché il Conte, ricordando di aver letto «a Vostra Signoria in Citadela» di Reggio il *De architectura* di Battista Alberti, si offre di tornare a spiegarglielo ed eventualmente di voltarlo in volgare («ridure»), secondo i consueti criteri di fedeltà al testo e chiarezza («in quello meliore modo et più facile poterò»).<sup>26</sup>

Con l'inizio del 1482 il sodalizio politico-letterario tra i due tocca una nuova, importante, tappa. Giunto a ideare una risposta "ferrarese" all'iniziativa fiorentina di pubblicare (febbraio 1482) il volume Miscomini di *Bucoliche elegantissimamente composte*, Boiardo iniziò a comporre delle egloghe di impronta amorosa, stilisticamente arieggianti la maniera del primo dei bucolici miscominiani, Francesco Arzocchi. Mentre cominciava a sviluppare tale progetto scoppiò la guerra con Venezia, ragion per cui Matteo Maria decise di allargare i confini del suo libretto di pastorali accogliendo la nuova materia bellica, sulla falsariga del contenuto misto introdotto nei *Pastoralia*, ma qui con un'impellenza e un'urgenza del tutto inedite. Sta di fatto che i punti-chiave primo e ultimo, nonché il secondo, il quarto e l'ottavo ospitarono la materia all'ordine del giorno, ripercorrendone, sotto velame allegorico, i momenti salienti. Vi troviamo dunque cenni alla peste che imperversò all'inizio del conflitto; la distruzione della villa di Ostellato di Tito Strozzi; la perdita del Polesine; il riferimento alla malattia di Ercole (agosto '82 - gennaio '83), validamente rimpiazzato dalla moglie Eleonora d'Aragona; il cambiamento di alleanze del papa, dapprima nemico di Ferrara; l'assedio subito dalla città; la cattura e la prigionia di Niccolò da Correggio; l'arrivo e le prime vittorie di Alfonso d'Aragona nel corso del 1483. Ci si aspettava che il "diario" bellico fosse completato dalla pace di Bagnolo (agosto 1484), ma proprio i termini in cui questa fu firmata e imposta da Alfonso al cognato Ercole, con la cessione definitiva del Polesine a Venezia, comportarono un improvviso e impreveduto blocco del libretto di dieci *Pastorale*, ormai già pronto. Il "tradimento" del duca di Calabria rese impossibile la pubblicazione di testi in lode ed esaltazione di lui, così come, parallelamente, non era lecito raccontare la sconfitta e l'umiliazione subite da Ercole e da tutti i suoi, conte di Scandiano compreso. Mancando il lieto fine, militare e politico, le dieci egloghe perdevano gran parte della loro ragion d'essere e furono così lasciate in un cassetto. La prontezza con cui il poeta-cantore Boiardo era intervenuto per sostenere con la penna la causa estense e l'onore del duca Ercole si era trasformata

---

<sup>25</sup> La missiva, di risposta a una di Ercole che accompagnava l'invio di una copia dell'*Asino*, concessa a malincuore, si legge in FUMAGALLI, *Boiardo volgarizzatore*, p. 11.

<sup>26</sup> La lettera di Boiardo al Duca in MONDUCCI, BADINI, *Vita nei documenti*, n. 335, p. 172.



in azzardo, sicché questa volta la *societas* fra i due non aveva potuto dar frutti condivisibili e divulgabili.

Il testo delle *Pastorale*, probabilmente giuntoci privo dell'ultima mano dell'autore, lascia ampio spazio al protagonismo del duca di Ferrara. Fin dalla prima egloga, il ducato appare «sotto lo unghion de lo animal nemeo» (v. 19), cioè fra gli artigli del leone di San Marco, divenuto, da simbolo dell'evangelista, un'orribile fiera quale il leone di Nemea, che – come a tutti era noto – fu ucciso da Eracle-Ercole, dunque, auspicabilmente, lo sarebbe stato anche dalla moderna reincarnazione dell'eroe mitologico. Boiardo, però, deve e sa essere anche più diretto (I 160-71):

Hercule alhor, disolto de ogni male,  
per tuto il mondo prenderà difesa  
contro al leon che aperte ha sí grande ale.

E ben che fia tremenda la contesa  
(ché il magior monstro mai non fo veduto),  
pur fia punito alfin de ogni sua offesa:  
più non serà come era prima arguto,  
ma de' monti caciato e de le selve  
al litto tornerà donde è venuto.

In terra non saran piú monstri o belve:  
tutte le vedo oppresse andare al fondo,  
ché 'l novo Alcide le strugge e divelve.

Qui, nel punto alfa delle *Pastorale*, dunque in posizione di ampio rilievo, la vittoria finale viene esplicitamente assegnata ai meriti del duca di Ferrara, non all'aiuto del cognato Alfonso: sembra anzi che il maggior nemico di Ercole sia il *male* che lo affligge, una volta superato il quale sarà agevole sconfiggere il Leone.

A una pagina laudativa come questa, Boiardo non seppe fare a meno di opporre un seppur velato controcanto, in relazione a un motivo che, ricorrendo in più di un'opera, diventa quasi un *refrain*. Si tratta della pesante sconfitta subita da Ercole a Poggio Imperiale (settembre 1479) quand'era capitano della lega di Firenze - Milano - Venezia contro le forze papali - senesi - napoletane guidate proprio da Alfonso d'Aragona, un avvenimento segnalato sempre e solo nel curriculum di quest'ultimo, accanto alla vittoria di Otranto contro i Turchi (settembre 1481) ma con un'insolita inversione cronologica, per cui il secondo precede il primo. Partiamo da *Pastorale* II 40-54:

Ne la marina dove iace Othranto  
un drago sì crudele era disseso  
che tuta Ausonia avea già posta in pianto.

Era il gran cólto di tal fiamma acceso,  
le gente intorno sì smarite e sparte,  
che un altro mondo non l'avria diffeso,  
se quel figliol di Pallade e di Marte,

di cui ragiono et ardo in tanto amore,  
gionto non fosse cum possanza et arte.

Non è sola questa opra al suo valore:  
tra tante alte vittorie una ne è tale  
che non se amenta in terra la maggiore.

Il leon vero e questo altro da l'ale,  
la vipera sublime e il sacro ocello  
sconfisse insieme a Poggio Imperiale.

La descrizione delle due imprese è puntigliosa, e non poteva essere altrimenti dato che si stava parlando di colui che era visto (fino a quel momento) come salvatore della patria ferrarese nella guerra contro Venezia. Naturalmente il Conte non cita i nomi dei nemici sconfitti da Alfonso, ma ricorre a identificazioni dei loro stati tramite i rispettivi gonfaloni, il *leon* di Firenze e quello *da l'ale* di Venezia, la *vipera* di Milano e l'aquila (*il sacro ocello*) di Ferrara, ma non pare che quest'ultimo, altisonante sintagma, rilevato in rima, veli o attutisca più di tanto la sconfitta subita da Ercole. Veniamo ora a un'ottava dell'*Innamoramento de Orlando* assai discussa, perché presente solo nella redazione in tre libri stampata nel 1495:

Pur vi era ordita alcuna eleta empresa  
de arme o di séno o di guera o di amore:  
sì com'è Italia da' Turchi difesa  
per sua prodecia sola e suo valore;  
e la battaglia tutta era distesa  
di Monte Imperiale, a grande honore,  
e le forteze roinate al fondo,  
sì belle che eran d'i triumpho al mondo!<sup>27</sup>

Boiardo sta parlando di Alfonso d'Aragona, del quale aveva indicato nell'ottava precedente, in modo molto generico, la portata universale delle imprese militari, sicché ora ne precisava almeno due, esattamente quelle già citate sopra e con lo stesso *hysteron proteron*. Un'ottava così concepita, del tutto sovrapponibile alle terzine pastorali composte nel corso del 1483, o al massimo nei primi mesi del 1484, avrebbe potuto essere stata presente anche nell'autografo del canto XXVII del secondo libro dell'*Innamoramento*, stampato nel febbraio 1483, rimontando la sua stesura a un periodo posteriore alla data della battaglia di Otranto contro i Turchi (settembre 1481) e perciò potendo risalire all'incirca al 1482. Boiardo preferì non stamparla, così come, pochi mesi dopo, fu costretto ad abbandonare la progettata pubblicazione delle *Pastorale*. Mi pare più logico ipotizzare una nascita quasi all'unisono di ottave e terzine "gemelle" in lode di Alfonso, con parallela autocensura, piuttosto che pensare a un'aggiunta dell'ottava II XXVII 56bis a

---

<sup>27</sup> È la stanza segnata II XXVII 56bis dalle editrici dell'*Innamorato* e pubblicata in apparato.

distanza di anni da quegli avvenimenti. Quella stanza era presente *ab origine* nell'autografo boiardesco, da cui la cavarono, semplicemente lasciandola al suo posto originale, gli editori dell'edizione postuma in tre libri dell'*Innamorato*. Per chiudere il cerchio, Matteo Maria tornò a insistere sulle vittorie di Alfonso nell'ultima delle *Pastorale*, ma questa volta non operò alcun rovesciamento della cronologia (X 121-23 e 139-41):

Testimonio fia l'Arno e l'alto dolo  
ch'a Puoggio Imperial Toscana sente:  
là tanti segni abatterà lui solo.

[...]

Ma che dico io? Quei barbari non curo,  
ché già di salto a l'alte terre in cima  
e già d'Otrantho il veggio sopra 'l muro.

L'incrociarsi della stesura delle *Pastorale* con l'uscita della prima edizione dell'*Innamoramento de Orlando* avviene, sul piano della realtà, durante la guerra con Venezia, la quale mentre informa di sé una metà almeno delle egloghe volgari viene additata come causa della fine del canto epico. Nella penultima ottava della *princeps*, infatti, Boiardo scrive (II XXXI 49, 5-8):

Ma nel presente e canti mei son persi  
E porvi ogni pensier mi giova poco;  
Sentendo Italia de lamenti piena,  
Non che hora canti, ma sospiro a pena.

Mentre componeva tali versi Matteo Maria era ancora governatore di Modena e avvertiva realmente i «lamenti» della popolazione per le conseguenze del conflitto, tanto da essere preoccupato anche per i sudditi del suo feudo scandinese e chiedere a Ercole, o meglio alla duchessa che sostituiva il marito infermo, «ch'el si faccia provisione de un altro capitaneo». <sup>28</sup> Si ha insomma qui una commistione tra vita e letteratura, realtà politico-militare e fantasia poetica, rapporti interpersonali tra il capitano-*auctor* e il principe-*lector*, mai stata tanto intensa e drammatica.

Dopo la pace di Bagnolo, Boiardo fu implicato da Ercole nelle versioni delle commedie plautine, non sappiamo se direttamente come traduttore dal latino in prosa volgare, oppure come versificatore di testi già volgarizzati, e forse egli intervenne sui *Menechini* che inaugurarono gli spettacoli teatrali ferraresi nel gennaio 1486. Parlante, a proposito di questo coinvolgimento, la lettera – per quanto tarda (1493) – del segretario ducale Siviero Sivieri a Eleonora d'Aragona:

---

<sup>28</sup> Cfr. MONDUCCI, BADINI, *Vita nei documenti*, n. 221, p. 108 (lettera di Eleonora d'Aragona del 29 dicembre 1482, in risposta a una precedente di Boiardo).

El dreto disnare et maxime dopo l'hora di vespero molto attende [il Duca] a l'ordinare queste sue comedie le quale se hano a fare a Milano. Et il conte Mathé Maria Boiardo le ordina et aconza cum sua Excellentia.<sup>29</sup>

Qui addirittura assistiamo a una scena di intimità post-prandiale tra Ercole e Matteo Maria, che gomito a gomito si affaticano per migliorare e adattare alle scene i *Captivi*, il *Mercator* e il *Poenuus*. Una di queste tre commedie, probabilmente la prima, era già stata tradotta e versificata dal Conte, il quale tuttavia si era anche provato, abbastanza precocemente (siamo nel corso del 1486), ad *aconzare* un testo teatrale contemporaneo, quello derivante dalla rappresentazione mantovana dell'*Orfeo* di Poliziano, diventato *Orphei tragoedia*. L'assegnazione a Boiardo di questo rifacimento si deve ad Antonia Benvenuti, che ha portato significative pezze d'appoggio per la sua tesi;<sup>30</sup> una delle principali, almeno nell'ottica qui perseguita, riguarda i riferimenti a Ercole. Si veda infatti l'avvio dell'atto terzo, che sostituisce con dei versi latini, tratti da Claudiano, i corrispettivi latini presenti nella forma scenica dell'*Orfeo* e scritti «in honore del Cardinale Mantuano», dedicatario dei versi. Ecco il nuovo omaggio dell'*Orphei tragoedia* (III 1-4):

Musa, triumphales titulos et gesta canamus  
Herculis et forti monstra subacta manu,  
quod timidae matri pressos ostenderit angues  
intrepidusque fero riserit ore puer.<sup>31</sup>

Dunque il dedicatario risulta qui Ercole, per il quale varrà la sovrapposizione fra l'antico eroe e il duca di Ferrara da Boiardo varie volte praticata, ma in particolare nell'ultimo dei *Pastoralia*, ove (come qui) si introduce Orfeo a parlare di Ercole utilizzando come ipertesto Claudiano, che nel prologo del libro II del *De raptu Proserpinae* tesse le lodi di Ercole-Eracle come preludio all'esaltazione di un eroe contemporaneo.<sup>32</sup> Siamo insomma di fronte a una dedica che sa di noto, agli occhi dei lettori di Boiardo; tanto più che il verso iniziale del terzo atto, sopra citato, l'unico assegnabile all'autore dell'*Orphei tragoedia* («Musa, triumphales titulos et gesta canamus / Herculis»), sembra riprendere con le medesime parole il proposito espresso dal Conte nella stessa egloga latina: «Ista canam, vel quae gestis maiora parantur / gesta tibi [*Herculi*]» (X 91-92).

Ancora al teatro, ma a una data ormai vicina a quella della morte (1493 circa), guarda Matteo Maria con il *Timone*, commedia originale che è però basata su un dialogo luciano dallo stesso titolo, già voltato in prosa volgare da Niccolò

---

<sup>29</sup> Cfr. *ivi*, n. 553, p. 282.

<sup>30</sup> Si veda, da ultimo, la sua edizione commentata dell'operetta, in BOIARDO, *Timone. Orphei tragoedia*.

<sup>31</sup> «O Musa, cantiamo gli onori trionfali e le gesta di Ercole e i mostri abbattuti dalla forte mano, per la qual ragione il bambino ardito aveva mostrato alla madre sgomenta i serpenti strozzati e aveva riso con un fiero aspetto».

<sup>32</sup> Si veda, al riguardo, Carrai in BOIARDO, *Pastoralia*, p. 166.

Leonicensi. Sui caratteri di novità della rappresentazione insiste lo stesso autore nel prologo, affidato alla voce di Luciano, che così si presenta:

Io, qual foi greco, et habitai Sorya,  
e son detto per nome Luciano,  
usata ho sol sin qui la lingua mia,  
    ma la benignità di quel soprano  
qual quivi regna, per darvi diletto  
di greco hoggi mi fece italiano. (*Prologo* 7-12)

Il merito della trasposizione linguistica dal greco del testo lucianeo al volgare viene accreditato al «soprano / che quivi regna», letteralmente al signore di Ferrara, Ercole, sotto al cui nome si rifugia anche questa estrema fatica del conte di Scandiano. Questi ribadisce il valore della stagione dei volgarizzamenti promossa dal Duca, e in particolare quella dei testi teatrali, dovuti alla di lui iniziativa, dato che – come conferma Luciano-Matteo Maria agli spettatori – «E me mandato ha nel vostro conspecto» (*Prologo* 13): una raffinata *comedia* diventa squisito gesto di politica culturale, e viceversa, a testimonianza di un trentennale percorso comune fra i due sodali.

L'ultimo atto di tale comunanza di intenti è anche l'ultimo testo giuntoci del poeta, quando la penna di Matteo Maria si fermò sui vivagni dell'*Inamoramento de Orlando*, costretto dai venti di guerra dell'ottobre 1494 (III IX 26):

Mentre che io canto, o Dio redemptore,  
Vedo la Italia tutta a fiamma e a foco  
Per questi Galli, che con gran valore  
Vengon per disertar non sciò che loco:  
Però vi lascio in questo vano amore  
Di Fiordespina ardente a poco a poco.  
Un'altra fiata, se mi fia concesso,  
Raconterovi el tutto per espresso.

I *Galli* che venivano a *disertar* gran parte d'Italia erano gli stessi «Franzosi» le cui gesta e il cui passaggio il capitano di Reggio Matteo Maria Boiardo descriveva minuziosamente al suo Duca, tra l'agosto e l'ottobre del 1494. Di nuovo finzione poetica e realtà storica si incrociavano, e a tenerne i fili erano ancora Matteo Maria ed Ercole.

Da questa non breve rassegna dei reciproci, continui e radicati rapporti fra l'attività letteraria boiardesca e la figura di Ercole d'Este, che mai vengono meno, si tiene lontana una sola opera attribuita a Matteo Maria, quelle *Carte de triumph* che hanno goduto di una recente edizione per le cure di Antonia Benvenuti.<sup>33</sup> Contro la

---

<sup>33</sup> Cfr. BOIARDO, *Pastorale. Carte de triumph*.

paternità boiardesca si è successivamente pronunciato Gabriele Baldassari, che con acute osservazioni e validi riscontri ha proposto di assegnare l'operetta a Niccolò da Correggio.<sup>34</sup> Chi scrive aveva avallato l'attribuzione tradizionale al Conte, cercando di corroborarla mediante l'esibizione di paralleli intertestuali, senza però interrogarsi sulla reale portata di alcune vistose anomalie legate proprio alla figura di Ercole. Manca infatti nei cosiddetti *Tarocchi* qualsiasi elemento encomiastico, diretto o indiretto; anzi, l'unico riferimento all'eroe mitologico è privo di agganci con l'omonimo duca e sostanzialmente negativo:

Ingannò Nesso, che a Dianira disse:  
«Ad Ercul dà questa vesta col sangue,  
se advien che abbia d'amor mai teco risse».<sup>35</sup>

Anche risulta strano che l'ultima carta dei *Tarocchi* sia dedicata alla «Fortezza d'animo», anziché, come in altri mazzi di carte, alla Fortezza (forza) fisica, in corrispondenza della quale di norma veniva raffigurato Ercole con il leone nemeo: un'opportunità di chiudere "in gloria" la serie di trionfi che Boiardo non si sarebbe certo lasciato sfuggire. Tali vere e proprie contraddizioni a una prassi costante e ininterrotta di celebrazione del nome di Ercole, prima e dopo la nomina a duca di Ferrara, in ogni opera del conte di Scandiano mettono una pietra sopra alla paternità boiardesca delle *Carte de triumphi*, avallando in modo perentorio le conclusioni cui è giunto Baldassari.

---

<sup>34</sup> Si veda BALDASSARI, *Su una nuova edizione*.

<sup>35</sup> *Carte* VI 13 (ma rendo *Inganno* con *Ingannò*).

## «Forsi il mio dir torreti a meraviglia»: modalità citazionali negli *Amorum libri*

Nel panorama della poesia in volgare del secondo Quattrocento, la palma di *poeta doctus* spetta forse ad Angelo Poliziano, il cui primato rimane comunque insidiato da vicino da altre grandi voci di quel periodo, prima fra tutte quella di Matteo Maria Boiardo. Il quale, certamente meno perito nella lingua e nella letteratura greca rispetto all'Ambrogini, schiera sotto i nostri occhi una tale consuetudine con la letteratura latina, antica, medievale e umanistica, sacra e profana, e con le letterature in volgare (di sì, d'oc e d'oil), da stupire il lettore per profondità, modularità e ampiezza di riecheggiamenti. Se, dunque, l'etichetta di poeta dotto gli spetta di diritto, addirittura anche per testi – come *L'innamoramento de Orlando* – che statutariamente sono meno permeabili alle intersezioni colte, il diapason della dimensione dotto viene raggiunto dagli *Amorum libri tres*.

Per quanto valutazioni di tipo quantitativo lascino il tempo che trovano, soprattutto per la loro carenza di valore ermeneutico, una approssimazione per difetto delle possibili presenze letterarie nel canzoniere boiardo conduce a numeri attorno alla decina di migliaia.<sup>1</sup> Per tale ragione intendo qui tentare una panoramica, basata giocoforza su pochi, scelti esempi, della gamma tipologica di citazioni negli *Amorum libri*, accennando ai casi minimi per approdare poi ai più complessi e stratificati, non senza ignorare, alla fine, la problematica delle autocitazioni. Con una premessa: che per citazione intendo un tipo di intertestualità assai stringente, caratterizzata da un alto grado di aderenza fra il testo di partenza e quello di arrivo.

### 1. *Recuperi puntuali*

Quando, nel primo componimento del canzoniere, l'*auctor* ripercorre la sua vicenda amorosa ormai conclusa e la bolla come «püerile errore» (*AL I I 11*), non è chi non avverta, stanti anche gli evidentissimi incroci macrostrutturali con il primo sonetto dei *Fragmenta (Rvf)*,<sup>2</sup> la ripresa con variazione di «giovenile errore» (1, 3), pur esso in rima. Ma è appunto tale variazione a sorprenderci e a farci interrogare sulla ragione della scelta di *püerile* contro *giovenile*, da ricondurre non solo a volontà di diversificazione rispetto a una clausola molto nota, ma altresì a suggerire al lettore un'altra presenza, quella di Agostino (*Confessiones VI 4*):

---

<sup>1</sup> Tale conclusione si basa sull'*Indice delle opere citate nel commento* in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012, pp. 973-1033. Naturalmente le presenze, in buona parte frutto di ipotesi del curatore del volume, sono ulteriormente incrementabili.

<sup>2</sup> Su cui ho insistito a più riprese: si veda, da ultima, la voce *Matteo Maria Boiardo*, in COMBONI, ZANATO, *Atlante*, pp. 148-58 (qui rielaborata alle pp. 000-000).

Tanto igitur acrior cura rodebat intima mea, quid certi retinerem, quanto me magis pudebat tam diu inlusum et deceptum promissione certorum *puerili errore* et animositate tam multa incerta quasi certa garrisse.

Si noti che l'errore puerile di Agostino discende dall'aver blaterato inutilmente («garrisse») per tanto tempo, una situazione assai prossima a quella denunciata da Boiardo nello stesso primo sonetto («Così raccolto ho ciò che il pensier fole / meco parlava a l'amorosa vita, / quando con voce or leta or sbigotita / formava sospirando le parole»: *AL I I 5-8*). Con «puerile errore», dunque, il conte di Scandiano non solo ammiccava all'ipotesto petrarchesco, ma mostrava di aver compreso l'atmosfera agostiniana cui lo stesso modello dei *Fragmenta* soggiaceva, riuscendo con un solo sintagma, calibrato a modo, a suggerire una rete di relazioni.

Sempre restando sulla lirica incipitaria degli *Amorum libri*, il sintagma sopra citato «voce [...] sbigotita» è un chiaro segnale cavalcantiano, dato che il congedo della ballata *Perch'ì no spero di tornar giammai* si avvia con «Tu, voce sbigottita e deboletta» (XXXV 37). Più sotto, il riferimento al «caldo de amore» (*AL I 1, 13*), che di per sé risulta una metafora assai trita, finisce per concentrare su di sé un significato pregnante, innanzitutto perché risponde a una concezione dell'amore come fuoco che brucia dentro ma anche accalora il corpo;<sup>3</sup> in secondo luogo, quel sintagma aggancia in modo scoperto la fonte ovidiana, quella stessa che suggerisce il titolo del canzoniere boiardesco, ove si parla di «aestus amoris» (*Amores III 5, 36*). Non solo: questa pedina permette una triangolazione con Giusto de' Conti, altra presenza imprescindibile per gli *Amorum libri*, «fugendo il caldo de altro amore» (50, 13), con un effetto definibile di diffrazione ottica.

Ancora in questo primo testo degli *Amorum libri* il richiamo temporale «nel dolce tempo de mia età fiorita» (v. 2) è un perfetto calco petrarchesco, da «Nel dolce tempo de la prima etade» (*Rvf 23, 1*), con la *variatio* nel secondo emistichio ispirata ad altri celebri *incipit* del *Canzoniere*, come «Tutta la mia fiorita et verde etade» (*Rvf 315, 1*). Si tratterebbe di un'ordinaria «sciarada» su materiali petrarcheschi, come se ne contano a centinaia nel testo boiardesco, se non fosse che nel caso presente si assiste a un surplus di significanza, secondo che acutamente rileva Gabriele Baldassari.<sup>4</sup> Qui però non si tratta di allegoria, ma di richiamo concreto alla realtà di un amore vissuto nell'ormai non più attuale gioventù: la stessa concretezza messa in mostra nell'*Innamoramento de Orlando*, che appunto inizia con le medesime parole,

---

<sup>3</sup> Formidabile è l'autoritratto dell'amante che, tornato il freddo gelido dell'inverno, sbotta: «Et io come di prima son focoso, / né per fredura il mio voler se stanca; / la fiamma che egli ha intorno si lo affranca / che nulla teme il freddo aspro e no glioso» (*AL I 45, 5-8*).

<sup>4</sup> «La memoria [di *Rvf 23, 1*] è flagrante: tutt'altro che ingenua o fortuita, essa ha tutta l'aria di una scoperta citazione. Nel momento stesso in cui riscrive *Voi ch'ascoltate*, Boiardo sembra voler richiamare infatti un altro testo-cardine del *Canzoniere*, quell'autentico 'manifesto ideologico-letterario' che è la prima canzone, delegata a narrare l'innamoramento del poeta in chiave allegorica»: cfr. BALDASSARI, *Corrispondenze petrarchesche*, p. 173. La citazione fra virgolette è cavata, adattandola, da SANTAGATA, *Per moderne carte*, p. 271.



«Nel dolce tempo di mia età fiorita» (I XVII 3, 1).<sup>5</sup> Questa duplicazione del verso parte molto probabilmente dal poema e approda al canzoniere, sicché si deve notare, da un lato, la facilità con cui Boiardo si dispone all'autocitazione, e dall'altro la capacità di diversificare i contesti, per cui tra la prima e la seconda allegazione la prospettiva cambia, come se si mettesse in atto una sorta di antanaclasi o diafora tra luoghi lontani.

Da questi primi appunti sul sonetto incipitario degli *Amores* emerge in modo non dubbio la pluristratificazione sottesa alla memoria letteraria boiardesca. Ciò non significa che il conte di Scandiano non si avvalga di citazioni secche e puntuali, buttate lì con *nonchalance* e senza strategie particolari, solo per il gusto, da letterato raffinatissimo, di ispessire i propri testi; quando non siano riconducibili a partenogenesi, oppure a un eccesso di confidenza con la propria materia, come i lieviti del vino che fuoriescono dalla bottiglia. Eccone un piccolo campionario. In una canzone per più aspetti avvicinata alla frottola petrarchesca 105, della quale riprende la propensione alla sentenziosità, si ha un prelievo di peso da Agostino: «fremat mare quantum vulb» / «Come vuol frema il mare» (*Enarrationes* 92, 7 e *AL* I 33, 29). Nel medesimo *cantus*, *l'explicit* «vostro fu vivo e vostro sarà morto» (v. 76), riferito al cuore del poeta, ripropone Properzio, «huius ero vivus, mortuus huius ero» (II 15, 36),<sup>6</sup> con qualche minimo aggiustamento dei tempi verbali (che ora configurano un poliptoto) e la preferenza per l'anafora piuttosto che per il chiasmo. Può forse stupire (ma rientra in un quadro ben più vasto di contaminazioni fra sacro e profano tipiche di molta lirica quattrocentesca) che dietro a un linguaggio amoroso così accusato come «E le catene sue chi le dislaza?» (*AL* II 11, 69) si possa intrufolare la voce di Giobbe, «et vincula eius quis solvit?» (*Job* 39, 5), prosaicamente riferite a un onagro; meno stupisce se la fonte risulta essere Ovidio, come in «Ben te dovria lo arbitrio sol bastare, / che Amor te ha dato, de mia morte e vita» (*AL* II 11, 40-41), da «Ius tibi et arbitrium nostrae fortuna salutis / tradidit inque tua est vitaeque morsque manu» (*Heroides* XII 73-74). Restando al poeta di Sulmona, dall'esametro «At vetus illa aetas, cui fecimus aurea nomen» (*Metam.* XV 96), Boiardo ricava «quella antica vita / che con lo effetto il nome de oro avia» (*AL* I 4, 12-13), cui solo aggiunge un ricamo sull'essere quell'età di nome e di fatto aurea, secondo una fraseologia altre volte esibita.<sup>7</sup>

## 2. Triangolazioni e demistificazioni

Altrove il conte di Scandiano realizza una sua personale e spesso aderentissima versione di testi soprattutto classici, gareggiando consapevolmente con parallele citazioni operate da altri autori, volgari e non, sui medesimi lacerti. Il Virgilio delle

<sup>5</sup> Il parallelo è offerto da TIZI, *Elementi di tradizione*, p. 285.

<sup>6</sup> Il riscontro risale a FERNANDES, *Fonti*, p. 414.

<sup>7</sup> Appena poco oltre (I 16, 4 «la terra che ha l'effetto e 'l nome reggio»), nonché nell'*Inamoramento* I XXV 5, 4 («ha il nome et ha lo effetto dil thesoro») e in *Asino d'oro* X XXXII 3 «de Gratie, in nome et in facti gratiose», ma già nei *Pastoralia* VII 73 «nec re nec nomine».

*Georgiche*, «fugit interea [...] tempus» (III 284), ricompare in «Fra questo [= *inter ea*] il Tempo fuge» (*AL* III 52, 9), una versione parallela a, ma non coincidente con, quella messa in opera da Petrarca, «e parte il tempo fuge» (*Rvf* 264, 75). Più denso il rapporto con Dante nel trattare il medesimo luogo ovidiano relativo alle piante odorose raccolte dalla fenice, secondo la seguente trafila:

[...] non fruge neque herbis,  
sed turis lacrimis et suco vivit amomi.  
[...]  
Quo simul ac casias et nardi lenis aristas  
quassaque cum fulva substravit cinnama murra. (*Metam.* XV 393-95 e 398-99)

erba né biado in sua vita non pasce,  
ma sol d'incenso lagrime e d'amomo,  
e nardo e mirra son l'ultime fasce. (*Inf.* XXIV 109-11)

cinamo incenso cassia e mira prende. (*AL* III 12, 34)

Siamo di fronte a una triangolazione in cui il poeta più recente giostra la sua ripresa da Ovidio con l'occhio sul dettato dantesco, pur limitando a un solo verso concentrato in una accumulazione quanto la tradizione precedente amplifica.<sup>8</sup>

Nel terzo dei sonetti successivi incentrati sulla scoperta del tradimento di Antonia, l'amante lamenta di aver visto con i suoi occhi la consumazione dell'atto di infedeltà, sottolineando con il raddoppio del *verbum videndi* la propria disperata incredulità:

Pur *vedo* mo' che per altrui sospira  
questa *perfida*, falsa traditrice;  
pur mo' lo *vedo* né inganar me lice,  
ché l'ochio mio dolente a forza il mira. (*AL* II 33, 5-8)

La situazione, con l'allegato espediente retorico iterativo, è ricavata da Ovidio:

Ipsè miser *vidi*, cum me dormire putares,  
sobrius adposito crimina vestra mero.  
Multa supercilio *vidi* vibrante loquentes;  
nutibus in vestris pars bona vocis erat (*Amores* II 5, 13-16);

a sua volta già fonte di un'elegia di Tito Strozzi, cugino di Boiardo:

Ipsè ego, nec fallor, coram tua crimina *vidi*

---

<sup>8</sup> Come scrive MENGALDO, *Lingua*, p. 280, «Boiardo vuole proprio distinguersi dalla traduzione dantesca, e coglie particolari ovidiani tralasciati da Dante, evitandone altri da questi invece conservati».

et me (quod nollem), perfida, teste rea es.  
*Vidi ego [...]*<sup>9</sup>

In questo caso, come dimostra l'esemplare imprestito del vocativo *perfida*, è più corretto parlare di mediazione di Tito nei confronti del *vates peritus* Ovidio, e dunque si torna all'incrocio e sovrapposizione di voci caratteristici del fare poetico boiardesco.

Tale ibridazione di fonti assume talora un sapore forte, quasi il Conte di Scandiano si divertisse a far cozzare fra loro elementi in origine inconciliabili. Lo si nota ad esempio nel verso «la terra lieta germinava fiori» (*AL* I 30, 12), ove la struttura e il dettato del *De rerum natura*, «daedala tellus / summittit flores» (I 7-8), acquisiscono le venature della *Genesis*, «germinet terra herbam virentem» (1, 11), con un effetto che potrebbe dirsi di accostamento del diavolo (Lucrezio) all'acqua santa (la *Bibbia*). Altrove tali accoppiamenti originali si prefiggono scopi sottilmente parodistici, come nell'*incipit* del sonetto «Gentil città, come è fatta soletta! / Come è del tuo splendor fatta ozi priva!» (*AL* I 29, 1-2), in cui è stato agevolmente riconosciuto l'avvio delle *Lamentazioni* di Geremia, «Quomodo sedet sola / civitas plena populo! / Facta est quasi vidua», con quel che segue: «Et egressus est a filia Sion / omnis decor eius» (*Lam.* 1, 1, 1-3 e 6, 1-2), che sopravvive nel riferimento boiardesco allo *splendor* di lei venuto meno.<sup>10</sup> Sennonché un tale abbrivio non può non coinvolgere l'inizio del diciannovesimo capitolo della *Vita nova*, che cita per esteso, in latino, il passo del profeta, con una sostanziale differenza: l'amata di Dante è morta, qui invece la giovane Antonia, come rivela la rubrica annessa ai versi, si è solo allontanata dalla città per passare il tempo «ludis puellaribus». Insomma, la solennità della allegazione di Geremia “copre” un banalissimo episodio di lontananza temporanea a scopo di svago della *puella* Antonia, sicché la vedovanza della città risulta puramente metaforica ed eccessiva l'icona di lei listata a lutto. Per questo stridore tra occasione dei versi e apparato letterario si può parlare di un riuso demistificatorio delle fonti.

### 3. *Allusività*

L'allusione fortemente pilotata verso un determinato antecedente può fungere da chiave per permettere al lettore di penetrare più in profondità fra le pieghe del testo, svolgere cioè un ruolo di tramite per nominare l'indicibile attraverso un'agnizione indiretta. Pressoché perfetta, in questa prospettiva, l'eco dantesca qui ravvisabile:

Nel mar Thyreno, encontro a la Gorgona,

---

<sup>9</sup> *Quod totiens timui, quantum tu mihi saepe negasti*, in ms. Latino 153 [α. T. 6. 17], Biblioteca Estense di Modena, c. 55r (III 11, 3-5). Il parallelo con lo Strozzi è anticipato da TISSONI BENVENUTI, *Boiardo elegiaco*, p. 97.

<sup>10</sup> Si veda MENGALDO, *Lingua*, p. 142.

dove il bel fiume de Arno apre la foce,  
uno aspro scoglio ha il nome che me coce [...]. (*AL* III 20, 1-3)

Boiardo allude al nome dell'amata ma non lo cita esplicitamente, seguendo una regola tacita dalla quale non deflette; e infatti, se conosciamo le generalità anagrafiche di Antonia Caprara lo dobbiamo a una serie di espedienti extratestuali, quali l'acrostico o l'acrostrofe realizzata nei primi quattordici componimenti. Nel sonetto il Conte indica ai lettori che la sua donna ha il nome di «uno aspro scoglio», un isolotto selvaggio, di cui fornisce alcune coordinate geografiche: si trova nel mar Tirreno, di fronte all'isola di Gorgona, al largo della foce dell'Arno. Il lettore più pronto avrà capito che si riferisce all'isola di Capraia o Caprara, ma Boiardo vuole offrire un ulteriore tassello per permettere la soluzione del gioco enigmistico, tramite il rinvio parlante all'*Inferno*: «muovasi la Capraia e la Gorgona, / e faccian siepe ad Arno in su la foce» (xxxiii 82-83). Di questo distico Matteo Maria recupera gli elementi cardinali: le parole-rima successive *Gorgona* e *foce* e la collocazione in chiusura del primo emistichio del secondo verso, sotto accento di sesta, della parola *Arno*. In questo modo, il nome (o meglio cognome) "proibito" di lei, assente dal testo degli *Amorum libri*, si può recuperare grazie alla citazione dantesca, richiamata *ad hoc*, che pone accanto alla Gorgona l'isola di Capraia / Caprara. Ecco un modo di trasformare il filo diretto tra testo di partenza e traguardo finale in un legame "a doppio cieco", tale per cui la bidirezionalità della citazione acquisisce una prospettiva tridimensionale.

Effetti analoghi raggiungono due componimenti implicati con una interpretazione a sfondo sessuale del linguaggio lirico.<sup>11</sup> Il *rodumdelus* allinea il seguente ritornello per ben nove volte (*AL* I 27, 1-4):

Se alcun de amor sentito  
ha l'ultimo valor, sì come io sento,  
pensi quanto è contento  
uno amoroso cor al ciel salito!

Tale *refrain* è interpretabile in modo letterale e ingenuo, cioè può essere ricondotto all'esaltazione della gioia paradisiaca proveniente da un amore perfettamente ricambiato, che abbia raggiunto "l'ultimo valor", il grado estremo di compiutezza. È solo ricongiungendo tale fraseologia all'uso che ne fa Boccaccio nel *Filostrato* che si rivela la possibilità di un'esegesi più maliziosa (III 31, 4 - 32, 8):

[...] el si spogliaro ed entraron nel letto,  
dove la donna nell'ultima vesta

---

<sup>11</sup> Mi sono già altrove soffermato sui meccanismi produttivi di una lettura *à double entendre* di *AL* I 27 e 53, per cui mi limiterò qui a richiamare l'importanza del riconoscimento della fonte per ottenere *quod erat in votis*: si veda *Provare «l'ultimo valor» di Amore*, in questo volume pp. 000-000.

rimasa già, con piacevole detto  
gli disse: «Spogliomi io? Le nuove spose  
son la notte primiera vergognose.»

A cui Troiolo disse: «Anima mia,  
io te ne priego, sì ch'io t'abbi in braccio  
ignuda sì come il mio cor disia.»  
Ed ella allora: «Ve' ch'io me ne spaccio.»  
E la camiscia sua gittata via,  
nelle sue braccia si ricolse avaccio;  
e strignendo l'un l'altro con fervore,  
*d'amor sentiron l'ultimo valore.*

Non è revocabile in dubbio che quest'ultima espressione, dato il contesto espressamente erotico, indichi il raggiungimento del piacere fisico legato al coito, e di conseguenza permetta al conte di Scandiano di alludere, senza compromissioni dirette con un linguaggio non adatto alla lirica di ispirazione petrarchesca, a un appena avvenuto amplesso amoroso («Se alcun de amor sentito / ha l'ultimo valor, *sì come io sento*»). Analogo discorso va applicato al sonetto *La smisurata et incredibile voglia*, dove è ancora Boccaccio, questa volta assieme a Ovidio, a indirizzare il lettore avveduto a cogliere, nell'autotrionfo dell'amante per una vittoria suprema, il segnale dell'avvenuta conquista del corpo dell'amata.<sup>12</sup> Questi due esempi testimoniano la poliedrica capacità inventiva e costruttiva di Boiardo, che assegna alla fonte un ruolo esegetico strategico; sta poi a chi legge riuscire a individuare determinati ipotesti e penetrarne il significato a fini interpretativi. In questo modo appare evidente che il candido lettore si può fermare alla superficie del testo, apprezzandolo e gustandolo ma senza comprenderlo appieno, perché per un *poeta doctus* come Boiardo si rende necessaria la presenza di un *doctus lector*.

#### 4. Riprese d'ampio respiro

La citazione in senso stretto è dunque parte costitutiva, genetica della poetica lirica del conte di Scandiano e viene esercitata a tutto campo, come meglio si comprende nei casi di riprese su grande scala coinvolgenti interi componimenti o buona parte di essi. Un primo approccio utile proviene dal seguente sonetto:

Rendece il giorno e l'alba rinovella,  
che io possa riveder la luce mia,  
stella d'amor, che sei benigna e pia;  
rendece il giorno che la notte cella! (*AL* I 40, 1-4)

---

<sup>12</sup> Si vedano *AL* I 53; Boccaccio, *Decameron* VIII, Concl. 9-12 (è la ballata finale di giornata); Ovidio, *Amores* II 12, 1-5.

Si tratta di un'invocazione «Ad Luciferum», come avverte la rubrica, che funge da scivolo erudito per permettere l'aggancio a una simile apostrofe rivolta alla medesima stella, chiamata con il corrispettivo nome grecizzante:

Phosfore, redde diem: quid gaudia nostra moraris?  
Caesare uenturo, Phosfore, redde diem.

Questi versi di Marziale (VIII 21, 1-2), ripercorsi in pieno nell'epanadiplosi di «Phosfore, redde diem» (che diviene anafora di «Rendece il giorno»), sono composti – come si evince dal testo – per il ritorno di un cesare (Domiziano), nuovo sole così come Antonia è la «duce» di Boiardo. Fondando su questa metafora, rafforzata dalla sovrimpressionazione fra l'imperatore romano e colei che, possedendo il cuore del poeta, ne è l'imperatrice, scatta la molla del recupero.

Il cartellino sotto cui si intesta il sonetto «Ad Amorem» (AL I 9) ambisce a diventare il manifesto-bandiera di tutto il canzoniere, anche in grazia della collocazione ad apertura quasi di libro. L'intera poesia si snoda in un'apostrofe rivolta all'«Alto diletto», cioè, in prima approssimazione, all'amore come massimo dei piaceri, che coinvolge e trascina la natura nei suoi aspetti fenomenici, la flora, l'orbe terracqueo, gli uomini, gli dei, e non può essere vinto da nessuno: affermazioni quasi topiche, se non fosse la precisa matrice lucreziana a rivelarne l'appartenenza alla sfera dell'Eros, della *voluptas*:

Alto diletto, che ralegri il mondo  
e le tempeste e ' venti fai restare,  
l'erbe fiorite e fai tranquillo il mare,  
et a' mortali il cor lieto e iocondo (AL I 9, 1-4)

[...] hominum divumque voluptas,  
alma Venus [...]  
te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli  
adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus  
summittit flores, tibi rident aequora ponti  
[...]  
nam tu sola potes tranquilla pace iuvare  
mortalis. (*De rerum natura* I 1-2, 6-8, 31-32)<sup>13</sup>

Capiamo così, grazie all'intermediazione di Lucrezio, che l'amore scatenato nel poeta dalla bella Antonia è *avant tout* un'attrazione fisica, che “nel dolce tempo” della primavera ha risucchiato nel suo vortice Matteo Maria insieme a tutta la natura. Ne deriva, indirettamente, che l'innamoramento del conte di Scandiano obbedisce a una legge inesorabile, dunque è giudicato meno peccaminoso di come apparirà ad

---

<sup>13</sup> Un primo cenno alla fonte in BOIARDO, *Canzoniere*, p. 11.

avventura conclusa, quando subentreranno considerazioni di carattere morale e religioso: il giovane va incontro, come si direbbe oggi, al suo destino biologico e lo vive pienamente, «cupide» (*De rerum natura* I 20).

Peregrino omaggio a una tradizione greco-latina erudita è il sonetto sui primati di longevità *Qual cervo è sì vivace, on qual cornice*, che Boiardo utilizza per chiedersi stupito se chi ha vissuto più a lungo di altri abbia mai veduto, nella sua secolare o plurisecolare esistenza, una donna crudele come Antonia. Il ricercato motivo classico si accompagna a una partitura metrica eccezionale, dato il ricorso a rime al mezzo continuate, un espediente arcaicizzante che probabilmente intende conferire al sonetto una riconoscibile patina *d'antan*, intonata alla fonte antica qui recuperata e nel contempo mezzo con cui il Conte pone un diaframma ironico fra sé e le leggende che si appresta a numerare:

Hos [*scil.* homines] novies superat vivendo garrula cornix  
et quater egreditur cornicis saecula cervus.  
Alipedem cervum ter vincit corvus et illum  
multiplicat novies Phoenix, reparabilis ales.  
Quem nos perpetuo decies praevertimus aevo,  
Nymphae Hamadryades, quarum longissima vita est. (*Ausonio, Eclogarum liber*  
v 3-8)

Qual cervo è sì vivace, on qual cornice,  
on qual fenice che si rinovella,  
che solo ad ella reparar se lice,  
come se dice, ché lo ardor la abella;  
qual pianta è quella de antica radice,  
che da pendice mai non se divella;  
qual ninfa snella ne la età felice  
de l'oro in vice e mo' di nostra stella;  
che mi rivella in così lunga etade  
tal crudeltade come ha questa fiera [...]? (*AL* II 25, 1-10)<sup>14</sup>

La conclusione sentenziosa del sonetto *Tieco fui preso ad un lacio d'or fino*, «ché par che l'altrui mal ralenti il dolo», avvicicabile al detto latino *Commune naufragium omnibus solacium* (più banalmente è il moderno *Mal comune, mezzo gaudio*), sigilla una doppia esemplificazione incentrata appunto su un naufragio, ma non pesca nella sapienza popolare, bensì in quella altrimenti elitaria di Seneca:

ille deplorat queriturque fatum,  
qui secans fluctum rate singulari  
nudus in portus cecidit petitos;

---

<sup>14</sup> Il motivo passa da Esiodo a Plinio (*Naturalis historia*, VII, 153) e Plutarco (*De defectu oraculorum*, 415c), per non citare che i recuperi più importanti.

aequior casum tulit et procellas,  
mille qui ponto pariter carinas  
obruì vidit tabulaque litus  
naufraga spargi [...]. (Seneca, *Troades* 1026-32)

Più me ne duol, perché più de ira aduna  
colui che nudo sta nel litto solo  
e suspirando guata l'unda bruna,  
che quel che vide cento nave in stolo  
sparte con sieco e rotte da fortuna,  
ché par che l'altrui mal ralenti il dolo. (*AL* II 24, 9-14)

La corrispondenza è strettissima e intende coonestare, con il ricorso a un'*aucltoritas* filosofica, il sentimento di invidia, frustrazione e rabbia che aveva preso il poeta mettendosi a confronto, lui disperato in amore, con l'amico Guido Scaiola, che, al contrario, viveva una stagione di felicità: un quadro esattamente ribaltato rispetto a quello dipinto nell'altro sonetto dedicato allo Scaiola (*AL* I 18) e che qui viene proiettato – tramite Seneca – in una dimensione tragica.

In altri casi assistiamo a un rifacimento globale di una prestigiosa, e perciò riconoscibile, fonte, in una sorta di tenzone a distanza fra due poeti: come capita nell'*Insomnium cantu unisono trivoco* (*AL* I 43),<sup>15</sup> un componimento di 109 versi ispirato all'elegia pseudo-tibulliana attribuita a Ligdamo, *Di meliora ferant, nec sint mihi somnia vera* (III IV),<sup>16</sup> diffusa su quarantotto distici elegiaci, novantasei versi. Già la prossimità della consistenza quantitativa offre l'idea di una volontà di recupero strutturale, denunciato apertamente nel «trivoco» della rubrica, tre essendo le sottounità in cui sono divisibili i due testi, ciascuna delle quali affidata a una 'voce', rispettivamente: Ligdamo 1-42 (il poeta), 43-80 (Febo), 81-96 (il poeta); Boiardo 1-20 (il poeta), 21-100 (Febo), 101-109 (il poeta). Il conte di Scandiano gioca su una differente redistribuzione interna degli interventi, non sulla loro successione. Il tema è quello del sogno mattutino, durante il quale Apollo / Febo appare all'amante per profetizzargli la natura fedifraga della donna amata, che lo farà soffrire; ma il poeta non vorrà credere alle parole del dio. Alla piena coincidenza della trama e della struttura si accompagnano echi e suggestioni di vario genere, che si addensano secondo il seguente schema: introduzione e descrizione di Febo (Ligdamo 17-28 e 34-42, Boiardo 1-20); insistenza di Febo sulla veridicità delle sue parole (Ligdamo 47-50 e 61-62, Boiardo 81-100); formula di transizione e incredulità del poeta (Ligdamo 69, 75, 81-84 e 3-7, Boiardo 101-109, che corrispondono al congedo della canzone). Ciò che balza agli occhi è il "buco" centrale di tre stanze (*AL* I 43, 21-80) in cui Boiardo ignora il testo-base (salvo forse recuperare – ma molto più in grande e con ben diverso respiro – gli elogi di Ligdamo alla non-ferinità della sua donna,

---

<sup>15</sup> Cioè 'Sogno in forma di canzone [*cantu*] unisona a tre voci'.

<sup>16</sup> Come ebbe a notare ALBINI, *Matteo Maria Boiardo*, pp. 43-44.



nel finale dell'elegia) perché tutto speso all'esaltazione di Antonia, creatura di bellezza irraggiungibile, la cui comparsa nel mondo è stata accompagnata da una felicità globale, della natura, degli dei e degli uomini, primo fra tutti il poeta, dato che su di essa hanno vegliato Febo stesso e Giove. La conclusione della quinta stanza («ma se al ver ben se guata, / mal per te fo cotal beltà creata»: *AL I* 43, 79-80) introduce *ex abrupto* il tema dell'infedeltà dell'amata, punto dal quale Boiardo torna a innestarsi sulla fonte pseudo-tibulliana. La messe dei contatti, che non posso riportare per intero,<sup>17</sup> si avvale anche del recupero di alcuni latinismi rari, come ad esempio *plectro*<sup>18</sup> e *querelando*.<sup>19</sup>

Nella direzione dei rifacimenti che coinvolgono un intero componimento il primo posto spetta, come da programma poetico, ai *Rerum vulgarium fragmenta*. Dovendo forzosamente scegliere, per ragioni di spazio, una sola lirica, considererò la seguente ballata, anticipata dalla pari metro petrarchesca:

Di tempo in tempo mi si fa men dura  
 l'angelica figura e 'l dolce riso,  
 et l'aria del bel viso  
 e degli occhi leggiadri meno oscura.  
 Che fanno meco omai questi sospiri  
 che nascean di dolore  
 et mostravan di fore  
 la mia angosciosa et desperata vita?  
 S'aven che 'l volto in quella parte giri  
 per acquetare il core,  
 parmi vedere Amore  
 mantener mia ragion, et darmi aita:  
 né però trovo anchor guerra finita,  
 né tranquillo ogni stato del cor mio,  
 ché più m'arde 'l desio,  
 quanto più la speranza m'assicura. (*Rvf* 149)

A che più tanto affaticarti invano,  
 pensier insano? Quella che tu amavi,  
 e per cui tu cantavi,  
 te fuge come sconosciuto e strano.  
 Che meco ragiono io, misero lasso?  
 Come ancor quello amore  
 non me fosse nel core  
 che sempre vi de' star, se sempre vivo!  
 Se ella ha il mio cor da sé bandito e casso,

<sup>17</sup> Si veda il commento alla canzone in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2012, pp. 265-79.

<sup>18</sup> *AL I*, 43, 18 e Lygdamus, *Elegiae III IV* 39.

<sup>19</sup> *AL I*, 43, 101. È la prima attestazione del verbo in italiano, su impulso di Lygdamus, *Elegiae III IV* 75 «Ergo ne dubita blandas adhibere querelas».

ben lo terà in dolore,  
 ma non che n'esca fore  
 amor, né che di lei possa esser schivo.  
 Piagnendo penso ciò, piagnendo il scrivo;  
 ché questa disdegnosa e gentil fiera  
 tanto più se fa altiera  
 quanto più vede il servo esser umano. (*AL* II 17)

Identico lo schema metrico, X(x)YyX AbbC AbbC CDdX, compresa la rima al mezzo nel secondo verso (in endecasillabo *a maggiore* in Petrarca, *a minore* in Boiardo), con coincidenze perfette (salvo diverso smistamento) delle quattro parole-rima b, del resto facili in *-ore*, e vari incroci di assoconsonanze: in Petrarca *-ura* / *-iri* e *-iso* / *-io*, in Boiardo *-era* e *-ivo*. In quest'ultimo va sottolineata la mono-tonia sulla *a* tonica della ripresa, timbro vocalico quasi assente invece nel modello, e già qui la differenziazione si avverte, causata non solo da due diversi "orecchi" musicali, ma dal rovesciamento della situazione amorosa, negativa in Matteo Maria e perciò scandita, almeno inizialmente, su una *à* che risuona lamentosa come un'*interiectio dolentis*. La gradazione dei sentimenti, che procede positivamente per Petrarca (Laura gli «si fa men dura»), in senso opposto per Boiardo (Antonia «più se fa altiera»), viene espressa tramite moduli sintattici sovrapponibili, a cominciare dall'interrogativa che dà avvio alla strofa, sostenuta in ambedue i casi da *Che* seguito da *meco*, per proseguire con le ipotetiche «S'aven» / «Se ella» entrambe al nono verso, e finire nella chiusa con le comparative «ché più m'arde 'l desio, / quanto più la speranza m'assicura» / «tanto più se fa altiera / quanto più vede il servo esser umano», ove, in sovrappiù, i rispettivi versi finali appaiono anaforici a distanza. Il risultato complessivo fra i testi a confronto si può appaiare al rapporto fra il positivo e il negativo di una lastra fotografica.

##### 5. Autocitazioni

Un capitolo di grande interesse per penetrare la prassi poetica boiardesca riguarda le autocitazioni, nel caso presente in partenza dagli, o in arrivo agli, *Amorum libri*. Si tratta di riciclaggi di cui il conte di Scandiano ha piena coscienza e padronanza, e che dunque non paiono obbedire a semplici spinte casuali o configurare delle ripetizioni prive di significato: come ha cercato di dimostrare Gabriele Baldassari a proposito delle due più celebri riprese colleganti *Inamoramento de Orlando* e *Amorum libri*, probabilmente in questa successione cronologica.<sup>20</sup> Non è questa la sede per affrontare una discussione molto complessa, implicante la cronologia del poema rispetto a quella del canzoniere e la *ratio* degli impieghi

<sup>20</sup> Si tratta di *Inamoramento* I XVII 3, 1-2 «Nel dolce tempo di mia età fiorita / fo' io di quella dama possessore» e I XVIII 46, 7-8 «perché ogni cavalier ch'è senza amore / se in vista è vivo, vivo è senza core!», da mettere in piano con *AL* I 1, 2 «nel dolce tempo de mia età fiorita» e I 1, 14 «se in vista è vivo, vivo è senza core». Cfr. BALDASSARI, *Autocitazioni boiardesche*.

diversificati di due versi uguali nelle due opere; osserveremo soltanto che queste riprese approdano su un unico testo degli *Amores*, cioè su quel punto “alfa” che ormai si considera l’elemento più importante e connotativo di un canzoniere. Ci chiediamo: perché Boiardo, ad apertura di pagina del macrotesto lirico, sente la necessità di trasportarvi non uno, ma ben due endecasillabi dell’*Innamoramento*? Perché, se non per firmare una continuità fra il poeta di Orlando (innamorato) e il poeta di sé stesso (innamorato)? Per garantire, cioè, al suo pubblico, che resta lo stesso pubblico che l’aveva seguito appassionatamente negli intrecci del poema, che ora il conte di Scandiano da narratore si fa (anche) lirico ma che rimane lo stesso autore già ben noto a tutti? Certo, su questa istanza primaria si saranno innestate altre esigenze, perché citare sé stessi fa scattare un’intertestualità al cubo rispetto alla citazione altrui, per cui occorrerà ricercare, di volta in volta, le possibili ragioni e gli scopi di un tale ricorso; ma resta prioritario il bisogno di farsi riconoscere. La controprova si raccoglie nell’altra grande opera in volgare di Boiardo, le *Pastorale*, nelle quali, quando ha bisogno di richiamare gli *Amorum libri*, si autocita, e (guarda caso) finisce per pescare sempre dal sonetto incipitario, proprio dal suo avvio:

E’ mi ramenta già che de’ to’ versi  
 alquanti ne sapea, et hor mi dole  
 che eccetti questi dua tuti l’ho persi:  
 «Amor che me scaldava al suo bel sole  
 nel dolcie tempo di mia età fiorita».  
 Più non ne sciò, che scorse ho le parole. (*Pastorale* v 22-27)<sup>21</sup>

Pur qui, il fine principale dell’autocitazione è quella di sottolineare la continuità fra le bucoliche e il canzoniere, rammentando al pubblico (che in questo caso si ridurrà agli *happy few*, date le note vicende delle *Pastorale*, rimaste di fatto nel cassetto e pochissimo diffuse) che lui, Matteo Maria Boiardo, continuava a essere il poeta degli *Amorum libri* (come prima lo era stato dell’*Innamoramento de Orlando*) pur fra travestimenti pastorali.

In alcuni casi lo scopo dell’autocitazione sembra più agevole da penetrare, meno sospettabile di sovrasensi. Eccoci allora a una confluenza ipotizzabile in uscita dal poema verso il canzoniere, in relazione all’episodio di Iroldo, Prasildo e Tisbina, nella fattispecie incentrato sulle conseguenze che l’innamoramento provoca in Prasildo, sofferte poi anche da Matteo Maria:

E corenti cavagli, e cani arditi  
 de che molto piacer prender solia,  
 li son al tuto de il pensier fugiti. (*Innamoramento* I XII 11, 1-3)

E corenti cavalli e i cani arditi,

---

<sup>21</sup> Il richiamo era già in BOIARDO, *Sonetti e canzone*, p. 264.

che mi solean donar tanto diletto,  
mi sono in tutto dal pensier fugiti. (*AL* II 50, 9-11)

Muta la “voce”, che è del narratore nel poema, dell’innamorato negli *Amorum libri*, perché differente è il genere letterario di appartenenza, ma la sostanza non cambia, sicché la seconda stesura si configurerebbe come un comodo recupero di uno spunto già di per sé stesso lirico. Al limite si può notare che «l’antitesi amore / mondanità sviluppata dal sonetto» è nel poema «circostrita e relativizzata»:22 come dire, raddrizzando la linea vettoriale nella direzione che va dall’*Inamoramento* al canzoniere, che in quest’ultimo la prospettiva è di più ampio raggio.

La riproposizione più massiccia e sicuramente capovolta rispetto alla direzione sospettata nei luoghi precedenti, dagli *Amores* all’*Inamoramento*, si coglie fra due luoghi significativi e celebri delle due opere. La ballata che segue canta la gioia di un recuperato benessere nel rapporto con Antonia, dopo alcuni screzi esauritisi in breve tempo (sebbene preludi di una rottura ben più devastante):

Doppo la pugna dispictata e fera  
Amor m’ha dato pace,  
a cui despiace che un suo servo pera.

Come più dolce a’ navicanti pare,  
poi che fortuna gli ha sbatuti intorno,  
veder le stelle e più tranquillo il mare  
e la terra vicina e il novo giorno,  
cotale è dolce a me, che al porto torno  
da l’unda aspra e falace,  
la chiara face che mi dà lumera.

E qual al peregrin, de nimbi carco,  
doppo notturna pioggia e fredo vento,  
se mostra al sole averso il celeste arco,  
che sol de la speranza il fa contento,  
tal quel Sol ch’io credea che fusse spento  
or più che mai me piace,  
e più vivace è assai che già non era. (*AL* I 37)

Si tratta di una ballata bistrofica, l’unica degli *Amores*, che costeggia molto da vicino l’analogo metro petrarchesco di *Rvf* 55, *Quel foco ch’i’ pensai che fosse spento* (salvo il ricorso a dei settenari e alla rima al mezzo), il cui *incipit* viene rimodulato nel quindicesimo verso («tal quel Sol ch’io credea che fusse spento»). Anche la situazione entro cui le due ballate si inseriscono è analoga, dato che quella petrarchesca «certificherebbe il ritorno all’amore per Laura», dopo «un allentarsi del vincolo amoroso» segnalato nel precedente componimento:23 si tratterebbe dunque

---

22 Cfr. TIZI, *Elementi di tradizione*, p. 219.

23 La citazione è tratta da SANTAGATA, *Commento*, p. 294.

di un ulteriore calco metrico-strutturale-contenutistico, consustanziale alla tecnica compositiva del Boiardo lirico. Con tali premesse, non si può avere il minimo dubbio sul fatto che la ballata, con i suoi stretti connotati petrarcheschi, sia nata per entrare nel canzoniere, cioè rappresenti la cellula primaria di ogni possibile ulteriore reimpiego. Quello emergente dall'*Inamoramento* appare sicuramente posteriore, dato che staziona in apertura del terzo libro, di fattura più tarda rispetto agli altri e al canzoniere:

Come più dolcie a' naviganti pare,  
poi che fortuna li ha batuti intorno,  
veder l'onda tranquilla e queto el mare,  
l'aria serena e il cel di stelle adorno;  
e come el pelegrin nel caminare  
se alegra al vago piano al novo giorno,  
essendo fuori uscito alla sicura  
del'aspro monte per la notte oscura,

così, dapoì che la infernal tempesta  
dela guerra spietata è dipartita,  
poi che tornato è il mondo in zoia e in festa  
e questa corte è più che mai fiorita,  
farò con più diletto manifesta  
la bella istoria che ho gran tempo ordita. (*Inamoramento* III I 1, 1 - 2, 6)

Tornano le due similitudini, del marinaio e del pellegrino, pur qui distese su quattro versi ciascuna. La prima coincide in gran parte con quella della lirica, ma il sintagma «novo giorno» è spostato sul secondo paragone;<sup>24</sup> questo viene maggiormente variato, soprattutto per un problema di schema rimico, dato che la concentrazione delle due immagini in una stessa ottava costringe il poeta a mantenere per la seconda di esse le medesime rime della prima: ora il nuovo *pelegrin*, anziché sopportare pioggia e vento notturni, affronta il disagio di un cammino impervio nella «notte oscura». In ogni caso, l'un viandante e l'altro godono per il sorgere del sole. Piuttosto, «notturna pioggia e freddo vento» della ballata esprimono «la infernal tempesta» del poema, relativa alla «guerra spietata» ormai conclusasi tra Ferrara e Venezia (agosto 1484, termine *post quem* per il terzo libro dell'*Inamoramento*). L'eccezionalità dell'autoripresa sta proprio, paradossalmente, nella sua normalità, nella disinvoltura con la quale Boiardo decide di trattare un conflitto bellico alla stregua di una guerra d'amore, e dunque la *pax* (parola-rima al secondo verso della ripresa) ritrovata tra gli amanti come «figura» della pace storica con Venezia. In fin dei conti, la differenza tra le due «pugn», ambedue «(di)spietate», dal punto di vista del poeta è solo di ordine retorico, l'una essendo

---

<sup>24</sup> Lo nota TIZI, *Elementi di tradizione*, p. 244, cui si deve l'accostamento fra i due testi.

metafora dell'altra; ben concreta è invece, in entrambi i casi, la dolcezza provata per il felice esito della vicenda, ed è appunto su questo sentimento di «zoia» che si riconosce la disposizione al *gaudium* così caratteristica del conte di Scandiano<sup>25</sup> e che funge da *medium* fra i due testi, in una prospettiva che nel poema diventa universale, allargandosi a tutta la corte e al «mondo».

Aggiungiamo un'ultima suggestione, che esula, ma solo in parte, dai rapporti finora intravisti. Nelle carte del servitore di Boiardo Bernardino Grapella, oggi codice Vaticano Latino 11255, allestito per la parte poetica nella seconda metà degli anni Ottanta del Quattrocento,<sup>26</sup> sono tramandati vari lacerti di opere del Conte (*Pastorale*, *Amorum libri*, *Inamoramento*), frammisti a testi di carattere per lo più popolare, specie strambotti. A noi interessa il seguente:

Jo pur te adoro e tu me occidi a torto,  
chiede mercede e mi dinieghi aiuto;  
crucele, che fara' po' che fia morto?  
Uno che te ama tanto harai perduto.  
Non mi negare almen questo conforto:  
poi che el tuo volere fia compiuto  
e che fia posto ne la sepoltura,  
fame alhor pace e non esser più dura.<sup>27</sup>

I primi quattro versi dell'ottava sono avvicinati ai primi quattro del sonetto III 26:

A che te me nascondi, e vò che io mora,  
crudiele? E che farai poi che io sia morto?  
Che farai poi, crudiel, se occidi a torto  
un che te ama cotanto e che te adora?<sup>28</sup>

Notevoli le coincidenze letterali, specie quelle innescate dalla rima in *-orto*, ma importante è il ricorso in ambedue i testi dell'aggettivo sostantivato vocativo *crud(i)ele*, che nel sonetto è ribadito due volte, e già altrove ricorreva come nominazione caratteristica rivolta all'amata.<sup>29</sup> C'è un'aria di famiglia che collega l'ottava al sonetto, che difficilmente potrà esprimersi come recupero della prima sul secondo, con la conseguenza che lo strambotto non solo deve ritenersi precedente, ma quasi una prima stesura dell'avvio del testo poi ospitato nel canzoniere. In altre

---

<sup>25</sup> Come ha indicato CONTINI, *Breve allegato*.

<sup>26</sup> Per una descrizione dettagliata del manoscritto rinvio a ZANATO, *I testimoni*, in Boiardo, *Amorum libri tres* 2002, pp. XXXVI-XXXVII.

<sup>27</sup> Cito direttamente dal manoscritto Vaticano Latino 11255, c. 16r.

<sup>28</sup> Il riscontro è in REICHENBACH, *Saggi di poesia*.

<sup>29</sup> Cfr. *AL* II 10, 9 e III 5, 4. Per il solo aggettivo sostantivato, non vocativo, si vedano anche *AL* II 5, 14; II 39, 12; II 42, 3; III 25, 10.

parole, stante anche il fatto che l'ottava spicciolata fu trascritta da una persona che aveva facile accesso alle carte di Boiardo, non ci sarebbe motivo di scandalo a considerarla di fattura boiardesca. Si tratterebbe dunque, nel caso l'ipotesi avesse un qualche fondamento, di una poesia estravagante giovanile, cioè appartenente a un periodo e a una produzione poetica in volgare sui quali nulla sappiamo, il cui motivo e il cui tessuto espressivo Matteo Maria avrebbe ripreso e perfezionato in un secondo tempo: negli *Amorum libri*, come si è visto, ma anche, in modo più colloquiale e probabilmente prima che nel canzoniere, nel primo libro dell'*Inamoramento*, vale a dire in un organismo metrico basato sulla stessa ottava del rispetto e perciò di più diretta e agevole assimilazione:

Non voglio viver, non, senza colei  
che sola ène il mio ben e il mio conforto:  
vivendo, mille volte io morirei!  
Ahi, Fortuna crudel, come a gran torto  
presa hai la guerra contra a' fatti mei!  
Hor che te gioverà, poi che fia morto?  
Che farai poi, crudel senza lianza,  
che morte finirà la tua possanza? (*Inamoramento* I XXI 44)

Dalla trafila trimembre, strambotto - poema - canzoniere, che ribadisce i percorsi oggetto di questo intervento, verrebbe la conferma della possibile autorialità dell'ottava anonima.

PARTE II.

DAL PRIMO QUATTROCENTO  
A BEMBO



## Il nome dell'amata nei petrarchisti quattrocenteschi

Del primo importante petrarchista del Quattrocento, Giusto de' Conti, non possiamo che lamentare la persistente mancanza di un'edizione critica della *Bella mano* che consenta studi e conclusioni finalmente più fondate e stabili; in ogni caso, dal punto di vista che qui interessa, possiamo ravvisare la totale assenza del nome amato nelle 150 liriche costituenti la tradizione "padana" del suo canzoniere.<sup>1</sup> Mai Giusto chiama per nome, direttamente, l'oggetto dei suoi desideri, nonostante fin dal sonetto d'esordio, dunque in ambito programmatico, concludesse i suoi versi in questo modo:

così de lei parlar ognor mi piacque,  
el suo bel nome ne' mei detti alzando,  
che 'n tante parte per mia lingua sona.

Nei componimenti successivi, mai il «bel nome» di lei viene "alzato", anche se si torna a sottolineare, seguendo le orme del sonetto 5 di Petrarca, che quel nome, non esplicitato, «già il dipinse Amore» nel «petto» del poeta (cfr. 47, 1-2). Il silenzio è tale, che il cinquecentesco editore della *Bella mano* Jacopo Corbinelli si chiese se la «spina» piantata da Amore nel cuore dell'innamorato, di cui si parla nel secondo verso del primo sonetto, non faccia riferimento al cognome dell'amata.<sup>2</sup> Dubbi analoghi si affacciano davanti alle metafore con cui Giusto nomina l'amata, le più ricorrenti delle quali, «fenice» e «colomba», godevano già dei favori petrarcheschi:<sup>3</sup> riesce infatti singolare che, nel sonetto *Questa fenice, che battendo l'ale*, il poeta finisca per dire:

ma sol casta bellezza del bel nome  
l'ha fatta degna, e questo è quel che tanto  
fe' già costei sopra gli ucelli altera (26, 12-14);

e poiché il pezzo seguente prende avvio con *Questa leggiadra e pura mia colomba*, che è formula ripetuta con minime variazioni negli *explicit* dei due sonetti successivi («questa innocente e candida colomba» e «questa mia cara angelica colomba»), il lettore è indotto a pensare che il «bel nome» di colei, legato alla sua «casta bellezza», sia magari Colomba, contemporaneamente metafora e *senhal* dell'amata. Ma siamo fuori strada, o almeno fuori della strada maestra. Come fin dal 1903 ha indicato

---

<sup>1</sup> Informa riassuntivamente, ma con estremo rigore, sulla questione testuale PANTANI, *Polimetro*, p. 3, n. 5, e pp. 12-13, n. 18. [E si veda inoltre PANTANI, *Amoroso messer Giusto*].

<sup>2</sup> Il passo si legge in QUAQUARELLI, *Quelle pochette*, p. 65.

<sup>3</sup> Sulla fenice si veda BARTOLOMEO, *La mano*, pp. 115-24.

Michele Manchisi,<sup>4</sup> la quinta strofa della canzone 36 cela l'acrostico ISABETA MIA GENTILE, nome confermato – per vie esterne – dalle titolazioni di un paio di manoscritti, che discorrono di una «Ysabetam bononiensem»,<sup>5</sup> molto probabilmente, secondo le indagini di Frati,<sup>6</sup> l'Isabetta Bentivoglio che andrà in sposa a un Pepoli nel 1441. Non so se l'alto lignaggio della donna, e di conseguenza la differenza di *status* sociale con Giusto, sia uno dei motivi del silenzio di quest'ultimo sul nome di lei, rivelato solo per via indiretta e comunque ben mimetizzato entro una stanza di canzone lontana dalla prima, sede privilegiata – di norma – per gli acrostici; sta di fatto che Giusto nemmeno si perita con giuochi fonici, anagrammi, nominazioni nascoste e quant'altro per esaltare o semplicemente ricordare il nome amato. Questione di abito stilistico, in ciò lontanissimo da quello di Petrarca, tanto da non tentare nemmeno un anagramma elementare e ovvio di Isabeta quale «sì beata», ammesso che non volesse o potesse toccare i confini di un «basiate» avallato dalla fonetica padana. Eppure, quando si tratta di strizzare l'occhio ai nomi, Giusto non si tira indietro, e in particolare non disdegna di utilizzare proprio il suo in contesti nei quali esso si impone come una firma. Esempiare in tal senso è il ricorso a 36, 85, cioè esattamente nell'ultimo verso della stanza interessata dall'acrostico ISABETA MIA GENTILE, dove si legge:

In tanto mi conduce  
L'angelica vaghezza e 'l bel cordoglio,  
E 'l mio *giusto* dolor, ove io non voglio.

Qui gli artifici del nome segreto per lui<sup>7</sup> e dell'acrostico per lei hanno lo scopo di rivelare/nascondere un accoppiamento altrimenti impossibile, tante volte vagheggiato dall'amante e ora fissato quasi tangibilmente, come lettere incise sulla corteccia di un albero. Ma c'è un altro luogo in cui l'aggettivo «giusto», o meglio «iusto», rinvia all'autore, ancora una volta in prossimità di una indiretta, velata presenza femminile:

Se 'l Ciel non prende mio concetto a sdegno,  
e se anima gentil d'amor fia presa,  
e *iusto* priego impetri omai mercede,  
io spero alla magnanima mia impresa  
non mancherà *vitoria* [...]. (145, 9-13)

---

<sup>4</sup> In una recensione (al vetriolo, come solo allora usava fare) su una monografia contiana di L. Venditti: Manchisi, *Recensione*, p. 219.

<sup>5</sup> Raguagli in PANTANI, *Polimetro*, p. 6, nota 9.

<sup>6</sup> Cfr. FRATI, *Giusto de' Conti*.

<sup>7</sup> Cui aveva già fatto cenno il sullodato MANCHISI, *Recensione*, pp. 219-20.

Quest'ultimo vocabolo richiama una Vittoria, nella *Bella mano* rispondente all'appello anche a 14, 4,<sup>8</sup> sulla cui presenza nella vita di Giusto informano dall'esterno sia Angelo Galli sia Nicola da Montefalco, come aveva avuto modo di notare il già citato Manchisi.<sup>9</sup> A meno che «vitoria» non sia un *senbal* di Isabeta, dovremo concludere per una duplice presenza femminile nel canzoniere contiano; ma anche per chi non creda all'ipotesi-Vittoria, la congettura ora formulata trova conferma in un nuovo acrostico, riconoscibile<sup>10</sup> nei primi sette versi del sonetto 49, da dove si estrae ANTONIA. Si assiste così per la prima volta, in testi lirici costituenti un *liber* organico, alla rottura del canone petrarchesco dell'unicità della donna amata e cantata nei propri versi, anche se, apparentemente, tutto conduce a un'unica vicenda d'amore per la stessa creatura. Gli accidenti di percorso toccati a Giusto mettono a nudo un atteggiamento che si sospetta essere la norma nella costruzione dei canzonieri, e cioè l'adibizione di poesie composte in diverse occasioni e per più donne in un organismo che si finge rivolto a un'unica musa ispiratrice. Anche per questo Giusto non nomina direttamente l'amata nella *Bella mano*, mentre in altre rime *estravaganti* (su cui occorre comunque far luce anche dal punto di vista attributivo) egli sovrabbonda di citazioni onomastiche, addirittura per una «Laura» richiamata con l'intera rete di isotopie già petrarchesche. Anzi, in uno di questi sonetti, l'*estravagante* VII, si giunge a dubitare (come già avevano fatto Giacomo Colonna, destinatario della smentita di Petrarca nella *Familiaris* II 9, e Boccaccio) della reale esistenza di Laura, dunque a ritenere *ficta* la raffigurazione dell'amata vuoi nei *Fragmenta*, vuoi in qualsivoglia canzoniere:

Non so se Laura, che il divin poeta  
sospirando in bei carmi chiuse e strinse  
fo vera donna, o lauro e donna il finse [...]

Affermazioni di tale tenore instaurano un relativismo del fare poetico che scardina di fatto le coordinate platoniche dell'unica donna e dell'unico amore, tracciando un salutare confine, che dovremmo tenere più spesso presente, fra fantasie dei poeti e realtà dei fatti.

Giusto e Petrarca rappresentano notoriamente le due costellazioni più luminose del firmamento poetico di Boiardo, i cui *Amorum libri* fanno propri, anche nel settore specifico del nome dell'amata, gli insegnamenti contiani e più petrarcheschi, pur con una gamma di soluzioni innovative e personalissime. Intanto, anche Boiardo, come il Valmontone, non nomina mai l'amata in modo diretto, esplicito; per, e con, quel nome che l'ha ammaliato egli allestisce una sorta di carro trionfale, costituito dai

---

<sup>8</sup> «O sasso avventuroso, o sagra loco / donde si move onestamente e posa / talor la donna mia, sola e pensosa, / col mio signor, a chi *vittoria* invoco».

<sup>9</sup> Cfr. MANCHISI, *Dell'autenticità*, pp. 101-2, e ID., *Fine dell'amore*, pp. 152-53 (in ambedue si leggono i rinvii ai testi di Galli e Montefalco). [E cfr. poi PANTANI, *Prima e dopo*]

<sup>10</sup> E riconosciuto infatti per primo da BALDUINO, *Manuale*, pp. 100-1.

primi quattordici componimenti, le cui rispettive lettere d'avvio formano, com'è ampiamente risaputo, altrettanti festoni che articolano ANTONIA CAPRARÀ, ripetuto in pirotecnico giuoco acrostico nei quattordici capilettera del quattordicesimo sonetto, ove peraltro una rubrica latina avverte della presenza dell'artificio, definito «capitalis». Con Boiardo, il ruolo di *Rvf* 5 viene amplificato a tutta la sezione iniziale del *liber primus*, e la frammentazione in sillabe di *Laura* / *Laurea* operata da Petrarca diventa compitazione non solo del nome, ma anche del cognome dell'amata. Credo sia la prima volta nelle nostre lettere (in uno con l'esempio di cui parleremo tra breve) che un poeta rivela, pur in modi mediati, il pieno stato anagrafico dell'innamorata, probabilmente facilitato dal non proprio illustre blasone di lei, che poneva lui – di converso – su un gradino più alto. Ma forse, in questo spiattellamento dell'identità di madonna si deve anche vedere la volontà di Boiardo di non correre il rischio, già capitato a Petrarca, che i lettori considerassero falsa, inventata, libresca questa Antonia, puro *flatus vocis*, e quindi frutto di fantasie, di umore malinconico la sua storia d'amore; di converso, ai cortigiani cui il canzoniere si rivolgeva come a pubblico d'elezione, nome e cognome della bella reggiana ne permettevano l'immediato riconoscimento.<sup>11</sup> È così che, non contento dell'acrostrofe-acrostico iniziali, Matteo Maria ricorre a un nuovo sonetto «capitalis» ancora nel primo libro, al numero 34, quindi nel terzo, al numero 7, con la solita chiave ANTONIA CAPRARÀ, sì anche da assicurarci sull'esclusività di questo amore, legato a un'unica donna dall'inizio alla fine. Nota Pozzi<sup>12</sup> come gli acrostici del primo libro siano agganciati al canone delle bellezze dell'amata, e in particolare l'acrostrofe delle liriche 1-14 celebri «una bellezza indicibile mentre si svolge un amore segreto e contemplativo»: in altre parole, mentre delinea con sapienti pennellate di bianco, rosso e oro il ritratto di madonna, Boiardo pone in mano a costei un cartiglio con nome e cognome. L'intera serie dei pezzi d'esordio dei *Fragmenta*, con le informazioni su causa, tempo, luogo, nome, è qui sostituita da un quadro d'autore a tema unico, che sottolinea in maniera esponenziale rispetto a Laura la presenza fisica, con implicazioni erotiche, di quella donna, di quella Antonia di casa Caprarà. Diverso è invece l'utilizzo dell'acrostico nel libro terzo (e va notato che in tutto il secondo libro, quello della tragica disillusione, tale artificio non compare mai legato a madonna)<sup>13</sup>, dato che il sonetto 7, fin dall'avvio, *A l'ultimo*

---

<sup>11</sup> Sull'esplicitazione di nome e cognome dell'amata da parte di Boiardo, COSSUTTA, *Itinerarium mundi*, pp. 75-96, è dell'idea, cui difficilmente mi sembra di poter aderire, che essa tolga «spessore individuale» a colei che così si nomina, «impedendole qualsiasi gratificazione *antonomastica*», ma al tempo stesso «sta ad indicare la *ripetibilità* e la *non-esclusività* di quella vicenda» amorosa, «e dunque la pervietà di quell'esperienza» (p. 95).

<sup>12</sup> Pozzi, *Parola dipinta*, p. 182.

<sup>13</sup> Appare bensì un doppio acrostico («capitalis duplex»), dal momento che dai versi dispari del sonetto 60 emerge *Genevre*, dai pari *Marieta*, le due Strozzì cui risulta con tutta probabilità dedicato il secondo libro degli *Amores*: cfr., sulla questione, il mio commento a BOIARDO, *Amorum libri tres* 1998, pp. 377-78. Noto *en passant* che poiché la rubrica «capitalis» del sonetto III 7 è caduta nella tradizione del testo, Pozzi non si è accorto della presenza dell'acrostico in tale componimento.

*bisogno di mia vita*, presenta il poeta ormai sul punto di morire, sicché la nominazione acrostica dell'amata diventa quasi l'ultimo sospiro del moribondo, le ultime parole che escono dalle sue labbra, e quella dizione nascosta del nome adorato è come l'inchiostro simpatico che affiora nel testamento del poeta.

Come già nei *Fragmenta*, anche negli *Amorum libri* il nome dell'amata viene inserito in un reticolo di isotopie, che interessano tanto il nome (ma qui con qualche difficoltà in più) quanto il cognome. Quest'ultimo è ricondotto all'isola di Capraia, o Caprara, di dantesca memoria, a III 20, ove è ricordato l'«aspro scoglio» che «ha il nome che me coce» (v. 3), e si conduce uno stretto parallelo fra l'isolotto battuto dal vento e dalle onde e «Questo altro scoglio mio», che se ne sta «sicuro» «dal vento d'Amor» e dalle «onde [...] focose». Nel sonetto successivo, l'amata diventa una «fera» dalla «vista caprina», con un rinnovato riferimento al cognome. Quanto al nome, è probabile che i vari appellativi di *fiore / fioret(t)o* rivolti all'amata (ad es. a I 50, 36) presuppongano l'accostamento di Antonia ad *ánthos*, che era pseudoetimologia alla portata del conte (ricordiamo i titoli grecizzanti dati ad alcune delle sue egloghe latine); ma è poi su tutt'altro fronte, quello dei richiami e giochi fonici e paronomastici su Antonia, che si accorda la cetra di Boiardo, anche in ciò attento auscultatore e imitatore dello spartito petrarchesco. Non è un caso che il citato sonetto sullo «scoglio» di Caprara (III 20) ricorra alla parola-rima «intonna» (v. 5), anagramma – carente di una *a* – di Antonia, con il che si ripresenta, sotto abiti diversi, la compresenza di nome e cognome dell'amata. L'espedito del nome frazionato e anagrammato fra parole contigue, già dei *Fragmenta*, fa capolino a III 9, 5: «feci mia dogliA NOTA IN cielo» (= A+NOTA+IN), oppure a I 43, 30: «quANTO A NoI» (= ANTO+A+N+I), o a I 34, 10: «porT'ATE INvANO» (= TA+IN+ANO); più spesso, funzionano anagrammi “crescenti” all'interno di uno stesso vocabolo, come in «rAmeNTANdOmI» (II 22, 30) e in «abANdONATI» (III 22, 10), o magari anagrammi imperfetti, quali in «ANTIAMO» (I 27, 68 e 69), dove una *n* di Antonia è sostituita da una *m*. Si arriva al caso-limite, in qualche modo avvicicabile alla lievitazione di LAUREA nel titolo del *Canzoniere*,<sup>14</sup> della presenza del nome amato nella rubrica accompagnante il sonetto I 26, «IN NATALI dOminae», ove dunque si affiancano una traduzione letterale generica, ‘nel giorno natale di madonna’, e in filigrana una versione personalizzata, ‘nel natale di Antonia’. Ma si perviene anche a combinazioni squisite di suoni che in poche parole contigue giungono a scandire per intero l'identità anagrafica dell'amata, quasi si trattasse di un corrispettivo “inconscio” degli acrostici e dell'acrostrofe già visti, e dunque Boiardo continuasse, più copertamente, il giuoco già varie volte riuscitogli:<sup>15</sup> «TACItA PAssi NOstRA gRAN» (II 7, 5), «A RACONTAR mIA PeNA» (III 2, 3), «tANTO PIACeR guARNitA A» (III 25, 65).

<sup>14</sup> [Su cui cfr. la versione originaria di questo saggio: ZANATO, *Nome dell'amata*, pp. 273-83.]

<sup>15</sup> Sono sottolineate le lettere che compongono il nome di ANTONIA, soltanto maiuscole quelle del cognome CAPRARA.

Merita menzione il fatto che il nome di lei, pur non direttamente pronunciato, sia comunque inciso dal poeta, oltre che sulle pagine del *liber*, sulla «verde scorza» di un «arbor felice», come Boiardo ricorda in due componimenti distinti, il *mandrialis* II 44 (vv. 64-66) e il sonetto III 33 (vv. 7-8): si tratta di un *topos* già virgiliano e ovidiano, ripreso in ambiente vicinissimo al Conte dallo zio Tito Vespasiano Strozzi nei suoi *Eroticon libri*.<sup>16</sup> Viene da chiedersi: si sarà accontentato, il buon Matteo Maria, di intagliare nella corteccia solo il nome di Antonia, o sarà prevalsa la sua irrefrenabile tendenza a non tralasciare il cognome? È credibile invece che quel «rosignol», il quale, sentendo il poeta «nomare invano» l'amata «tra ' boschi», era «fatto [...] tanto umano / che il suo bel nome canta intra le fronde» (II 48, 1-4), ripettesse soltanto il nome di lei, giusta anche il fatto che in «NOME cANTA Intra» cinguetta proprio ANTONIA.

L'ampia acrostrofe iniziale degli *Amorum libri* è stata avvicinata da Pozzi<sup>17</sup> all'artificio presente nella prima canzone della *Nicolosa bella*, *Nacque miranda sotto dolce Idea*, la cui prima stanza racchiude l'acrostico NICOLOSA BELLA, laddove le sole iniziali delle cinque strofe successive rivelano il nome dell'innamorato, SANTI.<sup>18</sup> Ma siamo ben lontani da Boiardo, non foss'altro perché Calogrosso esplicita nel congedo di aver «scolpito» il «bel nome» di madonna nella canzone, la quale va dunque «svelata» (vv. 79-84). Invece, per trovare un meccanismo acrostrofe + acrostico con nome e cognome dell'amata pubblicati nei primi componimenti di un canzoniere (o sedicente tale), occorre rivolgersi all'anonimo libretto consegnato al codice King's 322 della British Library. Si tratta di un manoscritto pergameneo, riccamente miniato sulla prima carta, con uno stemma che una nota tarda sul foglio di guardia attribuisce ad Andrea Matteo Acquaviva, duca di Atri. Diciamo subito che tale agnizione, già apparsa «doubtful» agli estensori del catalogo della collezione King's,<sup>19</sup> non sembra aver ragion d'essere, quantomeno perché l'Acquaviva ottenne il titolo il 15 maggio 1481,<sup>20</sup> *terminus post quem* incompatibile con il tipo di scrittura del codice, che appare non posteriore agli anni settanta del Quattrocento.<sup>21</sup> In ogni caso il manoscritto si presenta come un esemplare di dedica, il cui colorito linguistico riporta alla pianura Padana, anche se non tutte le liriche in esso contenute si devono allo stesso autore settentrionale: già Santagata, interessandosi cursoriamente a tale manufatto, vi aveva sottolineato la presenza anonima di Cino

---

<sup>16</sup> Cfr. v 4, 47-48 «Illiis ut nostro semper versetur in ore / incisum vestris nomen in arboribus» (cito dall'edizione STROZZI, *Poesie latine*). Per i precedenti da Virgilio e Ovidio rinvio alla nota di commento della mia edizione, BOIARDO, *Amorum libri tres* 1998, p. 326.

<sup>17</sup> POZZI, *Parola dipinta*, p. 180.

<sup>18</sup> Cfr. Gaeta, in CALOGROSSO, *Nicolosa bella*, p. XXI.

<sup>19</sup> WARNER, GILSON, *Catalogue*, III, p. 58.

<sup>20</sup> Cfr. BINDI, *Acquaviva letterati*, p. 9.

<sup>21</sup> Ciò non toglie, come mi ha fatto notare Marco Santagata, che il codice non possa essere più tardi appartenuto agli Acquaviva.

da Pistoia e Bartolomeo da Castel della Pieve,<sup>22</sup> mentre Quaglio ha indicato nel King's 322 il testimone di un capitolo isolato dell'*Ameto*, unico caso di tradizione extravagante del prosimetro boccacciano, evidenziando come, fra fraintendimenti, errori e rifacimenti, il nome di Lia sia sostituito da una *M* maiuscola<sup>23</sup> (su cui fra poco); da parte mia aggiungo solo l'appropriazione indebita del sonetto di Francesco di Vannozzo<sup>24</sup> *Leone isnello con le crine sparte*, il cui *incipit*, evidentemente ritenuto troppo fiero, fu sterilizzato con un inserto petrarchesco, diventando *Giovene dona con le crine sparte*. Le 49 poesie ospitate nel codicetto sono rivolte a una donna che per tre volte, in testi diversi, viene chiamata «Zucharina» (cfr. 2, 4; 6, 16; 21, 14: numerazione mia)<sup>25</sup>, nome dolcissimo ma quanto mai *factus*, poiché il vero nome dell'amata si legge nell'acrostico che interessa il primo sonetto:<sup>26</sup>

Amor con sue manere a sì gran torto  
 Miò cor à conducto in tanto fuoco,  
 Brusando e consumandolo a poco a poco:[+ 1]  
 Rived'el ben ch'el l'è già quasi morto.  
     Ogni poca piogia gran foco rende morto,[+ 2]  
 Senza pietate ogni virtù val poco  
 In dona altera e lizadra in ogni loco,[+ 1]  
 Né senza quella pò giungere a bon porto.[+ 1]  
     Adonche, dona, se vòl che 'l tuo servo  
 Morte in te trove per poca pietate,  
 Vincita sarai da spirito protervo.  
     Zita aspreza e segue umanitate:  
 Al tuo amante, de fede conservo,  
 Nol fa' compagno de anime dannate,  
     che in ogni parte el crida: «O puro amante,  
 come poi viver in fuoco e pene tante? [+ 1]

A parte le difficoltà metrico-prosodiche e sintattiche, che denunciano un poeta ignaro delle più elementari leggi della versificazione,<sup>27</sup> pare chiaro che lo sforzo principale dell'artefice sia rivolto a condurre in porto l'acrostico, leggibile nei

---

<sup>22</sup> SANTAGATA, CARRAI, *Lirica di corte*, p. 56, nota 50, ove si accenna anche a liriche di Giustinian: qui però la coincidenza riguarda soltanto l'*incipit* di *O canzoneta mia* (xxxv componimento del codice), nel resto ben diversa testualmente e metricamente dalla canzonetta giustiniana che occupa il n. iv nell'edizione GIUSTINIAN, *Poesie*.

<sup>23</sup> QUAGLIO, *Una sconosciuta testimonianza*.

<sup>24</sup> *Rimatori del Trecento*, pp. 461-62, n. vi.

<sup>25</sup> [La numerazione è naturalmente la medesima che è stata poi adottata in *Un canzoniere d'amore*.]

<sup>26</sup> Trascrivo direttamente dal manoscritto, lasciando alcune disperanti ipermetrie (che in qualche caso si potrebbero sanare solo buttando all'aria i versi), segnate a margine con il numero di sillabe eccedenti; riduco solo, al v. 6, *valè in val*. Per il resto distinguo *u* da *v*, elimino l'*h* superflua, rendo *y* con *i*, separo le parole e interpongo come posso.

<sup>27</sup> Anche facendo la tara ad eventuali errori del copista, probabilmente non diffusissimi trattandosi di un manoscritto di dedica, verosimilmente copiato in via diretta dall'originale.

quattordici versi canonici del sonetto (dunque escludendo la coda): AMBROSINA MUZAN. Ma l'anonimo rimatore non si fermò qui, ché i successivi tredici componimenti, a partire dalla A del primo sonetto, ripetono in acrostrofe lo stesso nome:

- Amor con sue manere a sì gran torto (1)  
Mirabel dona, honesta e formosa (2)  
Bela fronte amorosa e pensiero sancto (3)  
Ria sì m'è la fortuna, que degia fare [sì] (4)  
O dona, che 'l mio cor in tua balia (5)  
Se guardo enverso el sole, el me fa scuro (6)  
I' vidi in domo angelicha figura (7)  
Non passerà gran tempo ch'io harò bando (8)  
Amor, chi<sup>28</sup> senza te suo tempo mena (9)  
Mai se fu lieto Amor o mai contento (10)  
Un vago lume, un dolce aspetto [sì] (11)  
Zonto ha di fresco men o più di pena (12)  
Ah se in freda pioggia mai fiamma non si spensi [sì] (13)  
Non giova, anima stanca, a' nostri guai (14)

Si assiste dunque al medesimo scenografico impianto di figure artificiose messo insieme da Boiardo, con l'unica differenza (a parte ovviamente la statura poetica) che mentre in quest'ultimo l'acrostico chiude l'acrostrofe, approfittando del fatto che prima e ultima lettera della serie nome + cognome (quattordici lettere in tutto) coincidono sulla A, nell'anonimo cantore di *Zucharina* il procedimento doveva per forza essere invertito, caricando il primo sonetto con l'acrostico e facendo da questo principiare l'acrostrofe. In questo modo il lettore è avvertito da subito, senza dover sfogliare tutte le quattordici liriche iniziali, dell'identità dell'amata, e riesce così anche a individuare la *ratio* della sigla che riempie le carte del codice. Si tratta di una *M* maiuscola, la cui prima gamba e la successiva obliqua sono state unite con un trattino orizzontale, sì da configurare una *A* maiuscola entro una *M*: appunto le iniziali di Ambrosina Muzan. Anche la *M* che si è detto sostituire il nome di Lia nel capitolo dell'*Ameto* è tratteggiata in quel modo, e così quasi tutte le *M* maiuscole che cadono nei testi, in una sorta di sinfonia iconica che arricchisce di cifre e di disegni un codice particolarmente dovizioso da questo punto di vista, come in specie dimostra il simpatico cuore rosso che sostituisce la relativa parola, come un vero e proprio geroglifico (nelle varianti intero, spezzato in due, avvolto da fiamme, trapassato da una freccia).

Il ms. King's 322 non è propriamente un canzoniere; appare meglio definibile una raccolta di rime centrata su e dedicata a una donna, ove confluiscono testi verosimilmente originali (tali dovrebbero essere almeno i quattordici interessati

---

<sup>28</sup> Il ms. legge «Amor che chi».



dall'acrostrofe, ammesso che non ci siano state volontarie modifiche) e liriche altrui placidamente e tacitamente recuperate alla causa dell'amata. È un *libellus* che, anonimo, vive forzatamente sul nome amato, tanto su quello per così dire ufficiale di *Zucharina*, quanto sull'altro, segreto ma non troppo, che riconduce alla reale identità di madonna, molto probabilmente sottaciuta perché la bella era sposata, e a un personaggio di rilievo, come sembra evincersi da 2, 5 (se non si tratta di una metafora): «digna di Jove beato, a cui sei spoxa». Grazie ai reali nome e cognome sarà forse possibile, partendo dalla (nobile?) famiglia dei Muzan,<sup>29</sup> dare un volto meno labile a lei, e tentare di qui un identikit adattabile ai connotati dell'impacciato cantore.

Ostenta invece i caratteri di un vero canzoniere, forte di 474 sonetti, 13 canzoni e 6 sestine (per tacere di una coda di capitoli ternari e tetrastici), il codice Additional 10319 della British Library, che è a sua volta un testo adespoto, anzi, direi il testo per eccellenza anonimo del Quattrocento, noto come «manoscritto Costabili». L'autore, verosimilmente ferrarese, ma costretto a lunghe lontananze dalla città estense, vi canta l'amore trilustre, prolungatosi fra gli anni cinquanta e sessanta del secolo, per una nobildonna di Ferrara, individuata con il *senhal* Fenice. Tale maschera, petrarchesca e contiana, gode di buona compagnia in questi anni nelle raccolte liriche, ritrovandosi in dosi massicce nella *Nicolosa bella*<sup>30</sup> e più nel canzoniere e altre opere del perugino Lorenzo Spirito;<sup>31</sup> nel nostro Anonimo tale appellativo finisce però per convivere con il nome reale dell'amata, ricavabile grazie a una serie di riferimenti incrociati nelle canzoni 226 e 330,<sup>32</sup> in particolare là dove si dice essere madonna «per nome e per amor già equale» a quella Costanza Dal Canale che fu una delle muse ispiratrici di Tito Vespasiano Strozzi.<sup>33</sup> Con il medesimo procedimento induttivo veniamo a scoprire anche il cognome di lei, nel sonetto 179, in cui il poeta, in partenza da Ferrara, saluta sia la città, sia la «Constabil casa / dove già spesso vide sua bellezza» (vv. 12-13). Se non sono dunque immediatamente sbandierati come in Boiardo o nel libretto per *Zucharina*, resta il fatto che anche nell'Anonimo nome e cognome dell'amata (Costanza Costabili) finiscono per essere rivelati, direi sia per un riflesso condizionato che induce la non fortissima personalità letteraria dell'Anonimo ad atteggiamenti un po' *retro*, sia per

---

<sup>29</sup> Il cui ramo più famoso, quello vicentino (trapiantato nel Veneto all'inizio del '400, provenendo forse dal Milanese), non sembra aver mai annoverato un'Ambrosina, nata o sposata Muzan, almeno a stare alle tavole genealogiche allestite da RUMOR, *Conti Muzani*. Il nome Ambrosina, del resto, pare di impronta lombarda, se non milanese proprio.

<sup>30</sup> VECCHI GALLI, *Per il 'prosimetro'*, p. 152, nota 23.

<sup>31</sup> Su cui si vedano, quantomeno, IRACI, *Lorenzo Spirito*; BALDELLI, *Correzioni cinquecentesche*; PASANISI, *Lorenzo Spirito*. [Valga per tutti, oggi, la voce «Lorenzo Spirito Gualtieri» curata da D. PICCINI in COMBONI, ZANATO, *Atlante*, pp. 556-64.]

<sup>32</sup> [Seguo la numerazione dell'edizione critica, uscita nel 2012: *Canzoniere Costabili*.]

<sup>33</sup> 330, 64 ss. Era già arrivato a questa conclusione l'anonimo (!) estensore della nota informativa sul codice Additional oggi allegata al manoscritto stesso e risalente alla fine del Settecento / inizio Ottocento. Non conosce o non cita questa fonte DILEMMI, *Amico del Boiardo*.

un'esigenza di autenticazione della propria storia d'amore e assieme per un bisogno di autostima, tanto più se il canzoniere e il rapporto amoroso in esso celebrato venivano tenuti segreti, non divulgati; e un giorno che fossero conosciuti, poteva subentrare l'orgoglio per un così esclusivo e unico vassallaggio d'amore.

Al nome, dunque, di Costanza è dedicato il sonetto 87, in qualche modo epigono dei *Rvf* 5:<sup>34</sup>

Quanto son, donna ingrata, differenti  
gli effecti dal tuo nome e da l'aspecto!  
A te vocabul de sì degno effecto  
non pertinea per gli toi crudi eventi.  
Tuo proprio nome è, per gli gran tormenti  
che tu me fai soffrir senza deffecto,  
donna, inconstante: che hai de una orsa el pecto,  
el cor de tygre e tuti i sentimenti.  
Miserò, io credo certo che sì come  
tu usurpi adesso senz'altro pensare  
la fede e l'honestà che te se specta,  
così t'habbi usurpato anchora el nome  
per qual te chiami. Ahi, vana e instabil secta  
che hozi di al mondo fra le donne apare!

Qui il giuoco tra tacito svelamento onomastico e *interpretatio nominis* è basato sull'antitesi, poiché l'amata si rivela «inconstante», mostrando per assurdo la sua natura nella costanza delle sofferenze inferte all'amato. Non si tratta perciò di lode al nome di lei, come in Petrarca, ma, viceversa, di un controcanto, dal momento che Costanza ha «usurpato anchora el nome», che è dunque immeritato. Inutile aggiungere che questo contrasto tra nome e suoi effetti verrà richiamato più volte nel corso del canzoniere, ma siccome la vita degli amanti è molto cangiante, può capitare che talora il poeta tocchi non più dell'incostanza, ma della costanza di lei,<sup>35</sup> e altrove che continui a insistere sui significati legati a quel nome parlante, specie applicandoli a sé stesso.<sup>36</sup> Degna di nota è la dichiarazione in avvio del sonetto 380, il quale accompagna e chiude una verosimile prima redazione di quello che l'autore chiama «sto mio libreto», inviato all'amata:

Se tanto havesse de arte quanto ho voglia,

---

<sup>34</sup> Prendo direttamente dal codice cit., c. 24<sup>v</sup> [ma controllo il testo sul *Canzoniere Costabilì*].

<sup>35</sup> Ad esempio a 220, 13-14 («per non star lontano / da la *constante* mia terrestre diva»); 351, 5-7 («Non è [...] sì vil l'arme / de la *constancia* mia»); 381, 3-4 («credendo che assai più *constancia* el core / havesse de quel tygre desdignoso»).

<sup>36</sup> Come a 70, 10-11 («Miserò, omè, non so qual servo fosse / *constante* sì ...»); 267, 13-14 («sì ch'io potesse inver' chi me bersaglia / per vostro adiuto sempre esser *constante*?»); 296, 14 («et io, ceco, pur amo el suo dur nome», cioè 'continuo a essere costante nell'amarla'); 478, 1-2 («Sta' pur *constante* e siegui, cor meschino, / la tua secreta imprhesa fidelmente»).

seria già, cara diva mia zentile,  
per me tuo nome ornato in sì bel stile,  
che come Laura havresti eterna spoglia<sup>37</sup>

da dove appare il confronto, deficitario *a parte subiecti* (probabilmente non *a parte obiecti*), Petrarca : Anonimo e Laura : Costanza, comunque indicativo del modello esplicito dell'autore e del sottogenere petrarchista entro cui la sua lirica si colloca.

Il poeta della Fenice non si accontenta di citare espressamente la sua donna, o di alludervi con varie isotopie, perché fa ricorso egli stesso all'acrostico, come appare dal nome CONSTANCJA che si legge nei primi dieci capilettera del sonetto 335. L'agnizione rafforza la figura cardinale del libro, ma è proprio a questo livello indiretto, semiesplicito, che vengono recati i colpi più duri all'unicità della presenza femminile, se è vero che si possono rilevare, fra le iniziali dei versi in colonna, i seguenti riscontri:

TADDEA nel 284  
LUDOVJCA NICOLA nel 440  
FALANA JNGRATA nel 489  
MADALENA CRIGJA nel 490.

Si aggiunga a questi il riconoscimento di un'Arianna nel sonetto 52, allusa non più con l'acrostico ma con il richiamo al mito di Teseo, forse la stessa *Ariadna puella formosissima* di un'elegia di Tito Vespasiano Strozzi,<sup>38</sup> e si avrà chiara la percezione di una rottura in profondo con il modello petrarchesco. Che la moltiplicazione dei soggetti femminili sia anche dovuta a cause contingenti, riconducibili allo stato di canzoniere imperfetto nel quale ci si presenta il «libreto» dell'Anonimo, è questione che non può essere affrontata qui. Resta il fatto che questo seguace di Giusto nella Ferrara immediatamente preboiardesca ha già compiuto molti passi sulla via della demolizione/standardizzazione del modello petrarchesco filtrato dalla *Bella mano*, sviluppando quei filoni retorici e tematici a pieno titolo definibili come cortigiani, fra i quali la trasformazione, non puramente grammaticale, del nome dell'amata nei nomi delle amate.

---

<sup>37</sup> Ms. cit., c. 115r.

<sup>38</sup> Cfr. *Eroticon libri* II 14 (STROZZI, *Poesie latine*). Il parallelo si deve all'estensore sette/ottocentesco della nota, citata, annessa al ms. Additional.

## Il *Canzoniere* di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari

Nello studiare la ricezione dei *Rerum vulgarium fragmenta* nel secondo Quattrocento, vale a dire in un periodo-chiave per la piena affermazione del *Canzoniere* fra i lirici d'Italia, mi propongo di assumere un angolo visuale molto ristretto, focalizzato sul rapporto fra il sonetto incipitario dei *Fragmenta* e i singoli sonetti d'avvio dei canzonieri collocabili nella seconda metà del secolo XV. Il tutto allo scopo di valutare non tanto la fortuna di *Rvf*1, inteso come singola scheggia del *Canzoniere*, bensì il grado di comprensione e il tipo di accoglimento ricevuti da quel sonetto in quanto proemiale di un macrotesto, dunque il punto Alfa di un organismo formalmente unitario e di una vicenda amorosa da raccontare.<sup>1</sup>

La realizzazione di tale obiettivo abbisogna di alcune preliminari messe a punto di tipo definitorio, che permettano di delimitare, con la massima chiarezza possibile in questo settore di indagini, il campo e i termini della ricerca: *in primis*, che cosa si intenda per “canzoniere”. La questione è molto dibattuta e non è mia intenzione aprirne qui un ulteriore capitolo; mi limiterò perciò a considerare le definizioni, già minimali, che ritengo operativamente meglio applicabili al periodo preso in esame, sviluppando da esse una mia formula di canzoniere. Secondo Gorni, canzoniere è un

libro di poesia [...] in cui sia evidenziabile, a uno o più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia;<sup>2</sup>

a sua volta, Nadia Cannata lo definisce una

collezione di rime ordinate secondo una sequenza pensata dall'autore stesso.<sup>3</sup>

Incrociando e ulteriormente precisando tali due definizioni, intenderei per canzoniere *una raccolta di rime di un autore in cui sia evidenziabile, a più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia attribuibile all'autore medesimo*. Mi pare importante che i livelli del testo implicati nell'operazione-canzoniere siano più di uno, dato che anche in tale materia una sola rondine non fa, e non può fare, primavera; vanno dunque considerate le concomitanze fra due almeno, ma – di fatto – sempre più di due, di quei marcatori macrotestuali così acutamente indagati da

---

<sup>1</sup> La designazione di «punto A[lf]a» per indicare il sonetto incipitario di un canzoniere si deve a GORNI, *libro di poesia cinquecentesco*, p. 35.

<sup>2</sup> Cfr. GORNI, *Forme primarie*, p. 508 (alla forma canzoniere sono dedicate le pp. 504-18).

<sup>3</sup> Cito da CANNATA, *Canzoniere a stampa*, p. 49.

Enrico Testa,<sup>4</sup> riassunti e interpretati nel seguente quadro, dove accolgo anche i suggerimenti di Marco Santagata e Niccolò Scaffai:<sup>5</sup>

- *incipit*
- *explicit*
- isotopie semantiche
- isotopie temporali
- isotopie spaziali
- isotopie di persona
- titoli / rubriche
- partizioni interne
- connessioni intertestuali
- *dispositio* degli elementi
- progressione del senso
- *elocutio*
- poesie di poetica
- interdiscorsività (modelli)

Nei canzonieri secondo-quattrocenteschi qui esplorati prenderò in considerazione la presenza di almeno due degli elementi ora elencati, uno dei quali sarà necessariamente il sonetto incipitario.<sup>6</sup> Resta inteso che, dal rispetto contenutistico, mi limiterò ai canzonieri amorosi, nei quali cioè la materia sia, in tutto o in massima parte, riconducibile all'Eros, con esclusione dunque di lavori, anche strutturati, che raccolgano liriche esclusivamente di tipo religioso-moraleggiante-edificante o nelle quali la componente amorosa risulti occasionale e respinta ai margini (come può essere, ad esempio, in Petrucci).

Esulano dai requisiti minimi, formali e tematici, che possano configurare, magari in *nuce*, quegli intenti di organizzazione strutturale autoriale di cui si è detto, varie raccolte di liriche secondo-quattrocentesche, cui perciò non sembra applicabile la qualifica di canzoniere d'amore, e in particolare quelle di:

Serafino Aquilano<sup>7</sup>  
Bernardo Bellincioni<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> TESTA, *Libro di poesia*.

<sup>5</sup> Si vedano SANTAGATA, *Connessioni intertestuali* e SCAFFAI, *Poeta*.

<sup>6</sup> [Questo criterio, così come molti altri parametri, considerazioni sui testi, valutazioni su singoli autori, sono necessariamente cambiati nel volume conclusivo di questi miei studi (COMBONI, ZANATO, *Atlante*), al quale non posso che rimandare.]

<sup>7</sup> I suoi componimenti sono ora leggibili in SERAFINO AQUILANO, *Strambotti* e SERAFINO AQUILANO, *Sonetti e altre rime*.

<sup>8</sup> Su cui vale la pena leggere le considerazioni di CANNATA, *Canzoniere a stampa*, pp. 96-97. I testi di BELLINCIONI, *Rime* sono tuttora fruibili nell'ed. Fanfani.

Benedetto Biffoli<sup>9</sup>  
 Bernardino (Lidio) Catti<sup>10</sup>  
 Francesco Cei<sup>11</sup>  
 Giovanni Cieco (Orbo) da Parma<sup>12</sup>  
 Jacopo Corsi<sup>13</sup>  
 Lancino Curti<sup>14</sup>  
 Galeotto Dal Carretto<sup>15</sup>  
 Antonio Fileremo Fregoso<sup>16</sup>  
 Francesco Galeota<sup>17</sup>  
 Sigismondo Pandolfo Malatesta<sup>18</sup>  
 Narnese Romano<sup>19</sup>  
 Giovanni Nesi<sup>20</sup>  
 Giovanni Pico della Mirandola<sup>21</sup>

---

<sup>9</sup> Oggi avvicicabile nell'edizione BIFFOLI, *Rime*.

<sup>10</sup> Di cui ho esaminato il *Processus ordine iudiciario inter Lydium de suo corde: & amicam Lydiam latinis et maternis uersibus actitatus*, stampato nei *Lydii Catti Rauennatis opuscula*, Venezia, Tacuino, 1502 (descrizione in CANNATA, *Canzoniere a stampa*, pp. 286-87, n. 45).

<sup>11</sup> Non lo considero, nonostante l'impegnativo titolo dato alle sue rime da Marta Ceci: CEI, *Canzoniere*.

<sup>12</sup> Su cui si veda CERUTI BURGIO, *Per una edizione*.

<sup>13</sup> L'elenco delle sue 45 rime, con relativi manoscritti, in ROSSI, *Di una rimatrice*.

<sup>14</sup> L'edizione è offerta da MARCHI, *Rime volgari*.

<sup>15</sup> A Milano nel 1519 apparvero sue *Rime d'amore*, delle quali non ci è pervenuta alcuna copia (cfr. CANNATA, *Canzoniere a stampa*, p. 217, n. 76). Sulla produzione di Galeotto si veda quanto scrive MINUTELLI, *Poesia e teatro*, alle pp. 134-35: «la composizione della rimeria la più variegata ha dunque accompagnato, pausandole, le incombenze pubbliche del dignitario per circa un quarantennio».

<sup>16</sup> Noto da tempo nell'edizione FREGOSO, *Opere*.

<sup>17</sup> «Il più dispersivo [...] dei poeti aragonesi», peraltro dedito alla poesia popolareggiante nelle sue varie forme; «la sua raccolta non sopporta alcuna analisi che ricerchi strutture architettoniche o tessiture che in qualche modo ne garantiscano una tenuta unitaria» (le citazioni da SANTAGATA, *Lirica aragonesa*, p. 180).

<sup>18</sup> È poeta attivo fra prima e seconda metà del '400, ammesso che siano suoi i sonetti pubblicati in *Isotta bella*.

<sup>19</sup> Pseudonimo (?) che potrebbe essere collegato (ma si dovrebbero approfondire le ricerche) al nome di Marcello Filosseno, dato che il primo dei «Sonetti iuuenili» che compaiono nell'*Opera nova* di Narnese (Venezia, A. Bindoni, 1508) comincia con *Di tua immensa beltà l'alto splendore*, identico a quello del poeta trivigiano qui stampato in Appendice, n. 26 (notizie sulle edizioni del Narnese in CANNATA, *Canzoniere a stampa*, pp. 229-30, nn. 216-19, e pp. 332-33, nn. 113-15).

<sup>20</sup> Le sue rime, autografe nel ms. Riccardiano 2962, sono una raccolta ordinata in senso diaristico-cronologico (cfr. CARRAI, *Lirica toscana*, p. 103, nota 17), poiché raccoglie componimenti – specie, ma non solo, amorosi – registrati nel codice via via che venivano composti, come dimostrano le varie date in crescendo, comunque privi sia di punti Alfa e Omega sia di disegno macrotestuale.

<sup>21</sup> Che aveva pur scritto *quinque libri Amorum*, poi bruciati (a sentire lui), e dei quali sembrano sopravvivere una sessantina di testi, parte amorosi, parte di ispirazione religiosa: PICO DELLA MIRANDOLA, *Sonetti* (da cui ricavo le soprascritte notizie).

Marco Rosiglia<sup>22</sup>  
 Filippo Scarlatti<sup>23</sup>  
 Ludovico Sfortunato<sup>24</sup>  
 Giovan Francesco Suardi<sup>25</sup>  
 Anonimo delle *Rime per Zucarina*.<sup>26</sup>

A queste numerose esclusioni ne andranno aggiunte altre, derivanti dalle ulteriori pregiudiziali che hanno guidato la mia scelta, in particolare quella legata alla forma metrica del componimento incipitario, che limito esclusivamente al sonetto, per motivi che vanno collegati, da una parte, all'archetipo petrarchesco da cui muovo, cioè *Voi ch'ascoltate*, e dall'altra a una imprescindibile esigenza di omogeneità metrico-strutturale fra gli enti a confronto. Non esaminerò quindi quei casi, del resto isolati, di canzonieri che si avviano su metri difformi dal sonetto, come quelli di Antonio di Lerro,<sup>27</sup> Alessandro Braccesi<sup>28</sup> e Giovanni Testa Cillenio.<sup>29</sup> Certo, si potrebbe obiettare, almeno per il primo e il terzo di questi poeti, che l'insoddisfacente situazione testuale in cui ci sono pervenuti i loro versi potrebbe aver avuto riflessi anche sul macrotesto, manomesso da parte dei copisti e dunque non più fedele all'eventuale ordinamento d'autore: che è dubbio in realtà estendibile a tutti coloro per i quali non si possiedono edizioni critiche attendibili. A questo proposito, un caso di particolare evidenza risulta quello di Ludovico Sandeo, le cui rime furono pubblicate postume, a Bologna da «Ugo Rugerio» non molto dopo il 1° luglio 1485, per le cure del figlio Alessandro. Questi, con le parole di Italo Pantani,<sup>30</sup> «nel pubblicare il canzoniere del padre non si limitò a tagliarlo drasticamente (per comprensibile esigenza di riduzione dei costi), ma evidentemente

---

<sup>22</sup> Che si sospetta autore soprattutto primo-cinquecentesco e i cui sonetti amorosi (31 in tutto) non presentano interessi macrostrutturali (pur essendo evidente il richiamo a Giusto de' Conti del primo di quelli, *Io bacio spesso la felice mano*: cfr. *Opere [sic] noua del preclarissimo Poeta Mastro Marco Rosiglia da Foligno et altri auctori*, Venezia, Tacuino, 1517, c. A iir). Un elenco delle edizioni di questo autore in CANNATA, *Canzoniere a stampa*, p. 323, n. 96; p. 358, n. 154; pp. 396-97, nn. 209-11.

<sup>23</sup> Editi nei *Lirici toscani del '400*, pp. 495-627 (e cfr. PASQUINI, *Codice di Filippo Scarlatti*).

<sup>24</sup> Le sue rime, anepigrafe ma attribuite (*Ludouicus sfortunatus artibus studens olim domini martij Magnifici domini orsati manulessi*), uscirono a Venezia per i tipi di Maestro Andrea da Pavia nel 1489, e sono divise per generi metrici, con 48 sonetti amorosi privi di segnali macrostrutturali (scheda dell'edizione in CANNATA, *Canzoniere a stampa*, p. 405, n. 224).

<sup>25</sup> Cfr. i *Fragmenta Vulgaria*; su di lui è utile la scheda di CARRAI, *Lirici del Quattrocento*, p. 131.

<sup>26</sup> Su cui si vedano ora, con diversa prospettiva, i *Nuovi ragguagli sul "Canzoniere per Zucarina"*, in questo volume, pp. 00-00.

<sup>27</sup> Su cui MONTAGNANI, *Festa profana*, pp. 51-53 e p. 152 (ma ho dubbi anche sulla componente macrotestuale delle sue rime).

<sup>28</sup> BRACCESI, *Soneti e Canzone*; e cfr. COPPINI, *Canzonieri latini*, pp. 235-36.

<sup>29</sup> Cfr. MONTAGNANI, *Festa profana*, pp. 48-51 e pp. 167-68, che per le sue rime parla di una «forma strutturata, come già osservava Carrai (meno convinto ne pare Pantani)», con rinvii a CARRAI, *Lirica toscana*, pp. 100-2 (e si veda anche, ID., *Lirici del Quattrocento*, pp. 169-70), nonché a PANTANI, *Fonte*, p. 358, nota 21, del quale condivido le perplessità.

<sup>30</sup> Ivi, p. 368; ma si veda meglio, in questo volume, *Per una filologia del macrotesto*, pp. 00-00.

ne stravolse anche l'ordinamento», sicché lo stesso studioso ne ha proposto una ricostruzione strutturale che, per quanto rischiosa e del tutto divinata, consente di promuovere a pezzo incipitario non l'attuale sestina, ma il sonetto *La vera servitù che già molt'anni*, occupante il 47° posto nell'incunabolo e che ho deciso di accogliere fra i testi oggetto d'indagine (vedilo in Appendice, n. 42).

Parlare di sonetto incipitario di un canzoniere non significa farlo coincidere automaticamente con il primo componimento che si incontra ad apertura di libro. È ormai assodata la distinzione, su cui insiste soprattutto Genette, tra dedica e prefazione, che il critico francese considera elementi ugualmente paratestuali;<sup>31</sup> in un canzoniere, tuttavia, l'una e l'altra possono essere valutate in modo differente, in considerazione del fatto che talora il primo sonetto, o la prima lirica, sono interamente rivolti a un personaggio estraneo alla storia narrata, sotto la cui protezione si pongono sia il libro sia il poeta: un avvio favorito, almeno in parte, dal primo dei *Carmina* catulliani e variamente diffuso in epoca di rimeria cortigiana (già Petrarca, del resto, ne aveva pagato lo scotto, assorbendo e incapsulando però la dedica entro le fibre dei *Fragmenta*, diluita nei sonetti 8-10). Una lirica incaricata di svolgere mere funzioni di dedica, e cioè di esclusivo indirizzo a terzi, priva di qualsiasi altra componente caratteristicamente proemiale, può essere considerata un elemento dell'avantesto, come fra l'altro provano i trattamenti, manoscritti e tipografici, riservati a tali pezzi, spesso trascritti o stampati a parte e diversificati anche nell'impaginazione dal resto dell'opera: quando addirittura la dedica non sia affidata a un'epistola in prosa. Esempio, in proposito, è il caso del *Canzoniere per Bianca Maria Sforza* di Gasparo Visconti, che si apre con il sonetto *Mentre che vixè l'inclita Duchessa*, rivolto a Bianca Maria ma nel ricordo della precedente dedicataria, *l'inclita Duchessa* Beatrice d'Este, sonetto che è seguito da una prefazione in prosa e quindi dal vero e proprio pezzo d'avvio, il sonetto *Al servizio empio del tiranno Amore* (qui accolto nell'Appendice, n. 51). Ancora, il codice di dedica dei *Soneti e Canzone* di Filippo Nuvoloni, ms. Additional 22335 della British Library, si apre con una canzone «Ad illustrem et excelsum dominum Albertum Extensem», il cui congedo così recita:

Truova, canzon, chi ne lo Estense sangue  
chiàmassi Alberto, e a lui vanne devota,  
superbia ogni remota,  
e il presente libretto porterà'gli,  
un don de esso e di me, di te farà'gli.

Solo dopo questa canzone compare il titolo completo del canzoniere, «Sonetti e Canzone morale e de amore de Philippo Nuvoloni compendiate [cioè 'raccolte'] a nome de lo illustre et excelso Signore Misere Alberto da Este», cui segue il sonetto,

---

<sup>31</sup> Si veda GENETTE, *Soglie*, rispettivamente alle pp. 115-40 e pp. 158-289.



con iniziale riccamente miniata, *Qual poeta, philosopho o oratore*, che è il vero pezzo d'apertura del *libretto* (n. 35 dell'Appendice).<sup>32</sup> Anche le raccolte di Tebaldeo si annunciano con un sonetto di dedica in senso stretto: la silloge *Ad Augustinam* si apriva con il sonetto *Tanto ebber forza tue preghiere acese*,<sup>33</sup> quella facente capo alla *princeps* con il sonetto *Vedendo in foco le mie membra poste* (a Isabella d'Este),<sup>34</sup> ma è ben significativo che questi due canzonieri (il primo dei quali conflui nel secondo) si snodino poi con il medesimo ordinamento (2, 3, 4, 5 ecc.), sicché sonetto proemiale a tutti gli effetti va considerato il n. 2, *Come arai tanto ardir, rozza mia rima* (qui in Appendice, n. 48). Ben è vero che anche il successivo sonetto 3, *Scio che molti verranno l'altra etate*, collabora all'introduzione ai testi, dando vita a una sorta di proemio diffuso, a puntate,<sup>35</sup> ma voglio precisare che ai fini del presente lavoro ho considerato, per ciascun canzoniere, una e una sola unità, senza eccezioni. Anche le due raccolte di Filenio Gallo, per Lilia e per Safira, prendono abbrivio con un'egloga in terzine, salvo poi ricominciare tramite una serie di sonetti; e se il primo sonetto di *A Lilia*, *Nel dì ch'ogni cristian fa più onore*, non comporta problemi a essere considerato incipitario del canzoniere (lo si veda in Appendice, n. 28), è con *A Safira* che nascono alcuni interrogativi sul reale valore proemiale del sonetto 1, *Libretto e versi miei umili e bassi*, con il quale «Filenio envia la opereta e ' versi» (come recita la didascalia) al suo *signor* (v. 5), che non è Amore o l'amata, ma lo stesso, anonimo «Signor mio» più volte nominato nell'epistola di dedica: si tratterebbe perciò di una nuova dedica, in versi, che costringe a trattare il sonetto 1 come avantesto e a dirottare la scelta sul seguente, «Ad lectores egloghe», *Chi vuol saper quant'un om sciocco pecchi*, da considerare come il vero sonetto incipitario della raccolta (nell'Appendice, n. 29). Nel caso parallelo di Francesco Palmario, il sonetto I delle sue *Rime*,<sup>36</sup> *Ite, vaghe mie rime, a quel Signore*, svolge la medesima funzione del sonetto 1 del canzoniere *A Safira*, e dunque non va giudicato come proemiale; ed essendo il secondo componimento una canzone (per di più politica), ne consegue che il poeta anonimo si pone al di fuori del canone da me seguito e non trova spazio fra gli autori presi in esame.

Nel canone non entrano nemmeno i canzonieri in forma di prosimetro, come la *Nicolosa bella* (peraltro recuperata tramite il plagio di Feliciano),<sup>37</sup> il *Comento de' miei sonetti* di Lorenzo e l'autocommento di Girolamo Benivieni di *Canzone e Sonetti*, i quali pur godevano di una precedente diffusione autonoma, senza la prosa, ma, per quanto interessa al nostro discorso, erano avviati da una canzone, *Sotto un bel Lauro*,

<sup>32</sup> Sul particolare avvio/invio del canzoniere di Nuvoloni avevano posto l'accento DILEMMI, *Dintorni boiardeschi*, specie p. 31, e PANTANI, *Fonte*, pp. 364-67.

<sup>33</sup> È l'attuale n. 680 dell'edizione TEBALDEO, *Rime*. Sulla raccolta *Ad Augustinam* informa Tania Basile: ivi, II.1, pp. 15 ss., e p. 32 ss. [cfr., per un diverso parere, TROVATO, *Perché le rime del Tebaldeo*].

<sup>34</sup> Ha il n. 1 nelle *Rime della vulgata* dell'edizione ora citata.

<sup>35</sup> Tipologia su cui aveva già puntato il dito GORNI, *Libro di poesia*, p. 36.

<sup>36</sup> L'edizione di PALMARIO, *Rime* è stata procurata da N. Cacace Saxby.

<sup>37</sup> Come vedremo fra poco, grazie al lavoro di SORANZO, *Felice Feliciano*.

*all'ombra*, dunque non includibili nella scelta.<sup>38</sup> Quanto ai confini cronologici cui mi sono attenuto, valgano le date 1451-1500, sebbene un limite *post quem* storicamente, culturalmente e simbolicamente più fondato potesse essere il 1454 della pace di Lodi, per le ragioni enunciate da Marco Santagata:<sup>39</sup> ma si tratta di un intervallo di tempo ai miei fini trascurabile; sul 1500, ultimo anno del secolo XV e dell'età degli incunaboli, nonché vigilia di quel 1501 che segna, con il Petrarca Aldino, «un punto di svolta nella tradizione a stampa della lirica in Italia»,<sup>40</sup> credo si possa essere pacificamente concordi. Qualche intoppo può sorgere, come è ovvio, nel dover salomonicamente decretare l'appartenenza di un canzoniere, sviluppatosi a cavallo del 1451 o del 1500, al novero dei testi secondo-quattrocenteschi: soccorre in questo frangente un criterio empirico, secondo il quale vengono accolti i canzonieri che, per quanto si riesce a sapere o a ipotizzare, sono stati per la maggior parte composti dopo il 1450 o prima del 1501, e viceversa esclude quelli in gran parte scritti anteriormente al 1451 o posteriormente al 1500. Escono così dalla scelta, perché di fatto primo-quattrocenteschi, i nomi di:

Francesco Accolti<sup>41</sup>

Ulisse Aleotti<sup>42</sup>

Mariotto Davanzati<sup>43</sup>

Angelo Galli<sup>44</sup>

Alessandro Sforza<sup>45</sup>

Giovanni de' Mantelli detto Tartaglia;<sup>46</sup>

parimenti, ritengo soprattutto primo-cinquecenteschi i nomi di:

Giovanni Bruni de' Parcitadi<sup>47</sup>

<sup>38</sup> Notizie sui versi di Benivieni devono tuttora essere pescate nel vecchio lavoro di RE, *Girolamo Benivieni*.

<sup>39</sup> SANTAGATA, *Dalla lirica 'cortese'*, pp. 24-25.

<sup>40</sup> Così CANNATA, *Il canzoniere a stampa*, p. 11 (e, più in generale, pp. 10-11 e p. 70).

<sup>41</sup> La cui produzione, da riordinare *ab imis* sulla base della tradizione manoscritta, fu edita da MESSINA, *Rime di Francesco Accolti*.

<sup>42</sup> Pubblicato da SEGARIZZI, *Ulisse Aleotti*, va letto con le raccomandazioni di BALDUINO, *Esperienze della*, p. 353, nota 239. Sulla natura strutturata del suo canzoniere nutro molti dubbi.

<sup>43</sup> Su cui GORNI, *Un canzoniere adespoto*.

<sup>44</sup> Di cui si veda l'ed. di G. Nonni: GALLI, *Canzoniere*.

<sup>45</sup> O chi per lui: si veda A. SFORZA, *Canzoniere*, edizione insoddisfacente anche perché basata su una *recensio* incompleta, da allargare sulla base delle indicazioni di GORNI, *Appunti metrici*, e COMBONI, *Per l'edizione*.

<sup>46</sup> Le cui rime furono in gran parte composte prima del 1444: cfr. l'introduzione a MANTELLI DI CANOBIO, *Versi d'amore*.

<sup>47</sup> Mi riferisco al primo dei suoi *canzonieri*, gli *Amores ad divam Euridicem*, pubblicato fra *Le cose volgari*, Venezia, Rusconi, 1506 (descritta, con le ristampe, in CANNATA, *Canzoniere a stampa*, pp. 273-75, nn. 21-23): poiché raccoglie rime *in vita e in morte* dell'amata, scomparsa il 20 aprile 1500 (cfr. BALLISTRERI, *Bruni de' Parcitadi*), sembra probabile che la sua attività lirica, verosimilmente iniziata prima del nuovo secolo (era nato nel 1474), sia da considerarsi eminentemente cinquecentesca (come del resto comprovano i successivi *canzonieri* da lui composti). Parte della sua produzione fu pubblicata da

Alessandro Caperano<sup>48</sup>  
 Colantonio Carmignano<sup>49</sup>  
 Paride Ceresara<sup>50</sup>  
 Giacomo Filippo Faella<sup>51</sup>  
 Diomede Guidalotti<sup>52</sup>  
 Notturmo Napolitano<sup>53</sup>  
 Guidotto Prestinari<sup>54</sup>  
 Antonio Ricco<sup>55</sup>  
 Francesco Straparola.<sup>56</sup>

---

BATTAGLINI, *Saggio di rime*, che afferma di basarsi su un codice di sua proprietà ritenuto autografo, ma che tale non è, come risulta da un controllo diretto del manufatto, ora ms. 4254 della Biblioteca Universitaria di Bologna. Analogo esemplare manoscritto, che non ho esaminato, risulta essere il codice Piancastelli 606 della Biblioteca Comunale di Forlì, segnalato da KRISTELLER, *Iter italicum*, I, p. 235.

<sup>48</sup> Essendo nato tra 1480 e '90 (cfr. MUTINI, *Caperano, Alessandro*), ritengo la sua *Opera nova*, uscita a Venezia per Rusconi nel 1508 (scheda in CANNATA, *Canzoniere a stampa*, p. 282, n. 38), composta in gran parte nei primi anni del '500.

<sup>49</sup> Le sue *Cose vulgare* furono edite a Venezia, dal solito Rusconi, nel dicembre 1516 (cfr. CANNATA, *Canzoniere a stampa*, pp. 285-86, n. 44); lo sappiamo attivo fin oltre il 1535 e ancora in vita verso il 1544 (si veda MUTINI, *Carmignano, Colantonio*), ma ne ignoriamo la data di nascita: prudenza vuole che lo si consideri autore primo-cinquecentesco.

<sup>50</sup> L'edizione di CERESARA, *Rime* è stata curata da A. Comboni.

<sup>51</sup> Va circoscritto «fra il 1493 e il 1529 l'arco di tempo cui è sottesa l'attività del Faella rispecchiata nell'autografo» del *Lauretum*: così DILEMMI, *Un 'cortigiano' veneto*, p. 182.

<sup>52</sup> Nasce all'inizio degli anni Ottanta del '400 (cfr. RODLER, *Guidalotti, Diomede*) e stampa il suo *Tyrocinio de le cose vulgari* a Bologna, per Caligola Bazalero, nel 1504 (si veda CANNATA, *Canzoniere a stampa*, pp. 329-30, n. 109), sicché pare probabile che la sua attività si ponga a cavallo del 1500, e forse soprattutto nei primi quattro anni del nuovo secolo.

<sup>53</sup> Suoi sonetti compaiono a stampa a partire dal 1517 e sono poi riediti a tambur battente, assieme a svariate altre opere, sì da fare di lui un «best-seller degli anni '20» (CANNATA, *Canzoniere a stampa*, p. 121 – ivi anche l'elenco delle edizioni, pp. 334-45, nn. 116-36): e tale sarà in gran parte il periodo di attività di questo autore, del resto poco incline a produrre dei *canzonieri*.

<sup>54</sup> Le cui rime afferiscono «a un periodo compreso fra il 1484 e il 1515», come scrive DILEMMI, *Agli antipodi*, p. 241. Il titolo di questo contributo risulta oltre tutto di per sé significativo riguardo alla natura non strutturata delle rime (sulle quali si può anche vedere: ID., *Rime di Guidotto*).

<sup>55</sup> Napoletano, mancano su di lui dati biografici sicuri: sappiamo solo che pubblicò le sue rime, divise per generi metrici (per primi i sonetti, in numero di 105), nel 1507 a Venezia, coi tipi di Melchiorre Sessa e il titolo di *Fior de Delia*, con ristampe nel 1511 e nel 1514 (cfr. CANNATA, *Canzoniere a stampa*, pp. 394-96, nn. 206-8): è dunque misura prudenziale considerarlo autore in gran parte primo-cinquecentesco.

<sup>56</sup> La sua *Opera nova*, Venezia, Rusconi, 1508 (su cui CANNATA, *Canzoniere a stampa*, pp. 408-9, nn. 231-32) inizia con «Sonetti CXV» e deve raccogliere testi di un giovane autore, se questi pubblicò, ancor vivo, le *Piacevoli notti* nel 1550 e nel 1553: sembra perciò buona norma collocare la produzione lirica di questo biograficamente misterioso scrittore nei primi anni del '500 (al massimo, a cavallo fra i due secoli).

Entro le coordinate complessivamente fin qui tracciate, possono fregiarsi del titolo di sonetti proemiali di altrettanti canzonieri secondo-quattrocenteschi i 51 componimenti ospitati nell'Appendice di questo lavoro; su un cinquantaduesimo possibile sonetto incipitario, *Vanne libello mio, vanne felice*, di un anonimo autore veneto di fine '400 segnalato da Massimo Danzi<sup>57</sup> e ospitato nel ms. 159 della Eton College Library di Windsor, non posso pronunciarmi, essendo risultati finora vani i reiterati tentativi di acquisire una copia del codice. Alcune di queste 51 presenze riescono scontate, altre necessitano di un minimo di giustificazione, che si offre entro una rapida carrellata di tutti i testi, compiuta per aree geografiche di appartenenza e/o di elezione, rinviando all'Appendice per ulteriori dettagli filologico-bibliografici.

Cominciando dal Nord, Milano può contare su due soli canzonieri di un unico autore, Gasparo Visconti [cfr. nn. 50-51], che scrive negli anni Novanta del '400; ma è Venezia con il suo Stato di Terraferma a detenere il primato di presenze (13): vi rientrano due riminesi trapiantati come Giovanni Aurelio Augurelli [n. 6], il cui «libreto de canzonete» comporta una cinquantina di pezzi fra sonetti e canzoni,<sup>58</sup> e Girolamo Ramusio [n. 40], del quale qui si promuove il canzonieretto Marciano piuttosto che quello, più dispersivo e strutturalmente meno definito, rappresentato dal codice XIII D 45 della Nazionale di Napoli;<sup>59</sup> il senese Filippo Galli, che assume il nome di Filenio Gallo [nn. 28-29] e vive lungamente tra Venezia e Padova; il modenese Panfilo Sasso (Sasso de' Sassi) [n. 44], attivo a Verona e a Brescia, città quest'ultima nella quale pubblica la *princeps* delle sue opere, giusto allo scadere del secolo; il friulano Niccolò Liburnio [n. 32], che, nato verso il 1475 e morto nel 1557, rientra fra gli autori secondo-quattrocenteschi soltanto con le *Opere gentile et amorose*, uscite a Venezia nel 1502;<sup>60</sup> Niccolò Lelio Cosmico [n. 22], padovano ma frequentatore di varie corti (Roma, Mantova, Ferrara), della cui fluviale produzione si accetta – secondo le proposte della sua editrice<sup>61</sup> – il piccolo canzoniere Marciano Italiano IX 152, anziché la doppia silloge dei «Rerum Vulgarium Fragmenta» rappresentata dai mss. Marciano Italiano IX 151 e Ferrarese I 408 della Ariosteia, e caratterizzata da «un'affastellata rassegna di piccoli eventi, minimi gesti, varie riflessioni»; Giovanni Antonio Romanello [n. 41], presente nell'Isoldiano (e altrove)

---

<sup>57</sup> DANZI, *Biblioteca*, p. 355.

<sup>58</sup> Cfr. BALDUINO, *Esperienze della poesia*, pp. 365-67.

<sup>59</sup> Notizie su ambedue i manoscritti e sull'autore fornisce FLAMINI, *Girolamo Ramusio*.

<sup>60</sup> Scheda in CANNATA, *Canzoniere a stampa*, p. 330, n. 110. A proposito della collocazione cronologica dell'autore, si veda quanto scrive MAMMANA, *Liburnio, Niccolò*, p. 65: «Nacque in Friuli negli anni Settanta del XV secolo, se si considera come punto di riferimento il 1502, anno della sua prima opera a stampa (*Opere gentile et amorose* ..., Venetiis, Per Picinum de Brixia), in cui il L[iburnio] attesta di essere al venticinquesimo anno di età, informazione riferibile verosimilmente all'epoca di composizione dell'opera, piuttosto che a quella della sua pubblicazione».

<sup>61</sup> Cfr. BARTOLOMEO, *Un manoscritto quattrocentesco*, nonché, per le affermazioni che seguono, EAD., *Rime*, p. XIV.

con «uno dei canzonieri di più alto impatto formale e, in senso lato, narrativo»;<sup>62</sup> Felice Feliciano [n. 25], il cui *Canzoniere per Pelegrina da Campo* fagocita nel sonetto iniziale il componimento di pari metro della *Nicolosa bella* di Calogrosso *Quest'anima gentil, questa mia dea*, leggermente modificato nei primi due versi e assunto *in toto* nei restanti dodici;<sup>63</sup> se è indubbio trattarsi di un plagio, resta che le rime per Pellegrina sono costruite come un canzoniere, da cui l'assunzione di Feliciano / Calogrosso fra gli autori che qui si studiano; Marcello Filosseno [n. 26], trevigiano ma irrequieto frequentatore di città e di corti, le cui *Sylve*, stampate nel 1506,<sup>64</sup> raccolgono fra molto altro i suoi *Sonetti iuvenili*, cioè il suo canzoniere d'amore, composto in massima parte – si ipotizza – prima del nuovo secolo e fors'anche prima della sua entrata fra i Serviti (1488);<sup>65</sup> Marco Businello [n. 16]: la tradizione manoscritta delle sue rime, su cui informano Cestaro e Gorni,<sup>66</sup> è unanime nel confermare il ruolo incipitario da assegnare al sonetto *Leggiadri gioveniti*; Antonio Grifo [n. 30], probabilmente veneziano, che ebbe varie esperienze fuori della sua patria (specie nella Milano del Moro) e ci ha lasciato il ponderosissimo canzoniere Marciano Italiano Z 64, dove ha raccolto «il tesoro de le *sue zanze*» (così nella lettera di dedica) e che è caratterizzato da due sonetti proemiali, cioè, oltre a quello iniziale qui ospitato (secondo i criteri adottati), anche il secondo, *Se le mie rime sparse in queste carte*;<sup>67</sup> infine, l'Anonimo Veneziano di fine '400 [n. 1] studiato da Carrai di sul prezioso codicetto 277.4 Extravagantes della Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel.<sup>68</sup>

Veniamo a Ferrara e all'area emiliana, ricche di 11 testi, composti da: l'Anonimo del *Canzoniere Costabili* [n. 17], con tutta probabilità ferrarese, produttivo negli anni Cinquanta-Sessanta del '400 e autore di un libro di rime per Costanza Costabili;<sup>69</sup> Antonio Cornazano [n. 20], di origine piacentina, attivo fra Milano e Ferrara, il cui *Liber* per Angela fu allestito verso la seconda metà degli anni Sessanta;<sup>70</sup> Filippo Nuvoloni [n. 35], mantovano ma ferrarese d'adozione, che confeziona il suo canzoniere all'incirca negli stessi anni di Matteo Maria Boiardo [n. 15] e su cui ci siamo già soffermati; Ludovico Sandeo [n. 42], fruibile attraverso la *princeps* curata dal figlio, fortemente sospetta, come abbiamo già avuto modo di sottolineare; il cugino di Boiardo, Niccolò da Correggio [n. 21]; Timoteo Bendedei [n. 13], cui

<sup>62</sup> Così MONTAGNANI, *Festa profana*, p. 57.

<sup>63</sup> L'agnizione si deve a SORANZO, *Felice Feliciano*, pp. 302-3.

<sup>64</sup> Descritte in CANNATA, *Canzoniere a stampa*, pp. 320-21, n. 91.

<sup>65</sup> Notizie su di lui in LIZIER, *Marcello Filosseno*. Si dice «certo», non so sulla base di quali argomenti, «che parecchi dei componimenti di argomento amoroso appartengono agli anni della sua maturità», CESERANI, *La lirica*, p. 701.

<sup>66</sup> Cfr. CESTARO, *Rimatori padovani*, pp. 104-18, e GORNI, *Rime di Marco*.

<sup>67</sup> Ambedue si leggono, con le necessarie notizie sul codice Marciano, probabilmente autografo, in ALFIERI, *Antonio Grifo*, pp. 204-5.

<sup>68</sup> Si veda CARRAI, *Petrarchismo veneziano*.

<sup>69</sup> Notizie e bibliografia aggiornata su di lui fornisce VERZIAGI, *Per Costanza Costabili*.

<sup>70</sup> Basti il rinvio, da ultimo, a COMBONI, *Due canzonieri*, con i necessari estremi bibliografici.

taluno attribuisce un canzoniere dedicato a una Barbara, secondo altri invece uscito dalle mani di Tebaldeo:<sup>71</sup> dilemma di non agevole soluzione, di fronte al quale ho comunque ritenuto di salvaguardare la compattezza del sia pur esile libretto (21 sonetti e 1 sestina) e di inserirlo fra quelli presi in esame; Antonio Tebaldeo [n. 48], accolto con la silloge sicuramente autoriale *Ad Augustinam*, rimasta manoscritta, piuttosto che con quella a stampa del 1498 curata dal fratello, su cui gravano dubbi e incertezze:<sup>72</sup> di fatto, però, le liriche iniziali delle due raccolte, esclusi i rispettivi sonetti di dedica, coincidono, come si è già detto; Francesco Gara Dalla Rovere, detto il Quercente [n. 39], savonese, del quale si può «supporre una [...] frequentazione dell'ambiente colto bolognese»<sup>73</sup> e che canta una donna «conosciuta e amata a Ferrara»,<sup>74</sup> forse la stessa di Tebaldeo, autore con le cui rime le sue sono spesso intrecciate: come nel ms. 1242 della Biblioteca Universitaria di Bologna, ove formano una sorta di canzoniere, entro cui però entrano sonetti allotrui (ad esempio di Boiardo);<sup>75</sup> Tommaso Sclaricino Gambaro<sup>76</sup> [n. 45], bolognese, di cui apparve a stampa il *Silvano* (Bologna 1491),<sup>77</sup> contenente il canzoniere intitolato «Sonetti amorosi per M[adonna] Lucina», la seconda sezione del quale accoglie «di Sonetti della morte di Madonna Lucina»; Andrea Baiardi [n. 7], di Parma, oggi leggibile nel codice, considerato autografo (ma l'ipotesi sarà da vagliare con attenzione), Reggiani F 79 della Biblioteca Comunale di Reggio Emilia.<sup>78</sup>

Al comprensorio feltresco-romagnolo, cui agglutino – per motivi di contiguità non solo geografica – Perugia, appartengono: Raniero Almerici [n. 2], pesarese, di cui resta l'autografo, una copia di lavoro riferibile a un periodo di oltre un ventennio, dal 1461 al 1483;<sup>79</sup> Nicola da Montefalco [n. 34], *trombetta* al servizio di Braccio Baglioni, scrisse un canzoniere per Filena (intitolato infatti *Filenico*) contenente versi scritti tra il 1467 e il '90, tràditi dal ms. 239 della Classense di Ravenna;<sup>80</sup> Antonio da Montalcino [n. 5], senese «vissuto a lungo presso la corte urbinata»,<sup>81</sup> raccoglie le sue rime, «presumibilmente, tra il 1445 ed il 1459»;<sup>82</sup> ragion per cui rientra di diritto fra i rimatori secondo-quattrocenteschi; Lorenzo Spirito [n. 46], di Perugia ma in contatto con l'area feltresca e ferrarese, ha lasciato due differenti redazioni del suo

---

<sup>71</sup> Si tratta, rispettivamente, di CASTOLDI, *Timoteo Bendedei*, e di Jean-Jacques Marchand in TEBALDEO, *Rime*, III.1, pp. 35 e 690.

<sup>72</sup> Sulla questione, oltre al lavoro della Basile cit. nella nota 32, saranno da vedere anche CANNATA, *Canzoniere a stampa*, pp. 58-59 e pp. 124-42, nonché CASTOLDI, *Tebaldeana*, pp. 29-31.

<sup>73</sup> Cfr. ASOR ROSA, *Gara Della Rovere*.

<sup>74</sup> Così CAVICCHI, *Francesco Gara Dalla Rovere*, p. 215.

<sup>75</sup> Come preciso in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, pp. XXXI-XXXII.

<sup>76</sup> Varie le forme del cognome: cfr. BISCARINI, *Gambaro, Tommaso*.

<sup>77</sup> Descrizione completa in CANNATA, *Canzoniere a stampa*, pp. 403-4, n. 222.

<sup>78</sup> Notizie sull'autore fornisce CESERANI, *Baiardi, Andrea*.

<sup>79</sup> Notizie più dettagliate in ALMERICI DA PESARO, *Rime*.

<sup>80</sup> Su cui si veda FANTOZZI, *Canzoniere inedito*.

<sup>81</sup> Così CARRAI, *Lirici del Quattrocento*, p. 111.

<sup>82</sup> ANTONIO DA MONTALCINO, *Rime*, p. 27.

canzoniere, l'una più breve allestita dopo il 1461 (testimoniata dal ms. H 64 della Comunale di Perugia), la seconda più folta (nel ms. 232 della Classense):<sup>83</sup> per quanto qui interessa, in ambedue il sonetto incipitario risulta il medesimo.

Si rifà ampio l'appannaggio di canzonieri nella zona di Firenze e della Toscana (13 testi per 9 autori), che vanno ascritti a: Bernardo Pulci [n. 38], qui considerato per quella corona di 39 sonetti<sup>84</sup> fatta pervenire a un Lorenzo de' Medici appena adolescente e infatti segnata da un componimento proemiale parzialmente di dedica (che si limita alle terzine), oltre che da un finale di riflessione moraleggiante; Lorenzo de' Medici [n. 33], che cominciò ad organizzare il suo *Canzoniere* verso il 1474-'75, con materiali risalenti al decennio precedente;<sup>85</sup> Bartolomeo Della Fonte [n. 24], autore di un *Poema vulgare* giuntoci solo parzialmente, ma in cui è assodato il ruolo incipitario svolto dal sonetto *Spirto gentil, che aspiri al sacro fonte*, probabilmente rivolto ad Alessandro Cortesi;<sup>86</sup> Tommaso Baldinotti [nn. 8-9-10-11-12], pistoiese, «il più formidabile produttore di macrotesti lirici in volgare»<sup>87</sup> e infatti accolto con ben cinque delle sue sillogi, restandone escluse quelle di impronta non specificamente amorosa (il *Libellus ad Sicbeum Senensem* e quelli *Ad Ant. Fortiguerram et alios* e *Ad mag. Laur. Medicen et magnates quosdam*);<sup>88</sup> lo stesso Antonio Forteguerris ora citato [n. 27], conterraneo, sodale e discepolo del precedente e autore di un *Liber amatorius*; il cortonese Comedio Venuti [n. 49], il cui cospicuo canzoniere, che considero prodotto a partire dal 1451 (se il 18 ottobre di quest'anno il poeta dice di essersi innamorato: ma certo sue rime potevano essere state scritte prima), andrà letto alla luce dei rilievi mossi da Carrai all'edizione Lanza;<sup>89</sup> Benedetto da Cingoli [n. 14], che il nome denuncia di origine marchigiana, ma di fatto vissuto a Siena, autore di un canzoniere *In Chaterina Branchina a la quale se offerisce cantar le sue laude*,<sup>90</sup> il cui sonetto proemiale ebbe l'onore di un commento da parte di Jacopo Fiorino de' Boninsegni;<sup>91</sup> Niccolò Angeli [n. 4] dal Bucine, senese d'adozione, che scrive per «Francesca figliola di Missere Bartolomeo de' Benassai [...], la quale [...] ho denominata sotto el nome di una cerva peregrina»;<sup>92</sup> Bernardo Ilicino [n. 31], della

---

<sup>83</sup> Ricavo tali notizie da IRACI, *Lorenzo Spirito*, specie pp. 71-75, nonché da BALDELLI, *Correzioni cinquecentesche*, pp. 419-21.

<sup>84</sup> Leggibile nei *Lirici toscani del '400*, II, pp. 312-28, nn. XXXIX-LXXVII. Un accenno ad essa in CARRAI, *Lorenzo e l'umanesimo*, a p. 21, nota 41.

<sup>85</sup> Cfr. DE' MEDICI, *Canzoniere*, pp. 276-82.

<sup>86</sup> Come dimostra, in maniera convincente, LEUKER, *Un dono*. Notizie sul canzoniere del Fonzio in CARRAI, *Lirica toscana*, pp. 103-4.

<sup>87</sup> Così CARRAI, *Lirica toscana*, p. 109.

<sup>88</sup> Tutti si leggono nel ms. A 58 della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia.

<sup>89</sup> Cfr. CARRAI, *Lirica toscana*, pp. 118-23.

<sup>90</sup> Come si legge nel ms. Vaticano Chigiano M.V.102, c. 16v (tavola del codice in MAGNANI, *Poesia d'uso*, pp. 302-5).

<sup>91</sup> Edito da CARRAI, *Un commento quattrocentesco*, alle pp. 116-20.

<sup>92</sup> Così nella prosa introduttiva del canzoniere, leggibile nel ms. I.II.35 della Comunale di Siena, cc. 2r e 4r.

famiglia Lapini di Montalcino, che dimorò a lungo a Siena ma anche al Nord, specie a Ferrara,<sup>93</sup> al quale va certamente ascritto il canzoniere *In diva Ginevra Lùcia donna di Troilo Malavolti* trasmessoci dal ms. Vaticano Chigiano M.V.102 (citato sopra per il Cingoli), non però il sonetto proemiale dell'altra silloge che, nel medesimo codice, va sotto il suo nome ed è composto *In laude di Francesca Cerva* (la stessa dell'Angeli), perché quel componimento risulta attribuibile ad Agostino Staccoli [n. 47], urbinato di stanza a Roma, il canzoniere del quale presenta una tradizione, manoscritta e a stampa, in cui il sonetto *Era la vita mia libera e sciolta* appare ovunque come incipitario.<sup>94</sup>

All'ambiente napoletano risalgono: Giovanni Aloisio [n. 3] con il suo *Naufragio*, fatto conoscere da Marco Santagata;<sup>95</sup> Joan Francesco Caracciolo [n. 18], gli *Amori* del quale, tanto nel ms. Barberiniano Latino 4026 della Vaticana, quanto nella *princeps* del 1506 (Napoli, Giovanni Antonio de Caneto), prendono avvio con il sonetto *Sòle lo infermo difalcar la doglia*;<sup>96</sup> Pietro Jacopo De Jennaro [n. 23], il cui «primo sonetto» delle *Rime* riveste un evidente valore incipitario; Giuliano Perleoni, detto Rustico Romano [nn. 36-37], autore di una raccolta di rime divisa in cinque parti, la prima di extravaganti, le altre di liriche amorose, ciascuna dedicata a una donna diversa e tali da configurare quattro canzonieri: ma il secondo (*Opere de Beatrice*) e il terzo (*Opere de Angela de Bel Prato*) esclusi dalla mia scelta, in quanto avviantisi con una canzone; Benet Garret, detto il Cariteo [n. 19], qui ospitato con il canzoniere *Endimion a la Luna*, testimoniato dal codice della Fondazione Marocco di Torino,<sup>97</sup> messo insieme prima del 1494 e sostanzialmente rispecchiato nella *princeps* napoletana del 1506 (stesso editore e stesso anno di Caracciolo); infine Jacobo Sannazaro [n. 43], la cui presenza riesce qui problematica, soprattutto per questioni di carattere filologico: dovendo attenermi alle proposte di Dionisotti,<sup>98</sup> che ritiene applicabile la qualifica di canzoniere alla sola seconda parte di *Sonetti e Canzoni* quale risulta dalla *princeps* del 1530, avrei dovuto scegliere come incipitario il n. XXXIII dell'edizione Mauro,<sup>99</sup> che però è una sestina, dunque non proponibile in questa sede; viceversa, pensa alla stampa del '30 come *corpus* unitario, con argomenti di un certo peso, Rosangela Fanara,<sup>100</sup> secondo la quale, dunque, l'attuale componimento n. I, *Se quel soave stil che da' prim'anni*, sarebbe a tutti gli effetti il pezzo proemiale: conclusione in qualche modo avallata dall'esame delle differenti fasi redazionali del canzoniere sannazariano svolto in precedenza da Bozzetti,<sup>101</sup> con particolare

<sup>93</sup> Un breve riassunto delle sue peregrinazioni in VASOLI, *Bernardo da Siena*.

<sup>94</sup> Ampie notizie al riguardo fornisce MAGNANI, *Poesia d'uso*.

<sup>95</sup> Cfr. SANTAGATA, *Lirica aragonese*, specie pp. 1-23 (e 403-11 per la tavola del testimone unico, ms. 3220\* della Nationalbibliothek di Vienna).

<sup>96</sup> Tavola di raffronto fra i due testimoni, *ivi*, pp. 412-20.

<sup>97</sup> Studiato da MOROSSI, *Primo canzoniere*.

<sup>98</sup> Cfr. DIONISOTTI, *Appunti sulle rime*.

<sup>99</sup> Compresa in SANNAZARO, *Opere volgari*.

<sup>100</sup> Cfr. FANARA, *Strutture macrotestuali*.

<sup>101</sup> BOZZETTI, *Note per un'edizione*.



riferimento alla silloge siglata NO,<sup>102</sup> relativa a una redazione anteriore al 1496 in cui sonetto d'avvio era appunto *Se quel soave stil*. Accolgo perciò, pur con beneficio d'inventario ma consapevole di non poter ignorare l'apporto di Sannazaro, ben quattrocentesco e ben strutturato, il sonetto I dell'edizione Mauro, fermandone comunque il testo all'altezza della redazione testimoniata da NO.

Nella disamina dei 51 sonetti incipitari degli autori ora passati in rassegna, il punto di riferimento unico sarà rappresentato dal sonetto di apertura dei *Rerum vulgarium fragmenta*, che all'uopo viene parcellizzato in unità minime significative di tipo tematico e, a seguire, di carattere formale. Sul versante dei contenuti, ho individuato le seguenti 12 cellule:

- 1) Appello ai lettori-ascoltatori, in particolare a chi ha provato che cos'è l'amore (cfr. *Voi ch'ascoltate* [v. 1] e *ove sia chi per prova intenda amore* [v. 7])<sup>103</sup>
- 2) Riflessione sui propri versi e sul proprio stile (cfr. *rime sparse* [v. 1], *vario stile* [v. 5])
- 3) Amore come patimento (*sospiri* [v. 2], pianto [v. 5], *dolore* [v. 6])
- 4) Amore come errore (v. 3), peccato, cosa vana e inutile (*vane speranze* e *van dolore* [v. 6], *sogno* [v. 14])
- 5) Amore come esperienza del passato (si vedano i tempi verbali di *io nudriva* [v. 2], *quand'era* [v. 4], *favola fui gran tempo* [v. 10])
- 6) Amore legato alla giovinezza (v. 3: *in sul mio primo giovanile errore*)
- 7) Tema della *mutatio animi* (ora è un uomo diverso dal passato, anche se *in parte* [cfr. v. 4])
- 8) Richiesta → a) di commiserazione (*pietà*: v. 8), cioè di solidarietà da parte degli innamorati  
→ b) di *perdono* (v. 8), cioè di 'assoluzione' per il peccato
- 9) Motivo della *fabula vulgi* (derisione della gente, l'essere mostrato a dito: *al popol tutto / favola fui gran tempo* [vv. 9-10])
- 10) Motivo della *vergogna* (morale e anche letteraria - cfr. *di me medesimo meco mi vergogno; / et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto* [vv. 11-12])
- 11) Il pentimento (*'l pentersi*: v. 13) del poeta-innamorato
- 12) Motivo della *vanitas vanitatum*, dell'inconsistenza dei piaceri terreni (*quanto piace al mondo è breve sogno* [v. 14])

Ho quindi preso in considerazione alcuni (8) elementi formali:

- 13) Schema metrico del sonetto [ABBA ABBA CDE CDE]
- 14) Rime (A -ono, B -ore, C -utto, D -ente, E -ogno) e parole-rima (1 *suono*, 2 *core*, 3 *errore*, 4 *sono*, 5 *ragiono*, 6 *dolore*, 7 *amore*, 8 *perdono*, 9 *tutto*, 10 *sovente*, 11 *vergogno*, 12 *frutto*, 13 *chiaramente*, 14 *sogno*)
- 15) Vocaboli-chiave, sintagmi e locuzioni
- 16) Forma allocutiva (dunque presenza di un vocativo fin dall'*incipit* o dai primi versi)

<sup>102</sup> Trådita dal ms. XXVIII.1.8 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli.

<sup>103</sup> Non ho ritenuto di scindere in due nuclei tematici differenti l'appello generico ai lettori-ascoltatori e la successiva precisazione rivolta a chi, di quelli, è stato innamorato, perché tale divisione mi è sembrata troppo sottile e operativamente poco vantaggiosa.

- 17) Vocativo assoluto (scollamento sintattico tra vocativo e verbo reggente: *Voi* [...] *spero trovar* [vv. 1 e 8])
- 18) Rapporto fra partizione metrica e sintassi: 8 vv. + 3 vv. + 3 vv. (con forte dualismo fronte/sirma)
- 19) Uso di paronomasie / accumulazioni / polisindeti (*suono/sono/sogno - vane/van/vaneggiar - spero/speranze - mi vergogno/vergogna - vergogna ... e 'l pentérsi, e 'l conoscer - et ... e ... e ...*)
- 20) Particolarità:
- Ma* iniziale di sottounità strofica (cfr. v. 9)
  - uso di infiniti sostantivati (con articolo determinativo): cfr. *del mio vaneggiar* (v. 12), *'l pentérsi, e 'l conoscer* (v. 13)
  - allitterazioni molto sostenute (come al v. 11: *me medesmo meco mi*)

La ricerca dell'incidenza di queste 20 unità tematico-formali ricavate da *Voi ch'ascoltate* sui 51 sonetti incipitari ha condotto a tracciare il seguente quadro generale:<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Le varie colonne richiamano, mediante i numeri da 1 a 20, i venti elementi ora elencati; il corsivo delle colonne 13-20 rimarca il settore dedicato ai caratteri formali. Nell'ultima colonna indico i totali delle singole righe e, fra tonde, i sub-totali, rispettivamente della parte tematica (coll. 1-12) e formale (coll. 13-20). Il punto esclamativo posto accanto ad alcune crocette segnala una variante apprezzabile nel reimpiego del motivo o dello stilema petrarcheschi.

		1	2	3	4	5	6	7	8a/b	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20a/b/c	TOTALI
1	Anonimo Veneziano		x												x	x				x		4 (1+3)
2	Raniero Almerici		x	x												x	x			x		5 (2+3)
3	Giovanni Aloisio	x!	x	x		x			a			x!				x	x			x		9 (6+3)
4	Niccolò Angeli			x										x		x				x	a	5 (1+4)
5	Antonio da Montalc.														x	x					c	3 (-3)
6	G. A. Augurelli	x!	x!	x											x	x				x	a/c	7 (3+4)
7	Andrea Baiardi	x	x	x	x		x		b!						x	x	x			x	b/c	11 (6+5)
8	Baldin., <i>Petretum</i>	x	x	x	x				a					x		x	x	x				9 (5+4)
9	Baldin., <i>Lib. Pamphil.</i>	x!	x	x					a					x	x	x				x	a	9 (4+5)
10	Baldin., <i>Ad B. Cynth.</i>	x	x	x	x				a						x	x	x			x		9 (5+4)
11	Baldin., <i>Ad H. Zauret.</i>			x						x				x	x	x				x	b	7 (2+5)
12	Baldin., <i>Ad Cynthiam</i>		x	x										x		x				x	b	6 (2+4)
13	Timoteo Bendedei (?)	x!	x	x					a	x!				x		x			x	x		9 (5+4)
14	Benedetto da Cingoli		x												x	x	x			x		5 (1+4)
15	M. M. Boiardo		x	x	x	x	x	x						x	x	x				x	a/c	11 (6+5)

		1	2	3	4	5	6	7	8a/b	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20a/b/c	TOTALI
16	Marco Businello	x!	x		x	x	x	x			x	x				x	x	x		x		12 (8+4)
17	<i>Canzoniere Costabili</i>		x											x!	x	x	x			x		6 (1+5)
18	J. F. Caracciolo		x	x											x	x				x		5 (2+3)
19	B. Garret, il Cariteo		x	x	x				b!					x	x	x	x		x	x	<i>b</i>	11 (4+7)
20	Antonio Cornazano	x	x	x	x		x		a						x	x	x				<i>c</i>	10 (6+4)
21	Niccolò da Correggio		x		x	x		x	b		x!					x	x!			x	<i>b</i>	10 (6+4)
22	N. L. Cosmico										x			x!	x	x				x		5 (1+4)
23	P. J. De Jennaro	x!	x	x										x		x				x		6 (3+3)
24	Bartolom. Della Fonte		x	x											x	x	x	x		x	<i>a</i>	8 (2+6)
25	Felice Feliciano															x			x	x		3 (- 3)
26	Marcello Filosseno														x	x	x			x		4 (- 4)
27	Antonio Forteguerra	x!	x	x			x								x	x						6 (4+2)
28	F. Gallo, <i>A Lilia</i>														x	x						2 (- 2)
29	F. Gallo, <i>A Saffira</i>	x!			x		x!									x				x	<i>c</i>	6 (3+3)
30	Antonio Grifo		x		x											x				x		4 (2+2)
31	Bernardo Ilicino			x										x		x	x		x	x	<i>a</i>	7 (1+6)

		1	2	3	4	5	6	7	8a/b	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20a/b/c	TOTALI
32	Niccolò Liburnio			x											x	x				x		4 (1+3)
33	Lorenzo de' Medici			x			x		a!							x	x!				a/c	6 (3+3)
34	Nicola da Montefalco	x	x													x	x			x		5 (2+3)
35	Filippo Nuvoloni		x				x							x	x	x			x	x	b	8 (2+6)
36	Perleoni, <i>Diana Latia</i>		x	x												x				x	b	5 (2+3)
37	Perleoni, <i>Fulvia Agrip.</i>			x												x					a/c	3 (1+2)
38	Bernardo Pulci		x	x												x	x!			x		5 (2+3)
39	F. Gara, il Quercente		x	x			x									x				x		5 (3+2)
40	Girolamo Ramusio	x	x	x					a							x	x			x		7 (4+3)
41	G. A. Romanello	x!	x	x	x		x		a/b					x	x	x	x	x		x		12 (6+6)
42	Ludovico Sandeo	x!	x	x					a							x	x			x	c	8 (4+4)
43	Jacobo Sannazaro		x	x												x				x		4 (2+2)
44	Panfilo Sasso											x!			x	x				x	b	5 (1+4)
45	Tommaso Sclaricino	x!	x	x			x		a						x	x				x	c	9 (5+4)
46	Lorenzo Spirito		x	x								x			x	x				x	c	7 (3+4)

		1	2	3	4	5	6	7	8a/b	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20a/b/c	TOTALI
47	Agostino Staccoli								a!							x					c	3 (1+2)
48	Antonio Tebaldeo		x													x	x			x	c	5 (1+4)
49	Comedio Venuti	x	x						b!					x		x	x			x		7 (3+4)
50	Visconti, <i>Rithimi</i>			x					a!					x	x	x	x!			x	a/c	8 (2+6)
51	Visconti, <i>Canzonieri</i>			x	x										x	x				x	a/c	6 (2+4)
	TOTALI	18	35	33	12	4	11	3	17	2	3	4	0	16	26	51	23	4	5	43	26	336

Una panoramica complessiva può contare, innanzitutto, su un dato grezzo ma significativo: le caselle “piene” nella tavola sono 336, su un totale di 1020, il che significa, tradotto in percentuale, il 32,94%, praticamente un terzo. Non si tratta di un’adesione plebiscitaria al sonetto proemiale dei *Fragmenta*, ma la risposta dei poeti secondo-quattrocenteschi risulta, in generale, pronta e rilevante, per quanto poi occorra scendere nei dettagli per specificare, sostanziare e valutare la diffusione a macchia di leopardo che assumono i dati raccolti. Passando dunque alle singole colonne, si notano avanti tutto alcuni vuoti vistosi, il più evidente dei quali, perché totale, colpisce la colonna 12, che ci segnala come un motivo così profondamente sentito da Petrarca, e in genere connaturato, per ispirazione scritturale, all’uomo del medioevo, come la condanna dei piaceri terreni in quanto inconsistenti e vani, non trovi eco in nessuno dei sonetti incipitari secondo-quattrocenteschi, ormai distanti da, o poco disponibili in campo lirico-erotico a, indulgenze di impronta spirituale-religiosa, almeno in avvio di canzoniere. Distinguendo, comunque, l’ambito tematico da quello formale, si può stilare per il primo la seguente classifica:

<i>graduatoria</i>	<i>motivo (n. colonna)</i>	<i>punteggio</i>	<i>percentuale sul totale dei poeti</i>
1	2	35	68,6%
2	3	33	64,7%
3	1	18	35,3%
4	8	17	33,3%
5	4	12	23,5%
6	6	11	21,6%
7	5 - 11	4	7,8%
9	7 - 10	3	5,9%
11	9	2	3,9%
12	12	0	0

Come si vede, il primato spetta alla seconda colonna, e da essa si evince che in più di due terzi dei componimenti gli autori si soffermano a riflettere sui propri versi, considerando il sonetto iniziale come il luogo per eccellenza deputato alla metatestualità. Da questa prospettiva il poeta può aprire una finestra sui caratteri complessivi delle liriche successive, sui loro contenuti e sui loro tratti formali, nonché sui loro rapporti reciproci, secondo un punto di vista più o meno avvertitamente macrotestuale. Si può trattare di accenni veloci, oppure di reinterpretazioni, magari un po’ stravaganti, della posizione petrarchesca: come capita ad Augurelli, che attribuisce a sé stesso il ruolo di «cantore» della sua «sorte» (v. 9) e ad altri, «omini amorosi e saggi» (v. 5), quello di scrivere «con arte» ciò che il suo «cor ange» e ciò che Amore gli «fa dir sì dolcemente» (vv. 13-14). Chi invece destina l’intero sonetto a compiti di riflessione poetico-critica sulle «rime» (v. 1) raccolte nel canzoniere è Comedio Venuti, il quale, preoccupato che il lettore possa «forse misurare» i suoi «versi» (v. 2), espone in maniera circostanziata il principio,

da lui fatto proprio, del *conueniens* di dantesca memoria, per poi concludere scusandosi «se questo tal canto non gustasse / a' docti et a' vulgar'» (vv. 12-13).

Molto vicini ai risultati della colonna 2 appaiono quelli della 3, implicata con un sentire talmente diffuso, l'amore amaro, da non mancare mai, o quasi mai, in ogni canzoniere. Che 18 testi incipitari su 51 (cioè praticamente un terzo) evitino qualsiasi riferimento, *in limine*, a sospiri, pianti, dolori e quant'altro, non impedisce che questo bell'apparato compaia successivamente all'interno del macrotesto: e si tratterà allora soltanto di una diversa prospettiva fra il punto Alfa e i restanti elementi della catena, che talvolta mescolano fra loro euforia e disforia, com'è il caso – veramente esemplare – degli *Amorum libri* boiardi, i quali fin dall'*incipit* avvertono della tonalità «or leta or sbigotita» dei versi (v. 7).

Percentuali assai più basse rispetto a quelle ora analizzate toccano alle altre colonne della sezione tematica. La più munita fra queste “secondo file” è la n. 1, relativa all'appello ai lettori-ascoltatori esperti d'amore, terza in classifica con 18 *items* e comportamenti fuori dallo stretto canone petrarchesco per ben 11 testi. Premetto che non ho ritenuto di distinguere, fra i destinatari degli appelli, gli ascoltatori dai lettori, tendenzialmente equiparati, come ben si evince in Ramusio: «Voi, adonca, che ascoltate e che legete / questi amorosi versi» (vv. 9-10). In ogni caso, a parte il caso di Ramusio (n. 40) e con l'eccezione dei nn. 9, 10, 29, 42, non schierati, si richiamano a chi ascolta i nn. 6, 7, 8, 20, 23, a chi legge i nn. 3, 13, 16, 27, 34, 41, 45, 49. Una menzione speciale meritano quei sonetti che si fregiano, come prima parola del primo verso, del *Voi* petrarchesco, e si tratta del *Petretum* di Baldinotti, di Romanello e di Venuti. In effetti, il più fedele seguace dei *Fragmenta* nell'appello ai lettori-ascoltatori *experienced* è proprio Tommaso Baldinotti, con tre dei suoi cinque canzonieri, ma è piuttosto sugli “scarti” dalla linea maestra che vale la pena di soffermarsi. Intanto, il citato Baldinotti (con il *Liber Pamphilianus*) e il suo allievo Forteguerra si rivolgono correttamente a un pubblico di esperti d'amore, ma evitando l'appello diretto, sostituito da un richiamo in terza persona, l'uno probabilmente figlio dell'altro, e ambedue debitori del primo sonetto della *Vita nova*, come nota Stefano Carrai.<sup>1</sup> Aloisio si appella ai non esperti d'amore («Qual siei che legi il mio amoroso affanno / [...] e non te è noto il suo [*di Amore*] doloso inganno»: vv. 1 e 5), espressamente escludendo dal novero *chi per prova intenda amore*, sembrandogli pleonastico mettere in guardia chi lo è già: «Gli altri non curo, che per prova il sanno» (v. 8).<sup>2</sup> Augurelli fa a meno della forma allocutiva e rivela che il suo auditorio (v. 10: «et ei me ascoltati sì benignamente») è costituito da «omini amorosi e saggi» (v. 5), ove la coppia aggettivale è un concentrato di polisemanticità, potendosi intendere: 'amorevoli (verso il poeta) e saggi', 'innamorati e sapienti',

---

<sup>1</sup> Cfr. CARRAI, *Lirica toscana*, p. 112: da *A ciascun'alma presa e gentil core a A qualunque alma presa e gentil core* (Baldinotti) a *Chinque mai nelle sue reti advolve / Amor* (Forteguerra).

<sup>2</sup> E si veda anche la rubrica con cui il sonetto è presentato: «[il poeta] da qualunque ignorante le forze d'amore chiede pietosa compaxione».



‘studiosi d’amore’. Anche Bendedei (o Tebaldeo che sia) abbandona l’appello diretto e si indirizza ad «alcun spirto pietoso» (v. 1), dunque a una generica platea di persone disposte a commiserarlo (e cfr. v. 9: «Forsi con meco piangeranno molti»). Businello punta decisamente sui giovani, che ritiene il *target* ideale per i suoi versi: «Leggiadri gioveniti, che le rime / mie legerete e gli amorosi versi» (vv. 1-2). De Jennaro, in modo non dissimile dal conterraneo Aloisio, scommette sugli inesperti, della vita e dell’amore, che siano intenzionati a crearsi uno scudo inattaccabile all’Eros (vv. 1-3: «Chi vuol dell’altrui vita amaistrarse / e farse contro amore un duro sasso, / oda ...»), purché siano «alme oneste e sage» (v. 11). Nelle rime *A Safira*, Filenio Gallo si rivolge in terza persona a un pubblico indistinto («Chi vuol saper ...»: vv. 1 e 5), comunque interessato a seguire i suoi ammonimenti sull’amore. Molto *politically correct* Romanello, allorché distingue fra i suoi destinatari le donne («Voi che legeti gli amorosi versi / [...] se donne sete ...»: vv. 1 e 5) e – se interpretiamo bene – i maschi: «se de più duro cor [*sc. ‘delle donne’*] forse voi sete» (v. 9). Sandeo punta sul primo e più importante dei suoi ascoltatori-lettori, quel «signor mio caro» (v. 2) che Pantani<sup>3</sup> ritiene doversi identificare con Ercole d’Este. Infine, Sclaricino mantiene la mira bassa, tornando a un destinatario indistinto, coincidente *tout court* con coloro che legeranno i suoi versi (dunque persone predisposte a interessarsi dei casi d’amore): «Ciascun che legge i mie amorosi affanni» (v. 1).

Ancora fra i temi di seconda scelta, ma pur sempre ben rappresentati statisticamente, va posta la richiesta di *pietà* o di *perdono* (colonna 8, quarto posto con 17 presenze), che solo nel settatore-principe di Petrarca, Giovanni Antonio Romanello, si allarga a comprendere, come nel modello, ambedue le istanze, specializzandole però nella *pietà* delle donne e nel *perdono* dei maschi (giusta la *gender distinction* di cui sopra): «prego ch’ognuna per pietà sospiri» (v. 7), «priego ch’al lascivo stile / date perdono et al novello amore» (vv. 10-11). In quest’ultimo passo riesce considerevole che il perdono venga invocato non solo per l’innamoramento e tutto ciò che ne è seguito, ma altresì per la versificazione, quello *stile* definito *lascivo* vuoi per il contenuto, vuoi anche per l’appartenenza a un genere, come chiarirà, qualche anno più tardi, Lorenzo de’ Medici nel *Comento*, avvicinando le «cose [...] molle e lascive» alle «latine elegie», e queste alle canzoni volgari.<sup>4</sup> Resta che, nel *corpus* che stiamo esaminando, la domanda di *pietà* supera di gran lunga quella di *perdono* (12 a 4: tre volte maggiore), molto probabilmente a seguito dell’apparente gerarchia ricavabile da *Ryf* 1, in cui la *pietà* viene prima del *perdono* (v. 8: «spero trovar pietà, nonché perdono»). Rispetto all’archetipo petrarchesco, alcuni dei componimenti in esame si producono in variazioni talvolta anche bizzarre: Niccolò da Correggio chiede addirittura ai suoi «versi» di «excusare» il suo «error» (vv. 9-10); Baiardi ricorre a «non porai dar di me trista sententia» (v. 13), vale a dire ‘non potrai condannarmi’, e dunque ‘assolvimi’; Cariteo, con «Amor, [...] ad te stesso perdona e al van desio»

<sup>3</sup> PANTANI, *Fonte*, pp. 369-70.

<sup>4</sup> Cfr. MEDICI, *Comento*, Proemio 118 (p. 151).

(vv. 1 e 5), prevede lo spostamento del soggetto e dell'oggetto dell'istanza; Comedio Venuti aggancia l'*excusatio* («me scusando»: v. 14) alla possibile condanna della sua versificazione, da addossare alla «vile [...] natura» (cioè alla lascivia ...) dei versi (v. 14). Meno eslegi le richieste di pietà, con le parziali eccezioni di Lorenzo il Magnifico, che la rivolge ad Amore («Misericordia del tuo servo arai»: v. 12), di Staccoli e dei *Rithimi* viscontei, che la voltano all'amata, ciò che nel linguaggio dei fedeli d'amore equivale a chiedere la corresponsione dell'amore (n. 47, v. 13: «e così senta in voi pietà destarse»; n. 50, v. 9: «Aggia pietà di me, fatal mia stella»).

Quinta in classifica la colonna 4, cui spettano 12 *atout* (viaggiamo dunque attorno a 1/4 scarso del totale), in forza dei quali si considera l'amore come *errore* (nn. 7, 15, 20, 21, 30, 51), peccato (n. 29, v. 1: «Chi vuol saper quant'un om sciocco pecchi»), cosa *vana* (l'aggettivo ricorre nei nn. 16 [legato a *pensier*], 19 e 41 [con *desio / disiri*]), tempo buttato via (due volte in Baldinotti, nn. 8 [v. 3: «ho spesi indarno cotanti anni»] e 10 [vv. 12-13: «tanti persi / passi»]).

A legare l'esperienza amorosa alla giovinezza è poco più di 1/5 dei testi, come insegna la colonna 6, ove spicca per la sua eccentricità la riga 29 assegnata alla *Sajira* di Filenio Gallo: il quale fa ricorso allo stesso aggettivo *puerile* usato da Boiardo (n. 15, v. 11, dove «puerile errore» varia ovviamente «giovenile errore» del modello), ma per sottolineare come l'amore sia una ragazzata del tutto priva di senso («Chi vuol saper quant'un om [...] sia insensato e puerile ...»: vv. 1-2). Viceversa, il conte di Scandiano, dopo aver biasimato – una volta diventato adulto – il suo *puerile errore*, sostiene la piena compatibilità, e anzi la necessaria, vitale compenetrazione, fra amore e giovinezza (vv. 12-14):

Ma certo chi nel fior de' soi primi anni  
 senza caldo de amore il tempo passa,  
 se in vista è vivo, vivo è senza core.

Il fondo della classifica tematica comincia con la settima piazza toccata alle colonne 5 e 11 (con 4 punti). Sono pochi coloro che collocano con decisione nel passato la loro esperienza amorosa (colonna 5), facendo espressamente intendere, o comunque suggerendo, che essa non si continua nel presente; più agevole risulta imbattersi in autori che ammettono un'origine lontana dei loro sentimenti, i quali tuttavia persistono, con eguale se non maggiore intensità, nel momento in cui stanno scrivendo, come esemplarmente si coglie in Cornazano (cfr. vv. 1-8, e specie v. 8, dove egli «prega fine al *suo* lungo dolore», dunque a una sofferenza presente e bruciante). Il pentimento per il proprio *furor* amoroso non è un impulso cui graziosamente inclinino i poeti secondo-quattrocenteschi (cfr. colonna 11): esso dovrebbe scaturire, come in Petrarca, dal considerare peccaminosa o comunque vana la passione amorosa, e invece non sussiste legame (con l'eccezione di Businello) fra i dati della colonna 4, già esaminata, e quelli della presente; non solo: a parte il citato poeta veneto, che ricorre all'espressione «io me ne doglio» (v. 9),

Lorenzo Spirito «alfin se pente», ma «tardo», «dopo el fatto» (v. 7), mentre vi sono due irriducibili che non intendono affatto pentirsi, Aloisio perché non serve («et de' mei danni nulla val pentire»: v. 6), Sasso perché non vuole («onde pentir non me ne voglio [...] / ché pentirse del ben [= *l'amore*] peggio è che male»: vv. 12 e 14). Sappiamo che in Petrarca *'l pentersi è frutto del vaneggiar*, al pari della *vergogna* (vv. 12-13): piante che non attecchiscono, o raramente, nei canzonieri secondo-quattrocenteschi, come s'è visto per il pentimento e come si può osservare per la vergogna (colonna 10), esclusa la consueta, coerente e devota presa di posizione di Businello (cfr. vv. 9-11, dove si parla più esattamente di *erubescencia*: «e di color depinto / porto el viso talor, ch'ogni rosato / da quel sarebbe combatuto e vinto»). Il fatto è che degli altri due contrassegni visibili nella colonna 10, il n. 22 (Cosmico) esce in una reinterpretazione del tutta libera di Petrarca, tanto da dirsi assalito dalla «vergogna» se càpita «che un'ora dorma» (v. 12), cioè quando per un breve lasso di tempo cessa di pensare all'amata; il secondo segnalino (n. 21, Correggio) mostra il poeta, come già accadeva con altri autori in tema di pentimento, voltare in positivo l'accento alla *vergogna*, che si trasforma, tramite una litote, nell'antipode sentimento di ferezza: «Vergogna non fu a me il perder con dui [= *Amore e madonna*]» (v. 12). Date queste premesse, si spiega *ad abundantiam* perché sia lasciato cadere il motivo, strettamente connesso alla vergogna, del divenire *fabula vulgi* (colonna 9), che due soli autori ospitano nel loro sonetto proemiale, con piena ortodossia Baldinotti nell'*Ad Hieronymum Zaurettam carmen* («Ora, tornato al mio dolente grado, / favola al vulgo, favola alla plebe»: vv. 9-10), in modo allusivo e indiretto Bendedei (o chi per lui): «Non ebbe mai riposo / questo amante infelice infra le genti» (vv. 5-6: dove *infra le genti* andrà chiosato con il petrarchesco *al popol tutto* [v. 9]). Di fronte a questi e ai precedenti risultati, credo si possa parlare, almeno stando ai tabulati relativi ai sonetti incipitari, di una mentalità laicizzata dei poeti secondo-quattrocenteschi, che non considerano, se non blandamente, l'amore una colpa di cui vergognarsi, né un sentimento da nascondere per non diventare lo zimbello del volgo. Di più: in quell'amore perseverano, senza una sincera volontà di cambiamento o uno scatto della volontà che li porti a una, almeno parziale, *mutatio animi*: al riguardo (cfr. colonna 7) soltanto Boiardo, il solito Businello e Niccolò da Correggio sanno far posto a una simile istanza. Osservati con la lente del reimpiego di un certo ambito tematico, diciamo latamente etico, di Petrarca, i nostri poeti evidenziano una relativa superficialità d'uso, data la quasi totale sordità dimostrata verso gli sforzi di rinnovamento interiore messi in atto dal cantore di Laura e, più in generale, verso la dimensione spirituale, veicolata dal primo sonetto dei *Fragmenta*.

Se ora ci interessiamo ai caratteri formali passati da *Voi ch'ascoltate* ai 51 sonetti incipitari, perciò alle colonne 13-20 della precedente tavola generale, otteniamo la seguente classifica:

<i>graduatoria</i>	<i>elemento formale</i> (n. colonna)	<i>punteggio</i>	<i>percentuale</i> sul totale dei poeti
--------------------	---	------------------	--

1	15	51	100%
2	19	43	84,3%
3	14 - 20	26	51%
5	16	23	45,1%
6	13	16	31,4%
7	18	5	9,8%
8	17	4	7,8%

Già a un primo, sommario esame si noterà la maggior densità complessiva dei recuperi di tipo formale in confronto con quelli più squisitamente tematici, i primi quantificabili in una media di 24,25 presenze a colonna, contro un valore più che dimezzato per i secondi (11,83 per colonna): la qual cosa configura una risposta più pronta da parte dei poeti secondo-quattrocenteschi agli stimoli metrici-lessicali-sintattici-retorici provenienti dal primo dei *Fragmenta*, probabilmente di più agevole e immediata fruizione rispetto al recupero di temi e motivi, implicante una diversa e più approfondita auscultazione del modello. In cima alla lista, con un perfetto *en plein* che controbilancia in questo dominio il *flop* della colonna tematica 12, si installa la colonna 15, da cui si evince che non manca sonetto che non riprenda almeno un vocabolo-chiave petrarchesco, per quanto di norma il bottino si allarghi a due o più termini. Si tratta della dimensione più facilmente memorizzabile e iterabile, ma altresì di quella meno connotata in senso tecnico-stilistico, giusta la grande frequenza e circolarità, nei canzonieri di ciascun autore, di voci come *sospiri*, *piangere* / *pianto*, *sperare* / *speranza*, ecc.; certo è che quando i reimpieghi riguardano soprattutto i sintagmi e le locuzioni (ad esempio *ond'io*, *in parte*, *ove sia*, *per prova*, *ben veggio*, *me medesimo*, tralasciando i decisivi nessi aggettivo + sostantivo), allora le presenze di questa colonna assumono una più spiccata valenza.

Buona seconda in classifica viene la colonna 19, che raggruppa le riprese di alcune figure retoriche come paronomasie, accumulazioni e polisindeti, le più palesemente attive in *Rvf* 1. All'appello mancano solo otto sonetti (nn. 5, 8, 20, 27, 28, 33, 37, 47), non perché i loro autori non coltivino, in generale, quel tipo di figure, ma più probabilmente per banali ragioni di sottoesposizione stilistica delle liriche incipitarie, o di ricorso ad altri giochi retorici, oppure perché i modelli più immediatamente sfruttati sono differenti rispetto a quello petrarchesco. È così che, fra le citate otto eccezioni della colonna 19, almeno cinque sono in grado di creare dei contrappesi retorico-linguistici d'altro tipo, quali ad esempio le ben petrarchesche allitterazioni insistenti, sulle quali specificamente informa la colonna 20, lettera *c*. Quest'ultimo sottoinsieme raggiunge un totale di 15 presenze, che vanno a sommarsi alle altre «particolarità» della medesima colonna 20, vale a dire il ricorso al *ma* iniziale di sottounità strofica (lettera *a*, 10 elementi) e all'uso degli infiniti sostantivati (lettera *b*, 8 unità): il totale ammonta così a 33, ma è relativo a 26 testi, il che assicura il terzo posto a questo insieme.

L'altra terza piazza ci conduce alla ripresa di rime e parole-rima di *Rvf* 1 (colonna 14), caratteristica di metà dei testi considerati. Superfluo precisare che la rima più gettonata è quella, facile e quasi ovvia in un testo lirico-erotico, in *-ore*, attiva ben 21 volte su 26 e piazzata vuoi nelle quartine (10 volte in posizione A, 4 in B), vuoi nelle terzine (1 in C, 3 ciascuna in D ed E). Parallelamente, le parole-rima vincenti risultano *amore* e *core* (13 occorrenze ognuna), seguite da *dolore* (6) e *errore* (5), ma è uno solo il poeta che le recupera tutt'e quattro, Antonio Cornazano, pur spostandole dalla collocazione B di Petrarca ad A. La rima A dei *Fragments*, *-ono*, sopravvive soltanto nel Fonzio, piazzata nelle terzine (coincide *ragiono*); unica anche la riproposta della rima C *-utto*, che diventa E nel Baldinotti del *Carmen ad Zaurettam*, dove ricompare *fructo*; per la D petrarchesca (*-ente*) concorrono Augurelli con due avverbi in *-mente*, essi stessi in D, e Spirito, che la promuove in B; infine la E, *-ogno*, è segnalata soltanto in Cosmico, il quale ricicla *sogno* in D, fatto però malamente rimare con *vergogna*.

Restando nel terreno metrico, l'escussione dei dati della colonna 13 (al sesto posto complessivo) fornisce informazioni sullo schema rimico dei sonetti, che fa perno su quello petrarchesco ABBA ABBA CDE CDE. Per i quartetti non si danno infrazioni, se non l'unica di Caracciolo, che opta per l'alternanza rimica ABAB ABAB; per i terzetti, la situazione risulta piuttosto fluida, e può forse sorprendere che la palma spetti non già allo schema su tre rime di *Rvf* 1 (che è comunque al primo posto in Petrarca), bensì a quello su due, CDC DCD, proprio a 21 liriche e in ogni caso esso stesso ben petrarchesco (secondo nel *Canzoniere*, con una percentuale molto prossima a CDE CDE). Fra le 16 liriche con sirma CDE CDE sono compresi due casi anomali, nei quali la seconda rima D risulta imperfetta: si è già detto di Cosmico, in cui l'anomalia colpisce la vocale atona finale (*sogno / vergogna*), si aggiunga il *Canzoniere Costabili*, ove più grave appare l'errore, interessante la vocale tonica (*demonstrare / valore*); e poiché si tratta di situazioni immedicabili, lo schema effettivo dei due sonetti deraglia su CDE CFE, con quattro rime. Per lo stesso motivo, viaggia con quattro rime nei terzetti il sonetto del Fonzio, schierato su CDE FDC (*-ecta, -ono -UNA, -OSO, -ono, -ecta*) e senza che la rima E 'sopravviva' tramite un'asso-consonanza, come accadeva con Cosmico e il *Canzoniere Costabili*: un incidente probabilmente non casuale, visto che si ripete in altri sonetti di Della Fonte.<sup>5</sup> La deviazione CDE FDC oscura quella che avrebbe dovuto essere la griglia corretta, cioè CDE EDC, che ritroviamo due volte, in Ramusio e Sandeo, quest'ultimo vero e proprio cultore (con 8 presenze)<sup>6</sup> di tale schema stilnovistico-dantesco,<sup>7</sup> notoriamente disprezzato da Petrarca, che lo rifà una sola volta. Restano altri tre schemi, tutti su tre rime: CDE DCE, terzo in Petrarca, riscontrabile in Cornazano, Perleoni (ambidue i canzonieri), Pulci; CDE CED, non petrarchesco

<sup>5</sup> Come annota BAUSI, *Lirica latina*, p. 45, nota 24.

<sup>6</sup> Cfr. PANTANI, *Fonte*, p. 392, nota 88.

<sup>7</sup> Come appare in SOLIMENA, *Repertorio metrico*, sub n. 95.

ma ben quattrocentesco, a partire dai cinque esempi giustiani,<sup>8</sup> qui ripercossisi in Almerici, Augurelli, Baldinotti (*Liber ad B. Cynthia*) e Caracciolo, come dire in tutto lo Stivale; CDE DEC, con un isolato esempio nei *Fragmenta*, due in Giusto e vari altri nei poeti secondo-quattrocenteschi,<sup>9</sup> fra cui i sonetti incipitari di Antonio da Montalcino, di Sannazaro e dell'Anonimo Veneziano.

Ancora di interesse metrico, ma con allargamenti alla sintassi, i dati della colonna 18, quasi deserta con le sue 5 presenze: e si capisce, trattandosi di un aspetto profondo della costruzione del sonetto in Petrarca, non per nulla studiato dalla critica solo in anni recenti. È così che nella lirica proemiale dei *Fragmenta* si oppone «a una fronte “continua” una sirma divisa», secondo una tripartizione dei periodi in 8 vv. + 3 vv. + 3 vv., nella quale il passaggio dal v. 8 al v. 9 si traduce «in opposizione netta», infatti «segnata dal *ma*».<sup>10</sup> Sono pochi i sonetti incipitari dei poeti secondo-quattrocenteschi che recuperano tale scansione metrico-sintattica, e ho l'impressione che in questi pochi il risultato sia più istintivo che riprodotto ad arte dal modello, sebbene non manchino le abilità metrico-struttive. Fra queste è sicura quella del Cariteo, nonché del commentatore dei *Trionfi* Bernardino Ilicino, che infatti apre i due terzetti, rispettivamente, con *Pur* e con *ma*; restano più lontani i pezzi di Bendedei (o Tebaldeo che sia), Feliciano (cioè Calogrosso) e Nuvoloni.

Risalendo al quinto piazzamento nella classifica, la colonna 16 rivela il ricorso alla forma allocutiva nel 45,1% dei casi. Il dato insiste sull'aspetto sintattico-retorico, dunque su una modalità differente e più ampia in rapporto a quella affrontata nella colonna 1, allargandosi a comprendere ogni tipo di destinatario apostrofato con il vocativo fin dall'inizio del componimento: fatta eccezione per i quattro sonetti che ricorrono al vocativo solo a partire dalla sirma (nn. 21, 33, 38, 50). Oltre che ai lettori-ascoltatori, o al singolo lettore-ascoltatore, più o meno (o per niente) esperto d'amore, i nostri poeti indirizzano il loro primo sonetto al *libro*-canzoniere o ai versi che lo compongono, o allo stesso componimento proemiale (nn. 2, 21, 38, 48); oppure all'amata (nn. 16, 26, 31, 50), se non ad Amore (nn. 19, 33); in un caso (n. 24) anche a un poeta alle prime armi. Ampliando lo sguardo alla sintassi, la singolare frattura che viene a fraporsi fra il vocativo iniziale dei *Rvf*1 e il verbo reggente (*Voi* [...] *spero trovar*), oggetto della colonna 17, recupera pochi seguaci (quattro), fra i quali Romanello si pone come il più cosciente imitatore dell'archetipo, anche in forza dei numerosi altri legami con *Voi ch'ascoltate* (su cui fra poco): e infatti attacca con «Voi che legeti» e si avvita sul verbo reggente «prego» all'inizio del v. 7. Anche il *Petretum* di Baldinotti pare volutamente rifarsi alla fonte, dacché costruisce il periodo con riconoscibilissime tessere petrarchesche: «Voi che intendete [...] prendavi almen pietà» (vv. 1 e 9); su questa linea di fedeltà a Petrarca si inserisce

---

<sup>8</sup> Sullo schema, cfr. SANTAGATA, *Fra Rimini e Urbino*, pp. 77-78, con le integrazioni di PANTANI, *Amoroso messer Giusto*, p. 89, nota 15.

<sup>9</sup> Per i quali si veda PANTANI, *Fonte*, pp. 204, 307, 392.

<sup>10</sup> Le citazioni sono tratte da SOLDANI, *Sintassi*, pp. 445-46.

Businello («Leggiadri gioveniti [...] prego ciascun»: vv. 1 e 5), mentre meno cosciente del recupero sembra il Fonzio, nel quale il vocativo assoluto va piuttosto ascritto all'effettiva imperizia sintattica messa in mostra dal sonetto incipitario (e non solo) del suo *Poema vulgare*.

Spostando ora l'ispezione della tavola generale dall'asse delle ordinate a quello delle ascisse, cioè sul comportamento tenuto dai singoli autori rispetto agli stimoli tematico-formali del primo sonetto del *Canzoniere*, si osserva una considerevole gamma di reazioni. Ecco intanto un prospetto della maggiore o minore fedeltà dei sonetti incipitari degli autori secondo-quattrocenteschi a *Rvf* 1, rielaborata sulla base dei 20 punti esaminati:

<i>graduatoria</i>	<i>punteggio (base 20)</i>	<i>autori e testi</i>
1	12	Businello - Romanello
2	11	Baiardi - Boiardo - Cariteo
3	10	Cornazano - Correggio
4	9	Aloisio - Baldinotti, <i>Petretum</i> - Id., <i>Liber Pamphilianus</i> - Id., <i>Ad Cynthium</i> - Bendedei - Sclaricino
5	8	Della Fonte - Nuvoloni - Sandeo - Visconti, <i>Rithimi</i>
6	7	Augurelli - Baldinotti, <i>Ad Zaurettam</i> - Illicino - Ramusio - Spirito - Venuti
7	6	Baldinotti, <i>Ad Cynthiam</i> - <i>Canzoniere Costabili</i> - De Jennaro - Forteguerra - Gallo, <i>A Safira</i> - Lorenzo de' Medici - Visconti, <i>Canzonieri</i>
8	5	Almerici - Angeli - Benedetto da Cingoli - Caracciolo - Cosmico - Nicola da Montefalco - Perleoni, <i>Diana Latia</i> - Pulci - Quercete - Sasso - Tebaldeo
9	4	Anonimo Veneziano - Filosseno - Grifo - Liburnio - Sannazaro
10	3	Antonio da Montalcino - Feliciano - Perleoni, <i>Fulvia Agrippina</i> - Staccoli
11	2	Gallo, <i>A Lilia</i>

Si insediano al primo posto due veneti (e l'appartenenza geografica non sarà casuale), Marco Businello e Giovanni Antonio Romanello. Quest'ultimo è cronologicamente anteriore di qualche anno (forse decennio) al suo conterraneo e co-primatista in classifica, e ad esso non per nulla presta il riferimento, in avvio e in rima, agli «amorosi versi» di matrice giustiana:<sup>11</sup> «Voi che legeti gli amorosi versi» → «Leggiadri gioveniti, che le rime / mie legerete e gli amorosi versi». Romanello ripartisce equanimente fra elementi tematici e formali la sua *imitatio* petrarchesca

<sup>11</sup> Compagno, sempre in rima, nel finale del capitolo *Odite, monti alpestri, gli mei versi* (v. 121), ove *versi* è parola-refrain.

(6 a 6), sebbene, data la base di calcolo diversa, la parità riesca solo apparente (6 su 8, contro 6 su 12); d'altro canto, se si tenesse conto che il dato della colonna 8 vale per lui doppio, essendo l'unico autore a riprendere ambedue i sub-motivi *a* e *b*, gli spetterebbe la corona del vincitore assoluto. I pochi punti di allontanamento da *Rvf* 1 abbracciano il differente rapporto fra metrica e sintassi del sonetto, che, se può considerarsi scandibile in 8 + 3 + 3, manca di una frattura netta tra fronte e sirma, fluido essendo lo scorrimento, anche logico-discorsivo e retorico-anaforico, tra seconda quartina e prima terzina; inoltre, Romanello tralascia alcune particolarità retorico-lessicali (quelle elencate in colonna 20). Sul fronte tematico, egli – comunque in buona compagnia – sorvola sui motivi spirituali-edificanti, e specie sul pentimento, mentre invece chiede *pietà* al pubblico femminile e *perdono* a quello «de più duro cor» (v. 9), cioè (come si è già ventilato) probabilmente ai maschi. La terzina finale del sonetto è trattata alla stregua di un congedo di canzone, nel quale l'autore si commiata dalle sue «rime», invitandole a recarsi dall'amata per significarle «ch'ancor per lei porta dolore» (v. 14).

Businello marca uno *score* da record per quanto riguarda le riprese contenutistiche, ben 8 su 12, e sarà perciò da rilevare che il suo bilancio riesce deficitario rispetto ai *Fragmenta* per ciò che attiene alla concezione dolorosa della passione d'amore, mentre interviene in modo più radicale di Petrarca sull'istanza di *pietà*, *nonché perdono*, trasformata in una richiesta di condanna morale per il proprio comportamento: «prego ciascun che [...] biasmi i giorni mal spenduti e persi» (vv. 5 e 7). Il suo pubblico è riconoscibile fin dall'inizio, quei bei giovani («Leggiadri gioveniti»: forse solo maschi, se quello di Businello deve essere considerato «un canzoniere d'amore omosessuale»<sup>12</sup>) ai quali si chiede, oltre che di biasimare il poeta, di correggere ed emendare mentalmente, con l'intelligenza loro propria, *gli amorosi versi*: «prego ciascun che con le dolce lime / de gli acuti suo ingegni ancor gli tersi» (vv. 5-6). Il verbo *tergere*, applicato a dei componimenti poetici nel significato di 'correggerli', è una novità in campo volgare,<sup>13</sup> che direttamente discende dall'uso, anch'esso raro, che ne fa Marziale, proprio – si badi – nel carme proemiale del sesto libro degli *Epigrammi*:

Sextus mittitur hic tibi libellus,  
in primis mihi care Martialis:  
*quem si terseris* aure diligenti,  
audebit minus anxius tremensque  
magnas Caesaris in manus venire.

<sup>12</sup> Così GORNI, *Rime di Marco*, p. 120.

<sup>13</sup> Ne trovo un altro solo esempio, che però non saprei cronologicamente collocare (come del resto il sonetto di Businello), nei *Sonetti e Canzoni* di Sannazaro: «ond'or da' versi mei / le macchie lavo, e 'l dir polisco e tergo» (SANNAZARO, *Opere volgari* LXX 7-8).



Businello dunque perviene a una vera e propria *aemulatio* di Petrarca, dacché fa propri, nel sonetto iniziale, non solo temi e stilemi di *Rvf*1, ma anche la stessa *forma mentis* del modello. Francesco, infatti, aveva appoggiato ai testi incipitari di alcuni importanti poeti latini (in particolare Orazio, Properzio e Ovidio)<sup>14</sup> il sonetto *Voi ch'ascoltate*, per conferire una più netta dimensione macrotestuale al suo punto Alfa, e in ciò viene 'clonato' dal poeta veneto, che, tramite il ripescaggio di testi latini antichi parimenti collocati sulle soglie di un *liber* poetico, garantisce una più cristallina e consapevole valenza proemiale-strutturale al suo abbrivio.

Quattro dei cinque autori che occupano il secondo e terzo gradino del podio, con un punteggio di 11 e 10, appartengono all'area emiliana e particolarmente ferrarese: si tratta di Boiardo, Baiardi, Cornazano e Niccolò da Correggio, laddove la quinta presenza, del Cariteo, è aragonese-napoletana. Cariteo è anche l'unico di questa cinquina in cui il numero di riprese formali supera quello dei recuperi tematici, con le prime che raggiungono la cifra-record di 7 su 8, mai toccata da nessun altro (manca dal novero soltanto il vocativo assoluto); viceversa, dei motivi veicolati da *Rvf*1 interessano al poeta la concezione dell'amore come «duob» (v. 10) e «van desio» (v. 5), cui si unisce la speciale richiesta di perdono alla quale s'è accennato (è Amore che deve perdonare sé stesso) e soprattutto la riflessione sui propri versi, utile valvola «per sfogare il duob» (v. 10), come conferma l'immagine finale del canto del cigno morente. Il «tono latamente proemiale» del sonetto di Cariteo risulta tale – come scrive Enrico Fenzi<sup>15</sup> – «in quanto dichiarazione di poetica che postula l'unità [...] della vicenda d'amore [...] nel segno della sua irrisolvibile, obbligata immobilità»: una situazione nella quale, accanto a Petrarca, intervengono anche i modelli classici, soprattutto Properzio.

La quaterna di poeti 'ferraresi' su menzionata si comporta in modo equanime nel trattamento dei dati tematici, che per tutti tocca il 50% delle possibilità (6 su 12), ovviamente con talune oscillazioni nell'assetto:

BALARDI	1	2	3	4	6	8b!
BOIARDO	2	3	4	5	6	7
CORNAZANO	1	2	3	4	6	8a
CORREGGIO	2	4	5	7	8b	10!

Non interessati all'appello ai lettori-ascoltatori sono Boiardo e il cugino Niccolò, il quale ultimo anche glissa sul concetto di amore amaro; Cornazano e Baiardi presentano come in atto la loro vicenda amorosa e di conseguenza non avvenuto, o non ancora verificatosi, un loro cambiamento interiore. Per tutti, fuorché per Correggio, l'amore è iniziato con la giovinezza, e di esso si chiede in qualche modo perdono o pietà: non così Boiardo, che prova semmai disprezzo per le sue passate

<sup>14</sup> Come dimostrato da RICO, *Prólogos*.

<sup>15</sup> FENZI, *Et harrà Barcellona*, p. 129.

vicissitudini (cfr. vv. 10-11: «l'alma mia [...] / fuge *sdegnosa* il puerile errore»), non certo la *vergogna* di Petrarca, del resto ignota anche agli altri tre (anzi, Correggio, rovesciando – come s'è visto – *Rvf* 1, sottolinea espressamente di non vergognarsi per aver perso «con dui» [v. 12]); e se manca la vergogna viene meno anche il pentimento, che di quella è compagno. Tutti riflettono sul carattere dei loro versi, ed è interessante registrare le divaricazioni anche notevoli fra autore e autore sull'idea di canzoniere veicolata dalla prima pagina dei loro libri. Il conte di Scandiano afferma con esplicitzza di aver «racolto» le «parole» che il suo *furor* amoroso gli aveva dettato durante «l'amorosa vita», parole miste a sospiri e pronunciate, nel mutevole divenire dei suoi casi amorosi, «con voce or leta or sbigotita» (vv. 5-8): presenta dunque i *Libri amorum* come organismo lirico messo insieme a posteriori e fondato sui versi composti nel corso della sua «amorosa istoria». Le «rime» che Cornazano definisce «rocte» (v. 2) vanno a sovrapporsi un po' approssimativamente, nella definizione, al sintagma petrarchesco *rime sparse*, con riferimento vuoi alla condizione dolorosa dell'innamorato poeta (i cui «sospiri» sono appunto rotti dai «damenti»), vuoi al carattere desultorio, frammentario, non continuo del libro che le contiene; di quest'ultimo il sonetto proemiale offre un breve sommario, anticipando che il lettore vedrà «delle catene el grave pondo / e la costante fede» conservata dal poeta, pur «ne' martiri» inflittigli da una «donna crudel» (vv. 9-11). Baiardi indulge su una metonimia singolare per plurale per nominare fin dall'*incipit* il suo canzoniere, «questo debil verso», dove l'aggettivo serve più da *captatio benevolentiae* che da reale autocoscienza dei propri limiti poetici; e da subito ci viene squadrato, con una lunga accumulazione, il copione esclusivamente amoroso previsto dal programma: «i mei suspir' d'amore, / il straccio, il lacrimar, la fiamma al cuore / e 'l dolce tempo mio consumpto e perso, / per un fidel servir l'andar disperso, / [...] un'aspra pena a un giovinil errore» (vv. 2-7). Niccolò da Correggio sottolinea a chiare lettere la natura incipitaria del suo primo sonetto, posto a inizio del canzoniere ma scritto per ultimo: «Voi, ultimi mei versi, a tutti primi» (v. 9): una condizione che il poeta poteva leggere, nel commento di Filelfo a Petrarca (a stampa fin dal 1476), essersi già realizzata nel sonetto 1 dei *Fragmenta*:

*Voi ch'ascoltate.* Quantunque il presente sonetto fusse da messere Francesco Petrarca in questa legiadra e suavissima opra in luogho di prefazione collocato, non fu perhò il primo che lui facesse, ma l'ultimo di tutti, come per la sentenza d'esso chiaramente comprender si puote.<sup>16</sup>

E come si conviene a un componimento scritto *ad hoc* per fungere da proemio, Correggio attacca con un elenco dei temi toccati nelle liriche successive, quasi si trattasse di un *exordium* di tipo epico: con la differenza che egli non ricorre al

---

<sup>16</sup> Cito dalla *princeps* bolognese del 1476, stampata da Sigismondo de' Libri.

presente o meglio al futuro tipici, ad esempio, dei poemi cavallereschi, ma al perfetto, rivelando così – ed è una conferma – di raccogliere versi già composti in precedenza («scrissi già su queste carte»: v. 5). Fra i motivi del suo *liber* il primo posto spetta all'Eros, ma subito tengono dietro i «casi non amorosi della vita», che trovano «piena accoglienza nella grande varietà tematica della raccolta»:<sup>17</sup>

Amor, fortuna e mia natura in parte,  
discordie, pace, tempi, casi e sorte,  
carcere, libertà, stato di corte,  
accidenzie che il ciel qua giù comparte (vv. 1-4).

Venendo ora alla parte bassa della classifica-autori, si nota come il diradarsi di recuperi petrarcheschi sia quasi esclusivamente a carico dell'ambito tematico. La maglia nera spettante al sonetto iniziale di *A Lilia* (n. 28) è causata da 2 presenze totali, esclusivamente provenienti dal settore formale; la posizione precedente, e penultima della graduatoria, conta 4 autori, due dei quali (Antonio da Montalcino e Feliciano) del tutto a secco nel campo contenutistico, laddove gli altri due concedono a tale dominio un'unica testimonianza. Anche spaziando con lo sguardo sulla tavola complessiva di riferimento, si possono vedere vuoti molto ampi e durevoli nella parte sinistra, che raccoglie le colonne 1-12 di tipo tematico; e volendo quantificare il numero di sonetti che non vanno oltre a una sola, isolata riproduzione di motivi e temi petrarcheschi, arriviamo a quindici. Esiste dunque una fetta considerevole di liriche proemiali i cui autori non considerano *Voi ch'ascoltate* il modello prioritario di riferimento, che finiscono più o meno consapevolmente per ignorare. Le ragioni di questo gran rifiuto possono essere di varia natura, ma sostanzialmente riconducibili alla volontà di aprire i propri organismi lirici su basi diverse rispetto a *Rif* 1, non necessariamente puntando al di fuori dei *Fragmenta*, perché nella maggior parte dei casi i nuovi modelli risultano quelli dei sonetti 2 o 3 dello stesso *Canzoniere*. Si obliterano, insomma, gli spunti, i segnali e i significati complessivi connessi a *Voi ch'ascoltate*, per decidere più semplicemente di partire con l'innamoramento, cioè con la prima pagina della *fabula*, rinunciando all'intreccio, e di tenere la rotta su *Per fare una leggiadra sua vendetta* oppure su *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*: tali i casi, talora ibridi, dei nn. 5, 22, 28, 32, 33, 34, 37, 47. E quando si mette una pietra sopra a Petrarca (comunque mai definitiva) e si cercano altri lidi da cui cominciare la navigazione poetica, è abbastanza agevole approdare su sonetti di lode dell'amata, improntati sull'abbrivio della *Bella mano* di Giusto de' Conti (cfr. ad esempio i nn. 12, 14, 17, 25, 31, 45), o magari veleggiare in acque non del tutto consuete, almeno per un canzoniere, prendendo il via da un sonetto di invocazione alle Muse o ad Apollo (altro stilema epico: ma si ricordi che la cosiddetta prima

---

<sup>17</sup> Come scrive BENTIVOGLI, *Poesia in volgare*, pp. 205-6.

silloge del *Canzoniere* petrarchesco si avviava con *Apollo, s'anchor vive il bel desio*<sup>18</sup> [34]), com'è il caso dell'Anonimo Veneziano, oppure trattando della gloria poetica, come fa Sannazaro. E poi si seguono sirene di diverso fascino e attrazione, sviluppando motivi incipitari di vario genere, spesso mescolati con quelli, petrarcheschi e non, che abbiamo già ampiamente registrato.

Non è mia intenzione approfondire in questa sede tali aspetti, ma dietro alle scelte non petrarchesche, pseudo-petrarchesche o a-petrarchesche emerge con una certa evidenza la volontà di de-problematizzare i canzonieri, principiando da subito con la trama e lasciando cadere una riflessione preliminare a tutto campo sulla struttura del libro. A monte di tale opzione agisce, per i nostri occhi di lettori moderni, un'ottica parziale e sfuocata dei *Fragmenta*, ma non si può dire in alcun modo che non si continui a leggere Petrarca in prospettiva anche macrostrutturale. Lo si può decurtare, rivoltare, rielaborare, ma il *Canzoniere* per antonomasia è e resta, almeno dal punto di vista ristretto del sonetto proemiale, il referente principale e, si può dire, irrinunciabile, di qualsivoglia canzoniere secondo-quattrocentesco.

---

<sup>18</sup> Per il quale mi permetto di rinviare a ZANATO, *Sonetto XXXIV*.

## APPENDICE

Offro i testi, in ordine alfabetico d'autore, dei 51 sonetti esaminati in questo studio.

1) Anonimo Veneziano [Martino ...?], *Libreto*

Edito da CARRAI, *Petrarchismo veneziano*, p. 77 (dal ms. 277.4 Extravagantes della Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel).

L'arbor di Apol, che le mie tempie honora  
con suo bei rami ed aurate fronde,  
me induce qui con rime alte e ioconde  
cantar le mie fatiche pria che mora.

Vegio hor ne i monti rinovar l'aurora  
e l'anno si rinnova con più abonde  
e ardente voglie nel mio core, donde  
rinoverà la famma a mia signora.

Regiame dunque Apolo e mi conceda  
la lira e l'alte Muse il suo favore,  
senza cui poco val mio basso inzegno  
a poter dir quanta virtù e vallore,  
quanta bellezza è in quel aspecto degno,  
che da po' noi ho dubio che altri el creda.

2) Raniero Almerici, *Rime*

Cfr. ALMERICI DA PESARO, *Rime*, p. 3.

Felice libro, tu ti pò' dar vanto  
che in alcun tempo fo di ti il più degno,  
ché giorni e nocti col viso benegno  
più tempo hai demorato in festi e canto.

Dio sa che volintier sotto quel manto  
aria di gratia se madonna a sdegno  
nol recevessi, stato esser nel gregno  
e farli intendere i mie sospiri e pianto.

Tu or più car mi sei che prima assai,  
pensando quante volte mia signora  
da capo a piè t'ha tocco con la mano,  
porgendo apresso coi ladr'occhi gai  
alcuna lacrimetta benché invano:  
sì sta da lungi il fronte che m'accora.

3) Giovanni Aloisio, *Naufragio*

Mi avvalgo del testo gentilmente messi a disposizione dalla dottoressa Marina Milella, che ne sta curando l'edizione critica.

[Comincia el libro chiamato Naufragio in laude de la celeste dea Carina composto; et primo da qualunque ignorante le forze d'amore chiede pietosa compaxione et la soa Musa chiama in suo favor]

Qual siei che legi il mio amoroso affanno,  
del falso mio desir gli aspri martire  
che ho già sofferto per fedel servire  
ad quel crudele, acerbo, impio tiranno,  
    e non te èi noto il suo doloso inganno,  
et de' mei danni nulla val pentire,  
chegio da te pietà de' mei suspire.  
Gli altri non curo, che per prova il sanno.  
    Altro il mio cor per guiderdon non brama,  
sol per sfogarlo in queste rime canto,  
non per desio de gloriosa fama;  
    'nde al principio del mio ameno pianto,  
como altri da Calliope aita chiama,  
soccorso invoco ad quel bel viso santo.

4) Niccolò Angeli, *Rime*

Trascrivo dal ms. I.II.35 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, c. 5r.

Lo angelico intellecto e el bel costume  
di questa mia Francesca cerva altera  
fa che la nostra vita tanto spera  
quanto lontan comprende el chiaro lume.  
    Ma poi che io veggio ascosto tra le piume  
el disdegnoso serpe, e quella fera  
che nostra vista lucida e sincera  
occupa e li ochi a'llacrimoso fiume,  
    son fuor di speme, e pur sperando io vivo  
tra 'l disdegno e la pace, e d'un diamante  
dura catena al collo mi si avvolle.  
    E la vista leggiadra a cui prescrivo  
la misera mia vita in doglie tante

l'animo e el falso mio pensiero extolle.

5) Antonio da Montalcino, *Rime*

Cito da ANTONIO DA MONTALCINO, *Rime*, p. 31.

Era negli occhi di madonna Amore,  
coll'arco in mano e la faretra al fianco,  
quando mi giunse sotto el lato manco  
quel fiero colpo che mi passò el core.

La terra avia cangiato el suo colore,  
el mondo era di neve tutto bianco,  
e nel bel viso suo non venian manco  
duo rose fresche ed un vermiglio fiore.

El vago lampeggiar de' dolci sguardi,  
che spesse volte, sotto un aureo velo,  
volgeva inver' di me soave e piano,  
ardar mi fece al più algente gelo;  
el cor furòmmi alor la bianca mano,  
ché per fugir da lei omai son tardi.

6) Giovanni Aurelio Augurelli, *Rime*

Mi avvalgo del saggio di edizione critica apparso in BALDUINO, *Esperienze della poesia*, p. 365.

Ne la stagion che 'l sol con li soi raggi  
rescalda alquanto ancor le corna al Tauro,  
lassando altrove el mio caro tesauo,  
abito lochi inospiti e selvaggi.

Ivi cum omini amorosi e saggi  
sotto l'ombra de un schietto e verde lauro  
non de smaragdi ragioniamo o d'auro,  
circundati d'abeti, pini e faggi.

Ma lacrimando canto la mia sorte,  
et ei me ascoltan sì benignamente  
che alcun de pietà mosso meco piange,  
alcuno me consola, alcun, più forte,  
con arte scrive quel che 'l mio cor ange  
e che Amor me fa dir sì dolcemente.

7) Andrea Baiardi, *Soneti*

Trascrivo dal ms. Reggiani F 179 della Biblioteca Comunale Panizzi di Reggio Emilia, c.

1r.

Spirto gentil, ch'in questo debil verso  
senti spirar i mei suspir' d'amore,  
il straccio, il lacrimar, la fiamma al cuore  
e 'l dolce tempo mio consumpto e perso,  
per un fidel servir l'andar disperso,  
cogliendo i spin' quando aspettava il fiore,  
un'aspra pena a un giovinil [*su* giovenil] errore  
per seguitar Amor crudo e perverso,  
se pensi ben quanto è la sua potentia  
e de mia donna il venerando aspetto,  
il dolce sguardo e la gran continentia,  
se te scaldò mai nimpha alcuna il petto,  
non porai dar di me trista sententia [*var. interl. clementia (?)*],  
né mai d'alcun mio mal prender diletto.

8) Tommaso Baldinotti, *Petretum*

Cfr. ESPOSITO, *Canzoniere Petreto*, p. 317 (con qualche ritocco grafico-interpuntivo).

Voi che intendete al suon di nostre rime  
e mie sospiri e gli angosciosi affanni,  
e come ho spesi indarno cotanti anni,  
ch'alcun'alma gentil fie che lo stime,  
in basso stile, in dir punto sublime,  
bagnat'ho il petto e lacerati e panni,  
d'Amor, di mia nimica tanti inganni  
provat'ho, ch'ogni dì più mi reprime.  
Prendavi almen pietà di tanto oltraggio,  
di tanta villania, che mi perviene  
da chi non cura 'l nostro male, o crede.  
Non cura il fuoco, o 'l duplicato raggio  
degli occhi ch'io mirai sol per mie pene,  
che quanto l'amo più, mi tien men fede.

9) Tommaso Baldinotti, *Liber pampbilianus*

Cfr. MOXEDANO LANZA, *Liber pampbilianus*, p. 361.



A qualunque alma presa e gentil core,  
che non gli sia un bel morir noioso,  
volgo mio stile, in ch'io già mai non poso,  
a chi sente di grazia, a chi d'amore.

Chi prenderà pietà del mio furore,  
ch'al mondo ne fé star sì doloroso?  
Chi mi sarà, se none Amor, pietoso?  
Amor, che ne tien vivo in questo ardore.

Vedrassi come Amore agghiaccia e vampa,  
come fa tristo e lieto in un momento,  
che bene è orbo chi di lui si fida.

Ma se 'l misero cor da llui ne scampa,  
libero e sciolto fuor d'ogni tormento,  
ma' più dentro a mio petto non s'annida.

10) Tommaso Baldinotti, *Ad B. Cynthia liber*

Trascrivo dal ms. A 58 della Biblioteca Comunale Forteguerriana di Pistoia, c. 1r.

Spiriti gentili che seguite Amore  
e sapete per prova e dolci inganni,  
li aspri dilecti e ' dilectosi affanni,  
pietà vi prenda dello afflicto core.

Qui si comprende un repentino ardore,  
onde si viene a gravi eterni danni;  
per Amor trista è la stagione e gli anni,  
per Amor si comporta ogni dolore.

E non v'incresca a tanti onesti versi  
porger l'occhio e la lingua, e dal mio stato  
pigliate in voi più manifesto exemplo.

Spero del nuovo stil, di tanti persi  
passi trovar pietade, onde contemplo  
che a servo cor gentil non fu mai ingrato.

11) Tommaso Baldinotti, *Ad Hieronymum Zaurettam carmen*

Cfr. ivi, c. 47r.

Stavomi in libertà lieto e felice  
triumphando d'Amore e d'un bel volto,  
a miglior via indirizzato e volto,  
fuor di mie voglie indebite e lubrice;

stavasi in pace l'alma peccatrice,  
dagli amorosi lacci el cor disciolto,  
spento ogni incendio, ogni dolor sepolto,  
ma invidia fu di mal sempre inventrice.

Ora, tornato al mio dolente grado,  
favola al vulgo, favola alla plebe,  
non so se 'l pianger mio s'abbi a far fructo.

Quando al mio stato ripensando vado,  
cognosco el viver mio misero et ebe:  
Amor, Fortuna e 'l mondo m'han seducto.

12) Tommaso Baldinotti, *Ad Cynthiam liber*  
Cfr. ivi, c. 115r.

Belleza, umanità, grazia e costumi,  
sangue prisco e gentile insieme aggiunto,  
m'hanno al regno d'Amor di nuovo assumpto  
per far delli occhi mia [*su miei*] più ampli fiumi.

Così convien che l'alma si consumi,  
che serva ti si fece in su quel punto;  
rimase el corpo gelido e defuncto,  
tal che ogni mio sperar sono ombre e fumi.

Fia mai che 'l mio actenuato incarco  
per sua salute alla mia donna appoggi  
e 'l cor ritorni al suo usato albergo?

Amor col fiero strale in corda ha l'arco:  
lui vuol mi sfoghi, mi lamenti e poggi,  
così in tue laude ancor più carte vergo.

13) Timoteo Bendedei (?), *Canzoniere per Barbara*  
Prendo da CASTOLDI, *Timoteo Bendedei*, p. 73.

S'avien che mai alcun spirto pietoso  
leggia le rime mie triste e dolenti,  
i suavi martiri, i longi stenti,  
l'empia fortuna e il mio stato doglioso,

ben potrà dir: – Non ebbe mai riposo  
questo amante infelice infra le genti,  
anzi continuamente aspri tormenti,  
umidi gli occhi sempre e il cor focoso –.

Forsi con meco piangeranno molti  
e diranno fra lor: – Ben fo crudele  
colei che ’l spinse a sì noiosa sorte –.

Se serai viva e che il mio male ascolti,  
odendo ragionar d’un tuo fidele,  
spero che ancor te increzca de mia morte.

14) Benedetto da Cingoli, *Rime per Caterina Branchina*

Mi avvalgo del ms. Chigiano M.V.102 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 17r (con qualche intervento risanatore), e offro tra parentesi quadre le lezioni, con tutta evidenza anteriori, che il sonetto presenta nella trascrizione operatane da Boninsegni e stampata da CARRAI, *Un commento quattrocentesco*, p. 116, e ID., *Lirici del Quattrocento*, p. 160.

Porgati el suo thesor l’avarò Crasso  
e la figlia di Leda el bel candore [colore],  
virtù Lucretia e Camilla el valore,  
vaga Athalanta el suo veloce passo:

tutto fie chiuso [si chiude] teco in picciol sasso  
doppo l’ultimo dì, se quel liquore  
del bel Castalio non ti [li] dà vigore,  
che scrive el nome unde mai non fie casso.

Non è del tempo quel che penna scrive,  
a lungo andar nulla altra cosa dura [el longo andare ogn’altra cosa fura]:  
Achille è morto e sol per fama vive.

Unde, se presto morte non mi fura [se la mia vita un tempo dura],  
madonna, tentarò con le mie dive  
te da l’extremo marmo far sicura.

15) Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*

Cfr. BOIARDO, *Amorum libri tres* 1998, p. 5 [poi in BOIARDO, *Amorum libri tres*<sup>2012</sup>, pp. 67-71].

Amor, che me scaldava al suo bel sole  
nel dolce tempo de mia età fiorita,  
a ripensar ancor oggi me invita  
quel che allora mi piacque, ora mi dole.

Così raccolto ho ciò che il pensier fole  
meo parlava a l’amorosa vita,  
quando con voce or leta or sbigotita  
formava sospirando le parole.

Ora de amara fede e dolci inganni

l'alma mia consumata, non che lassa,  
fuge sdegnosa il puerile errore.

Ma certo chi nel fior de' soi primi anni  
senza caldo de amore il tempo passa,  
se in vista è vivo, vivo è senza core.

16) Marco Businello, *Rime*

Cito dai mss. a me più prossimi, i Marciani Italiani IX.221<sup>c</sup> (= 7064), c. 1r (su cui fondo la grafia), e IX.111 (= 6358), c. 69r.

Leggiadri gioveniti, che le rime  
mie legerete e gli amorosi versi,  
di sententie e de stil tanto diversi  
quanto par che con gli anni ogni uom si stime,  
prego ciascun che con le dolce lime  
de gli acuti suo ingegni ancor gli tersi,  
e biasmi i giorni mal spenduti e persi  
in pensier' vani e in queste fragil' cime:  
ch'io me ne doglio, e di color depinto  
porto el viso talor, ch'ogni rosato  
da quel sarebbe combatuto e vinto.  
Meglio fora aver speso el tempo andato  
in miglior' opre, e d'altra gloria cinto  
aver l'età mia verde e 'l dolce stato.

17) *Canzoniere Costabili*

Cfr. *Canzoniere Costabili*, p. 397.

Gentil fenice, in chi se vede e sente  
le gratie singular che dà 'l ciel rade,  
per exaltar nel mondo tua beltade  
hormai son le mie rime tute intente.

Credo che nulla cosa veramente  
nel tempo nostro fosse o in altre etade,  
el cui bello esser de cotal bontade  
se trovasse giamai né sì clemente.

Tu sei quella fenice in cui Natura  
ben puose el suo valor, per demonstrare  
nova adornecia a nui del suo desegno.

Sola mi par che sia la tua figura

digna d'ogni gran pregio e de volare,  
vivendo, al ciel per opra del mio inzegno.

18) Joan Francesco Caracciolo, *Amori*

Cito dalla *princeps*, «impressa in Napoli per Maestro Ioanne Antonio de Caneto Paviense, ne l'anno MDVI del mese di Aprile», c. A iiii [= I7].

Sòle lo infermo difalcar la doglia  
l'ardente febre lamentando in parte;  
cossì il mio cor, che d'amorosa voglia  
per suo fatal distin mai no se parte,  
    quando de vaghi fiori in nova foglia  
la terra se reveste in ogni parte,  
quando la imbianca verno, autunno spoglia,  
sciema scrivendo e lacrimando in carte.  
    Quanto ho già scripto è per sgombrar il core  
di tanti affanni e sospirato sempre,  
no già per fama de tranquilla palma;  
    quanto ho già sparso de stillante umore  
è per dolcire quella rigida alma  
che sopra ogn'altra tien gelate tempore.

19) Benet Garret, il Cariteo, *Endimion a la Luna*

Testo della *princeps* (1506), riprodotto tramite FENZI, *Et havrà Barcellona*, p. 129 (con semplificazioni della grafia).

Amor, se 'l suspirare e 'l cantar mio,  
e l'importuno amaro aspro lamento,  
le voce triste in doloroso accento,  
t'han fatto or più sfrenato, or più restio,  
    ad te stesso perdona e al van desio  
come prima cagion del mal ch'io sento,  
però che se cantando io me lamento,  
tu sei quel che si lagna, e non son io.  
    E benché al mio cantar nessun risponde,  
pur canto per sfogare il duol ch'io premo  
ne la più occulta parte dil mio core.  
    Io son pur come il cygno in mezo l'onde,  
che quando il fato il chiama al giorno extremo  
alzando gli occhi al ciel cantando more.

20) Antonio Cornazano, *In laudibus et amoribus dive Angele odarum liber*

Testo ricavato dalla tesi di laurea di A. Comboni e pubblicato in *Archivio* (da cui lo stampano anche CARRAI, *Lirici del Quattrocento*, p. 184, e PANTANI, *Fonte*, p. 360).

Animo peregrin, servo d'Amore,  
che in rocte rime i miei lamenti ascolti,  
de gli anni consumati in pensier' stolti  
iscusa me per giovanile errore.

E se fiamma amorosa in gentil cuore  
non è ancor spenta (che pur vive in molti),  
de' miei sofferti mal' con meco duolti  
e prega fine al mio longo dolore.

Vedrai delle catene el grave pondo  
e la constante fede ne' martiri  
che per donna crudel servir portai.

Ode et intende i miei caldi sospiri  
con pietade, e certo abi ch'al mondo  
magior beltà non è, né naque mai.

21) Niccolò da Correggio, *Rime*

Cito da NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Opere*, p. 107.

Amor, fortuna e mia natura in parte,  
discordie, pace, tempi, casi e sorte,  
carcere, libertà, stato di corte,  
accidenzie che il ciel qua giù comparte,  
infermo scrissi già su queste carte,  
ma a risanarmi però ardito e forte;  
or che, doppiate l'ale, io volo a morte,  
morta è ogni mia speranza e morta è l'arte.

Voi, ultimi mei versi, a tutti primi,  
excusando el mio error, colpate altrui:  
ché om viver como vòl mai non se stimi.

Vergogna non fu a me il perder con dui;  
con quali e como, el non convien ch'io exprimi:  
bastivi dir ch'io non son quel che fui.

22) Niccolò Lelio Cosmico, *Canzoniere*

Da BARTOLOMEO, *Un manoscritto quattrocentesco*, p. 617 (con minime rettifiche grafico-interpuntive).

Da poi che agionsi al loco onde m'aparse  
dona dal ciel dissesa in corpo umano,  
con volto signoril, dolce e soprano,  
le chiome soto un vel colte anodarse,  
    stupido il cor rimase, e ripararse  
credète dal desio per star lontano  
da la dolce stagion; ma perché invano  
pensa chi contra Amor cerca agiutarse,  
    la bela novità di tanta forma  
sì mi trafisse il cor, ch'io veglio e sogno  
che lei mi dica: «Indarno altronde piegi».  
    E se per caso avvien che un'ora dorma,  
vedo forzarmi e ripugnar vergogna,  
sì par che con sue chiome il cor mi legi.

23) Pietro Jacopo de Jennaro, *Rime*

Da P.J. DE JENNARO, *Rime*, p. 45.

[Principia il primo sonetto, invitando ciascuno che desidera odiare amore ad udire la sua inextimabile et acerba passione]

Chi vuol dell'altrui vita amaistrarse  
e farse contro amore un duro sasso,  
oda sì come il mio cor stanco e lasso  
più ch'altro mai nel fuoco amoroso arse.  
    Et oda come il lusinghier m'apparse  
uman, quando mi prese al chiuso passo,  
e come è diventato a passo a passo  
fiero vie più che non solea mostrarse.  
    E se per l'incredibile mio stato  
temesse prestar fede a quel ch'io scrivo,  
cose inaudite ad alme oneste e sage,  
    per testimonio chiamo il tempo andato  
e lor che sanno in quanto affanno vivo,  
fiumi, valli, montagne e fier selvage.

24) Bartolomeo Della Fonte (Fonzio), *Poema vulgare*

Trascrivo direttamente dal ms. Campori appendice 2827 (γ.N.8.1.31) della Biblioteca Estense di Modena, c. 1r, ma il testo si trova a stampa in BAUSI, *Lirica latina*, cit., pp. 44-45, e in LEUKER, *Un dono poetico*, p. 400.

Spirto gentil, che aspiri al sacro fonte  
ove le labra chi cantando intinse,  
Apollo de la amata fronde cinse  
le macre tempie e 'mpalidita fronte,  
se con le man' formassi tali impronte  
qual' Zeusi et Apelle a studio pinse,  
Pyrgotele intagliò, Lysippo finse,  
sarebbon verso te cortese e pronte.  
Ma poi che cotal copia m'è disdecta,  
questo brieve poema, in cui ragiono  
contra ' colpi d'Amore e di Fortuna  
per cantando trovar qualche riposo,  
qualunche sia, te l'adirizo e dono,  
ché più dura di quelle e più dilecta.

25) Felice Feliciano [ma Gianotto Calogrosso], *Canzoniere per Pelegrina da Campo*  
Mi affido a SORANZO, *Felice Feliciano*, p. 302 (con minimi interventi grafico-interpuntivi).

Questa celeste nimpha e questa dea  
Pelegrina gentil, dona costante,  
ligiadra, dolce e di beltà prestante,  
d'Amor compagna e del mio sol Phebea:  
nel mondo apar un'altra Cytherea,  
in cui belleze regna e virtù tante  
che a lei mi fan suggeto e vero amante,  
dolce sostegno de mia vita rea.  
Ella è, come columba, senza fele,  
gentil, cortese, dolce e mansueta,  
onesta, saggia e nel suo amor fidele;  
ella è di egregia forma e sì discreta  
che, a Lia servendo per aver Rachele,  
mi fa nel foco l'alma viver queta.

26) Marcello Filosseno, *Sonetti juvenili*

Cito da *Sylve de Marcello Philoxeno Tarvisino poeta clarissimo. Stramboti juvenili CCCXLII. Sonetti juvenili CCCCXX*, in Venetia, per Marchio Sessa & Pietro di Ravani Bersano compagni, 1516, c. [f vir].



Di tua immensa beltà l'alto splendore  
tanto m'ha acceso il cor, l'anima e i sensi,  
donna gentil, che sol convien ch'io pensi  
n'ì tuo nobil' sembianti a tutte l'ore.

Da l'altra parte un gelido timore,  
stimando l'onor tuo como conviensi,  
nel bramoso pensier legato tiensi,  
né scoprir lassa il mio occulto furore.

Così tal febre acuta in giaccio e in foco  
qual neve al sol me struge insin a l'osso,  
unde languendo i' moro a poco a poco.

Soccorso i' cerco e ritrovar nol posso,  
ché aiuto venir può sol da quel loco  
dove il principio del mio affanno è mosso.

27) Antonio Forteguerra, *Liber amatorius*

Cfr. FORTEGUERRA, *Liber amatorius*, p. 3 (con ritocchi grafici e interpuntivi).

Chiunque mai nelle sue reti advolse  
Amor, non s'accorgendo de' suoi inganni,  
in ne' suoi primi teneri e dolci anni,  
quando in amaro ogni dolceza volse;  
e chi se stesso desiando involse  
in ne' suoi lacci con perpetui affanni  
e tristo di sue spoglie e di suoi danni  
tardi s'avide, né già mai si sciolse;

legga queste mie stanche e basse rime,  
in ch'io pensai sfogare el mio dolore  
che vago ancora nel mio core imprime.

Chi trae degli occhi un doloroso umore,  
e qual mia vita sia, contempli e stime,  
pascendo di sospir' l'anima e 'l core.

28) Filenio Gallo, *A Lilia*

Cito da GALLO, *Rime*, p. 91 (con un intervento al v. 3)

[Filenio la prima volta che vide madonna Lilia non cognoscendola dice]

Nel dì ch'ogni cristian fa più onore  
al corpo che per noi sol morir volse

a un piccoko balcon mia sorte accolse  
tre vaghe dee di forma e di valore.

E ne' begli occhi d'una io vidi Amore,  
che irato più che mai el suo arco tolse  
e dal bel viso tal forza ricolse  
che in un momento trapassòmi el core.

Né possetti fuggir la sua saetta,  
perché invisibilmente entrò nel petto:  
ché 'l mal non può schifar chi non l'aspetta.

Und'io, pensando al colpo e a l'aspetto,  
l'un mi ritarda assai, l'altro m'affretta:  
ché om vil non die seguir tant'alto obietto.

29) Filenio Gallo, *A Safira*

Cfr. *ivi*, p. 219 (n. 2).

[Ad lectores egloghe]

Chi vuol saper quant'un om sciocco pecchi,  
quanto sia insensato e puerile  
servendo donna ad un lion simile,  
nel nostro pastorel Filen si specchi.

Chi vuol saper qual pensier gravi e vecchi  
regni in cor per natura alto e gentile,  
la ninfa guardi e suo vigor virile  
atto a vivificare arridi stecchi.

Qual è la pianta, tal frutto produce  
né de l'assenzio mai si stilla mèle  
né mai senza licor lucerna luce.

Dunque ognun guardi, ne l'alzar le vele,  
seguir la stella che a buon fin conduce:  
ché donna ingrata mai non fu fedele.

30) Antonio Grifo, *Rime*

Mi avvalgo di ALFIERI, *Antonio Grifo*, p. 204 (con qualche intervento grafico e diacritico  
- un esemplare della tesi è in visione presso la Biblioteca Marciana, segnatura: 367.C.134).

Più l'altrui passion ch'el propio affecto  
publica il variar dil nostro stile,  
che, a satisfar ogni spirto gentile,

sempre d'un buon servir dimostra effecto.

Però, se quivi Amor in scuro obiecto  
trage di ardor un liquido e sottile  
foco, che or facci altero et or umile  
quel cor che amando va senza rispetto,  
tutto riluce da un splendor diverso  
e dil gran mar di l'esser li accidenti  
il mondo fan di male e ben consperso.

Dunque, de i nostri error' vecchi e recenti  
e di l'opera il dritto et il reverso  
sia colto il buono, e l'altro posto a' venti.

31) Bernardo Illicino, *In diva Ginevra Lùcia*

Trascrivo dal ms. Chigiano M.V.102 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 42<sup>v</sup>, a stampa in PANTANI, *Fonte*, p. 363.

Donna leggiadra, anzi mortale dea,  
diva Ginevra, in cui s'inchioda e serra  
ogni virtù e qual Natura in terra  
produsse per monstrar quanto potea,

Amor con sua saetta incensa e rea  
già el tristo core ha ricondotto in guerra,  
dove lacrime e pianti e doglia aferra  
tanto più quanto assai men si credea.

Pur, quando vego in voi l'aspetto divo,  
sento refrigerar l'ardente fiamma  
e darsi triegua agli affannati spirti;

ma come tosto poi son facto privo  
dell'alma luce, Amor mi strugge e 'nfiamma  
dentro ad un foco di ginepri e myrti.

32) Niccolò Liburnio, *Sonetti*

Cito da *Opere Gentile & Amoroze del Pleclaro homo Nicolo Liburnio Veneto. Soneti CXXXX. Dialogi II. Epistole III. Insomnio Amorofo I. Capitulo I. Laude alla Madonna I. Epistole. Heroide de Ovidio converse in Volgar con tercia Rima II*, Venetiis, per Picinum de Brixia, 1502, c. a 1<sup>r</sup> (i vv. 1-8 furono stampati da DIONISOTTI, *Niccolò Liburnio*, p. 94).

Felice il giorno del mio primo ardore,  
quando colei che ha tra le belle il vanto  
portava in man l'olivo sacro e santo  
che fu principio al mio longo dolore.

Un umil sacerdote con merore  
diceva la Passione in flebil canto:  
pians'io, ma d'altra sorte era il mio pianto,  
colpa e caggion de l'empio e crudo Amore.

Cupido, che in inganni ha vero effetto,  
di man tolse a madonna le ramette  
del sacro olivo, sancia aver rispetto;  
strali fece di quelle e poi mi dette  
crude ferite: e mai crebb'io che al petto  
sciappesse far de oliva tal' saette.

33) Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*

Cfr. MEDICI, *Canzoniere*, p. 385.

Tanto crudel fu la prima feruta,  
sì fero e sì veemente il primo strale,  
se non che speme il cor nutrisce et ale,  
sare'mi morte già dolce paruta.

E la tenera età già non rifiuta  
seguire Amor, ma più ognor ne cale;  
volentier segue il suo giocondo male,  
poiché ha tal sorte per suo fato avuta.

Ma tu, Amor, poiché sotto tue insegne  
mi vuoi sì presto, in tal modo farai,  
che col mio male ad altri io non insegne.

Misericordia del tuo servo arai,  
e 'n quella altera donna fa' che vegne  
tal foco, onde conosca gli altrui guai.

34) Nicola da Montefalco, *Filenico*

Mi avvalgo di FANTOZZI, *Canzoniere inedito*, p. 78 (con interventi su grafia e interpunzione).

Or che son junto al loco onde jà mai  
jonger non crisi, e vegio che vectoria  
Amor vol pur de me, no con sua gloria,  
lector, legièndo tu 'l conoscerai.

Del giorno respandian li primi rai  
d'Apollo, quando l'anima ad memoria  
se ricò d'esta vita transitoria,

dicendo: – O Dio Signor, ch'in cielo stai,  
damme tanto intellecto che 'l tuo regno  
conoscer possa e dal peccar defeso,  
ch'io per me sùl non ho forza né 'ngegno –.

Con questo in tempio entrai senza suspeso,  
là do' con arte d'amuruso ordegno  
puncto fui da doi occhi, vinto e preso.

35) Filippo Nuvoloni, *Sonetti e Canzone morale e de amore*

Trascrivo dal ms. Additional 22335 della British Library di Londra, c. 5v (i vv. 9-14 si leggono a stampa in PANTANI, *Fonte*, pp. 364-65).

Qual poeta, philosopho o oratore  
lega mie rime e il giovenil mio dire,  
non gli encesca né il lègier né lo udire,  
se ben legendo vi si truova errore;  
perché più di me docti e in lor più fiore  
con sua ellegantia e lor sententie mire,  
veduti son più volte lor fallire,  
ché trasportati gli ha nel dire Amore.

Sì che s'io in tale età vado ripreso  
da più docto di me, grato mi fia,  
sendo io lascivo giovanetto e sciolto;  
ché pur talor me ha caricato un peso  
Amor, che smarito ho nel dir la via,  
vinto da duo belli ochii e da un bel volto.

36) Giuliano Perleoni, detto Rustico Romano, *Opere de la amata Diana Latia*  
Fruisco di VICARIO, *Canzoniere aragonese*, p. 289 («Sonetto LVIII»).

Mentre che in libertà mi tenne il Cielo,  
d'angosciosi pensier' vissi lontano,  
quasi affermando il nostro arbitrio umano  
obstar potesse a l'amoroso telo.

Or che legato son, stanco et anelo,  
vegio e confesso el mio creder fu vano,  
vegio che Amor con sua possente mano  
m'insegna ir per camin di foco e gelo.

Non però raro o mai visse alcun servo  
più di me lieto o glorioso giorno,

quando un'alma Fenice anzi mi venne,  
che spero all'ombra del bel viso adorno  
far de nostre fatiche un tal conservo,  
che fia memoria a mille ignare penne.

- 37) Giuliano Perleoni, detto Rustico Romano, *Opere de M. Fulvia Agrippina Partenoepa*  
Cfr. ivi, p. 353 («Sonetto CXXVIII»).

Solo e sospeso, d'ira e d'error carco,  
biasmando stava el mio volar troppo alto,  
quando sotto color d'un verde smalto  
Dafne m'apparve al suo solito varco.

Vidi che insino al mento avia già l'arco  
quel cieco che si indarno in rime exalto,  
per fare in suo sequaci un tale assalto  
qual fea Medusa a l'amoroso incarco.

Io, ch'era già del suo ferire esperto,  
ardito qui non fui di sequitarla,  
anzi, che indrieto mi tirai dal colpo;  
ma pur me invaghii tanto in rimirla,  
che di mia libertà non vedo il certo,  
né so si del mio mal me stesso incolpo.

- 38) Bernardo Pulci, *Sonetti a Lorenzo de' Medici*  
Utilizzo LANZA, *Lirici toscani del '400*, II, p. 312 (n. XXXIX).

Nuova influenza dalle Muse piove  
novellamente, ed ho cangiato stile:  
cagion di quel signor vago e gentile  
che per Calisto fé trasformar Giove.

Così Amor d'un esser mi rimuove,  
libero sendo, in atto ora servile;  
e tanto è in sé crudel quant'io umile  
colei che favellando i sassi muove.

Sonetto mio, a Cafaggiuolo andrai,  
paese bel che siede nel Mugello,  
dove tu troverai Lorenzo nostro,  
e con gran riverenza porgi a quello  
questi altri tuo consorti, e sol dirai:  
«Questi presenta a voi Bernardo vostro».

39) Francesco Gara Dalla Rovere, il Quercente, *Sonetti*

Trascrivo dal ms. 1242 della Biblioteca Universitaria di Bologna, c. 73r, correggendo in rima al v. 13 *puro* (che risulterebbe identico, con tutto il secondo emistichio, al v. 11) con *duro* e rinunciando a intervenire sulla malferma sintassi della seconda quartina.

Nel dolce tempo de la verde etade,  
ne la joventù mia fiorita e cara,  
me fu la vita poco men che amara  
rispecto a tanta bella libertade;  
ché in tanti affanni da me trapassade  
in questo stato ov'io me trovo, è chiara  
la fede, e la speranza quanto rara  
se trova in tutti [*su tutte*] colore innamorade.

Con quanta pena in laberintho oscuro  
m'ho ritrovato e quanta amara sorte,  
inusitato, jovenetto e puro!

Con quanta pena fui vicino a morte!  
Amando un core zovenetto e duro,  
scrivo la vita mia piangendo forte.

40) Girolamo Ramusio, *Rime per Catta da Narni*

Mi baso sul ms. Italiano IX.255 (= 6363) della Biblioteca Marciana di Venezia, c. 2r.

Qualunque arde d'amor meco sospiri  
e lega et oda i pianti in cui mi sfogo,  
ma a cui non preme el collo el duro giogo,  
gli occhii, le orecchie e i sensi altronde giri;  
ché ancor che la mia Catta più non spiri  
(anci vive dopo el cinereo rogo)  
stamme nel cor, e non fia tempo o luogo  
per rivederla spesso ch'io non miri.

Voi, adonca, che ascoltate e che legete  
questi amorosi versi, in cui m'ingegno  
mostrar quanto Fortuna e Amor mi preme,  
dovete dir pietosi: «Questi geme,  
come fan gli altri amanti, et è ben degno  
che per lui preghi el mondo e l'alme liete».

41) Giovanni Antonio Romanello, *Rhythmi vulgares*

Da MONTAGNANI, *La festa profana*, pp. 59-60 (con un minimo intervento interpuntivo).

Voi che legeti gli amorosi versi  
ove son chiusi pianti e van' disiri,  
memoria de gli acerbi mei martyri  
che giovanetto per amor sofferesi,  
    se donne sete, a tanti e sì diversi  
tormenti, al sòn di mei caldi sospiri  
prego ch'ognuna per pietà sospiri,  
aparechiata e prompta a condolersi;  
    se de più duro cor forsi voi sete,  
per Dio vi priego ch'al lascivo stile  
date perdono, et al novello amore.  
    Ite adonque, mie rime, e se vedrete  
la nympha accorta, candida e gentile,  
dite ch'ancor per lei porto dolore.

42) Ludovico Sandeo, *Rime*

Cfr. PANTANI, *Fonte*, p. 368.

La vera servitù che già molt'anni  
ho dedicata a te, signor mio caro,  
ora mi sforza a farti aperto e chiaro  
quanti mai per amor sofferesi affanni.  
    Tu vedrai ben che gli amorosi inganni  
m'han facto ogni mio dolce al fin amaro,  
e contra epsi non ebbi alcun reparo,  
ché squarciato m'han l'alma e pecto e panni.  
    Haggi pietà, se mai tal caldo cinse  
lacci al tuo cuor cesareo, alto e gentile,  
che 'n simil' nidi Amor suol posar l'ale;  
    e se fia mal limato, inculto e frale  
el mio rozo, insonoro e debil stile,  
colpa fia del crudel che a ciò mi strinse.

43) Jacobo Sannazaro, *Sonetti e Canzoni*

Mi baso su SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 137, ma assumendo a testo le varianti precedenti del ms. NO (Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, XXVIII.1.8), qui coincidenti con quelle di FN<sup>4</sup> (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliab. VII.720), segnalate ivi, p. 452; tra quadre le lezioni della *princeps* (= SANNAZARO, *Opere volgari*).



Se quel suave stil, che da' prim'anni  
 concesse [infuse] Apollo a le mie rime nove,  
 non fusse per dolor rivolto altrove  
 a parlar di sospir' sempre e d'affanni,  
     io sarei forse in luogo ove gli 'nganni  
 del cieco mondo perderian lor prove,  
 né l'ira di Nettun o [Vulcan né] i tuon' di Giove  
 mi farebbon temer morte o suoi [ruina o] danni.  
     Ché se le statue e i sassi il tempo frange  
 e de' sepulcri è incerta e breve gloria,  
 pur potea io cantando alzarmi a volo [col canto sol potea levarmi a volo];  
     onde con fama et immortal memoria,  
 fuggendo di qua giù libero e solo,  
 avrei sparso [spinto] il mio nome oltra Indo e Gange.

44) Panfilo Sasso, *Sonetti e capituli*

Utilizzo il testo critico cortesemente messo a mia disposizione da Massimo Malinverni.

Se quel che segue la virtude è degno  
 de fama, gloria, triumpho et onore,  
 e de quella ha il governo e 'l sceptro Amore,  
 chi segue lui s'accosta al iusto segno.  
     S'è sopra i celi, ove ha el so primo regno,  
 se pasce de l'eterno e vivo ardore;  
 in ciel de luce; in terra de valore  
 e gentileccia, che è 'l so primo pegno.  
     Chi el so foco e 'l so laccio ama et aprezza,  
 orna el so corpo, ben che sia mortale,  
 d'ardor, luce, valore e gentilezza;  
     onde pentir non me voglio se, l'ale  
 con lui battendo, amai nova bellezza,  
 ché pentirse del ben peggio è che male.

45) Tommaso Sclaricino Gambaro, *Sonetti per M. Lucina*

Trascrivo da *Silvano de messer Thomaso Sclaricino Gammario doctore in leze da Bologna*, Bologna, Benedetto de Hector libraro & Platon di Benedetti stampatore, 1491, c. A IIIr.

Ciascun che legge i mie amorosi affanni  
 prego a pietà lo mova il tristo core,  
 lo qual percosse con suo strale Amore  
 quando me prese giovenetto a inganni.

Costui, che sa dar guerra, tregue e danni,  
infoca, aghiaccia, ha pace, poi furore,  
fu ben cagion ch'io tolsi in me il dolore,  
che sol per sdegno tacqui già tant'anni.

Ora, s'io scrivo in rime, esso mi accende  
cantar sovente di quel viso santo  
ch'onora il mondo e per beltà risplende;  
sua leggiadria e suo soave canto  
e la virtù che a eterna fama attende  
a me son speme starmi in gioia o pianto.

46) Lorenzo Spirito Gualtieri, *Canzoniere*

Trascrivo dal ms. 232 della Biblioteca Comunale Classense di Ravenna, c. 1r (a stampa, ma con molti svarioni, in IRACI, *Lorenzo Spirito*, pp. 258-59); la lezione primitiva del v. 1 è quella del ms. H 64 della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia.

Serà principio questo primo lato [*lez. pr.*: il mio amoroso stato]  
de infinite sospiri e de lamente  
e vero exemplo ad ogne altro vivente  
che servir non si vol signore ingrato.

Io so' l'exemplo, io so' lo sventurato,  
condutto a crudel morte ingiustamente!  
Tardo chi, dopo el fatto, alfin se pente  
se dal principio acorto non è stato.

Voi troverete il mio corso infelice  
in tutti i versi miei dolersi forte,  
sì di mia vita amara è la radice.

Questo fu 'l mio destin, questa è mia sorte:  
che questa sola e singular fenice  
m'è forza de sequir fino alla morte.

47) Agostino Staccoli, *Rime*

Fruisco del ms. Chigiano M.V.102 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 30v, avvertendo che il sonetto è a stampa, ma attribuito all'Ilicino, in CARRAI, *Lirici del Quattrocento*, p. 164; offro tra quadre le varianti del codice Isoldiano, c. 266r (in *Rime del codice Isoldiano*, II, p. 196).

Era la vita mia libera e sciolta  
d'ogni laccio d'amor, d'ogni suo impero,  
quando la chiara fama e 'l nome altero  
mi strinse ad amar voi la prima volta.

Crebbe il disio, e con vaghezza molta  
viddi poi tanto inferiore al vero  
la gloria vostra, quanto el mie pensiero  
vinse maggior beltà [l'alta beltade] in voi raccolta.

Inde isfrenatamente il mio core arse,  
tanta luce del cielo e di natura  
agli ochi miei in quel momento aparse.

Inde è stata in seguirvi [in seguirve è stata] ogni mia cura:  
e così senta in voi pietà destarse,  
come fie sempre mentre el spirto dura.

48) Antonio Tebaldeo, *Ad Augustinam Senensem*

Cfr. TEBALDEO, *Rime*, II.1: *Rime della vulgata*, p. 130 (n. 2).

Come arai tanto ardir, roza mia rima,  
che vadi col tuo inculto e basso stile  
in quella bella man bianca e gentile  
che, se dir lice il vero, al mondo è prima?

Bisogno ti faceva di miglior lima  
e de ingegno più alto e più sutile;  
non star però de andar, benché sii vile,  
ché sol il core, e non il don, se stima.

Digli, se a schivo arà toccar tue carte  
poi che gionta serai al suo conspetto,  
col quanto almen se degni de acceptarte;  
e se in te, come gli è, fia alcun difetto,  
imputi Amor, ché in sé non ha alcuna arte  
chiunque a la legge sua si fa soggetto.

49) Comedio Venuti, *Rime*

Mi avvalgo di LANZA, *Lirici toscani del '400*, II, p. 666, ma «con qualche aggiustamento»  
suggerito da CARRAI, *Lirici del Quattrocento*, p. 151.

Voi che leggete le diffuse rime  
e forse misurate i nostri versi,  
in materie e subiecti a tuon diversi,  
vedrete quei composti a nuovo archime.

E dove s'apartien le gentil' lime  
circa i dir' vaghi e legiadri, alti e tersi,  
l'ingegno allor, non con suon' crudi e spersi,

ma dolci, pur se sforza esser sublime;  
così nelle sentenzie infime e basse  
provede d'ordinar conforme stile,  
secondo il suo iudizio e studio e cura.

E se questo tal canto non gustasse  
a' docti et a' vulgar', pur como vile,  
me scusando, incolpate la natura.

50) Gasparo Visconti, *Rithimi*

Trascrivo dai *Rithimi del Magnifico Mesere Gaspar Vesconte*, Milano, Francesco Tanzi Cornigero, 1493, c. a iii<sup>r</sup>.

Era fugito da le man' de Amore,  
che un tempo mi arse l'anima nel pecto;  
non più teme di lui, non più suspecto  
aveva del suo amaro e dolce ardore.

Ma novamente il tuo zentil colore,  
toi cari sguardi e il tuo suave aspecto,  
il bel parlar, l'angelico intellecto  
m'han più che mai del corpo tolto il core.

Aggia pietà di me, fatal mia stella,  
e presto, ché, se tardi a darne pace,  
mi occiderà lo ardente mio desio.

Donna, d'ogni altra al mondo a me più bella,  
fammi saper, ti prego, s'el ti piace,  
s'io ho a sperar remedio al dolor mio.

51) Gasparo Visconti, *Canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*  
Cfr. VISCONTI, *Canzonieri*, p. 8.

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.

## Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto

Il compito che mi si è fatto l'onore di affidarmi concerne un oggetto, il macrotesto, e una disciplina, la filologia del macrotesto, l'uno e l'altra dagli incerti confini definitòri e, specie nel secondo caso, di dubbia autonomia disciplinare.

Sul macrotesto possediamo idee un po' più chiare, almeno da quando Maria Corti ha introdotto il termine nei nostri studi, applicandolo, come è noto, ai racconti di Marcovaldo, cioè a un testo in prosa.<sup>1</sup> Ricordo questo particolare, perché oggi il termine *macrotesto* risulta quasi sinonimo di *canzoniere* ed è dunque applicato a uno speciale tipo di struttura complessa, legata all'uso poetico, per lo più lirico. Dirò subito che gli esempi che addurrò riguarderanno soprattutto quest'ultimo genere di macrotesti, ma non posso esimermi dal ricordare che, in linea con la definizione data dal *Dizionario di linguistica* curato da Gian Luigi Beccaria, «con il termine macrotesto s'intende rinviare a una raccolta di testi poetici o prosastici di un medesimo autore che si configuri come un grande testo unitario».<sup>2</sup> Che ci debba essere un intento, avvertibile con maggiore o minore evidenza, di unitarietà, interessa qui meno che in sede critico-teorica; più preme in questa sede porre l'accento sul macrotesto come struttura composita, affermazione che ci riconduce a quella «filologia delle strutture» della quale parlò, ormai più di un quarto di secolo fa, Domenico De Robertis, in occasione di un altro grande convegno dedicato alla critica del testo.<sup>3</sup>

Com'è ovvio, la filologia delle strutture non è una branca a sé stante della filologia; non esiste una strutturalistica accanto all'ecdotica, ma si può affermare con buona approssimazione che mentre quest'ultima lavora preferenzialmente sulle lezioni, la filologia delle strutture ha a che fare soprattutto con i numeri, vale a dire con sequenze o insiemi. Mi spiegherò con un primo esempio, che traggio dalla tradizione manoscritta del *Canzoniere* di Lorenzo de' Medici. Basandoci sui soli codici più doviziosi, è possibile fin da subito articolare la tradizione in tre tipologie:

- 1) mss. che tramandano i 41 sonetti del *Comento* mescolati con i componimenti del *Canzoniere* e in una seriazione diversa da quella che gli stessi presentano nel prosimetro;
- 2) mss. contenenti i soli sonetti del *Comento*, trascritti nella successione da 1 a 41 che è loro propria in questo testo;
- 3) mss. che presentano il corpus di sonetti commentati, seriatì da 1 a 41, come gruppo a sé stante all'interno degli altri componimenti del *Canzoniere* (e possono comparire all'inizio, alla fine o anche al centro di questi ultimi).

---

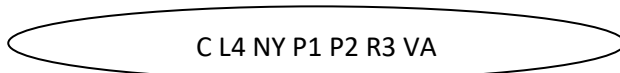
<sup>1</sup> Mi riferisco a CORTI, *Testi o macrotesto?*.

<sup>2</sup> Cfr. *Dizionario di linguistica*, p. 460.

<sup>3</sup> Si veda DE ROBERTIS, *Problemi di filologia*.

In dettaglio, utilizzando le sigle adottate nella mia edizione del *Canzoniere*,<sup>4</sup> avremo:

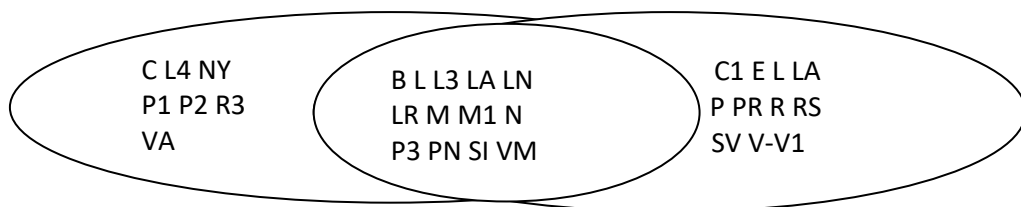
un insieme 1, comprendente i mss.:



e un insieme 2, con i seguenti mss.:



Tali due insiemi presentano un'intersezione, identificabile esattamente nei mss. del gruppo 3:



Una tale scrematura, basata su criteri macroscopici e strutturali, troverà poi una pressoché totale conferma a livello di indagine testuale, dal momento che i codici dell'insieme 1 e quelli dell'insieme 2 si riconosceranno discendenti da due archetipi diversi e indipendenti,  $\alpha$  e  $\beta$ , mentre i mss. del gruppo 3, comuni ai due insiemi, si apparterranno a  $\beta$  per quanto riguarda i 41 sonetti del *Comento* e ad  $\alpha$  per le altre rime del *Canzoniere*.

La possibilità di utilizzare in via preventiva la morfologia strutturale di un testo a fini stemmatici, e sia pure per compiti di dirozzamento dell'albero genealogico, che dovrà poi essere confermato dalla *collatio*, vale altresì in presenza di più testi, laddove due o più testimoni presentino la stessa disposizione complessiva. Non è necessario che i testi appartengano tutti al medesimo autore, ma si può trattare di successione eterogenea di opere, anche anonime, meglio se peregrine, cioè poco diffuse. Siamo di fronte a un concetto molto dilatato di macrotesto rispetto ai confini che qui interessano, per cui mi limiterò a rinviare, al riguardo, a un recente intervento di un giovane studioso, Paolo Divizia, negli «Studi e problemi di critica testuale», intitolato *Appunti di stemmatica comparata*.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Cfr. MEDICI, *Canzoniere*, pp. 113-14 (con riferimento alle sigle elencate alle pp. V-VII).

<sup>5</sup> DIVIZIA, *Appunti*.

Ancora il ricorso alla teoria degli insiemi, che fu per primo AVALLE a introdurre negli studi filologici,<sup>6</sup> può aiutare a decrittare la tradizione di un macrotesto in prosa come i *Ricordi* guicciardiniani. Che si tratti a tutti gli effetti di un macrotesto, ho cercato di stabilire in un mio lavoro uscito l'anno scorso per il «Giornale storico»,<sup>7</sup> nel quale mi è parso possibile e produttivo riconoscere nella seriazione dei *Ricordi* C un tipo di procedimento analogo a quello rilevabile nei canzonieri, essendo il modo di collegare ricordo a ricordo potenzialmente libero, ma al tempo stesso obbediente a criteri aggregativi di vario genere, di tipo retorico, logico, lessicale, intertestuale, contenutistico, e così via. Di questo testo, così intimamente legato all'opera di Raffaele Spongano,<sup>8</sup> dunque all'Ente che ci ospita, ha già parlato Giovanni Palumbo. Mi limiterò perciò a dire che l'edizione diplomatica e critica della redazione C dei *Ricordi* allestita da Palumbo<sup>9</sup> presenta, tra i molti pregi, quello di aver fatto luce sulla genesi della raccolta C e sui suoi rapporti con B. Quest'ultima è, come sappiamo, un regesto pressoché completo di tutti i ricordi scritti da Guicciardini fino al 1528, dato che essa fu redatta trascrivendo e insieme rifacendo (o accettando senza interventi), con spostamento di qualche pedina e accorpamenti minimi fra tessere simili, il quaderno Q<sup>2</sup> seguito dal quaderno A: prova ne sia la piena collazionabilità, numero per numero, dei ghiribizzi di Q<sup>2</sup> e di A con i corrispettivi di B.<sup>10</sup> Il testo C, iniziato a comporre a Roma nel maggio 1530, cioè appena venticinque mesi dopo l'allestimento di B, risulta, almeno dal punto di vista filologico, irriducibile a questa redazione, poiché non c'è nessun ricordo di C che sia puntualmente collazionabile con i corrispettivi di B. Siamo di fronte a una discrasia tanto rilevante, che già Tanturli, affrontando, seppur da altro angolo visuale, la questione, aveva scritto, in modo provocatorio rispetto alle pacifiche convinzioni fino a lì accettate, che «non rimane che considerare B opera distinta da C», essendo «impossibile e arbitrario coordinare le due serie di ricordi su un'unica linea di sviluppo».<sup>11</sup>

Giovanni Palumbo, partendo da queste conclusioni, riconsidera *in toto* il problema dei rapporti fra B e C, ma con un asso nella manica, vale a dire la rilevazione della presenza di contrassegni posti accanto ad alcuni ricordi di C. Si tratta di barre oblique, che l'editore dimostra essere sicuramente autografe e stilate durante la produzione del testo (insieme alla, o immediatamente dopo la stesura dei singoli ricordi), le quali vengono segnate vicino alla lettera iniziale di gran parte dei ricordi di C che presentano agganci più o meno evidenti con pensieri già presenti in B, mentre tali segnali mancano a fianco dei ricordi del tutto nuovi di C. Questa è la prova che Guicciardini, nel momento in cui stava scrivendo i ricordi C, si rifaceva,

---

<sup>6</sup> Cfr. AVALLE, *Principi*.

<sup>7</sup> ZANATO, *Qualche messa a punto*.

<sup>8</sup> Ce ne ha dato, come è noto, l'edizione critica: GUICCIARDINI, *Ricordi*.

<sup>9</sup> GUICCIARDINI, *Ricordi* 2009.

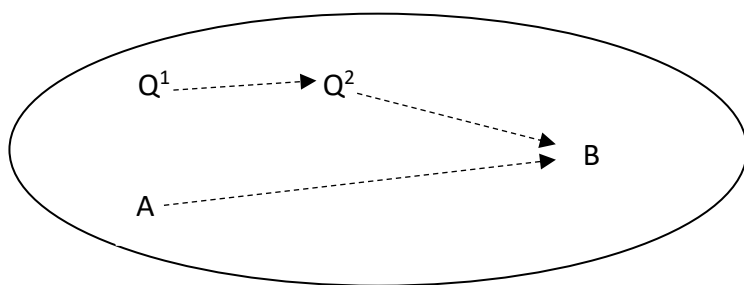
<sup>10</sup> Si vedano le tavole complete in ZANATO, *Qualche messa a punto*, pp. 381-94.

<sup>11</sup> Cfr. TANTURLI, *Quante sono*, pp. 269-70.

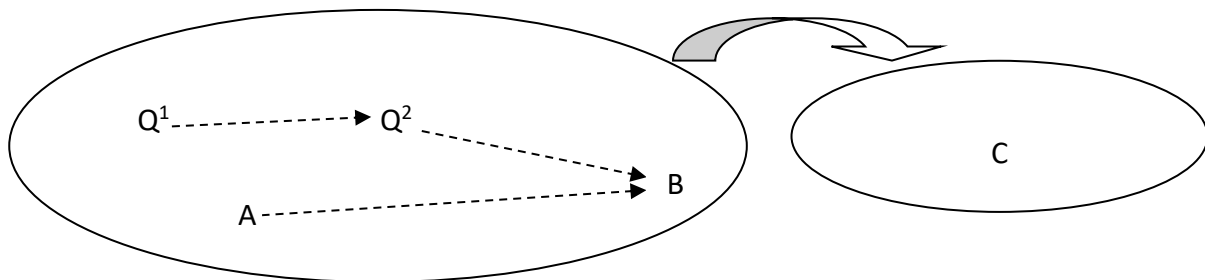


*in qualche modo*, agli analoghi ricordi di B. Ma poiché i contrassegni si trovano in C, e non in B, come ci saremmo aspettati, visto che logica vorrebbe che Francesco spuntasse via via sul manoscritto di B i singoli ghiribizzi che andava rielaborando in C, e non il contrario, Palumbo, considerando anche l'impossibilità di sovrapposizione diretta fra i testi di B e quelli di C (di cui sopra), risolve magistralmente il problema dei rapporti fra B e C formulando l'ipotesi che durante la stesura di C Guicciardini non avesse fisicamente con sé B, e che dunque C sia, almeno in parte, un rifacimento di B *in absentia*, cioè realizzato per via mnemonica. La tesi è così illuminante nella sua linearità e limpidezza, che fa piazza pulita in un sol colpo delle discussioni sui rapporti fra B e C, rendendo obsolete le ipotesi vuoi di una filiera redazionale unica in partenza da Q<sup>1-2</sup> e passante attraverso A e poi B fino a C, vuoi di una rottura insanabile fra il testo di B e quello di C.

Le dimostrazioni di Palumbo sui rapporti fra B e C comportano una distinzione, sul piano filologico, oltre che critico, fra quanto arriva fino a B, da una parte, e la redazione C, dall'altra. Si ha insomma un insieme relativo a B, stemmaticamente riproducibile in questo modo:



e un insieme C, separato, senza che il primo appartenga al secondo, solo ammettendosi che l'insieme facente capo a B sia "in relazione con" quello di C. Non si tratta di derivazione diretta, sicché non è possibile utilizzare il solito tipo di frecce che normalmente si usano negli stemmi; mi si passi perciò il ricorso a un inedito tipo di freccia, che dovrebbe simboleggiare il rapporto, di tipo mnemonico, che collega B a C:



Una siffatta visualizzazione del complesso della tradizione dei *Ricordi* chiarisce perché Giovanni Palumbo abbia potuto concentrarsi sul solo testo di C, prescindendo dalle stesure precedenti. Per le quali rimane pur sempre fondamentale la dimostrazione, suggerita da Barbi<sup>12</sup> ma condotta in porto da Spongano, della trafila che collega Q<sup>1</sup>-Q<sup>2</sup>-A-B, dove la tappa intermedia A è l'unica a non poter contare su materiali autografi e per la quale si deve giungere a una ricostruzione per via stemmatica. Anche in questo frangente, una prima classificazione di mss. e stampe potrà essere condotta sulla base della differente seriazione dei ricordi, cui dovrà seguire l'usuale *collatio* rivolta alla ricerca di errori testuali.

Ci sono ulteriori casi di tradizioni anomale in cui può risultare utile, e talvolta dirimente, il ricorso a considerazioni strutturali. Penso in particolare alle cosiddette tradizioni attive, delle quali uno degli esempi più intriganti resta quello della *Nencia da Barberino*.<sup>13</sup> Tralasciando in questa sede i noti problemi attributivi, ricordo che il testo, o meglio i testi della *Nencia* ci sono stati trasmessi da tre manoscritti e svariate stampe, vale a dire:

A = Ashburnham 419 della Laurenziana - 20 stanze

P = Patetta 375 della Vaticana - 39 stanze

M = Conventi soppressi B 7 2889 della Nazionale di Firenze - 12 stanze (ma con l'avvertenza che non se ne sono trascritte altre 37, sicché l'antigrafo doveva avere 49 ottave)

V = *princeps* stampata forse a Firenze nei primi anni novanta del '400 - 51 stanze

Tutte le altre edizioni si devono considerare descritte da V. I quattro testimoni non sono solo diversi per lunghezza, ma altresì per l'ordinamento assegnato alle singole ottave, oltre che per il testo, sicché risulta assai complicato giungere a una razionalizzazione su basi lachmanniane della tradizione. Proprio grazie a considerazioni strutturali, è possibile operare una prima classificazione dei testimoni, laddove ci si appunti sul gruppo di ottave V20-V23, presenti anche nei manoscritti. Ricordo l'*incipit* delle quattro stanze, secondo il testo di V:<sup>14</sup>

20. Nenciozza mia, ch'ì vo' sabato andare / fine a Firenze

21. Ell'è dirittamente ballerina, / che'lla si lancia com'una capretta

22. Ché non mi chiedi qualche zaccherella, / che so n'adopri di cento ragioni?

23. Se tu volessi per portare al collo / un collarin di que' bottoncin' rossi

---

<sup>12</sup> BARBI, *Compiuta edizione*.

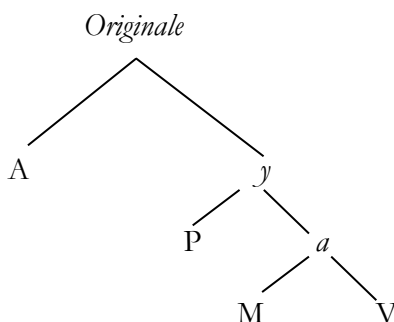
<sup>13</sup> Di per sé non strettamente riconducibile sotto la categoria del *macrotesto*, sebbene non risulti illecito considerare la serie di testi, tutti differenti fra loro, che variano il testo-madre *Nencia*, come un'unica struttura stratificata, un insieme formato da diversi sottoinsiemi: dunque un macrotesto *sui generis*.

<sup>14</sup> Che traggio da *Nencia da Barberino*.

Delle quattro ottave, la n. 21 appare fuori posto, perché si riferisce all'abilità di Nencia nel ballo e non all'andata al mercato di Firenze di Vallera, di cui parlano le stanze 20 e 22-23. L'incongruenza si configura come un errore, che si ritrova anche in altri due testimoni, contro il quarto, secondo il seguente schema:

V	M	P	A
20	2	4	17
<b>21</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>8</b>
22	4	5	19
23	5	11	18

Come si vede, V e M presentano lo stesso, anomalo ordine delle stanze; a loro deve essere unito anche P, che probabilmente si accorse dell'incoerente posizione dell'ottava sul ballo, ma si limitò a posticiparla alla successiva, dunque schierando  $P4=V20 - P5=V22 - P6=V21$ . Il solo A trascrive *Ell'è dirittamente ballerina* non all'interno della serie di ottave sullo shopping fiorentino di Vallera, bensì, come deve essere, fra le stanze relative alla *descriptio mulieris*. Ne consegue che nella tradizione della *Nencia* i tre testimoni V, M e P vanno considerati figli di un comune antografo, che chiamiamo *y*, esteso almeno quanto il più breve di essi, cioè le 39 ottave di P, sicché A, in 20 stanze, non potrà in nessun modo essere il risultato di una riduzione proveniente da un testimone della famiglia *y*. Si potrà discutere se A sia o meno passato attraverso una potatura di un esemplare più ampio, e cioè se l'autografo fosse attestato attorno alle 20 ottave di A, oppure fosse più esteso: ma questo è un altro terreno di indagine. Resta il fatto che tramite un preliminare esame dell'assetto strutturale dei testimoni si è potuti pervenire a un primo risultato stemmatico certo, da chiarire nei vari snodi tramite il solito procedimento di ricerca di errori congiuntivi basati sull'analisi di singole lezioni comuni: come ha fatto Paolo Trovato,<sup>15</sup> con risultati largamente sottoscrivibili, che qui traduco in disegno:



<sup>15</sup> TROVATO, *Recensione*.

Una delle problematiche più diffuse con le quali il filologo deve fare i conti è quella della interpretazione dei dati strutturali emergenti dalla tradizione di un testo, laddove si sia in mancanza dell'autografo, o degli autografi, dunque di una sistemazione autoriale ben definita. Nel caso dei canzonieri, il fatto di trovarsi di fronte a costruzioni tendenzialmente imperniate, sia che si tratti di imitazione diretta, sia in situazioni di rigetto, sul modello illustre dei *Fragmenta* favorisce la possibilità del ricorso a considerazioni di tipo macrotestuale, così come risultano dagli studi ormai classici di Enrico Testa e Marco Santagata.<sup>16</sup> Si tratta perciò di saggiare la compatibilità delle morfologie strutturali ricavate dalla tradizione con la presenza di alcuni requisiti testuali propri dei canzonieri, dalla comparsa di liriche con funzioni incipitarie o esplicitarie all'incidenza di connessioni intertestuali, dalla presenza di vari tipi di isotopie a quella di titoli o rubriche, dalla progressione di senso alla tenuta del disegno cronologico esplicito, e così via: tutti elementi interni al testo, che implicano comportamenti e scelte con ricadute sul macrotesto. Farò un primo esempio, con tradizione a testimone unico. Le rime di Ludovico Sandeo, ferrarese (anche se nato forse nel territorio del ducato), vissuto tra il 1446-47 e il 1482-83,<sup>17</sup> furono stampate a opera del figlio Alessandro, probabilmente a Bologna da Ugo Ruggeri, poco dopo il 1° luglio 1485, data posta in calce alla lettera di dedica di Alessandro ad Alberto d'Este. L'incunabolo non presenta frontespizio, ma nell'*explicit* si legge: «Finis Vulgarium epigrammatum seu iuxta uulgu Sonetorum Lodouici Sandei ferrariensis»; il libretto però non contiene tutti e solo sonetti, bensì anche 3 sestine, due canzoni e un capitolo ternario,<sup>18</sup> sicché appare più corretto quanto scrive Alessandro al principe estense nell'epistola iniziale, trattarsi cioè di «uno piccolo dono de alcune de le rime paterne». Quest'ultima affermazione ci fa capire che le 59 rime di Ludovico trascelte per la stampa (cui si aggiungono due sonetti di corrispondenza) sono soltanto una parte della sua produzione lirica, che doveva dunque risultare più vasta e, di sicuro, diversamente articolata, a giudicare dalla confusione e incongruenza della seriazione inflitta alle poesie. Le quali si avviano con due sestine, che insistono ambedue sulla parola-rima iniziale *luce* (forse con possibile riferimento al nome Lucia) e dichiarano il mutamento avvenuto nell'amata, che se «nel fior de gioventù mi prese l'alma, / hor è mutata in desdegno guardo» (n. 2, vv. 3-4). Un tale inizio appare ben al di fuori del canone petrarchesco, sia per il ricorso a una sestina in sede incipitaria (oltre tutto doppiata subito dopo da un'altra gemella, fatto in sé del tutto eccezionale), sia perché annuncia un cambiamento nell'atteggiamento di lei, dunque presuppone una storia d'amore già ben avanti nel tempo. Tanto avanti, che nel sonetto n. 13 il poeta scrive: «e son languendo nel duodecimo anno» (v. 8), che è quasi un record di velocità

---

<sup>16</sup> Si vedano TESTA, *Libro di poesia*; SANTAGATA, *Connessioni*.

<sup>17</sup> Date e luoghi appurati da PEONIA, *Prime indagini*.

<sup>18</sup> La tavola del contenuto della stampa, con numerazione dei componimenti, si legge nell'appendice di questo intervento.

narrativa. Il sonetto 25 è aperto dalla rubrica: «Lamentationes quatuor ex morte amice», per cui ci si sorprende che più avanti, dal n. 46 in poi, si riprenda a parlare dell'amata, come se nulla di irreparabile fosse accaduto, e che anzi lo si faccia rievocando il periodo dell'innamoramento. Non solo: il son. 46 si presenta come un vero e proprio testo di dedica, degno perciò di figurare all'inizio di un libro d'amore:<sup>19</sup>

La vera servitù, che già molt'anni  
ho dedicata a te, Signor mio caro,  
ora mi sforza a farti aperto e chiaro  
quanti mai per amor sofferarsi affanni.

Tu vedrai ben che gli amorosi inganni  
m'han facto ogni mio dolce al fin amaro,  
e contra epsi non ebbi alcun reparo,  
ché squarciato m'han l'alma e pecto e panni.

Haggi pietà, se mai tal caldo cinse  
lacci al tuo cuor cesareo, alto e gentile,  
ché 'n simil' nidi Amor suol posar l'ale;  
e se fia mal limato, inculto e frale  
el mio rozo, insonoro e debil stile,  
colpa fia del crudel che a ciò mi strinse.

Se ci si rivolge a un «Signor» (che l'epiteto «cesareo» del v. 10 induce a riconoscere in Ercole d'Este<sup>20</sup>) per fargli «aperto e chiaro» il proprio amore, inizialmente dolce e «al fin amaro», e se ci si scusa per la pochezza dello stile, significa che a questo signore viene quantomeno presentato un gruppo di liriche in cui si narra una storia d'amore: in altre parole, il sonetto ora trascritto introduce un canzoniere. Ed ecco infatti, tornando all'incunabolo bolognese, che alla fine, in modo pienamente ortodosso (ma non così ovvio e diffuso nei canzonieri del tempo), al n. 55 è stampata una canzone «Ad matrem Salvatoris gentium», che comincia *Io già cantai con un lascivo stile*, cui seguono altri tre sonetti alla Vergine e un sonetto finale rivolto a S. Bernardino. Per contro, va notato che i pezzi dal n. 31 al n. 45 raccolgono in gran parte rime politiche, d'occasione, di corrispondenza, di per sé estranee alla vicenda amorosa, seppure non inconsuete in un canzoniere di tipo petrarchesco.

Ciò che si evince, da questi rapidi cenni, è l'insostenibilità dell'ordinamento proposto nel *liber vulgarium epigrammatum*, da ricondurre all'allestitore della silloge, Alessandro Sandeo, forse spinto dalla fretta e dunque corrivo nel trattare le liriche

---

<sup>19</sup> Trascrivo dall'incunabolo citato, già da me messo a frutto ne *Il "Canzoniere" di Petrarca nel secondo Quattrocento*, in questo volume pp. 00-00. Minimi gli interventi sul testo: distinzione di *u* da *v*, divisione delle parole, introduzione dei segni diacritici, maiuscole/ minuscole e punteggiatura secondo prassi moderna.

<sup>20</sup> È della stessa opinione PANTANI, *Fonte*, p. 369.

del padre. Di fronte alla confusione editoriale, Italo Pantani ha proposto un riordinamento delle rime che tenesse conto dei diversi blocchi di ispirazione riscontrabili nella stampa e li seriasse secondo logica, in questo modo:<sup>21</sup>

1. testi 46-54: dediche, innamoramento, prime corrispondenze
2. 1-24: dolente dedizione amorosa
3. 30-45: congerie di testi occasionali, cortigiani, amorosi
4. 25-29: morte dell'amata
5. 55-59: canzone di pentimento alla Vergine, e altri testi religiosi.

Va detto che le varie sezioni non sono così compatte come appare da questo schema, che potremmo riaggiustare nel modo seguente:

n. progressivo	numerazione incunabolo	contenuto
1	46	sonetto di dedica (a Ercole d'Este)
2	47	secondo sonetto di dedica, ancora a Ercole <sup>22</sup>
3	48	innamoramento
4-6	49-51	«prime corrispondenze»
7-30	1-24	vicissitudini d'amore
31	42	sonetto di poetica <sup>23</sup>
32	43	sulle virtù dell'amata
33-38	30-31, 33-34, 52-53	sonetti di corrispondenza poetica
39	32	per la morte della madre
40-44	25-29	in morte dell'amata
45	55	canzone di pentimento alla Vergine

Non sapremmo invece come e dove inserire, in questa sorta di canzoniere ricostruito, i componimenti politici, encomiastici e occasionali numerati 35-41, 44-45 e 54, nonché i sonetti di argomento prettamente religioso 56-59. Naturalmente una tale seriazione non vuole affatto sostituirsi a quella pervenutaci, scacciando la moneta cattiva con quella solo in astratto ritenuta buona. Si tratta invece di riconoscere, entro alle sparse rime ospitate nell'incunabolo, la plausibilità e la sostenibilità di un percorso macrotestuale, secondo evidenti segnali petrarcheschi; a sua volta, tale riconoscimento denuncia come irricevibile l'ordinamento trådito,

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, p. 368 (ma ho rivisto la numerazione sulla base di quella qui pubblicata in appendice).

<sup>22</sup> Secondo Pantani potrebbe anche trattarsi di una dedica alternativa alla precedente, data la somiglianza di contenuto: cfr. *ibidem*.

<sup>23</sup> In esso Sandeo si pone fra i poeti seguaci dell'«amorosa setta», ai cui vertici stanno Petrarca (che ha cantato «Lauretta») e Dante (con «Beatrice»), di fronte ai quali il suo «poema» (= canzoniere?), pur non essendo «gentile» e «alto» come i loro, non è però nemmeno «si rozzo» che talvolta Apollo e Talia (qui musa della lirica) non vengano a visitarlo.

troppo caotico e lontano da una progressione di senso che appare palesemente ispirata ai *Rerum vulgarium fragmenta*.

Passo ora a un secondo esempio, con una tradizione a testimoni plurimi. Ce ne dà l'occasione uno dei due poeti corrispondenti di Ludovico Sandeo nell'incunabolo ora citato, vale a dire Francesco Accolti d'Arezzo (1416-1488), di cui è stata offerta, più di mezzo secolo fa, per opera di Michele Messina, un'edizione che si stenta a definire critica<sup>24</sup>. L'editore, premesso che «è da escludere che vi sia stata in principio una raccolta unica di tutta la tradizione poetica dell'Accolti», distingue la tradizione in due gruppi, il primo recante la canzone *Tenebrosa, crudel, avara e lorda* e i capitoli *Onorato furor, famoso e chiaro* e *Poi che l'amato cor vide presente*, il secondo con i sonetti, che qui più interessano. Sono venti sonetti, la maggior parte dei quali tramandati da due famiglie, denominate *b* e *c*: la prima, formatasi entro il 1445, con i mss. Riccardiano 1142 (in sigla R<sub>8</sub>) e Chigiano M IV 79 (siglato C); la famiglia *c*, di qualche anno più tarda, con i mss. Udinese 10 della Comunale (il famoso codice Ottelio), in sigla U, e Riccardiano 1154 (siglato R<sub>7</sub>). Ecco lo schieramento dei sonetti nei vari testimoni, secondo la numerazione adottata da Messina:

<i>b</i>	R <sub>8</sub>	XV	VII	VI	XIV	XI	XIX			
	C	VI	VII	XV	XIV	XI	XIX			
<i>c</i>	U	IX	XV	I	XVIII	II	XII	IV	XVII	XX
	R <sub>7</sub>	IX	X	II	XII	V	XIX	XVI		

Dei possibili suggerimenti, provenienti da queste tavole, utili per una seriazione dei sonetti, Messina non tiene conto; di tutti i 20 sonetti egli preferisce alla fin fine offrire un ordinamento alfabetico, pur non rinunciando a tracciare, per suo conto, una «approssimativa ricostruzione cronologica» della «breve storia d'amore del poeta», dandoci in realtà, di questa, la nuda *fabula*, montata in modo elementare e sommario.<sup>25</sup> Sulla base di questa proposta, l'ordinamento logico-narrativo dei 13 sonetti individuati come amorosi da Messina sarebbe il seguente:

VI, VII, VIII, XII, V, XI, I, II, IV, XVI, XVII, XIX, XV.

Solo a titolo d'esempio, riporto la motivazione per la quale i primi due sonetti andrebbero considerati come momento iniziale della «breve storia d'amore del poeta»:

Il primo amore fa vivere il poeta in un'atmosfera di entusiasmo e di esaltazione.

<sup>24</sup> Cfr. MESSINA, *Rime di Francesco Accolti*.

<sup>25</sup> La si legge ivi, pp. 183-84, nota 1.

Tralascio una serie di altri dettagli filologici poco ortodossamente interpretati da Messina e mi soffermo sullo schieramento di questi 13 pezzi, ritornando alla seriazione dei manoscritti. Osserverei che i due testimoni del gruppo *c* si avviano con il medesimo sonetto IX, *Io non so s'io potesse almeno in parte*, il quale presenta in R<sub>7</sub> la seguente didascalia: «Pro ill(ustrissi)ma D(omina) Isotta Extensi»; a questo sonetto IX succede, in U, il XV, *Perseguendomi Amor nel modo usato*, che è anche il primo sonetto schierato in R<sub>8</sub>, cioè in uno dei due mss. dell'altra famiglia *b*, nella quale i due testimoni C e R<sub>8</sub> presentano lo stesso ordinamento, fatta salva l'inversione dei sonetti al primo e al terzo posto (cioè XV [VII] VI e VI [VII] XV). Ora, il sonetto IX, grazie alla didascalia, mostra di fungere da pezzo di dedica di un possibile o probabile libretto di materia amorosa rivolto a Isotta d'Este, adombrato al v. 4: «tal che digne di voi fusser mie carte»; di questo libretto, il sonetto XV rappresenta verosimilmente la lirica incipitaria, di cui possiede tutti gli elementi, presentandosi infatti come una poesia di innamoramento, o meglio di ricaduta sotto il giogo d'amore:

Perseguendomi Amor nel modo usato,  
 d'infiniti laccioli armato e carco,  
 e dolendosi che del primo incarco  
 libero i' fussi in sì tranquillo stato,  
     quando gli parvi ben assicurato  
 contr'a sua forza e di paura scarco,  
 allor prese lo strale e tese l'arco,  
 donna, del viso vostro in Ciel formato.  
     Sicché, benché 'l pensier rivolto altrove  
 fusse, pur l'improvviso e duro assalto  
 mi turbò prima e poi del tutto vinse;  
     e l'immagine vostra in bello smalto  
 scolpì di diámante nel cor, dove  
 scese lo stral ch'Amor per voi ne pinse.<sup>26</sup>

Il sonetto richiama piuttosto i sonetti 2 e 3 del *Canzoniere* di Petrarca, anche se non mancano varie aperture al primo di quelli: come ad esempio la forma allocutiva, oppure il tema della *mutatio animi*, per quanto reinterpretato e adattato alla nuova situazione: chi per la seconda volta si innamora aveva superato lo *choc* del precedente amore, era tornato ad essere «tranquillo» e «ben assicurato» (vv. 4-5), quando arriva il nuovo colpo che lo «turba» (v. 11); poi ancora il rapporto tra metro e sintassi, con la sequenza 8 + 3 + 3 e la forte cesura tra fronte e sirma, o magari la presenza di vocaboli-chiave come *dolendosi* (v. 3 - cfr. R<sub>V</sub>F 1, 6 «e 'l van dolore»), *quando* a inizio di verso (qui v. 5, in Petrarca v. 4 «quand'era in parte ...»), *dove* in posizione forte (v. 13, in rima - nei R<sub>V</sub>F 1 ad apertura del v. 7 «ove sia chi per prova ...»).

---

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, pp. 221-22.



Credo che almeno le due prime tappe di questo piccolo gruzzolo di sonetti amorosi di Francesco Accolti possano considerarsi sicure; e poiché anche il sonetto X, stante la didascalia (in R<sub>7</sub>), si scopre composto «pro ill(ustrissima) D(omina) Iso(ta) dum esset vidua», si potrà concludere che l'Accolti, una volta arrivato a Ferrara per insegnare allo Studio, raccolse e confezionò un piccolo canzoniere d'amore per la sorella del duca Leonello, del quale libretto ci sono rimaste alcune incontrovertibili tracce.

L'esempio appena mostrato si può considerare una declinazione di quello che De Robertis ha definito il «riconoscimento di strutture»,<sup>27</sup> per raggiungere il quale evidenze filologiche e considerazioni critico-interpretative vanno a braccetto. Questo doppio binario di indagine risulta essenziale anche in casi in cui si debba procedere all'interpretazione di un macrotesto, a fronte di un risultato univoco della tradizione, come avviene per i *Sonetti et canzoni* di Iacobo Sannazaro. È noto e accettato che il testo risultante dalla *princeps*, edita a Napoli «per Maestro Ioanne Sultzbach Alemano Nel Anno M.D.XXX. del mese di Nouembro», va considerato come l'ultima volontà dell'autore, e come tale è stato criticamente edito da Alfredo Mauro.<sup>28</sup> Il testo è preceduto<sup>29</sup> da una lettera di dedica «alla honestissima et nobilissima donna Cassandra Marchesa», cui seguono 32 rime; quindi, anticipati dalla rubrica: «Parte seconda de Sonetti et Canzoni», tengono dietro altri 69 componimenti, gli ultimi tre dei quali sono capitoli, tipograficamente separati l'uno dagli altri e introdotti ciascuno da una rubrica, per un totale di 101 poesie. Di fronte a questa edizione, Mauro parlò di un testo unitario, diviso in due parti tenendo «l'occhio al Petrarca»: <sup>30</sup> affermazione impugnata da Dionisotti, che invece ritenne da applicarsi l'etichetta di *canzoniere* soltanto alla seconda parte delle rime (esclusi i capitoli finali), laddove nella prima parte «figurano senza alcun apparente ordine rime amorose, encomiastiche e morali». <sup>31</sup> Questa posizione fu assunta anche da Bozzetti in un suo intervento del 1997,<sup>32</sup> nel quale sospetta che «le 32 rime della cosiddetta 'prima parte' siano in realtà rime 'rifiutate'» da Sannazaro, che le avrebbe sfilate dal suo canzoniere pur lasciandole ad esso annesse: sarebbero stati gli editori della *princeps* a ritenerle, erroneamente, parte integrante della redazione finale. Lo stesso Bozzetti ha presentato un quadro molto interessante delle possibili fasi redazionali precedenti la stesura finale, riconosciute complessivamente in tre tappe, e cioè:

---

<sup>27</sup> Cfr. DE ROBERTIS, *Problemi di filologia*, p. 398.

<sup>28</sup> In SANNAZARO, *Opere volgari*.

<sup>29</sup> Andrà sottolineata la collocazione iniziale della dedica, stabile in tale posizione in tutte le copie note della *princeps*, con l'eccezione dell'esemplare della British Library, cioè proprio il testo consultato da Dionisotti nell'articolo citato sotto (per la questione, cfr. FANARA, *Sulla struttura*).

<sup>30</sup> Cfr. SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 448.

<sup>31</sup> Così DIONISOTTI, *Appunti sulle rime*, p. 173.

<sup>32</sup> BOZZETTI, *Note per un'edizione* (la citazione che segue è a p. 113).

*1ª redazione:* consegnata a NO, cioè al ms. XXVIII.1.8 della Biblioteca Oratoriana dei Gerolimini di Napoli, che trasmette 46 rime in cui ai sonetti si alternano altri metri;

*2ª redazione:* propria a FN4*b*, sigla del ms. Magliabechiano VII 720 della Nazionale di Firenze. Si consideri che *b* è una mano presente solo in alcune sezioni del codice, la quale copia 57 sonetti, non continuativamente; seguono, in altre carte, *passim* e di mani diverse, i metri non sonettistici, per un totale di 73 rime;

*3ª redazione:* coincide con SeC, cioè *Sonetti et canzoni* della *princeps*.

Si può non concordare con Bozzetti sulle proposte di datazione delle singole redazioni, che è problema non pertinente in questa sede, ma la trafila redazionale è correttamente stabilita. L'anello debole della catena risulta FN4*b*, non solo per i dubbi relativi alla paginazione attuale, ma anche per una serie di problemi che investono la natura della sua testimonianza. Intanto, che la seriazione delle rime proposte sia dubbia, è dimostrato dal fatto che la n. 14 (= SeC XCVIII) parla di sedici anni compiuti dall'inizio dell'amore (v. 10 «giungendo al fin del sestodecim'anno»), mentre la successiva n. 27 (= SeC LXXVI) torna indietro a quindici (v. 11 «passat'è già nel quintodecim'anno»):<sup>33</sup> incongruenza che difficilmente si addebiterà all'autore, come anche dimostra il fatto che in SeC Sannazaro modificherà «passat'è già nel quintodecim'anno» in «passat'è già più che l'undecim'anno», con ulteriore arretramento della cronologia relativa, senza alcuna alterazione nella linea del tempo. In secondo luogo, si può sospettare che manchi in FN4*b* una cospicua sezione iniziale, dato lo schema seguente, in cui metto a confronto la seriazione di NO (prima colonna) rispetto a quella di FN4*b* e di SeC:

NO	FN4 <i>b</i>	SeC	[metro <sup>34</sup> ]
1	=	I	
2	=	XXI	
3	=	XXXIX	
4	=	LI	
5	=	XLI	canzone
6	=	LXXII	
7	=	XXXVIII	madrigale
8	54	XIV	
9	53	XXVI	
10	52	LXXXI	
11	=	XLIX	
12	=	LII	
13	68	XXV	canzone

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*, p. 117.

<sup>34</sup> Laddove non ci siano indicazioni, si tratta di sonetti.

14	51	XXIII	
15	=	LXXIII	
16	50	VII	
17	49	LXXXVIII	
18	1	VI	
19	2	LX	
20	36	X	
21	=	XLVIII	
22	3	LXII	
23	43	LXIII	
24	42	LXV	
25	62	LXIV	madrigale
26	63	LXVI	
27	41	LV	
28	40	LXXVII	
29	=	XXIV	madrigale
30	35	LXI	
31	68	LIII	canzone
32	46	LIV	
33	39	XXX	
34	38	XXXI	
35	30	XXXII	
36	=	<i>Disp.</i> XXIII	
37	23	LVIII	
38	70	XI	canzone
39	71	LIX	canzone
40	34	XCV	
41	57	XCVI	
42	56	XCVII	
43	=	XCIX	capitolo
44	13	LXXIX	
45	=	C	capitolo
46	10	XLVI	

Non serve analizzare partitamente questo prospetto: FN4*b*, che tramanda una redazione successiva di NO, presenta molte delle rime di NO, seppure diversamente ordinate, fatte salve alcune, singole omissioni (nn. 15, 21, 29, 36, 43, 45 di NO), che al massimo diventano una coppia ai nn. 11-12: per questo salta agli occhi il baratro che separa i primi sette numeri di NO da FN4*b*, nel quale risultano tutti assenti. Una tale evidenza si può solo spiegare, credo, con una caduta di materiali, avvenuta o in FN4*b* o nel suo antigrafo; ed è probabile che si debba considerare poziore questa seconda ipotesi, considerando che tra quei primi sette pezzi ci sono anche due non-sonetti, cioè una canzone e un madrigale, i quali però non furono trascritti da FN4*b*, o chi per lui, nemmeno nelle pagine successive del

ms., dove di norma compaiono i metri “altri” dal sonetto: segno che forse canzone e madrigale, più gli altri cinque sonetti, tutti insieme, erano già caduti nel modello di FN4b. Questa ipotesi porta con sé un corollario: se a cadere, nell’antigrafo di FN4b, fu un’intera sezione comprendente sonetti e non-sonetti, diventa molto probabile che quell’antigrafo presentasse un ordinamento misto dei metri, come ha NO e come ha la *princeps*, e che dunque l’iniziativa di distinguere le rime a seconda del metro sia stata presa proprio da FN4b.

Da tutto questo ragionamento si evince che l’ordinamento proposto da FN4b per la riconosciuta seconda redazione delle rime sannazariane appare profondamente turbato, per la concomitanza di guasti meccanici e di interventi del copista; in particolare, per quanto qui più interessa, non siamo sicuri che l’attuale primo sonetto presente in FN4b, corrispondente con il sonetto VI di SeC, *Lasso, qualor fra vaghe donne e belle*, sia realmente il sonetto incipitario della seconda redazione delle rime sannazariane. Ancora: è da escludere che l’ordinamento secondo genere metrico di FN4b, esclusivo di questo ms., sia stato adottato, a un certo punto della trafila redazionale, dallo stesso Sannazaro, il quale dunque per le sue rime ha fatto proprio fin dall’inizio, e poi costantemente mantenuto, l’ordinamento metrico misto di impronta petrarchesca ravvisabile sia in NO sia in SeC. E poiché NO e SeC danno avvio alle rispettive redazioni con il medesimo sonetto, *Se quel suave stil che da’ prim’anni*, ciò significa che questo sonetto, per quanto abbiamo fin qui ricostruito, ha una probabilità molto alta di essere il solo e unico componimento che Sannazaro pensò di porre come *incipit* del suo canzoniere, mantenendolo in quella posizione a partire dalla prima redazione nota per arrivare a quella definitiva.

Credo che una tale dimostrazione relativamente al primo sonetto della *princeps* faccia recuperare alla cosiddetta prima parte di *Canzoni et sonetti* tutta l’importanza che le compete dal punto di vista macrotestuale, dovendosi riconoscere proprio al sonetto *Se quel suave stil che da’ prim’anni* la qualifica di punto alfa del canzoniere sannazariano: da qui comincia il macrotesto, e non dalla sestina XXXIII con cui inizia la seconda parte. Questa recuperata strutturazione unitaria di *Canzoni et sonetti* muove da considerazioni di “filologia delle strutture”, ma è immediatamente confermabile sul piano critico sottolineando, da una parte, l’inflessa opera di correzione portata a termine dall’autore sia sulla prima che sulla seconda parte, a testimonianza di un interesse, mai venuto meno, verso l’intera partitura lirica; dall’altra, l’ampia serie di dispositivi macrotestuali rilevabile nei testi, in tutti i testi di ambedue le parti del canzoniere, che forma una raggera multidirezionale, coerente e compatta: operazione già posta in essere da Rosangela Fanara, ai cui studi non mi resta che rinviare.<sup>35</sup>

Problemi più specifici di interpretazione delle strutture riguardano il momento della *mise en pages* di un testo da parte dell’editore moderno. Uno di tali problemi,

---

<sup>35</sup> Cfr. FANARA, *Strutture macrotestuali*.

che solo in tempi recenti si è cominciato a considerare, è quello della paragrafatura, la cui urgenza è stata rivelata dalla divisione in paragrafi della *Vita nova* operata da Gorni,<sup>36</sup> che è passato, come è noto, dai 42 di Barbi a 31, sulla base della tradizione manoscritta più antica, che rispecchia certamente la volontà dell'autore; in questo modo il numero delle scansioni in prosa coincide con quello delle poesie, e ambedue appaiono aderentissime al «numer de le trenta» del sonetto *Guido, i' vorrei*. Novità sulla paragrafatura del *Decameron* ha portato Teresa Nocita,<sup>37</sup> studiando l'autografo hamiltoniano e riconoscendovi cinque differenti tipi di maiuscole, ciascuna con compiti sintattici e retorici differenti. A sua volta, Carrai ha rivelato che il codice Mannelli del *Corbaccio* reca una distinzione in 14 capitoli, segnalati da altrettante rubriche latine, le quali hanno una notevole probabilità di risalire a Boccaccio.<sup>38</sup> Anche con il recupero e il rispetto di questi particolari strutturali si raggiunge l'eccellenza nell'edizione critica.

Caso-limite, da questo punto di vista, è dato dalla resa tipografica di un testo moderno, che cito perché i 150 anni di vita della Commissione per i testi di lingua si sovrappongono ai prossimi 150 anni dalla morte dell'autore, a loro volta coincidenti con il secolo e mezzo di vita della nostra nazione. Mi riferisco a Ippolito Nievo, il cui manoscritto delle *Confessioni* ci è giunto autografo nell'attuale codice 1029 della Biblioteca Comunale di Mantova. Si tratta di un manufatto diviso in tre quaderni, che rappresentano la ricopiatura in pulito di una precedente e perduta stesura “di getto”, nei quali si assiste alla seguente suddivisione del testo:

quaderno I: capp. I-VII  
quaderno II: capp. VIII-XVII  
quaderno III: capp. XVIII-XXIII

Come gli studi di Mengaldo e di Casini hanno dimostrato,<sup>39</sup> la divisione in tre parti del testo è strutturale, ma non è mai stata adottata dagli editori, a partire dalla *princeps*. Si vorrebbe vedere, magari in occasione delle molteplici ricorrenze sopra citate, un'edizione delle *Confessioni* in tre volumi, che rispecchiassero i contenuti dei rispettivi quaderni autografi, ciò che permetterebbe di dare, anche esteriormente, un più complesso e compiuto respiro all'opera, facilitandone una lettura più vicina agli intendimenti di Nievo e superando quella pericolosa partizione in due parti/volumi impostasi fin dalla prima edizione. Capisco che le ragioni delle case editrici spingano verso soluzioni forse più sostenibili dal punto di vista economico, e comprendo anche i timori di un eventuale curatore che paventasse di sentirsi

---

<sup>36</sup> Realizzata in ALIGHIERI, *Vita nova* (e accompagnata da vari altri interventi specifici in rivista, elencati ivi, p. 371). Proprio nei giorni del congresso bolognese si è chiusa l'esistenza di questo intelligente e innovativo studioso di filologia e letteratura italiana, dai cui lavori abbiamo tutti imparato.

<sup>37</sup> Si veda NOCITA, *Nuova paragrafatura*.

<sup>38</sup> Cfr. CARRAI, *Per il testo*.

<sup>39</sup> Mi riferisco a MENGALDO, *Appunti di lettura*, specie pp. 468-71, e a CASINI, *Tripartizione dell'opera*.

incolpare di operazioni iperfilologiche, trattandosi fra l'altro di un testo che non ha ricevuto le ultime cure dell'autore. Ma non si tratta di un eccesso di acribia, quanto invece di una necessità narratologica e critica, oltre che di un giusto riconoscimento allo sfortunato, grandissimo scrittore.

APPENDICE

Tavola delle rime di Ludovico Sandeo contenute nell'incunabolo senza note tipografiche, ma probabilmente stampato a Bologna da Ugo Ruggeri nel 1485<sup>40</sup>, secondo la copia S 14.1.4 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara. A c. a iv appare l'epistola firmata «Alexander Sandeus», rivolta «Alo Illu(strissimo) Signore et Strenuissimo caualiero missere Alberto da Est(e) honoratissimo fratello de lo eccellentissimo S(ignor) duca di ferrara», data «Pisis primo Iulii M. CCCC. LXXXV»;<sup>41</sup> a c. a iir, in alto: «Ludouicus Sandeus», cui segue la prima sestina; *colophon* (c. c vii): «Finis. Vulgarium epigrammatum seu iuxta uulguS Sonettorum Lodouici Sandei ferrariensis»; a c. c viii: «Epitaphium In Lod. Sa(n). per Antonium thebaldeum ferrariensem», cui segue: «Eiusdem in eundem»; a cc. c viii-viii: «Eiusdem: de infelicitate domus sandee».

n.	carte	<i>incipit</i> [e «rubicra»]	metro
1	a ii <sup>42</sup>	<i>La chiara bianca bella e sacra luce</i>	sestina
2	a iiv	<i>Quella serena e fiammeggiante luce</i>	sestina
3	a iiir	<i>Sopra un rocho rumor d'un fresco rivo</i>	sonetto
4	a iiiv	<i>Quando io scrivo de voi, tropo serena</i>	sonetto
5	a iiir	<i>Quand'io mi trovo gionto al dolce luoco</i>	sonetto
6	a iiir	<i>Sentomi concienrar el freddo sangue</i>	sonetto
7	a iiiv	<i>Sciogliasi hor mai ogni terrestre clima</i>	sonetto
8	a iiiv	<i>Iove scaciato fia de la celeste</i>	sonetto
9	a vr	<i>L'antiqua navicella in cui m'accolsi</i>	sonetto
10	a vr	<i>Amor, nel ben dir muto, al ben far ciecho</i>	sestina
11	a vir	<i>Quando ripenso a quella antiqua piagha</i>	sonetto
12	a vir	<i>Io sospirava, e fuor da gli occhi mei</i>	sonetto
13	a viv	<i>I mei sospir velocemente vanno</i>	sonetto
14	a viv	<i>Ben che 'l sol scaldi le taurine corna</i>	sonetto
15	a viir	<i>Non scio quel ch'io mi senta intorno al cuore</i>	sonetto
16	a viir	<i>O misero Sandeo, dove sei gionto?</i>	sonetto
17	a viiv	<i>Se Amor crudel sol per beltà d'altrui</i>	sonetto
18	a viiv	<i>Forsi fia alcun che poi ch'egli bavrà inteso</i>	sonetto
19	a viir	<i>Trovo le rime mie debile e scarse</i>	sonetto
20	a viir	<i>Io mi pensava homai che 'l tempo e gli anni</i>	sonetto
21	a viiv	<i>El convien pur, Amor, che anchor io sia</i>	sonetto
22	b ir	<i>Se i mei caldi sospir e gravi affanni</i>	sonetto
23	b ir	<i>Si soave parlar, sì bel accento</i>	sonetto

<sup>40</sup> Cfr. *Indice generale*, n. 8620; *Catalogue of Books*, VI, 807; *Illustrated Incunabula*, n. is00160400.

<sup>41</sup> Si legge anche in PEONIA, *Prime indagini*, pp. 52-53.

<sup>42</sup> La carta è riprodotta in VECCHI GALLI, *Stampa a Bologna*, p. 139.

24	b iv	<i>Se Pallade et Arachne ambe due a prova</i> [«Ob nasistergium ab amica donatum»]	sonetto
25	b iv	<i>Raserenato è il ciel et ogni stella</i> [«Lamentationes quatuor ex morte amice»]	sonetto
26	b iir	<i>Iusta cosa è, crudel acerba Morte</i>	sonetto
27	b iir	<i>Qual Phidia, Zeusi, Scopu o qual Apelle</i>	sonetto
28	b iiv	<i>L'aspetto che mi fé già mille volte</i>	sonetto
29	b iiv	<i>Maraveglia non è se te adolori</i>	sonetto
30	b iiir	<i>Quella fronde gientil che 'n te riverde</i>	sonetto
31	b iiir	<i>Non fur le Muse a me tanto faurice</i>	sonetto
32	b iiiv	<i>Cessato è molto in me quel tristo humore</i>	sonetto
33	b iiiv	<i>Sento, Pier mio, confuso in me l'ingegno</i>	sonetto
34	b iiir	<i>Puoi che tue rime, passato Apenino,</i> <i>L'admiranda virtù, che tanto alluma</i> [«Ad Franciscum Aretinum iurisconsultorum monarcham»]	sonetto
35a	b iiir	<i>L'ingegno peregrin sempre costuma</i> [«Responsio»]	sonetto
36	b vr	<i>O dolorosa me, già veder parme</i> [«Querela Italiae inchoante bello regio in Florentinos»]	sonetto
37	b vr	<i>Un tal strepito d'arme in me resona</i> [«Italia ad divum Herculem ducem Ferrarie creatum florentinorum capitaneum»]	sonetto
38	b vv	<i>Scarcarsi i carreaggi in meggio i campi</i> [«Preparatio belli»]	sonetto
39	b vv	<i>Io mando a te, Signor, la miglior parte</i> [«Pro donante principi cervices vitulinas»]	sonetto
40	b vir	<i>Roma fu già d'ogni divin poeta</i>	sonetto
41	b vir	<i>Hercule tra gli human già non precelse</i>	sonetto
42	b vir	<i>Sparsa in diverse rime un dolce suono</i>	sonetto
43	b vir	<i>Per pudicitia sol s'appregia e stima</i>	sonetto
44	b viir	<i>Se ll'nsata mia forma e quel vigore</i> [«Ad illu(strem) p. d. Franciscum de Aragonia fer(rarie) fi(lium) Italiae supplicatio, quod ad se redeat ex Pannonia, auctor Lud(ovicus) Sandeus»]	capitolo ternario
45	c ir	<i>Sia sopra i liti mei salito e langue</i> [«Italiae de Otthomani Turcorum regis copiarum in Apuliam adventu deploratio ad principes Italos, auctor Ludovicus Sandeus»]	canzone
46	c iiv	<i>La vera servitù, che già molt'anni</i>	sonetto
47	c iiv	<i>Ben conosch'io, Signor, che gli mei versi</i>	sonetto
48	c iiir	<i>Una donna, anci un sol, vid'io fra noi</i>	sonetto
49	c iiir	<i>Non fu sì preso al lito de Phoenicia</i>	sonetto
50	c iiiv	<i>Per monti, boschi, silve, rupe e piaggie</i>	sonetto
51	c iiiv	<i>El vago folgorar di vostri lumi</i>	sonetto



52a	c iiiir	<i>Udito ho d'un ucelo che più non cura</i> [«Platinus Sandeo egrotanti»]	sonetto
52	c iiiir	<i>L'afflita mente mia mal s'asicura</i> [«Responsio Ludovici Sandei»]	sonetto
53	c iiiiv	<i>Io vorrei che 'l mio ingegno or fusse charcho</i>	sonetto
54	c vr	<i>Corona io fui chiamato e veramente</i> [«Per la morte de un falcone dello illu(strissimo) meser Alberto da Est(e) chiamato Corona»]	sonetto
55	c vr	<i>Io già cantai con un lascivo stile</i> [«Ad matrem Salvatoris gentium, transmissa ad Felinum Sandeum, auctoris germanum, iura Pisis docentem»]	canzone
56	c vir	<i>Donna, nel ventre cui benigno e humile</i> [«Oratio ad gloriosam Virginem»]	sonetto
57	c vii	<i>Gloriosa Regina, alta e superna,</i> [«O gloriosa domina excelsa super sidera»]	sonetto
58	c vii	<i>Sta' lieta hormai, del ciel vera regina,</i> [«Regina celi letare, aleluia»]	sonetto
59	c viir	<i>Dopuoi che Bernardin l'aquila tanto</i> [«De S. Bernardino»]	sonetto

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

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

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

Il fatto è che con Giusto, per la prima volta in modo organico, la materia del *Canzoniere*, e gli stessi suoi moduli linguistici, si fanno essi medesimi contenuto di una poesia intellettualistica, riflessa, che in tal modo frammenta quella materia, la “manierizza”, ne avvia perciò il processo di lessicalizzazione nella cultura del tempo, rendendola più facilmente assimilabile sotto forma di sparsi membri psicologici e lessicali al di fuori dei presupposti culturali e dell’unità di concezione che li cementavano.<sup>1</sup>

Sembra di avvertire qui che Mengaldo non ricorre a un termine sconosciuto, e infatti *lexicalisation*, che comincia a circolare in Francia verso il 1950, è un concetto linguistico indicante quel processo per cui una sequenza di parole o una forma flessa di un nome o di un verbo diventano unità lessicali autonome:<sup>2</sup> ad es. il participio presente di *cantare*, cioè *cantante*, che diviene sostantivo, ‘il cantante’, dunque un termine da lemmatizzare a sé nel vocabolario. È evidente che non a questa definizione tecnica di “lessicalizzazione” pensava Mengaldo. Per spiegare che cosa egli intendesse, sarà utile avvalersi della chiosa di un altro grande studioso di lirica petrarchesca, Marco Santagata, secondo il quale per lessicalizzazione «si intende la riduzione della complessa esperienza petrarchesca a tasselli linguistici, a lacerti di immagini, a spunti situazionali variamente combinabili»; e spiega che «Petrarca può essere ridotto a “vocabolario” perché l’interesse è per i lemmi della sua poesia, per il suo universo linguistico e concettuale inteso astrattamente, non per le forme concrete che esso ha assunto nel dettato dei singoli componenti».<sup>3</sup> Dunque,

---

<sup>1</sup> MENGALDO, *Lingua*, p. 336.

<sup>2</sup> È questo il significato originario di *lexicalisation*, che in linguistica ha poi assunto varie altre sfumature: basti vedere, al riguardo, BRINTON, TRAUGOTT, *Lexicalization*.

<sup>3</sup> SANTAGATA, *Dalla lirica ‘cortese’*, p. 28.

“lessicalizzare Petrarca” significherebbe sterilizzare la complessità linguistica (in senso lato) dei *Fragmenta* ricavandone un mero elenco di voci, di per sé “vuote”, pronte per essere agevolmente riutilizzate e ricombinate *ad libitum* da qualsivoglia lettore-poeta. Esagerando, potremmo anche parlare di “mercificazione” dei *Fragmenta*.

Questo è il punto da cui dobbiamo partire per una verifica sul campo, cercando di comprendere fino a che punto si spinge la lessicalizzazione di Petrarca nel secolo XV, e – in realtà, e a monte – in che cosa essa veramente consista. È per questo che ho deciso di studiare da vicino il lessico di due campioni della lirica amorosa quattrocentesca come Giusto de’ Conti e Matteo Maria Boiardo in rapporto con quello dei *Fragmenta*, studio di cui presento qui i primi (forzatamente incompleti) esiti. Preliminare a tale ricerca è il problema di quale Petrarca leggessero i due autori considerati, che è poi inquadrabile nel quesito più ampio di quale Petrarca ebbero in mano i poeti del Quattrocento. Di là dalla domanda generale, il caso specifico in esame dovrebbe risultare di più agevole risolubilità, magari partendo da una constatazione: la ricchezza e varietà dei richiami petrarcheschi presenti nel Valmontone e nel conte di Scandiano, ormai adeguatamente scandagliati, sono tali da presupporre una lettura ampia, articolata e strutturata del *Canzoniere* per antonomasia. Più in concreto, in mancanza di prove tangibili di quale Petrarca leggessero i due, non essendoci giunto alcun manoscritto petrarchesco con firma di possesso di (o magari integralmente copiato da) Giusto e Boiardo, possiamo ricorrere a proiezioni di carattere statistico. In base ai dati forniti da Nadia Cannata,<sup>4</sup> i testimoni manoscritti, completi o parziali, dei *Fragmenta* databili fra XIV e XV secolo sono stimati in «più di duecento esemplari superstiti»; parallelamente, nel ’400 si contano 27 edizioni del canzoniere di Petrarca, fra cui la Valdezoco padovana del 1472, esemplata come è noto sull’autografo ora Vaticano Latino 3195.<sup>5</sup> Ancora, va precisato, con Pulsoni, che la “forma” più diffusa del *Canzoniere* nel secolo XV è la cosiddetta Malatestiana,<sup>6</sup> dunque un esemplare quasi completo del testo petrarchesco, pur in una disposizione delle liriche non ancora definitiva. Se questo è il quadro, è molto probabile che sia Giusto sia Boiardo abbiano avuto in mano un codice completo o quasi completo dei *Fragmenta*, e a maggior ragione il conte di Scandiano, che poteva anche attingere alle stampe.

Per entrare nel vivo del flusso di termini che da Petrarca conduce ai due autori successivi, mi interesserò soprattutto di frequenze lessicali, studiando sia i piani alti del vocabolario, cioè le maggiori frequenze attestate nei tre macrotesti, sia i livelli più bassi, minimi o uguali a zero, che li differenziano in maniera più sostanziale. Sono partito dalle concordanze dei tre testi, generate elettronicamente tramite la LIZ, quando ancora girava nei nostri computer. Per Petrarca ho rinunciato a

---

<sup>4</sup> Cfr. CANNATA, *Percezione*, p. 158 e EAD., *Canzoniere a stampa*, p. 54.

<sup>5</sup> Se ne veda la ristampa anastatica in PETRARCA, *Valdezoco*.

<sup>6</sup> Cfr. PULSONI, *Lettori*, p. 271.

basarmi, per motivi di praticità e di compatibilità, sulle concordanze a stampa dell'Accademia della Crusca<sup>7</sup> e ho ricontrollato i testi sull'edizione curata da Santagata; per Giusto, la *LIZ* mette insieme tutti i testi presenti nell'edizione del *Canzoniere* a cura di Leonardo Vitetti, dunque ho lavorato senza distinguere fra *Bella mano* ed *Estravaganti*, pur avendo medicato i versi sulla base dell'edizione provvisoria di *Sonetti e canzone* fornitaci da Italo Pantani durante il convegno di Valmontone di dieci anni fa, dalla quale ho schedato manualmente i sonn. 148 e 149, mancanti in Vitetti. Per Boiardo, il testo è quello accolto nella mia edizione degli *Amorum libri*. Sempre grazie alla *LIZ* ho ottenuto delle tavole di frequenza lessicale dei tre canzonieri, che poi ho confrontato, lemma per lemma, fra loro, ricavandone quanto ora vi illustrerò.<sup>8</sup>

Delle frequenze più elevate mi sono già occupato in occasione del citato convegno di studi dedicato a Giusto,<sup>9</sup> per cui riprenderò qui il discorso per sommi capi e soffermandomi su ciò che maggiormente rileva. Non produrrò dunque tutti i prospetti con le liste di frequenza di sostantivi, aggettivi e verbi, ma soltanto dei più agevoli istogrammi con uno spaccato dei piani altissimi delle frequenze, pesate come frequenze relative, cioè calcolando la percentuale del singolo lemma rispetto alle occorrenze dell'intero vocabolario di ciascuno dei tre canzonieri.<sup>10</sup> Ecco le prime cinque piazze dei sostantivi in Petrarca, con le corrispettive variazioni in Giusto e in Boiardo:

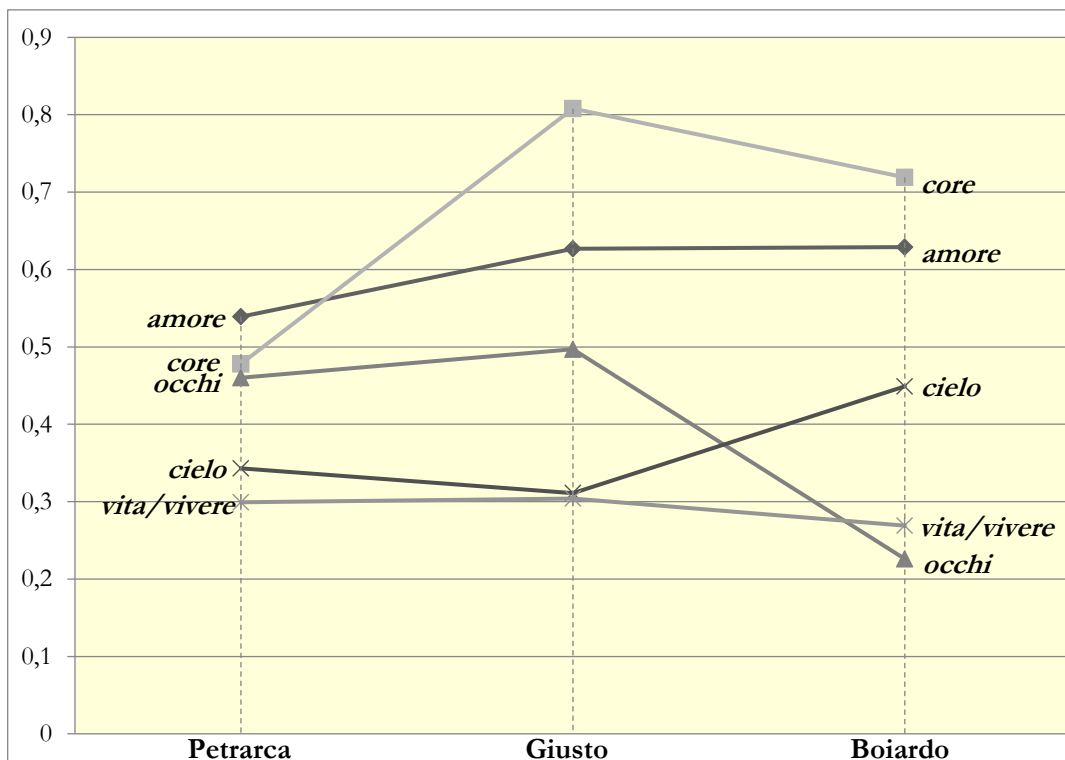
---

<sup>7</sup> Cfr. *Concordanze del Canzoniere*.

<sup>8</sup> Utilizzerò le seguenti sigle dei tre canzonieri: *Ryf* (Petrarca), *BM* (Giusto), *AL* (Boiardo).

<sup>9</sup> Cfr. *Giusto e gli "Amorum libri"*, in questo stesso volume, pp. 00-00.

<sup>10</sup> Il numero complessivo delle parole presenti in ognuno di essi, su cui si basano i calcoli per le frequenze relative, è il seguente: Petrarca 57.079 – Giusto 29.184 – Boiardo 25.568.



Riesce assai significativo il ribaltamento fra Petrarca (1° *amore*, 2° *core*) e i due poeti quattrocenteschi (1° *core*, 2° *amore*), e questo nonostante la prima parola in assoluto con cui si aprono i due canzonieri seriori sia proprio *Amore*, che nel sonetto proemiale di Petrarca è parola-rima assieme a *core* (e per la sua rilevanza – sia detto tra parentesi – andrebbe forse meglio stampata con la maiuscola: «ove sia chi per prova intenda Amore»);<sup>11</sup> a sua volta, *core* è rimante anche in *AL I 1* (dove occupa l'ultimo posto del sonetto: «se in vista è vivo, vivo è senza core»), mentre nel primo della *BM* si incunea all'interno del v. 2 («l'alta amorosa spina nel cor mio»). Da notare comunque il differente peso percentuale con cui i due termini incidono nei rispettivi macrotesti: *core* schizza in alto in Giusto, poiché ricorre all'incirca una volta ogni 123 parole; in Boiardo poco meno, una volta ogni 139 parole; in Petrarca, invece, una ogni 209 parole. Per *amore* siamo su posizioni meno chiaroscurate, con Giusto e Boiardo sullo stesso piano, pur sempre però più in alto rispetto a Petrarca. Se ne inferisce una maggior ripetitività dei termini-simbolo della lirica amorosa nei due

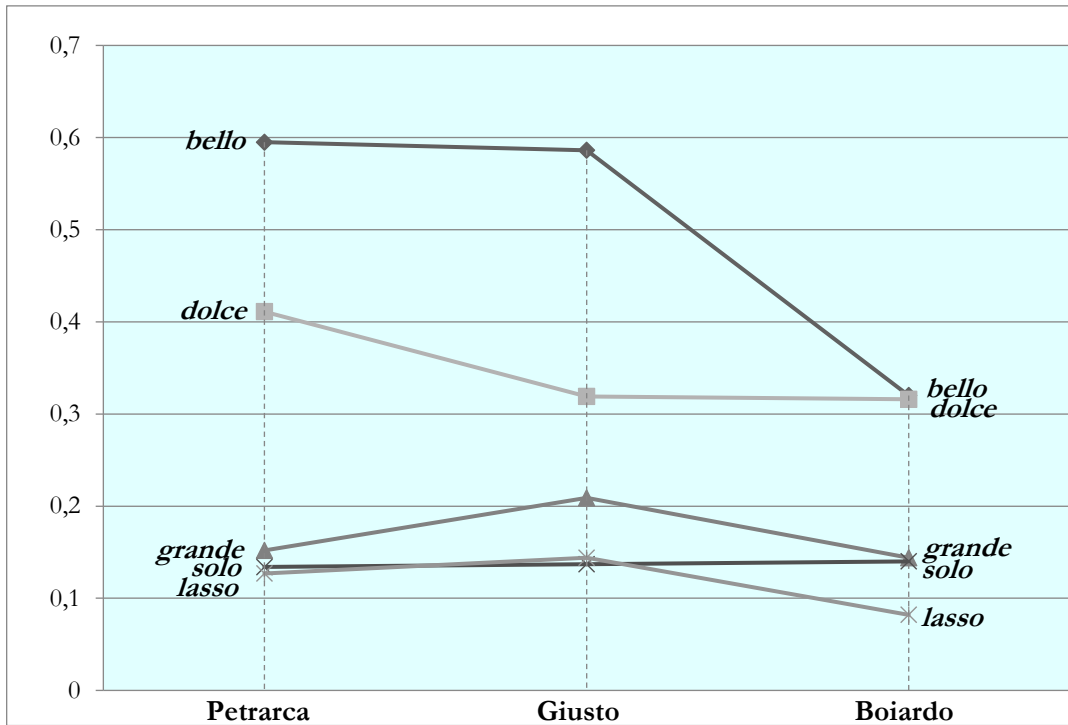
<sup>11</sup> È questa la proposta avanzata (ma non portata a compimento) da VECCHI GALLI, *Commento*, p. 96).

poeti quattrocenteschi, che è già un primo sintomo di lessicalizzazione, vale a dire di tendenza manieristica.

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

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

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



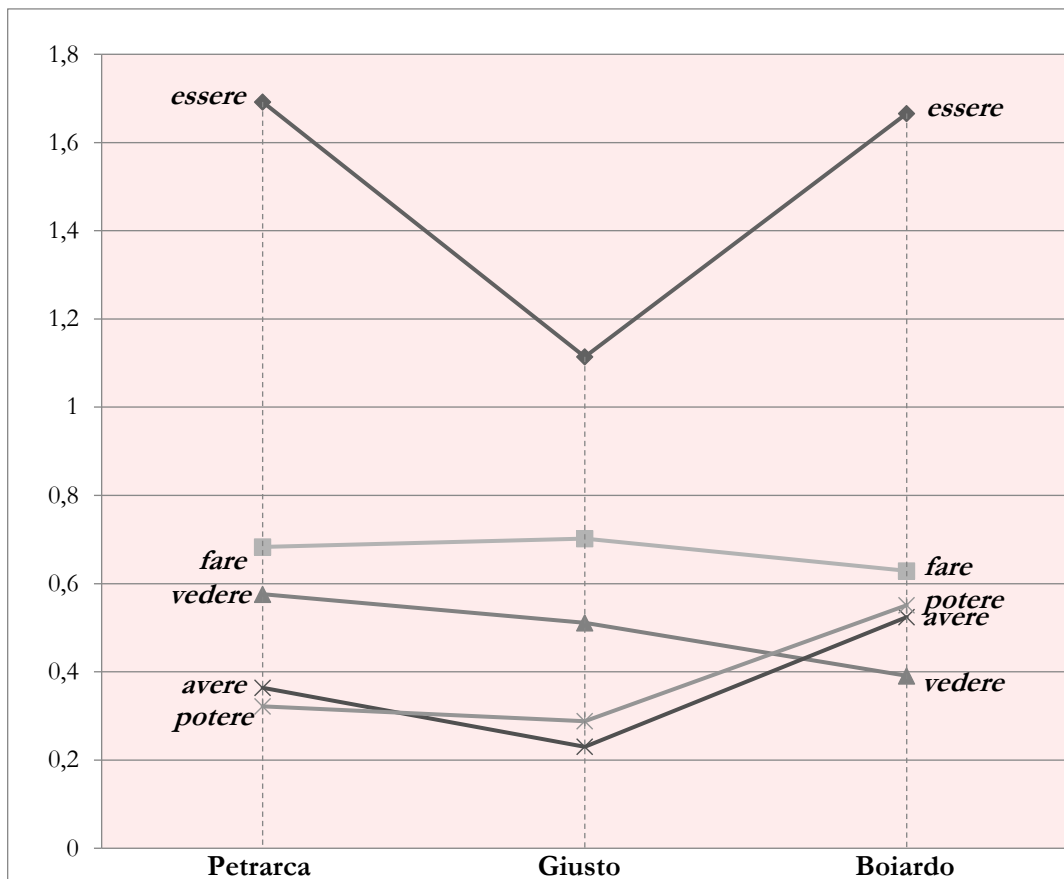
In cima alla classifica si piazzano, con palese conformità, *bello* e *dolce*, sui quali indulge assai più Petrarca, ma mentre per *bello* i risultati di Francesco coincidono grosso modo con quelli di Giusto, Boiardo si differenzia per una sensibile frenata, che quasi dimezza gli usi dei suoi predecessori. Per *dolce* il conte di Scandiano sfodera grosso modo la stessa frequenza di *bello*, e in questo caso il suo impiego si sovrappone a quello di Giusto, che già aveva abbassato del 22% le scelte petrarchesche. Sembra qui da rimarcare un'inversione della tendenza notata sopra con i sostantivi, dato il pur parziale rifiuto di quella «genericità dei vocaboli» di cui ha parlato Contini per Petrarca.<sup>12</sup>

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

<sup>12</sup> Cfr. CONTINI, *Preliminari*.

era appena più ricca della relativa petrarchesca: un ulteriore tentativo di arginare l'indefinitezza di vocabolario.

Veniamo ai verbi:



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

Dietro a *essere* si colloca, in tutti i poeti, un verbo d'amplissimo e perciò quasi neutro impiego come *fare*, in buona sostanza uniformemente distribuito. Per il citato *avere* (esso stesso scremato dagli impieghi come ausiliare) Giusto abbassa la media



di Petrarca di oltre un terzo, ma la novità riguarda Boiardo, che accresce la frequenza di Francesco del 44% (e a maggior ragione di Giusto del 127%), poiché attinge ampiamente agli usi predicativi e fraseologici di *avere*. *Trend* analogo per *potere*, 5° in Petrarca e Giusto (con la perdita di un 10% nel secondo rispetto al primo) e invece terzo in Matteo Maria, che accresce, rispettivamente, del 71% e del 90% gli usi di Petrarca e Giusto. Il primo verbo “forte” che compare nella classifica è *vedere* (3° in Petrarca e Giusto, 5° in Boiardo), la cui collocazione fa da *pendant* a quella già vista del sostantivo *occhi*: anche qui, il conte di Scandiano scarnifica di quasi 1/3 i bottini dei predecessori.

Rimando per i singoli prospetti completi al mio citato intervento di Valmontone.<sup>13</sup> Basandomi sulle stesse tavole di concordanza, recupero ora una visione d’insieme dei piani alti delle frequenze lessicali, offrendo un prospetto in cui raduno sostantivi, aggettivi e verbi seriatim in senso decrescente secondo la frequenza percentuale rapportata alla base 1000 (dunque: numero di parole ogni 1000 all’interno dei singoli canzonieri); ovviamente le sigle P, G e B individuano i tre autori, cioè i loro macrotesti:

---

<sup>13</sup> Cfr. *Giusto e gli “Amorum libri”*, in questo stesso volume, pp. 00-00.

	<i>n. parole / 1000</i>	<i>lemma</i>	<i>autore</i>
1	22,75	mio	G
2	19,82	mio	B
3	16,92	essere	P
4	16,66	essere	B
5	14,71	mio	P
6	11,14	essere	G
7	8,08	core	G
8	7,19	core	B
9	7,13	suo	P
10	7,02	fare	G
11	6,83	fare	P
12	6,37	suo	G
		suo	B
13	6,29	amore	B
		fare	B
14	6,27	amore	G
15	5,95	bello	P
16	5,86	bello	G
17	5,76	vedere	P
18	5,51	potere	B
19	5,39	amore	P
20	5,24	avere	B
21	5,11	vedere	G
22	4,97	occhi	G
23	4,78	core	P
24	4,60	occhi	P
25	4,49	cielo	B
26	4,11	dolce	P
27	3,91	vedere	B
28	3,75	dolore/duolo/doglia	B
29	3,64	avere	P
30	3,43	cielo	P
31	3,28	tuo	B
32	3,25	alma/anima	G
33	3,24	alma/anima	B
34	3,22	potere	P
35	3,20	bello	B
36	3,19	dolce	G
		sapere	G
37	3,16	dolce	B
38	3,11	cielo	G

39	3,04	vita/vivere	G
40	2,99	vita/vivere	P
41	2,88	potere	G
42	2,85	tempo	B
43	2,81	volere	B
44	2,76	dire	P
45	2,74	volere	G
46	2,69	vita/vivere	B
		mostrare/dimostrare	B
47	2,64	mano morte/morire	G
48	2,64	morte/morire tempo	P
49	2,54	sole	B
50	2,43	dolore/duolo/doglia	G
		ardere	G
51	2,41	pensiero	P
52	2,39	speranza/ speme/spene/sperare	G
53	2,36	alma/anima sole	P
54	2,33	tempo	G
55	2,30	sole	G
		avere	G
56	2,30	morte/morire	B
57	2,26	occhi	B
		terra	
		viso	
58	2,22	giorno	B
59	2,20	tuo	P
60	2,19	pena/penare	B
61	2,18	andare/gire/ire	P
62	2,16	disio/disire	G
63	2,13	sapere	P
64	2,12	pensiero	G
65	2,09	grande	G
66	2,07	pietà	B
		gentile	B
67	2,03	credere	B
68	2,02	giorno/giornata	G
69	1,95	fuoco	G
		tuo	G
		morire	B
70	1,94	di	P

71	1,89	donna	P
72	1,87	prendere	B
73	1,83	mondo	B
		crudele/crudo	B
		dire	B
74	1,79	beltà/bellezza fiore pensiero voce	B
75	1,78	alto	G
76	1,75	mondo	P
		mente parole	G
		tenére	B
77	1,72	foco	B
		andare/gire sentire	B
		dolore/duolo/doglia	P
78	1,71	luce/-i mondo pietà	G
		parere	G
		forza parte	G
79	1,67	forza parte	G
80	1,64	cantare lassare udire	B
81	1,61	venire	P
		mirare piangere	G
		rosa	B
82	1,60	togliere/torre	B
83	1,59	piangere	P
84	1,58	beltà/bellezza	G
		nostro	G
		sentire	G
85	1,57	terra	P
86	1,56	dare venire	B
87	1,54	desio/desire/desiderio	P
		venire	G
88	1,52	grande	P
		male stella	B

		nostro	B
		stare	B
89	1,48	mano	P
		cosa	B
		fugire	B
90	1,47	speranza/speme/ spene/sperare	P
91	1,44	lasso	G
		sperare	G
		stella	G
		grande	B
		sapere	B
92	1,43	parte	P
		nostro	P
93	1,40	parere	P
		stare	G
		speranza/spene/ sperare vista	B
		solo	B
		dolere/-ersi	B
94	1,37	viso	G
		crudale/crudo solo	G
		prendere	G
95	1,36	giorno	P
96	1,34	viso	P
		solo	P
		sospiro/sospirare	G
		andare/gire/ire	G
97	1,33	cosa sospiro/sospirare	P
		ardere sentire tornare/ritornare	P
98	1,32	fine natura onda oro/auro	B
99	1,31	lume	P
100	1,30	bene	G
101	1,27	anni	P
		lasso	P
		vivere	P

		ora	G
102	1,25	amoroso	B
103	1,24	vivo	P
104	1,23	voglia	G
		accendere/incendere fuggire morire	G
105	1,21	desire/desio	B
		lieto	B
		parere	B
106	1,20	pietà vista	P
		dì lume male notte	G
		dolere/-ersi	G
107	1,19	dare	P
108	1,17	vago	G
		convenire/-irsi volgere/-ersi	G
		solere	B
109	1,15	lasciare	P
110	1,13	vertù	P
		virtù amoroso gentile leggiadro vivo	G
		diletto spirto	B
		bianco misero suave	B
		dovere tornare/ritornare	B
111	1,12	notte	P
		fuggire	P
112	1,10	parole	P
		vostro	P
		fedè	G
		soave	G

		dire mostrare/dimostrare seguire/seguitare	G
113	1,09	età	B
		lamentare/-arsi	B
114	1,08	amoroso novo	P
		mirare	P
115	1,06	foco	P
		alto	P
		volgere/-ersi	P
		affanno fiamma natura pianto/piangere	G
		n(u)ovo	G
		pensare tornare/ritornare	G
116	1,05	stella/-e (h)uom pianto/piangere	P
		volere	P
		erba forza luce/-i voglia	B
		felice umano	B
117	1,03	mostrare movere	P
		guardo/sguardo terra vista	G
		altero	G
		consumare/-arsi struggere/distuggere	G
118	1,01	trovare	P

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

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

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



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

Partiamo dall'allestimento di un elenco di termini dei *Rerum vulgarium fragmenta* scartati a priori sia dal Conti sia da Boiardo, i quali dunque ritengono di non accoglierne le sollecitazioni culturali. Si badi che non si tratta di voci isolate, in attestazione unica nei *Fragmenta*, ma di presenze lessicali solidamente radicate, come le seguenti, con frequenza uguale o superiore a cinque:<sup>1</sup>

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

Questi 23 lemmi pluriattestati in Petrarca, assenti in Giusto e in Boiardo, saranno stati in qualche modo e per qualche parte riassorbiti da questi ultimi tramite sinonimi: *adversaria/adversario* con *nemica/nemico* (che conta 6 occorrenze per ciascuno in G e B), *miracolo* con *mo(n)stro* (già nei *Rvf* 347, 5) o *maraviglia/meraviglia*, *popolo* con *gente* (attivo anche in P, con ben 29 casi, di contro ai 5 di G e agli 8 di B), *aureo* con *aurato* o *dorato* (ambedue già in P), *povero* con *infelice* o *misero*, quest'ultimo particolarmente frequente in Boiardo, *solitario* con *solo* o *soletto* (tipico di B, con 9 occorrenze). A *t(n)onare* di Petrarca corrisponde la variante *intonare* degli *Amores*, a *ritogliere* la più diffusa *togliere*, in ambedue i quattrocentisti (e comunque già nei *Fragmenta*). Nonostante ciò, la rete di sostituti lessicali non copre l'intera curvatura semantica degli originali petrarcheschi, né la rimpiazza *in toto*, restando comunque escluse voci molto rappresentative, fra le quali spicca *folgorare*, che si può definire un

<sup>1</sup> Utilizzo le medesime concordanze elettroniche, ovviamente passate minutamente al vaglio critico, generate per le precedenti tabelle. Escludo dai tabulati i nomi propri, i numerali, i termini di altre lingue; considero sullo stesso piano, senza distinguerli fra loro, gli allotropi (es. *avagli/uguali*) e le varianti grafiche (es. *giudicare/judicare*). Mantengo a ciascun lemma la rispettiva flessione e indico con un numero arabo le occorrenze delle singole parole (la mancanza del numero sottintende l'unicità di attestazione).

dantismo, e allo stesso terreno, pur dantesco in origine, appartengono *adversario, calle, carcere, exilio, studio, vestigio, faticoso, poggiare* e l'avverbio *lassuso*.

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

	<b>totale termini petrarcheschi rifiutati</b>	<b><i>Rvf</i></b>
(1)	33	360
(2)	32	53
(3)	31	128
(4)	20	264
(5)	18	28
(6)	17	23
(7)	16	366
(8)	15	207 - 325
(9)	14	136
(10)	13	50 - 323
(11)	12	105 - 119 - 138
(12)	11	40 - 214
(13)	9	27 - 72 - 127 - 331 - 359
(14)	8	135 - 166 - 206 - 332
(15)	7	22 - 24 - 66 - 71 - 103 - 125 - 195 - 212 - 270
(16)	6	7 - 10 - 29 - 44 - 91 - 126 - 137 - 180 - 185 - 198 - 226 - 234 - 237 - 268 - 351

(17)	5	25 - 41 - 104 - 110 - 129 - 199 - 201 - 202 - 219 - 263 - 318
(18)	4	1 - 2 - 16 - 33 - 37 - 45 - 58 - 73 - 80 - 83 - 88 - 94 - 101 - 139 - 145 - 176 - 193 - 210 - 232 - 238 - 245 - 274 - 278 - 296 - 303 - 306 - 308 - 315 - 326 - 328 - 341 - 343 - 345 - 363

Diciamo subito che i primi otto posti della classifica, compresi in un ventaglio da 33 a 15 esclusioni per pezzo, sono occupati da canzoni, e la circostanza si spiega da sé, data la maggior mole di versi, dunque di lessico, macinata dai metri lunghi del *Canzoniere*. Glissando per il momento sulla prima in classifica, *Rvf* 360, è agevole notare come al secondo e al terzo posto, rispettivamente con 32 e 31 “assenze”, si collochino *Spirto gentil* e *Italia mia*, cioè le poesie politiche per antonomasia dei *Fragmenta*, che toccano una tematica volutamente esclusa, per scelta preordinata e concomitante, dai canzonieri di Giusto e Boiardo, «anche per la volontà di distinguersi da una produzione troppo compromessa con la realtà concreta» (come correttamente osserva Gabriele Baldassari):<sup>2</sup> salvo, per Giusto, il son. 148, e per Matteo Maria qualche minimo cenno a personaggi pubblici di rilievo. Ecco i dati delle due canzoni:

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza ≥5	totali parziali
(2)	53	altari bigi fraticelli gravemente irreverente magion marmorea monarchia neghittosa statue	agogni cittadine civil ingiuriosa lupi marito otiosa scuoter securamente solamente spelunca sterpi tecti travagliate valoroso vizio	lassù mura padre [bis] popol povera	32

<sup>2</sup> BALDASSARI, *Prima della citazione*, p. 80.



(9)	136	cova lezzo Luxuria mantici tradimenti trescando vin	camere ghiande rezzo scalza stecchi vivande	lecti	14
-----	-----	---	--	-------	----

Già con questo manipolo di componenti tocchiamo un totale di 140 voci, sul complesso di 1052 termini (per 680 lemmi) sopra indicati: dunque viaggiamo attorno a una percentuale del 13,3%, più di un ottavo. Meno agevole spiegare perché al primo posto della classifica delle esclusioni lessicali si piazzò la canz. 360, *Quel'antiquo mio dolce empio signore*:

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

Si tratta di una lirica dal contenuto pienamente erotico, sull'antico contrasto fra l'innamorato e Amore, con il conseguente processo intentato a quest'ultimo: tanto più che proprio questa canzone rappresenta lo spunto cui si ispira il pari metro boiardesco III 31, *Chi te contrista ne la età fiorita* (pezzo a sua volta ricco di voci senza precedenti in Petrarca o in Giusto). Va detto preliminarmente che anche all'interno

del panorama dei *Fragmenta* la canzone svetta per scelte lessicali aristocratiche e peregrine, visto che in essa si raccolgono ben 22 fiori unici, senza riscontro in altri pezzi del *Canzoniere*: una dimensione forse fin troppo squisita agli occhi dei due seguaci quattrocenteschi. Vengono così rifiutati alcuni tecnicismi giuridici, nonché gli inserti gnomici del linguaggio o le voci prosastiche, ma si dovrà mettere in conto anche l'arduo carattere introspettivo assunto dalla lirica, la cui profondità appare difficilmente replicabile.

Il caso della 360 non è isolato, perché la classifica su cui stiamo ragionando prevede varie altre situazioni simili. Ecco infatti al quarto posto la canz. 264, prima della seconda parte dei *Fragmenta*, dove tornano la struttura a contrasto e l'autoauscultazione interiore, stile *Secretum*, cui si uniscono riflessioni sulla sete di gloria del protagonista, non sintonizzate sulla lunghezza d'onda dei canzonieri contiano e boiardesco: e pur qui il livello di *unica* petrarcheschi raggiunge la rilevante quota di 12 (sul totale di 20 elementi rigettati da Giusto e Matteo Maria):

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

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

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza $\geq 5$	totali parziali
(6)	23	folminato ripente scempio stормo trasfigurata	accusando allargai corona menzogna peccar	miracolo poggia solitario	17

			penosa ripregando selce spelunche		
(7)	366	conscientia contrito feconda insania limo prudenti sacrato sconsigliato verginità	adempì comune miserere peccar tempestoso tempio	padre	16

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

	<i>Rvf</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza $\geq 5$	totali parziali
(18)	94	donna immobil		exilio miracolo	4
	308	incarno ombreggiare scarno	povertà		4

(17)	318	squalida translato	sterpe [ <i>sost.</i> ] sterpe [ <i>verbo</i> ]	muro	5
(18)	343	gota modesta	intentamente	aurea	4

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

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

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

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

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

Sembrano legati alla marcata temperie penitenziale le esclusioni collegate ai nn. 81 e 365, ma si sottolinei che il son. *I' vo piangendo i miei passati tempi*, ultimo di questo

metro nei *Fragmenta*, viene riecheggiato a più livelli nell'ultimo sonetto degli *Amorum libri*:

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

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

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

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

La sordità verso talune soluzioni lessicali petrarchesche si accanisce talora su importanti elementi strutturali dei *Fragmenta*, o su cellule ben individuate nel macrotesto. Il sonetto proemiale, ad es., che pure foraggia gran parte del primo

componimento degli *Amorum libri*, lascia sul terreno 4 voci di frequenza superiore a 1, e altrettanto succede con il son. 2 del *Canzoniere*, centrato sull'innamoramento del poeta (qui metà delle parole è formata da avverbi in *-mente*, cioè *celatamente* e *accortamente*, e un avverbio escluso era presente anche nel n. 1, *chiaramente*):

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

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

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

Altro sostanzioso *blackout* di presenze fortemente caratterizzanti si nota nel cosiddetto ciclo delle canzoni di lontananza, 125-126-127 e 129, esse stesse talora saccheggiate dai due lirici quattrocenteschi, ma silenti per 27 parole, una sola delle quali avverbiale (*arditamente*). Si può comprendere come un episodio puntuale e specifico quale l'attraversamento della selva delle Ardenne, cui Petrarca dedica i sonn. 176-177, riesca poco significativo per i due quattrocentisti (7 assenze), mentre invece è già più arduo scommettere sui "sonetti del guanto", che, pur implicati nella stessa titolazione vulgata della *Bella mano*, sono ignorati da Giusto (e da Boiardo) per ben 11 proposte lessicali potenzialmente di grande interesse, fra cui spiccano appunto *quanto* e *trapunto*:

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

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

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

SOSTANTIVI (22)	AGGETTIVI (22)	VERBI (24)	AVVERBI (3)
argomento [+ <i>Tr.</i> ]	ampio/amplo	afferrare/afferrarsi [+ <i>Tr.</i> ]	almanco
bontà(de)	astuto	aggirare/aggirarsi	eterna(l)mente
coral(l)lo	diletto	an(n)erarsi	quivi [+ <i>Tr.</i> ]
crudeltà(de) [+ <i>Tr.</i> ]	immenso	ap(p)rendere	
fantasia	infausto	(s)campare	
foce	iniquo [+ <i>Tr.</i> ]	compiacere	
fol(l)ia	insensato	concedere	
gesti	invidioso [+ <i>Tr.</i> ]	confondere/confondersi	
lai	lubrico [+ <i>Tr.</i> ]	costare	
	maledetto	dimostrare/dimostrarsi	

libro/libretto [+ Tr.]	matutino	distogliere/distorre	
occaso	mondano	donare [+ Tr.]	
perfida [+ Tr.]	pravo [+ Tr.]	fumare	
polpa	rosato [+ Tr.]	germinare	
possanza	scolorito	martirare	
rispetto [+ Tr.]	sdegnoso	oc(c)ultare	
ristoro	smisurato	pervenire	
scioc(c)hez(z)a	solingo [+ Tr.]	ras(ci)ugare	
servitù [+ Tr.]	splendido	retirare/ritirare	
segnale	sventurato	ri(n)cominciare	
stenta/(i)stento	tramortito	riguardare	
vampa	vivace [+ Tr.]	rilucere	
vice		ripieno	
		tormentare	

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

Alcuni dei lemmi sopra elencati rappresentano, con ogni probabilità, delle innovazioni o – più semplicemente – delle riscoperte lessicali operate da Giusto e da questi arrivate a Boiardo, nel quale esse mantengono appieno il loro retrogusto. Tali *coral(l)lo* riferito alla bocca di madonna, o *crudeltà(te)*, di per sé vocabolo comunissimo ma ritorto da Giusto ancora sull'amata, o *scioc(c)hez(z)a*, altro astratto poco gradito a Petrarca, il quale però fa ricorso all'aggettivo corrispondente (compare 4 volte nei *Fragmenta*). Tra i più connotati, *libro/libretto*, vocabolo tecnico riferito al canzoniere stesso o a una sua parte,<sup>3</sup> e infatti accolto nell'*incipit* del primo sonetto delle *Estravaganti* giustiane, ma ancora in relazione alla *Bella mano*, e negli *Amores* riferito al *liber tercius*. Sicuramente transitati da Giusto appaiono *infausto*,

<sup>3</sup> Si tratta del primo uso del vocabolo con tale accezione macrotestuale in ambito lirico, ché fuori di esso *libro/libretto*, rivolto all'opera che si sta componendo, compare varie volte in Boccaccio, in versi e in prosa (e in prosa già nel *Convivio* dantesco): si vedano i cenni di BARTOLOMEO, *Per me non basto*, p. 115, nota 46, in compagnia di NATALI, *Lezione*, pp. 172-76.

vocabolo prima non attestato in poesia, *an(n)erarsi* (specie *AL* I 45, 3, per concomitanza del sintagma *il ciel se an(n)era*) e *Ri(n)cominciamo*, a inizio di endecasillabo nei due componimenti elegiaco-pastorali G 142 e B II 44; a questi vanno forse aggiunti *vice*, ‘vicenda’, latinismo quattrocentesco, *distogliere/distorre* e il biblico *germinare*.<sup>4</sup> Altre possibili intermediazioni giustiane si intravedono dietro agli aggettivi, di uso originariamente dantesco, *maledetto*, *mondano* e *smisurato*.

Per gli altri lemmi non petrarcheschi che accomunano Giusto e Boiardo si possono individuare provenienze, se non puntuali, almeno d’atmosfera o di orbita. *Tramortito* «è termine tipicamente stilnovistico», poi confluito, oltre che nel Dante “comico”, più volte in Boccaccio.<sup>5</sup> A Dante vanno riconsegnati termini di natura logico-filosofica quali *argomento* e *concedere*, oppure sostantivi come *fantasia* e *foce*, per i quali almeno il conte di Scandiano ha fatto propri passi della *Commedia*. Dantismi denunciati dal contesto o dall’uso in sintagma sono *lai*, *occase*, *polpa*, *possanza*, *vampa*, *insensato*, *matutino*, *vivace*, *costare*, *rilucere*, *tormentare*, *eterna(l)mente*; meno sicuri *rispetto*, *ampio/amplio* (molto diffuso in Boccaccio), *afferrare*, *aggirare*, *martirare*. Per *pravo* la provenienza può essere tanto petrarchesca, ma dal *Triumphus Cupidinis*, quanto boccacciana; *scolorito*, aggettivo, è in Petrarca participio passato (*Rvf* 31, 6); *sdegnoso* è variante trisillabica del quadrisillabo *disdegnoso* attivo anche nei *Fragmenta* e già dantesco. Quasi certamente assunti dai *Triumphus* paiono *iniquo*, *lubrico*, *solingo* e forse *servitù* (ma in Giusto l’accezione è politica, amorosa in Boiardo), mentre potrebbe risalire a una *Estravagante* petrarchesca (al Beccari) *confondere*, che pur è provenzalismo noto al conte di Scandiano.<sup>6</sup>

Lunga la lista dei lemmi riconducibili, in modo più o meno consistente, alle case di Boccaccio: *segnale*, *astuto*, *diletto*, *occultare*, *pervenire*, *ras(c)ugare*, *ripieno*; boccaccismi con precedenti danteschi si possono definire *ristoro*, *splendido*, *sventurato*, *compiacere*, *riguardare*, nonché *invidioso*, per il quale potrebbe far testo anche l’occorrenza di *Triumphus Fame*. Un provenzalismo pare *follia*, stilnovistico *apprendere* inteso come ‘accendere’; dialettale *almanco*, che Giusto usa infatti solo per necessità di rima (fuori rima trovo 3 *almeno*, che è l’unica forma viva in Petrarca, con 16 occorrenze). Da ultimi vanno considerati quei lemmi che denunciano radici differenziate per ciascuno dei due poeti, sulla base dei riscontri fra luoghi paralleli: *rosato* risale ai *Triumphus* (G) e a Dante (B),<sup>7</sup> *fumare* a Virgilio (G + B),<sup>8</sup> a Dante (B) o a Ovidio (B).<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Pur forse arrivato a Giusto anche attraverso *Par.* XXXIII 7-9 (come indica PANTANI, *Fonte*, p. 215 e nota 115). Il punto d’avvio pare comunque *Gen* 1, 11 «germinet terra herbam virentem».

<sup>5</sup> Citazione e rilievi in PANTANI, *Fonte*, p. 189.

<sup>6</sup> Rinvio in proposito alla nota di commento da me apposta ad *AL* I 12, 12.

<sup>7</sup> Da *Purg.* XXX 22-24.

<sup>8</sup> G 120, 3 e B III 32, 4 provengono da VIRGILIO, *Buc.* I 82 «et iam summa procul villarum culmina fumant».

<sup>9</sup> B II 49, 5 riprende (rima *alluma : fuma*) *Purg.* XXIV 151-53; B II 54, 8 rielabora OVIDIO, *Met.* II 242 «mediis Tanais fumavit in undis».



Spostando ora l'attenzione sul solo Giusto rispetto agli altri due poeti, allestisco un primo inventario dei vocaboli presenti con più di una attestazione nella *Bella mano* e nelle *Estravaganti*, i quali non solo non risultano attivi nei *Fragmenta*, ma anche, parallelamente, non saranno accolti negli *Amorum libri*: dunque voci non petrarchesche di Giusto ignorate da Boiardo.<sup>10</sup>

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

Il prospetto non è foltissimo: 37 lemmi per 98 forme, ove dominano i verbi (17) sui sostantivi (12) e sugli aggettivi (7), a parte l'isolato avverbio. Almeno 4 lemmi rappresentano altrettante varianti formali, più peregrine, di termini normalmente diffusi sotto altra grafia e probabilmente scelti per esigenze metrico-prosodiche. Sul fronte opposto, stazionano vere e proprie novità lessicali, almeno nel campo lirico, come *radianti*, latinismo poco diffuso prima di Giusto, *investire* metaforico e soprattutto *condirsi*, neologismo formale di 'addirsi', che è voce già di per sé pochissimo diffusa.<sup>11</sup> Per il resto, alcuni dei vocaboli a frequenza superiore a 1

<sup>10</sup> L'asterisco in esponente segnala i lemmi appartenenti alle *Estravaganti*.

<sup>11</sup> Trovo nel *TLO*, voce *addire*, soltanto il seguente riferimento al cantare di *Fiorio e Bianciflore*: «Noi siamo mes[s]ag[g]i de lo re Felice / che vendere vor[r]émo una dongella / che è più bella che lla imperadrice / ed as[s]ai più chiara che non è la stella, / e grandis[s]imo tesoro l'adice / però ch'ell'è vergine dongella». L'accezione manca al lemma *condire* del *GDLI*, la forma *condice* non è attestata nel *Corpus OVI*.

caratteristici del solo Giusto rispetto ai *Fragmenta* e agli *Amorum libri* potrebbero aver trovato esca ancora in Petrarca, questa volta dei *Triumph*: com'è il caso di *faretra*, *titol(o)*, *adoppiare* (sopra citato), *allacciare*. Tra i termini rimanenti, una manciata può ricondursi a Dante, lirico e “comico”, quali *ragna*, *sincero*, *divampare*, *infrondarsi*, *radunare*, *trasmutare*; a loro volta, voci di possibile provenienza boccacciana saranno identificabili in *arcier(o)*, *omè(i)*, *recordanza*, *stimoli* (amorosi), *ladro* agg., *rotonde* detto delle mammelle,<sup>12</sup> *vezzoso*.<sup>13</sup> Interessante il doppio recupero di *disfido*, a 75, 44 («così pavento, lasso, e mi disfido»: ‘mi scoraggio’) e 113, 2 («e mena in parte ove de mi disfido»: ‘perdo fiducia in me stesso’), per i cui significati occorre riandare a Giacomo da Lentini o ad altri poeti del Duecento.<sup>14</sup>

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

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

Come succedeva nelle tavole relative ai vocaboli di G + B contro P, al primo posto si installa il polimetro 144 *La notte torna, e l'aria e 'l ciel se annera* (182 versi), nato – come scrive Pantani – «dal progetto di concludere su sfondo pastorale (novità ultima della lirica volgare) la rappresentazione, in contesto lirico, di un amore definitivamente tradito»,<sup>15</sup> in modo da offrire «una rilettura dell'esperienza tristemente conclusasi, ripercorrendone le tappe con precisi richiami testuali»: <sup>16</sup> si tratta dunque del testo-cardine su cui si impernia l'intera struttura della *Bella mano*,

<sup>12</sup> Cfr. PANTANI, *Prima e dopo*, p. 214, nota 24 (con rinvii al *Filocolo*).

<sup>13</sup> È dello stesso parere sulla matrice boccacciana di quest'ultimo termine PANTANI, *Fonte*, p. 217, nota 118.

<sup>14</sup> Cfr. TLIO, voce *disfidare*, n. 1.

<sup>15</sup> PANTANI, *Amoroso messer Giusto*, p. 113.

<sup>16</sup> ID., *Polimetro*, p. 16.

che infatti spicca qui su tutti gli altri componenti di Giusto con 29 novità lessicali, cui andranno aggiunte le 9 in comune con gli *Amorum libri*, già toccate sopra:

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

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

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

		troiano		
--	--	---------	--	--

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

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

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

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

Il primo di essi, *Ben fo neffando, infausto e maledetto*, divide le sue 7 presenze fra 2 sostantivi, 4 aggettivi e il verbo *organizar*, tutti elementi viranti all'espressionistico: e

ben si comprende, ricordando che il sonetto è un lamento del poeta contro il suo giorno natale, secondo il gusto di certa rimeria comico-realistica e di autori *deracinés*; ciò non toglie che la lirica non potesse essere riecheggiata, come in effetti fu, da Boiardo, il quale però compì una preventiva opera di setaccio nei confronti del precedente giustiano. A sua volta, il son. LI, *Non per isdegni o gelosia quest'alma*, di per sé un po' criptico, mette in mostra 6 vocaboli in gran parte definibili prosaicismi. Gli è pari per presenze la canz. 75, *Chi darà agli occhi mei sì larga vena*, che annuncia «una fase di desolazione e di disperazione nella storia d'amore»<sup>17</sup> e riuscirebbe per questo altamente compatibile quantomeno con l'intero libro secondo degli *Amores*.

Il quadro della possibile origine del linguaggio non petrarchesco attivato da Giusto e più tardi rifiutato da Boiardo riesce molto variegato. Neologismi assoluti si possono considerare, oltre che il sopra citato *condirsi*, due aggettivi recuperati da Pantani nella sua edizione (pur provvisoria) di *Bella mano* ed *Estravaganti: insolide* (nell'*incipit* di XIX, *Qual che mai cose insolide e stupende*), che pare un latinismo crudo di matrice ovidiana,<sup>18</sup> e *socqueti* (89, 7 «non subiti sospir' socqueti<sup>19</sup> e furi»), in cui il prefisso *sub-* potrebbe svolgere la nota «funzione secondaria attenuativa»<sup>20</sup> rispetto a *queti*, visibile ad es. nel parallelo *sorriso* di fronte a *riso*. Di *straziabil* (XI 10) non trovo traccia nei repertori elettronici e nel *GDLI*, e lo stesso si dica per *dispalma* (LI 8), che sarà variante di *spalma*, in funzione metrico-prosodica (quest'ultima appare nei *Rvf* 264, 81, ma con tutt'altro significato). Ad analogo scopo paiono obbedire i ricorsi a *mi affredda* (36, 46), al posto di *raff(f)redda* dei *Rvf* 135, 50 e 217, 5; a *m'assogno*, in rima a XV 4, variante formale di *m'assonno*, che è veste schedata nei dizionari (diversamente dall'altra) e attiva in Dante (pur in rima a *Par.* VII 15 e XXXII 139); a *ragrave* (143, 161) per *aggrave*, già petrarchesco (29, 49; 37, 37; 91, 8) e poi boiardesco (I 43, 104 e III 29, 8). Varianti solo formali, non imposte da esigenze metriche, risultano *spergo* (95, 8 «lagrime tante e carte spergo»), nel significato di 'disperdo, dissipo', già dantesca (*Purg.* XXVII 84) e qui probabilmente orecchiata su *Tr. Cup.* III, 115 «cotante carte *aspergo*» (ma con divergenza di significato, oltre che di grafia),<sup>21</sup> e *stirpo* (143, 121) per *estirpo*, che il *GDLI*, voce *stirpare*, n. 3 («Strappare penne dal corpo di un uccello») assegna *in primis* a Giusto. *Biancar* (150, 143) è assente nel *TLIO*, mentre il *GDLI* avanza due soli esempi, il primo dei quali è il nostro.<sup>22</sup>

Numerosi i neologismi semantici: *eccesso*, legato all'aggettivo *mortale* (VIIIb 12) a indicare la fine dell'esistenza, ha probabili origini patristiche (cfr. ad es. Agostino, *De natura et gratia* 70, 84 «cum de mortali excesserit vita»); la perifrasi *non ha ricordo*

<sup>17</sup> CARRAI, *Nell'officina*, p. 197.

<sup>18</sup> Cfr. Ovidio, *Met.* XV 203 «tunc herba recens et roboris expers / turget et *insolida* est et spe delectat agrestes». Il testo vulgato di Giusto leggeva *insolite*.

<sup>19</sup> In CONTI, *Canzoniere* si legge *sopiti*.

<sup>20</sup> ROHLFS, *Grammatica storica*, § 1028.

<sup>21</sup> Da notare che i *Rvf* 253, 12 hanno *disperga* nello stesso significato di 'dissipi'.

<sup>22</sup> L'altro è una citazione del più tardo Biringuccio, tratta dal Tommaseo-Bellini, peraltro con significato concreto.

(144, 148), per ‘non ricorda’, risulta inedita; *preservato* (XI 4), detto di un *ricetto*, ‘ricettacolo predestinato’, offre un significato inusuale, oltre a presentarsi come il primo caso d’uso poetico dell’aggettivo; *dedutti*, nel verso «ma i rei fati crudel ne han sì dedutti» (XXXII 8), si fa intendere ‘ci hanno ridotti a ciò’, accezione non prevista nel *GDLI*, voce *dedotto*; *io ten disgrazio* (XLIV 8), che il *GDLI*, lemma *disgraziare*<sup>1</sup>, n. 1, chiosa «Non ringraziare, privare della gratitudine; escludere dal proprio favore, dalla propria simpatia; misconoscere; mostrarsi ingrato e irricoscente», è anche la prima occorrenza fra i citati, e il medesimo si ripeta per *dentro io m’infosco* (144, 5): cfr. *GDLI*, *infoscare*, n. 3; *raso*, nella frase «il giorno che di fresco lui sia raso» (144, 166), allude al *radarsi* quando ci si sposa,<sup>23</sup> e come tale è verbo dal significato differente rispetto al *mi rade* dei *Rvf* 29, 12; «sì vegio il ciel *riverso* ne’ mei danni» (75, 29) indica un destino che si accanisce contro il povero poeta, ma tale significato di *riverso* non è previsto nelle 25 accezioni registrate nel *GDLI*, alla stessa voce.<sup>24</sup>

Per indagare sulla provenienza degli altri lemmi giustiani le vie da seguire toccano, prima di tutto e in special modo, l’ampia tradizione volgare precedente Petrarca, a cominciare naturalmente da Dante, lirico e “comico”. Usi sintagmatici e/o elementi contestuali convergono a ritenere dantismi verificati i seguenti vocaboli: *armenti*, *lino*, *pecorelle* + *pasciute*, *stizo*, *trama*, *increspa*, *nobilitata*, *organizar*, *penetrando*, *rinfiamma*. Dantismi più generici si considerano: *appetito*, *dannati* (in coabitazione con *Tr. Cup.* II 153), *essenza*, *ferza* (*idem* con *Tr. Mortis* II 93), *fondamento*, *lutti* in rima (interviene anche *Tr. Mortis* I 121), *malvolere*, *movimenti* dei cieli (poi spesso in Boccaccio), *necessità*, *sustanza*, *villanel*,<sup>25</sup> *per viltà*, *accetto*, *eternal* (*pena*), *furi*, *materna* (con *Tr. Fame* III 49), *monde*, *compense*,<sup>26</sup> *eccede*, *per satisfar*(te) (anche in Boccaccio), *ve scongiuro* (*per*), *se stinse* (verbo *stingere*), *suplicar*.

Chiamato varie volte in causa, anche Boccaccio è uno dei fari che orientano le scelte linguistiche (e non solo) di Giusto. I boccaccismi comprovati sono: *provedimento*, *cocenti*, *deforme*, *inanellate*, *irreparabil*, *morbida*, *solar*, *sospeso*, *troiano*, *incrudelisca*, *reintegrar*, *rembelisce*, *rempio*, *sbramo*, *fedelmente*. Boccaccismi probabili, stante

<sup>23</sup> Come indica PANTANI, *Polimetro*, p. 51, il quale anche rinvia a Boiardo, *Pastorale* IX 38 («ché di fresco è raso»).

<sup>24</sup> Da notare che *rivarsare* è verbo attivo in tutti e tre i canzonieri, sempre con significati diversi (*Rvf* 95, 8 «benché ’n lamenti il duol non si rivarsi»; G 5, 13 «dalla bocca colma di dolcezza / rivarsa il bel parlar sì dolce e saggio»; B I 47, 13 «da folta neve che dal ciel rivarsa»).

<sup>25</sup> Dove peraltro il tipico rinvio a *Inf.* XXIV 7 sembra sovrapporsi a un altro del madrigale *Ne l’ora ch’a segar la bionda spiga* musicato da Paolo da Firenze: «si lieva ’l villanel afflitt’e stanco» (cfr. Giusto 120, 1 «Rimena il villanel fiaccato e stanco»).

<sup>26</sup> Il termine cade in rima, come nell’unico esempio dantesco (*Par.* XXVI 6), ma l’intero verso, «e col di notte egualmente compense» (81, 3), pare un calco della canzone guinizzelliana *Tegno·l di folle ’mpresa*, v. 40: «ora la notte igualmente ’l pareggia».

i picchi d'impiego dei vocaboli nel Certaldese: *balestra*, *deità*,<sup>27</sup> *bastevol*,<sup>28</sup> *ferrate*,<sup>29</sup> *fervente*, *indissolubil*,<sup>30</sup> *neffando*,<sup>31</sup> *paziente*, *sonor*, *beffar* (soggetto Amore), *consiste*, *minuir*, *sganni*.<sup>32</sup>

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

Per altri possibili influssi, occorrerà verificare da vicino la produzione di Simone Serdini, che presta più di un termine in attestazione unica nel Valmontone e non attestato in Petrarca (né dopo in Boiardo): *moscato*, *passeggiare*, *celico*, *impudico*, *sublima*. Sospetti di influenze serdiniane appaiono anche in *malcontenti*, *clemente*,<sup>33</sup> *agrandire*, mentre altri vocaboli, di più indefinibile provenienza, si appaiono a testi della generazione poetica del Saviozzo o dello stesso Valmontone.

Le 247 parole totali di “deviazioni” giustiane rispetto al *Canzoniere* di Petrarca e non attive negli *Amorum libri* sommano a 152 lemmi, i quali corrispondono a una percentuale del 3,52% sul lessico complessivo di *Bella mano* e *Estravaganti*. Siamo su valori piuttosto bassi, e la spiegazione va ricercata nella forte ortodossia di Giusto rispetto al grande modello dei *Fragmenta* e, contemporaneamente, nel ruolo molto attivo che Boiardo assegna ai versi del Valmontone all'interno dei suoi *Amores*, tanto da farne propri svariati suggerimenti lessicali: infatti, sommando ai 152 lemmi solo giustiani i 71 accomunanti Giusto e Matteo Maria contro Petrarca, arriviamo a una percentuale del 5,17% sul lessico del Valmontone. Va anche osservato il differente comportamento della *Bella mano* rispetto alle *Estravaganti*, il cui numero totale di versi è circa il 28% di quelli del “libretto”, e nonostante ciò i lemmi assegnabili alle seconde sono 80, contro i 78 della *Bella mano*:<sup>34</sup> agevole concludere che le novità giustiane rispetto al *Canzoniere* e agli *Amorum libri* incidono percentualmente tre volte

---

<sup>27</sup> Rivolto ad Amore, il termine origina più a monte di Boccaccio, in ambiente stilnovistico (ad es. Guinizzelli e Cino).

<sup>28</sup> Il vocabolo è tipico della prosa, e qui si tratta infatti del primo impiego in versi (non considero un *bastevol* in Bonvesin, cit. nel *TLIO*).

<sup>29</sup> L'unico uso poetico prima di quello giustiano, coerente nel significato, si trova nel *Teseida* VII 32, 8, riferito a delle porte.

<sup>30</sup> Legato a *nodo* configura un sintagma già latino, ad es. di Plinio, *Nat. hist.* XI, 81 («indissolubili nodo»). Anche in questo caso si tratta del primo impiego in poesia dell'aggettivo, se si esclude il volgarizzamento di Boezio di Alberto della Piagentina, che traduce *inresoluto ... nexu* di Boezio, *Consolatio* III, m. II, 4-5 proprio con «nodo indissolubile» (cit. nel *Corpus TLIO*).

<sup>31</sup> In Boccaccio appare solo in prosa; in poesia c'è il precedente di Vannozzo, *Rime* XXIII 9.

<sup>32</sup> In origine un dantismo, chi sdogana il termine e ne risulta quasi fruitore unico è Boccaccio (cfr. anche PANTANI, *Prima e dopo*, p. 220, nota 37).

<sup>33</sup> Saviozzo è il primo a utilizzarlo in testi lirici (con 7 occorrenze).

<sup>34</sup> Il totale è di 158, dato che 6 lemmi sono presenti in ambedue le sezioni.

abbondanti di più nelle *Estravaganti*. Insomma, il Valmontone si concede assai più libertà espressiva in queste ultime, che in ogni caso non rappresentano delle schegge impazzite della sua lirica, ma raccolgono vari gruppi di rime dedicate a più donne, vale a dire – come ben ha mostrato Pantani –<sup>35</sup> ancora a Isabeta, oltre che ad Antonia, a Laura e a Vittoria; al contrario, il canzoniere “principale” (diciamo così) solo in pochi casi deraglia dalla linea che da Petrarca condurrà a Boiardo, così ponendosi come importante anello di congiunzione fra l’uno e l’altro, in ottemperanza al ruolo riconosciuto a Giusto di «gran distributore di un Petrarca stabilizzato»,<sup>36</sup> per cui – con le parole di Baldassari –<sup>37</sup> Giusto «non svolge solo un’opera di lessicalizzazione del testo dei *Fragmenta* fondamentale per le generazioni successive, ma con le sue riscritture di Petrarca stimola meccanismi di “petrarchismo mediato”, condizionando o stimolando ulteriori riprese del modello».

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

[SOSTANTIVI]	[AGGETTIVI]	[VERBI]	[AVVERBI]
adorneza 2	arguti / arguto 2	abella 2	adesso 13
altura 3	audace 3	ablandisse 2	degnamente 2
augella 2	captivo 2	acomperare 2 /	diversamente 2
bianchezza 2	cento 2 / incento	acomperato	legiadramente 2
cacciator / caciator	colorato / colorita 2	ariva / arive	mo’ 11
captivitate 2	/ coloriti /	assente / assentite	
causa 2	colorito 5	asomiglia / assumigli /	
compassione 3	discento / discinto	assumiglia /	
conciglio 2	disequale 2	assumigliare 2 /	
contese 2	dispet(t)osa 3 /	assumiglio /	
contrasto 2	dispetoso	asumiglia /	
creatura 2	disventurata /	rassumiglia /	
crucio 2	disventurato	rasumigliare /	
dansar 2	fallita 2	rasumiglio /	
delfin 3	feminil 2 / femminile	somiglia / sumiglia	
dosso 3	flave / flavo	aspira 3	
drago 2	focose / focosi /	bandita / bandite /	
fervor 4	focoso 2	bandito 5	
festegiar 2	frigido 2	cede / cedo / cedon	
fiamelle 2	frondusi / fronzute	condole 2	
fredura 2	/ fronzuto 2	confessar / confesso	

<sup>35</sup> Cfr. PANTANI, *Prima e dopo*.

<sup>36</sup> COLETTI, *Storia*, p. 99.

<sup>37</sup> Cfr. BALDASSARI, *Un laboratorio*, p. 46.



giaza 4	furioso 2	confingo [la mi c.] /	
legereza 2	giolivo 3	confinto [sia c.]	
lumera 3 / lumiera	guasta / guasto	convèrtite 2	
melodia 2	guazoso 3	corresponda /	
moto / motti	immane 2	corrisponde	
nobiltade 3 /	inaudita / inaudite	dinegata [m'è d.] /	
nobiltate 3	incolti / inculti /	dinegati	
ocio / ozio	inculto	discaciar / discaciato	
parangon /	inferna 2 / infernal /	favorito 2	
parangone 2	inferne	forza 6 [mi/si.f.] / forzò	
presa / prèssa	luminosa / luminosi	guarnita / guarnito	
risor / rissor 2	obliqua / obliquo 2	guata 3	
risposta 3	orgogliose /	impiglia 2	
sagura 2 / sciagura	orgoglioso	incide / inciso	
/ siagura	paza / pazo	infonde 2 / infondeva /	
sepultura 2	puerile 2	infuso	
sosta 2	sfortunati /	intona / intoni	
terrore 3	sfortunato	invoglia 2	
tondo 2	sopito 2	pende / pendo	
tono / tuon	vasto 2	placa [si p.] / placare /	
tristeza 3	virile 2 / virili	placca [se p.]	
vanitade 2 /		querelando / querelarsi	
vanitate 2		radutti / radutto	
verdura 4		rasetta [se r.] / rasettata	
zigli 8 / ziglio 3		religarno / religato 2	
		resintilla / sintilla	
		rivene / rivenire /	
		rivien 2	
		scordato [è s.] /	
		scordava [me s.]	
		spiccar / spicco [me s.]	
		unito 3 / unita	

Fra i termini con più di una attestazione, alcuni risultano neologismi assoluti, come *flavo*, probabilmente sviluppatosi dai testi latini di Boiardo (dove ricorre più volte), che negli *AL* si colloca accanto al più frequente *oro*, forse indicando una varietà meno carica di giallo;<sup>38</sup> si aggiungano *impiglia*, dialettalismo per la prima volta in un testo letterario,<sup>39</sup> il verbo *querelare* e la neoconiazione *resintilla*, di vaga ispirazione dantesca così come la radice da cui proviene (*sintilla*). Neologismi semantici: *arguto*, ma solo nel significato di ‘perspicace e terribile’ riscontrabile a II

<sup>38</sup> Almeno stando a III 25, 36-7 «di celeste color, di color d'oro, / di perso e flavo e candido e vermiglio».

<sup>39</sup> Si tratta di un ipercorrettismo di *impiar*, ‘accendere’, per cui si veda TROLLI, *Lessico*, p. 171.

37, 5;<sup>40</sup> *discento/discinto*, usato sempre in dittologia con *libero*, di cui riprende il significato;<sup>41</sup> *abella*, ‘rende bello’; *arivare* fattitivo, con oggetto *la vita*, ‘far finire, condurre alla fine’;<sup>42</sup> *aspira* nel senso di ‘ispira’;<sup>43</sup> *rasettare* per ‘riassettare, riassumere uno stato’, qui di quiete.<sup>44</sup> Godono invece della prima attestazione in poesia parole quali *ablandisse*, latinismo anche sintattico (regge il dativo); *acomperare*;<sup>45</sup> *confingere*, altro latinismo che Boiardo usa anche nelle sue traduzioni; *favorito*, participio passato di *favorire*; *radutto*, ove appare in evidenza l’opzione boiardesca per il prefisso *ra-*;<sup>46</sup> attiva altresì nell’appena citato *rasettare*, oltre che in *ras(s)umigliare* (pur in minoranza a confronto di *as(s)umigliare/asomigliare*, se non di *somigliare/sumigliare*) e, come si vedrà più sotto, negli *unica* boiardeschi *ragira*, *raporta* e *raposta*. Del pari, varianti formali poco consuete esibiscono *incento* rispetto a *cento*, ambedue di base latina (IN-CINCTUM), e *forzare* di fronte a *sforzare*.<sup>47</sup>

L’ampia gamma delle pluriattestazioni boiardesche prive di agganci con Petrarca e Giusto si ispira naturalmente, come si è già visto sopra per il Valmontone, ai grandi autori volgari, ma anche ai medi, quando non ai minimi. L’imprescindibile voce dantesca avrà in qualche modo contatto per *altura*, *bianchezza* (dal *Convivio*), *fiamelle*, *fredura* (nel sintagma *per / per la fredura*), *giazza* (con grafia settentrionale), *lum(i)era*, *risposta*, *guasto* (anche nel *Tr. Fame* III 71), *inferna(l)*, *luminoso*, *puerile*,<sup>48</sup> *assentire*, *se condole*, *confessar*, *correspondere*, *guata*, *incidere*, *infondere* (e si veda *Tr. Pnd.* 121), *plac(c)are*, *sintilla* (cit. sopra), *religare* (salvo un caso direttamente ispirato a Cicerone), *rivenire* (ma nel significato coloristico risponde a Battista Alberti), *spiccar*, *degnamente* (tipico della *Vita nova*), *diversamente*. In quest’ultimo vocabolo all’influenza di Dante potrebbe essersi mischiata quella di Boccaccio, e il medesimo si ripeta per *dispet(t)oso*, *cedere*, *discacciar*. Di ispirazione primariamente boccacciana potrebbero essere: *compassione*, *crucio*, *festegiar* (sost.), *tristezza*, *disequale* (in Boccaccio *diseguale*), *fallita*, *feminil(e)*, *focoso*, *furioso*, *guazoso*, *sfortunato* (anche nelle *Rime* albertiane), *sopito*, *virile* (un isolato esempio nel *Tr. Fame* III 73), *bandito*,<sup>49</sup> *legiadramente*.

<sup>40</sup> «Hagio gli incanti de quel vechio arguto», su cui si veda la mia nota al luogo nella cit. ediz.

<sup>41</sup> Diverso il *discinta e scalza* detto della *vecchiarella* nei *Rvf* 33, 6.

<sup>42</sup> Sul termine si veda ancora la mia nota ad *AL* I 44, 14.

<sup>43</sup> Quello di ‘aspirare, desiderare di arrivare’, attivo a I 16, 2, era già nei *Rvf* 248, 69 (fonte diretta: «ove l tuo core aspira» → «ove il mio cor aspira», ambedue in rima).

<sup>44</sup> L’espressione «l’unda mite se rasetta» è definita da quel *mite*, che unito a *rasetta* vale ‘si quietà’, tanto che il *GDLI*, voce *rasettare*, n. 29, cita questo luogo boiardesco e lo interpreta con «Abbonacciarsi, calmarsi (il mare)»: ma di per sé il verbo *rasettare* ha il senso più generico di ‘riprendere un assetto’, che è qui di quiete, ma che avrebbe potuto anche essere di agitazione e tempesta.

<sup>45</sup> Il *TLIO*, voce *acomparare*, scheda l’unico esempio dell’*Esopo veneto* (dunque un testo settentrionale): «La beleza delo corpo non si può acomperare ala beleza delo animo».

<sup>46</sup> *Redutti*, invece, in Giusto xxxii 5.

<sup>47</sup> Diffuso ancora in Boiardo, ma anche in Petrarca e in Giusto.

<sup>48</sup> Vocabolo sdoganato da Dante, ma che in Boiardo risente meglio di apporti latini, classici e patristici.

<sup>49</sup> Petrarca e Giusto ricorrono invece al sintagma *in bando*, vivo anche nello stesso Boiardo (III 48, 54).

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

Richiamati dal mondo classico sono molti latinismi, alcuni già segnalati sopra: *captivitate* e *captivo*, l'astratto essendo presente anche nella traduzione di Apuleio operata da Boiardo, proprio a fronte dell'originale *captivitatem*;<sup>50</sup> *delfin*, *ocio/ozio*, *arguto*, che guardano a Ovidio, ma con l'ultimo vocabolo (in due delle tre sue occorrenze, cioè esclusa quella citata sopra di II 37, 5) in comune anche con Virgilio, cui invece si dovranno riferire *frigido* (*angue*) e *intonare*; riconducono a Cicerone, oltre al nominato *religare*, anche *immane* (ripreso nel Quattrocento da Battista Alberti) e *inaudito*, riscontrabile anche nel Malatesti e nello Sforza, mentre riesce di suggestione lucreziana *terrore*. Di ambito biblico-cristiano appaiono *melodia* (*dolce*), *vanitade/vanitate*, *fronduso/fronzuto* (anche classico), *convèrtite*, meno direttamente connotati *causa*, *conciglio*, *legereza* (è la *levitas* femminile, anche in Tito Strozzi),<sup>51</sup> *incolto/inculto* (vivo pure nell'Alberti), *vasto*. Per contro, hanno qualche peso i dialettalismi *ris(s)or* (già nel *Canzoniere Costabili*), *in / a tondo*, *pazo*, *invoglia* per 'avvolge', con precedenti in Vannozzo e Sforza.

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

Passiamo ora alla rassegna dei vocaboli boiardeschi in attestazione singola, non precedentemente ospitati nei *Fragments* e in Giusto, e diamo anche qui le nude cifre:

---

<sup>50</sup> Cfr. Apuleio, *Met.* VI XXIX 3 «fugiens captiuitatem», voltato in «fugire la captivitate» da BOIARDO, *Asino d'oro*.

<sup>51</sup> E infatti cfr. più sotto, fra le monoattestazioni, *levitade*.

112 sost., 86 agg., 74 verbi, 9 avv., 1 pronomi, 1 locuz. preposizionale. Ed ecco uno spaccato di quei dati, serati secondo la numerazione progressiva degli *Amorum libri* e presentati solo nella parte alta della classifica, da cui emergono i componimenti più “eslegi” dal punto di vista lessicale rispetto alla linea Petrarca-Giusto:

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

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

La lirica più lunga degli *Amorum libri*, il *mandrialis* II 44 *Se io paregiasse il canto ai tristi lai* (157 versi) è anche la prima della classifica (lo era già in quella specifica accomunante Giusto + Boiardo contro Petrarca) e si qualifica nella raccolta come il componimento elegiaco-pastorale per eccellenza, il cui lessico è sì doviziosamente innestato sulla scia dei predecessori, e soprattutto di Giusto, ma con una personale

ricerca di novità lessicali, tanto che residuano 28 vocaboli privi di riscontro nei *Fragmenta* e nel Conti, i quali giostrano fra 14 sostantivi, 8 aggettivi e 6 forme verbali; fra i nomi appaiono 10 astratti, laddove fra i 27 lemmi totali due appartengono al dominio del caldo d'amore (*fervor* e *focose*) e cinque al campo semantico erotico-militare (*captivitate*, *contese*, *forza* [bis], *lassar*):

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

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

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

		sospende succisa tirannia			
--	--	---------------------------------	--	--	--

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

	<i>AL</i>	monoattestazioni	frequenza da 2 a 4	frequenza $\geq 5$	totali parziali
(3)	II 22	agropata ariza atrativa forteza fremente gropo incogniti presi saetare	arguto caciator cedo compassione drago frigido guata orgogliose parangone	zighi	19
	III 59	confiso cupido divora dormenti immo istinto loncia moglie roseggia vagante	arguti aspira dosso fronzuto inciso lumera pazo sepultura	rassumiglia	19

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

La forte componente innovativa del lessico boiardesco rispetto a Petrarca e a Giusto è dimostrata *in primis* dal numero di neologismi accolti nei testi, in gran parte sostenuti dalla base latina, cioè dagli autori classici e post-classici. Risultano per la

prima volta attestati nella lingua italiana:<sup>52</sup> *asueti* sost. (III 1, 8) e *insueto* agg. (I 9, 10); *olore* (I 10, 9); *orca* (II 29, 4); *pentuti* sost. (II 58, 4); *ricopriri* sost. (I 33, 12); *soppede* (III 31, 64); *implexe* (II 2, 8); *inaspetata* (II 32, 6), in tandem con un altro neologismo, solo semantico, come *indovuta*; *jubato* (I 39, 2); *levo* (III 49, 5); *torpida* (III 8, 7); *apartegiar* (II 39, 6); *circumsona* (III 20, 8); *presage* (III 52, 12); *suffusa* (I 11, 3).

A questi *hapax* vanno assimilati anche i neologismi di natura puramente formale, come *dipartanza* (III 42, 2), indotto da esigenze di rima; *ragira* (III 57, 1) e *raposta* (I 57, 8), preferite da Boiardo ai corrispettivi *rigira* e *riposta* stante la sua predisposizione per il prefisso *ra-*, cui si è già fatto cenno; *svoluppi* (III 34, 14), variante di *sviluppi* (da *voluppo* anziché *viluppo*). Sono invece neologismi semantici: *fibra* (II 49, 16); *lista* (II 38, 10); *spiritel* (I 41, 3); *adusto* (II 16, 10); *concreta* (I 45, 4); *exanguie* (II 51, 3); *forzate* agg. (II 9, 13); *indovuta* (II 32, 6), già citato sopra; *insano* (III 32, 5); *intorta* (I 18, 7); *lerneo* (II 26, 1); *ragiunti* (*inseme*: I 4, 5); *torrido* (III 13, 10); *affranca* (I 45, 7); *dansar* verbo (I 33, 30); *giorna* (III 33, 10); *inscritta* (II 44, 66); *lassar* ‘allentar’ (II 44, 143); *sinor* (III 10, 5); *aposto al* (III 53, 7).

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

Come si è visto, in molti di questi casi la matrice da cui è scaturita l’innovazione lessicale è palesemente latina, per lo più ma non solo classica. Latinismi riconoscibili in un qualche modello antico sono: *animanti*, *arratore*, *basi*, *cassia*, *cinamo*, *incenso*, *mira*, *fibra*, *idii*, *ligustro*, *mirice*, *perfidia*, *plectro*, *ignota*, *ramose*, *trepido*, *frema*, *reparar*, *sopravolando*. Latinismi meno direttamente radicati a una fonte risultano *captivo* sost., *celso*, *fallace* sost., *jacinto*, *jogi* (*di montagne*),<sup>53</sup> *levitate*, *sido*,<sup>54</sup> *fitto* ‘finto, artefatto’, *ircane*, *patente* agg., *pertinace*, *fu concetto*; si aggiunga *giardino*, il cui corrispettivo latino *hortus*, fruito anche quale metafora sessuale, si trova spesso, ad es., nel *Canticus Canticorum*.

Venendo ai lidi volgari, ancora una volta è Dante a farla da padrone negli impieghi extrapetrarcheschi del lessico boiardesco, in buona parte con prestiti che si possono ritenere “firmati”: *anfisibena*, *ceraste*, *fretta*, *immo*, *lacuma*, *lettor*, *loncia*, *pruno*, *sofista*, *tramontana*, *tremolar* [sost.], *anello*, *cupido*, *vagante*, *divina*, *piacevol*, *rearso*, *succisa*,

<sup>52</sup> Gran parte dei commenti ai singoli lemmi sono cavati dalle, o implicitamente rinviano alle, note da me apposte ai passi relativi negli *AL*, dove anche si troveranno gli eventuali rinvii bibliografici.

<sup>53</sup> Cfr. ad es. «iuga montis» in Virgilio, *Buc.* v 76, e in Ovidio, *Met.* x 172. Gli altri ricorsi di *ingol*/*gioco* prevedono l’accezione di ‘giogo’, dei buoi o d’Amore, come si vedeva in Petrarca e in Giusto (ove ricorre *giogo*).

<sup>54</sup> *Nobil sido* è sintagma attivo («nobile sidus») nello pseudovirgiliano *De Aetna* 585 e in Manilio, *Astron.* III 278.

*ariza, delira, tremolando*. Dantismi generici si possono definire: *caso*, nel significato latino di ‘caduta’ (II 2, 13), *corsier* per indicare i cavalli del sole,<sup>55</sup> *facione, globo, groppo, lordura, lustro* in senso luminoso, *novitade, perdita, regione, rossegiar* sost. e *roseggia*,<sup>56</sup> *solazo, torma, traditrice*,<sup>57</sup> *zoglie* come ‘preziosi’, poi spesso in Boccaccio, *annual, discolorito* aggettivo,<sup>58</sup> *dispetta, incogniti, infimo, materno, soprannaturale*,<sup>59</sup> *sospiroso, spiacente, suspeso, universal*,<sup>60</sup> *agropata, amira* nel senso di ‘ammira’,<sup>61</sup> *aviva, chiarito* participio, *concrear* (in origine latinismo biblico), *disgrava, dislegi, dispoglia*,<sup>62</sup> *pronto*, participio passato “corto” di *prontare, pugna, rifiuta, ripiglia, sigilla, sospende* metaforico, *fissamente, entrambi*.<sup>63</sup>

Veniamo all'altra punta di diamante, Boccaccio, partendo dai vocaboli che si possono giudicare più direttamente ispirati alle sue opere: *leanza, malinconia, saettare, sexo, sospizione, tirannia, donesco, nascente, lamentevol, armegiar, presumo, resista, rorando*. Resta un mare di voci riferibili all'orbita boccacciana: *advenir* sost.,<sup>64</sup> *arroganza*,<sup>65</sup> *aula*,<sup>66</sup> *capestro, damigelle, dormenti*,<sup>67</sup> *ischiarir* sost., *presi* sost. (II 22, 13), *pugna* sost., *riguardanti* sost., *rimar* sost., *adorolata, atrativa, consueto, corporale, corrotta*,<sup>68</sup> *fremente, inviliti*,<sup>69</sup> *languente, mite, moriente, potenti, ruinoso, stordito, tapinella, timoroso, usitato*,<sup>70</sup> *venenato* agg.,<sup>71</sup> *atese* verbo, *declina, dislaza, disposto, festegiar* verbo, *interviene, multiplicar*

<sup>55</sup> Cfr. I 15, 66 *soi corsier*, come in *Purg.* XXXII 57 ma anche nel *Tr. Temp.* 97.

<sup>56</sup> Ambedue applicati agli effetti dell'aurora. Il verbo *rossegiare* è una neoconiazione dantesca, ma l'Alighieri non ricorre mai all'infinito sostantivato, presente invece, che mi risulti, soltanto in Sacchetti, *Rime* XLI 8.

<sup>57</sup> Il sintagma *false traditrici* compare due volte nel *Convivio*, anche se in seguito diventa formulare: vedilo anche nella ballata intonata da maestro Zaccaria *Dicovi per certanza*, v. 10 («ste false traditrici»).

<sup>58</sup> Come nella *Vita nova* 9, 4 (però traslato), mentre in P + G, e nello stesso B, vige il verbo *discolorare*.

<sup>59</sup> Tale è il *moto* delle stelle (II 19, 12) che hanno portato a generare Antonia: voce del *Convivio* dantesco, già entrata nella lirica con Guittone (canz. 14, v. 16 «da sovra natoral vostra bellezza»), qui però fiorita dall'espressione petrarchesca «cose sopra natura» (*Rvf* 192, 2) riferita a Laura.

<sup>60</sup> Anche nel *Tr. Cup.* III 150.

<sup>61</sup> In quello di ‘mira’ si ritrova in P + G e ancora in B.

<sup>62</sup> A II 34, 19-20 («Miser colui che per te si dispoglia / il proprio arbitrio e la sua libertade») l'assunzione del dantismo *dispoglia* obbedisce a ragioni metrico-prosodiche, come si vede dal corrispettivo verbo senza prefisso impiegato nei *Rvf* 29, 4, vero modello di Boiardo: «com'è questa che mi spoglia / d'arbitrio, et dal camin de libertade / seco mi tira».

<sup>63</sup> Attivo altresì nel *Tr. Fame* I 26.

<sup>64</sup> Si intenda usato autonomamente, cioè libero dalla diffusa espressione *per l'avvenire*.

<sup>65</sup> Già attivo nel *Convivio*, ma tipico dei testi in prosa di Boccaccio (7 occorrenze).

<sup>66</sup> In Dante denotava la corte divina, in Boccaccio la corte reale (come in Boiardo la corte ducale).

<sup>67</sup> Sostantivo (di uso molto raro) in Boiardo, sempre aggettivo nelle nove occorrenze boccacciane.

<sup>68</sup> In coppia con *guasta*, come in Boccaccio, *Decameron* IV 5, 15, dove però ha senso concreto (si riferisce al corpo del misero Lorenzo ritrovato da Lisabetta).

<sup>69</sup> Detto degli *animi* (II 59, 6), così come in Boccaccio dell'*anima* (tre volte), su archetipo cavalcantiano (peraltro con significato diverso).

<sup>70</sup> Frutto da Boccaccio nelle opere in prosa, mentre in versi sarà assai consueto a Saviozzo.

<sup>71</sup> Qualifica *stral* a III 48, 22, ma ha valore di participio passato a III 25, 80 (*fu ... venenato*).



(già dantesco), *risparmio* verbo,<sup>72</sup> *sconvènne*, *sito* participio, *sospetta* verbo,<sup>73</sup> *stoglia*, *aconciamento* (già nel *Convivio*), *disutilmente*,<sup>74</sup> *gioiosamente*, *occultamente*, *parimente*.

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

Complessivamente, i vocaboli che tracciano la rotta extrapetrarchesca ed extragiustiana degli *Amorum libri* sono 613, per 389 lemmi, i quali, sui 4145 lemmi totali del canzoniere boiardesco, configurano una percentuale del 9,4%. Detto in altri termini, quasi una voce su dieci innova sia rispetto ai *Fragmenta*, sia nei confronti di *Bella mano* ed *Estravaganti*. Il dato è molto significativo, soprattutto considerando che gli *Amores* vengono terzi nel flusso Petrarca – Giusto – Boiardo, e in particolare confrontando i numeri relativi a quest'ultimo con quelli messi in mostra dal Valmontone, che si è visto fermarsi su una percentuale del 3,52% di scarti, al massimo aumentabile al 5,17% se si aggiungono le innovazioni contiane riprese da Matteo Maria. Una fetta consistente degli *Amorum libri* appare dunque orientata ad ampliare e arricchire la dotazione di vocabolario ricevuta da Petrarca e da Giusto, accogliendo la lezione tanto dei grandi poeti volgari precedenti, quanto dei medi o piccoli fra quelli, ma soprattutto aprendosi alla tradizione latina, classica, cristiana e umanistica, senza timore di trasportare nella lirica termini fino a quel momento ad essa preclusi o del tutto nuovi per la lingua italiana. Si tratta di un programma coscientemente innovatore, per certi versi accostabile alla dichiarazione d'intenti di un poeta, critico, trattatista, traduttore e sperimentatore come Cristoforo Landino, il quale predicava, proprio nell'*Orazione fatta ... quando cominciò a leggere in Studio i Sonetti di messere Francesco Petrarca*, la necessità di «arricchire questa lingua» (per lui fiorentina), sicché bisognava «de' latini vocaboli, non sforzando la natura, derivare e condurre nel nostro idioma».<sup>75</sup> A ben vedere, tali linee di forza erano già state applicate da Petrarca nel suo canzoniere, e come tali, ma in minor misura, accolte da Giusto, per cui anche da questo punto di vista la lezione del poeta aretino aveva

---

<sup>72</sup> «Onde io la vita mia più non risparmio»: un precedente d'uso traslato negativo in Dante (*Purg.* XXXI 115), contro una decina in Boccaccio.

<sup>73</sup> Anche qui si contrappone l'unica occorrenza dantesca dell'accezione ('temere') alle molteplici boccacciane.

<sup>74</sup> Avverbo d'uso raro, compare due volte in Boccaccio prosatore e, in versi, soltanto nel capitolo *Quel divo ingegno* di Mariotto Davanzati, presentato al *Certame coronario* (v. 27 «indarno spender sì disutilmente»).

<sup>75</sup> LANDINO, *Scritti*, pp. 33-34.

trovato pronta e adeguata eco nei due lirici quattrocenteschi, e specialmente in Boiardo.

Volendo raccogliere le fila di quanto fino a qui osservato, per Giusto e Boiardo la lessicalizzazione di Petrarca agisce su piani differenti. Per le frequenze più alte essa implica la ripresa dello stesso vocabolario dei *Rerum vulgarium fragmenta*, in genere con dilatazione delle occorrenze, cioè battendo sui termini più consueti al modello: il che comporta un riuso tendenzialmente manieristico dello stesso. Sul piano delle frequenze medio-basse la lessicalizzazione spesso non funziona, perché si oblitera il vocabolario petrarchesco immettendo una consistente percentuale (meno alta per Giusto, più robusta per Boiardo) di vocaboli nuovi, in senso assoluto o relativo, raccolti dalla letteratura latina classica e medievale o dalla grande tradizione volgare dei primi secoli. I neologismi o semplicemente gli scarti rispetto ai *Fragmenta* non hanno perciò carattere neutrale, perché si accompagnano all'immissione di nuovi significati e spesso a una diversa visione del mondo e della donna, in genere più smaliziata e realistica. Naturalmente, il discorso sulla lessicalizzazione, limitata – come si è fatto qui – ai singoli lemmi del vocabolario petrarchesco, tocca solo un aspetto del petrarchismo dei due più grandi poeti quattrocenteschi (ma il discorso può valere anche per molti altri lirici di quel secolo): esso va accompagnato con osservazioni su più altri livelli, dalla metrica e prosodia al ritmo, dalla grammatica alla sintassi, dall'intertestualità e interdiscorsività a tutte le componenti del macrotesto, secondo le indicazioni che si possono evincere ora dall'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, curato da Andrea Comboni e dal sottoscritto.<sup>76</sup> Sta di fatto che, tornando alle considerazioni iniziali, sul piano del mero riuso del vocabolario si deve smentire che, almeno per Giusto e Boiardo, “lessicalizzare Petrarca” significhi adeguarsi *in toto* al lessico dei *Fragmenta*, fruito in modo automatico e assoluto. La libertà di manovra di questi poeti non è in discussione, la loro ricerca di modelli prescinde da una fedeltà a 360 gradi al cantore di Laura, sebbene egli sia e rimanga, per scelta unanime, la stella polare cui indirizzare la rotta della lirica d'amore.

---

<sup>76</sup> Cfr. COMBONI, ZANATO, *Atlante*.

## Indagini sulla tradizione dei canzonieri in volgare del Quattrocento

Le indagini che proponiamo sono in realtà una prima razionalizzazione dei molti materiali raccolti nell'“impresa” dell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, da poco conclusa.<sup>1</sup> A questo volume dunque rimandiamo, almeno in prima istanza, per quanto riguarda le notizie qui esposte e per la relativa bibliografia.

Data tale filiazione, la presente rassegna si applica solo ai canzonieri, cioè – secondo la definizione da noi adottata – a quelle «raccolte di rime di un autore in cui sia evidenziabile, a più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia attribuibile all'autore medesimo».<sup>2</sup> I livelli testuali considerati sono molteplici,<sup>3</sup> ma il primo e imprescindibile risulta la presenza di un punto “alfa”, cioè di un cosciente e programmatico avvio di macrotesto.

I canzonieri oggetto di studio sono esclusivamente composti in volgare, anche se non si sono ignorati gli organismi attestanti inserti e incroci con testi latini, come ad esempio il *Processus* del ravennate Lidio Catti (su cui qualcosa si dirà più avanti).

Il secolo di appartenenza è, molto latamente, il Quattrocento, o per meglio dire il periodo più lungo che va dall'indomani della morte di Petrarca, cioè il 1375, fino alla fine del secolo XV, che cade il 31 dicembre 1500: un termine *ante quem* che è stato comunque trattato con una certa elasticità, dato l'affollarsi di esemplari iniziati nel secondo Quattrocento ma finiti ai primi del Cinquecento.

Poste tali premesse, i canzonieri che rientrano nei canoni da noi stabiliti sono stati 96. Al di fuori di questi, in una apposita *Appendice*, si sono aggiunte altre 25 compagini di rime che, in base ai criteri adottati, e soprattutto a causa della mancanza di un esplicito segnale “alfa”, non potevano assumere l'etichetta di “canzonieri”, per cui se ne è data notizia in modo meno particolareggiato e più compendioso. Nella relazione che segue ci soffermeremo sui 96 canzonieri canonici.

Nella scheda-base sulle cui voci si è strutturata ciascuna indagine, dopo le notizie sul titolo si sono date quelle sui «Testimoni principali» di ogni opera, seguite da una rubrica dedicata ai «Ragguagli sulla tradizione». Non si poteva infatti affrontare il discorso critico-ermeneutico sui “canzonieri” senza aver preliminarmente offerto alcune notizie di carattere filologico. Tale presa di posizione ci è sembrata corretta non solo dal punto di vista metodologico, ma anche perché indispensabile, specie in casi disperanti e disperati, per individuare le testimonianze su cui basare citazioni e considerazioni sul macrotesto.

---

<sup>1</sup> Cfr. COMBONI, ZANATO, *Atlante*. Il ricorso al “noi”, in questo articolo, va ricondotto al fatto che l'intervento è stato svolto in tandem fra i due curatori, ma secondo una divisione dei compiti chiaramente riconoscibile e qui riprodotta.

<sup>2</sup> Ivi, p. X.

<sup>3</sup> In particolare: Titolo, Punto α, Punto ω, Articolazioni interne, Sequenze intermedie, Testi di anniversario, L'“io” lirico, Il “tu”, Testi di pentimento religioso, Testi con destinatari storici, Isotopie spaziali, Progressione del senso, Connessioni intertestuali, Poesie di poetica, Contenuti non amorosi.

Le testimonianze relative ai 96 canzonieri provengono in gran parte da manoscritti, ma non mancano gli apporti delle edizioni a stampa, per quanto ci riguarda a partire dal 1472, cioè dalla *princeps* della *Bella mano* di Giusto de' Conti, uscita a Bologna per Malpigli appunto in quell'anno. Tra i manoscritti emergono quei codici miscellanei ove si possono trovare testimonianze più o meno ricche e complete di svariati canzonieri. Sono codici noti, fin dai repertori di lirica allestiti tra Otto- e Novecento (Bilancioni,<sup>4</sup> Flamini,<sup>5</sup> ecc.), e ben riconoscibili, per cui basterà ricordarne solo alcuni:

- il codice cosiddetto Isoldiano, Bolognese Universitario 1739, studiato di recente da Cristina Montagnani<sup>6</sup> e contenente, per ciò che qui interessa, tutto quanto ci è giunto di Giovanni Antonio Romanello, una quarantina di rime dello Stàccoli, frustoli dei canzonieri di Cino Rinuccini e di Francesco Capodilista. In più, vari autori da noi considerati nell'*Appendice* sono stati letteralmente salvati grazie a questo manoscritto, e si tratta di Niccolò Malpigli, Antonio di Lerro e Giovanni Testa Cillenio.
- il cosiddetto codice Ottelio, alla Civica di Udine con il n. 10 (già 42),<sup>7</sup> in gran parte autografo di Feliciano, che ci propone ancora Romanello, 13 sonetti di Giovanni Nogarola, 9 sonetti di Francesco Accolti, più varie rime di “non-canzonieri”, in particolare quelle di Giorgio Sommariva, delle quali è il collettore più ricco.
- il codice Riccardiano 1154,<sup>8</sup> tra i cui rimatori si annoverano Rinuccini, Marco Piacentini, Capodilista, Sigismondo Pandolfo Malatesta, Francesco Accolti; inoltre compaiono poeti da noi posti nell'*Appendice*, come Malpigli, Tinucci e Sanguinacci.

Fra le presenze più importanti va collocato il perduto *Libro de Ragona*, cioè il codice fatto allestire da Lorenzo de' Medici per Federico d'Aragona, giuntoci attraverso varie copie (ad es. il Laurenziano pluteo XC inf. 37, il Palatino 204 della Nazionale di Firenze, il Parigino della Nazionale Italiano 554): grazie ad esso ci è pervenuta la più ricca raccolta delle rime di Buonaccorso il Giovane, gran parte di quelle di Cino Rinuccini, nonché alcune liriche di Lorenzo il Magnifico.

Accanto ai manoscritti miscellanei si possono collocare le stampe miscellanee antiche. In genere appaiono meno ricche di testi rispetto ai codici e compaiono relativamente tardi rispetto alle origini della stampa: basti qui ricordare l'*Opera nova de Cesar Torto Esculano et Augustino da Urbino et Nicolò Salimbene senese et Bernardo Illicino*

---

<sup>4</sup> Cfr. *Indice delle carte*.

<sup>5</sup> Cfr. FLAMINI, *Lirica toscana*.

<sup>6</sup> Cfr. MONTAGNANI, *Festa profana*.

<sup>7</sup> Su cui si può vedere FABRIS, *Codice udinese*.

<sup>8</sup> Tavola in *Manoscritti della Riccardiana*, pp. 177-85.

*medico et philosopho*, uscita a Firenze per i tipi di Francesco Buonaccorsi verso il 1490, per noi importante in relazione allo Staccoli ma anche in grado di offrire testimonianze di rime di Alessandro Braccesi, di Romanello e dell'Ilicino.

Di là dai grandi collettori di testi quattrocenteschi, va sottolineato che la tradizione, manoscritta e a stampa, dei nostri canzonieri è in massima parte affidata a testimonianze di una sola opera, che per lo più si configurano come testimonianze uniche. Conto ben 43 canzonieri (su 96) che ci sono giunti attraverso un unico manoscritto, e altri 12 pervenutici tramite un'unica edizione a stampa (ignoro le eventuali ristampe). Se allarghiamo l'indagine anche all'Appendice dell'*Atlante* dobbiamo aggiungere altre 8 testimonianze manoscritte e una a stampa.

Si danno altresì casi di due o tre diverse redazioni di una stessa opera, arrivateci l'una (o le une) attraverso un manoscritto, l'altra (o le altre) per il tramite di una stampa. Posso citare in proposito Giovan Francesco Caracciolo, i cui due canzonieri, *Amori* e *Argo*, ci sono stati trasmessi separati nella stampa curata da Girolamo Carbone, uscita a Napoli, aprile 1506, per i tipi di Giovanni Antonio de Caneto Paviense; al contrario, il ms. Barberiniano latino 4026 della Vaticana accorpa i due macrotesti, fornendo una prima e una seconda redazione degli stessi, assai diverse, anche per consistenza e ordinamento, dalla terza consegnata alla stampa.<sup>9</sup> Ma delle redazioni plurime si interessa Andrea Comboni.<sup>10</sup>

Ciò che preme qui sottolineare è come sia di tutta evidenza che il mezzo corrente di diffusione dei canzonieri di fine Trecento e soprattutto del Quattrocento è quello di un manoscritto o di una stampa che contiene un solo macrotesto, e di norma questo manoscritto o questa stampa è l'unica testimonianza giunta di quel certo canzoniere.

Tale assunto vale a maggior ragione allorché il singolo canzoniere ci sia giunto in testimonianza autografa, totale o parziale. Non si tratta di eccezioni, come appare dal quadro che ora vi esporrò, distinguendo autografi e idiografi. Per quanto riguarda i primi, e seguendo l'ordine alfabetico degli autori, abbiamo:

- 1) Giovanni Filoteo Achillini: il ms. Mediceo Laurenziano Acquisti e Doni 397 è molto probabilmente autografo. Di questo autore possediamo altri due autografi di altra opera, *Il Fidele*,<sup>11</sup> che contengono il capitolo *Amor, che 'l tutto regge, opra doi strali* ospitato anche nel suo canzoniere.
- 2) Raniero Almerici: il ms. 240 della Classense di Ravenna è una bella copia poi declassata ad esemplare di servizio.

---

<sup>9</sup> Si veda in proposito la scheda preparata da Barbara Giovanazzi, in COMBONI, ZANATO, *Atlante*, p. 191.

<sup>10</sup> Cfr. COMBONI, ZANATO, *Indagini*, pp. 181-90.

<sup>11</sup> Ambedue si trovano a Bologna, Bibl. dell'Archiginnasio B 3131, e Bibl. Universitaria 410 (si veda l'intervento di Comboni, in COMBONI, ZANATO, *Atlante*, p. 7).

- 3) Andrea Baiardi: l'autografia del ms. Reggiano F 179 della Bibl. Comunale «Panizzi» di Reggio Emilia è altamente probabile, e anche in questo caso si assiste al passaggio da copia in pulito a testo di servizio.
- 4) Tommaso Baldinotti: il *Libellus ad Pamphilam pulcherrimam* ci è giunto di mano dell'autore nel ms. Palatino 236 della Nazionale di Firenze.
- 5) Alessandro Braccesi: possediamo l'autografo della seconda redazione dei *Sonetti e Canzone*, ms. Laurenziano pl. XCI sup. 41, ma già la prima redazione, precedente di una quindicina di anni, ci era giunta tramite il codice idiografo Vat. lat. 10681.
- 6) Giovanni Bruni de' Parcitadi consegna la seconda redazione del suo canzoniere all'autografo cod. Piancastelli VI 149 della Comunale di Forlì. Va detto che la prima redazione dello stesso era stata invece affidata a una stampa (*Le cose volgari de Ioan Bruno Ariminense*, Venezia, Giorgio Rusconi, 1506).
- 7) Mariotto Davanzati: quello che Gorni ha chiamato *Canzoniere adespoto*<sup>12</sup> ci è giunto autografo nel ms. Ashburn. 446 della Laurenziana.
- 8) Bartolomeo Della Fonte: il ms. Campori Appendice 2827 (γ.N.8.1.31) della Bibl. Estense trasmette il libro primo del *Poema vulgare* e l'inizio del secondo, che si interrompe bruscamente. Presenta molti interventi sui testi.<sup>13</sup>
- 9-10) Domenico da Prato: il *Primo canzoniere*, come l'ha battezzato Decaria,<sup>14</sup> è contenuto nel ms. Laurenziano pl. XLI 40, scritto dall'autore in più tempi. Anche il *Secondo canzoniere* si affida alle carte autografe di un altro Laurenziano, il ms. pl. XLI 31, e in sovrappiù, 5 canzoni, 3 sonetti e una ballata si trovano in un frammento autografo facente parte del cod. Magliab. VII 1035 della Nazionale fiorentina.
- 11) Felice Feliciano: la sua mano, presente in molti codici miscellanei, si ravvisa anche nel ms. Marciano Italiano IX 257 (= 6365), testimone tanto del suo canzoniere, quanto di un'antologia d'autore allestita dallo stesso.
- 12) Antonio Grifo affida il suo immenso canzoniere di 962 componimenti, in effetti considerabile un insieme di macrotesti, al ms. Marciano Ital. Z 64 (= 4824).
- 13) Bernardo Pulci ha probabilmente trascritto una sezione del Magliab. VII 1137 della Nazionale di Firenze, oltre a essere intervenuto con correzioni, varianti e didascalie sulla rimanente parte del codice.
- 14-15) I due canzonieri di Girolamo Ramusio trovano ospitalità, rispettivamente, nei mss. XIII D 45 della Nazionale di Napoli e Marciano Ital. IX 255 (= 6363). Gli autografi sono le uniche testimonianze note delle due operette.
- 16) Rosello Roselli: il ms. Riccardiano 1098 è in gran parte scritto *manu propria*, e dove agiscono altri menanti l'autore intervenne con correzioni su rasura.

---

<sup>12</sup> Cfr. GORNI, *Un canzoniere adespoto*.

<sup>13</sup> La relativa scheda è stata redatta da Simona Mercuri, prima che un tragico destino l'abbia condotta a morte.

<sup>14</sup> Cfr. DECARIA, *Canzonieri*.

- 17) Di Lorenzo Spirito possediamo due mss. autografi del canzoniere, in redazioni diverse, vale a dire il 579 (H 64) della Comunale di Perugia e il 232 della Classense di Ravenna.

A questi autografi vanno affiancate le poche carte sciolte sopravvissute del *Canzoniere* di Lorenzo de' Medici di mano sua, oggi nell'Archivio Nazionale di Praga (contengono due sestine e un sonetto),<sup>15</sup> oltre alle terzine del son. *Candida, bella e delicata mano* tradite dal Palatino da ordinare 1190, striscia 1355, della Nazionale di Firenze.<sup>16</sup>

Va fatta anche menzione del *Canzoniere per Barbara* attribuibile a Timoteo Bendedei (e come tale schedato nell'*Atlante*), ma contesogli dal Tebaldeo, alla cui mano si deve l'unico testimone organico del canzonieretto, ms. I 378 dell'Ariosteia di Ferrara. Nel caso la paternità fosse riconosciuta al Tebaldeo, saremmo di fronte a un nuovo autografo d'autore.

Gettiamo ora uno sguardo sugli idiografi.

- 1) Giovanni Aloisio è quasi certamente l'autore, secondo Santagata,<sup>17</sup> degli interventi di varia natura ed estensione presenti nel ms. 3220\* del fondo principale della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, contenenti la copia di dedica del *Naufragio*.
- 2) L'anonimo autore del cosiddetto *Canzoniere Costabili* è molto verosimilmente responsabile, come ha ipotizzato Gabriele Baldassari, delle varianti e della revisione grafica e linguistica presenti nell'unico ms. che ci ha trasmesso il testo, l'Additional 10319 della British Library.
- 3) Matteo Maria Boiardo ha sorvegliato e rettificato i lavori dei suoi copisti in ben due manoscritti degli *Amorum libri*, l'Egerton 1999 della British Library e il Canoniciano Italiano 47 della Bodleian Library di Oxford.
- 4) Di Giovan Francesco Caracciolo abbiamo già citato il ms. Vaticano Barberiniano Latino 4026, ove il testo della mano principale è stato fittamente rimaneggiato e ritoccato da un'altra mano, che molto probabilmente sarà quella dell'autore.
- 5) Comedio Venuti, originario di Cortona, ha lasciato nel ms. oggi 158 della Civica di Arezzo i segni della sua mano, esercitatisi a più riprese con correzioni in interlinea e a margine.<sup>18</sup>
- 6-7) Gasparo Visconti ha alacramente lavorato sulle carte del ms. Trivulziano 1093, dapprima limando i componimenti, scritti da quattro copisti al suo servizio, del cosiddetto *Canzoniere per Beatrice*, che occupa la prima parte del codice, poi

---

<sup>15</sup> Ne ha dato notizia VIII, *Tre nuovi autografi*, da integrare con ZANATO, *Autografo ritrovato*.

<sup>16</sup> Su cui cfr. MARTELLI, *Un nuovo autografo*.

<sup>17</sup> Cfr. SANTAGATA, *Lirica aragonese*.

<sup>18</sup> Come aveva già avvertito CARRAI, *Lirica toscana*, pp. 117-24.

applicandosi ai testi del *Canzoniere per Bianca Maria Sforza*, riveduti e dotati di una numerazione utile per il nuovo ordinamento complessivo delle liriche.<sup>19</sup>

8) Del codice idiografo Vat. lat. 10681 del Braccesi si è già detto.

Dando un'occhiata agli autori presenti nell'Appendice dell'*Atlante*, va ricordato che vi si incontrano altri due autografi, di Franco Sacchetti (Ashburnham 574 della Laurenziana) e Giovanni Nesi (Riccardiano 2962), e un idiografo di Guidotto Prestinari (Bergamo, Biblioteca dell'Accademia Carrara, scatola 59, fasc. 536).

Facendo un calcolo complessivo delle autografie e idiografie sicure e probabili, comprendendo anche quelle plurime per un medesimo macrotesto, nonché gli autografi di alcune rime isolate, si arriva a quota 31 testimonianze. Proiettando e ricalibrando questa cifra sui singoli canzonieri, possiamo concludere che circa un canzoniere su quattro ci è pervenuto grazie alla testimonianza diretta della mano dell'autore. Ci sembra un consistente bottino, che permette o permetterà in futuro di leggere con maggiore sicurezza filologica una buona percentuale dei testi dei canzonieri quattrocenteschi.

Un'ultima "categoria" di manoscritti pare interessante considerare, cioè quella formata da codici allestiti da autori di canzonieri in proprio ma contenenti canzonieri altrui. Abbiamo già citato il caso del *Canzoniere per Barbara* attribuibile a Bendedei e pervenutoci grazie alla mano del Tebaldeo, ma si aggiungano almeno:

- Tommaso Baldinotti, che trascrive rime di Forteguerra nel Riccardiano 2892, e di vari autori, tra cui Bernardo Pulci, nel Laurenziano pl. XLI 34;
- Raniero degli Almerici, allestitore del ms. 55 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, recante «sonetti et canzone [...] di l'amoroso miser Giusto dal Valmontone»;
- Giovanni Pigli, menante del miscellaneo cod. II IV 250 della Nazionale di Firenze, ove sono presenti la *Corona di sonetti* di Davanzati e gran parte delle rime di Francesco d'Altobianco Alberti;
- l'intensa attività di copiatura di Felice Feliciano, cui si deve non solo il citato codice Ottelio, ma anche il ms. 521 della Library of the Earl of Leicester di Holkam Hall (con rime di Nogarola e altri), il ms. 627 (Ital. 259) della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (con molte liriche di Piacentini), il ms. I 5 della Biblioteca Civica di Trieste e il Vaticano Rossiano 1117, con vari sonetti di Romanello.

Altrettanto rilevante la circostanza di poeti possessori di codici di canzonieri d'altri colleghi, come Nicola da Montefalco detentore dell'autografo di Lorenzo Spirito (sopra citato), ms. 232 della Classense di Ravenna, o come Gasparo Visconti,

---

<sup>19</sup> Edizione dei testi in VISCONTI, *Canzonieri*.



“ispiratore” e possessore dei codici miscellanei Parigino Ital. 1543 e Sessoriano 413 della Nazionale di Roma.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Sui quali si può vedere, anche per la bibliografia precedente, *Indagini sulle Rime di Pietro Bembo*, in questo volume a pp. 00-00, nonché, sempre in questo volume, *L'occhio sul presente*, pp. 000-00.

## Nuove prospettive su canone e commento dei canzonieri quattrocenteschi

Ci presentiamo in coppia, «insieme presi / come suole esser tolto un uom solingo», a seguito della pubblicazione dell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, uscito nel 2017 per i tipi della Sismel - Edizioni del Galluzzo di Firenze e da noi curato.<sup>1</sup> L'ipotesi alla base di questo invito, per il quale ringraziamo gli organizzatori del convegno e in particolare l'amico Giuseppe Marrani,<sup>2</sup> è che la pubblicazione dell'*Atlante* abbia portato a delle novità in fatto di canone e di commento nella poesia quattrocentesca. Nella fattispecie, nella lirica quattrocentesca organizzata in canzonieri.

Sarà utile offrire qualche notizia preliminare su che cosa intendiamo per canzoniere. Secondo la definizione da noi formulata, che nasce soprattutto dagli studi di Guglielmo Gorni in materia, canzoniere è una «raccolta di rime di un autore in cui sia evidenziabile, a più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia attribuibile all'autore medesimo».<sup>3</sup> Parliamo dunque di canzonieri d'autore che si presentano come macrotesti, per i quali si considerano vari livelli testuali, in particolare il punto alfa (componimento posto in maniera consapevole e programmatica ad avvio della struttura), il punto omega (speculare al precedente), la presenza di articolazioni interne e sequenze intermedie, di una progressione del senso, il ricorso a testi di anniversario, di pentimento religioso, l'individuabilità dei soggetti lirici, cioè l'"io" e il "tu", di connessioni intertestuali, la coerenza delle isotopie spaziali, l'incidenza di eventuali poesie di poetica, la comparsa di destinatari storici e di contenuti non amorosi. Non tutti questi livelli testuali intervengono compattamente assieme in un canzoniere, ma imprescindibile, nella nostra disamina, per ottenere il bollino blu di "canzoniere", è stata la presenza di un punto alfa, unita ad almeno uno, più spesso a più altri livelli.

Poste tali premesse, e considerando che sono stati presi in esame solo i macrotesti in volgare, o almeno quelli maggioritariamente in volgare, abbiamo riconosciuto in totale 96 canzonieri. Per mancanza di un esplicito punto alfa, ma non di altri elementi fra quelli sopra riconosciuti, si sono aggiunte in una apposita *Appendice* altre 25 compagini di rime, che in base ai criteri adottati non potevano assumere l'etichetta di "canzonieri", per cui è parso utile e lecito darne notizia, sebbene in modo meno particolareggiato.

L'*Atlante* nomina nel titolo i canzonieri «del Quattrocento», ma non si tratta solo dei cento anni che vanno dal 1401 al 1500, bensì del più lungo periodo che va dall'indomani della morte di Petrarca, cioè dal 1375, fino alla fine del secolo

---

<sup>1</sup> Cfr. COMBONI, ZANATO, *Atlante*. Anche in questo articolo il ricorso al "noi" va ricondotto al fatto che l'intervento è stato svolto in tandem fra i due curatori, ma secondo una divisione dei compiti chiaramente riconoscibile e qui riprodotta.

<sup>2</sup> Il convegno che ha ospitato l'intervento originario è stato *La pratica del commento 3. Il canone: esclusioni e inclusioni* (Siena, 7-9 novembre 2018).

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*, p. x (dove anche si trovano i rinvii bibliografici agli studi di Gorni).

successivo, quel 31 dicembre 1500 che in ogni caso è stato trattato con una certa elasticità, per la presenza di esemplari composti a cavallo dei due secoli ma con radici solidamente quattrocentesche. La prospettiva cronologica abbraccia perciò un “secolo lungo”, di circa 125 anni.

Può sembrare un caso, ma in verità non lo è, anche se i criteri euristici alla base delle scelte sono diversissimi, che il periodo considerato sia il medesimo su cui discute Benedetto Croce nel suo articolo, che ha fatto scuola fin quasi ai nostri giorni, *Il secolo senza poesia*, pubblicato nel numero 30 de «La critica» nel 1932.<sup>4</sup> Scrive in proposito Croce:

Un secolo, per evitare fraintendimenti e prevenire obiezioni, che va dal 1375 circa al 1475 circa, dal tempo in cui Franco Sacchetti, nel suo notissimo compianto per la morte del Boccaccio, esclamava: «Or'è mancata ogni poesia, E vote son le case di Parnaso», al sorgere dei Poliziano, dei Pulci, dei Boiardo e degli altri.<sup>5</sup>

E alla pagina successiva:

Fu al chiudersi di quel secolo letterario, cioè nell'ultimo quarto del secolo cronologico, che quelle personalità [poetiche] ricomparvero e la poesia rifiorì.

Croce, dunque, divise il periodo 1375-1500 in una prima parte, di circa 100 anni (1375-1475), e in una seconda, assai più breve, di 25 anni (1475-1500). Sono i primi 100 anni quelli caratterizzati dalla mancanza di poesia, bollati come «secolo senza poesia». Su questa definizione vanno ascoltate le ragioni del filosofo:

Ma “senza poesia”, in qual senso? Non certo in quello di una assoluta mancanza di ogni sentire ed esprimersi poetico, che sarebbe cosa impossibile [...]. Il senso vero è dato dallo stesso Sacchetti nella citata sua canzone: erano morti il Petrarca e il Boccaccio, gli ultimi due grandi, seguiti alla grandezza di Dante, e non si vedeva chi ne prendesse il posto, e non traluceva speranza di nuova fioritura: «Se tornerà, non so; ma credo tardi». E per un secolo la poesia non tornò, la poesia con la quale non s'intende storicamente altro che l'apparizione di quattro o tre o due o di una grande personalità poetica. Basta una o poco più di una per formare un'età poetica e dare l'impressione del suo splendido fiorire. Il quattrocento (nei limiti cronologici segnati di sopra) non ebbe personalità poetiche. Ripeté molto del vecchio, e non produsse se non scarsa poesia, popolare, letteraria, burlesca, occasionale.<sup>6</sup>

Questa verità estetica, così asciuttamente inequivocabile nelle parole di Croce, assumeva caratteri negativi ancor più rilevati se la si paragonava a quello che stava accadendo, nel medesimo periodo, nel campo delle arti:

---

<sup>4</sup> Cfr. CROCE, *Secolo senza poesia*.

<sup>5</sup> Ivi, p. 181.

<sup>6</sup> Ivi, p. 182.

E se la poesia stava in basso, la pittura, la scultura e l'architettura salivano ben alto negli anni dell'Angelico, di Masaccio, di Benozzo, dell'Alberti, di Donatello e del Brunellesco.<sup>7</sup>

Le personalità poetiche si riaffacciarono alla ribalta nell'ultimo quarto del secolo:

la poesia di Angelo Poliziano e del magnifico Lorenzo, di Luigi Pulci e del Boiardo, del Pontano e del Marullo e del Sannazaro, e, con queste maggiori, le novelle animate da intenti polemici e satirici di Masuccio, i sonetti del Pistoia, i versi ora ruvidi ma efficaci ora popolareschi di altri parecchi: che è poi quella che si suol chiamare, nel suo complesso, la «poesia quattrocentesca».<sup>8</sup>

Tutta la parte del saggio che precede queste affermazioni di Croce era dedicata a salvare quel poco che c'era da salvare del secolo senza poesia (ripeto: 1375-1475). Una antologia minima, di pochi testi, spesso citati per segmenti brevissimi, raccolti sotto varie etichette:

- POESIA POPOLARE: strambotti anonimi, Leonardo Giustinian
- POESIA SACRA: fra Giovanni Dominici, ancora Giustinian
- DRAMMATURGIA SACRA: *Conversione di Santa Maria Maddalena*, Antonio Beccari [che in verità non avrebbe dovuto esserci, dato che muore prima del 1375]
- POESIA FACETA: Burchiello e burchielleschi
- POESIA MORALE: Filippo Brunelleschi, Francesco d'Altobianco Alberti, Niccolò Malpigli
- POESIA CIVILE: Antonio di Matteo di Meglio, Rinaldo degli Albizzi, Iacopo di Niccolò [Donati]
- POESIA LIRICA: Saviozzo, Brusaccaccio da Rovezzano, Cino Rinuccini, Giovanni Antonio Romanello, i due Buonaccorso da Montemagno, Giusto de' Conti [cit. come autore ma non antologizzato, neanche con un distico], Leonardo Bruni, Leon Battista Alberti, Lionello d'Este, Andrea del Basso [di cui si cita «la famosa canzone amorosa [...] “Resurga da la tomba avara e lorda / la putrida tua salma, o donna cruda ...”, che è cosa di testa, un cumulo di macabri particolari rivolti a far effetto, a dar brivido e ribrezzo, di cui la situazione stessa fondamentale non è genuinamente poetica, come del resto neppure nelle moderne composizioni francesi e italiane che si piacquero di ripigliarla» – parlando di «cosa di testa» aveva forse intuito che si trattava di un falso costruito a tavolino dal Baruffaldi?]<sup>9</sup>
- POESIA EPICA: Frezzi, *Quadrivregio* [solo il titolo]

Seguiva poi la citazione – che qui interessa meno – dei puri nomi di alcuni novellieri (Sermini, Sercambi, novella del *Grasso legnaiuolo*, Piccolomini *De duobus*

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 181.

<sup>8</sup> Ivi, p. 183.

<sup>9</sup> Come dimostrato da TISSONI BENVENUTI, *Appunti*; e cfr. COMBONI, *Gusto del macabro*. La citazione di CROCE, *Secolo senza poesia*, è a p. 180.

*amantibus*). Questo è il pochissimo che si salva del secolo 1375-1475, per quanto lo stesso Croce notava che si poteva anche offrire qualcosa di più:

Ma anche se, insistendo nell'indagine di cui si è dato saggio, si venga formando una non ispregevole antologia di quel secolo della nostra letteratura, esso rimane pur sempre col carattere del quale fu segnato dalla comune opinione e dagli storici, di "secolo senza poesia".<sup>10</sup>

In verità, la «non ispregevole antologia», informata di fatto alle posizioni di Croce, uscì quasi un cinquantennio più tardi, nel 1976, con il titolo di *Letteratura italiana del Quattrocento*, per le cure di Gianfranco Contini.<sup>11</sup> Basti leggere, al riguardo, quanto il sommo critico scriveva nell'*Avvertenza* iniziale:

Ma sarebbe vano dissimulare che la media delle pagine a cui ha dovuto attingere questa antologia, nonostante i parecchi passi piacevoli o stuzzicanti o magari stravaganti di cui i lettori si confida possano godere, è troppo inferiore alla media delle pagine due- e trecentesche tra cui la precedente [cioè la *Letteratura italiana delle origini*] sceglieva.<sup>12</sup>

Poco più avanti Contini non poteva che annotare come «le voci più veramente poetiche del secolo» fossero «il Poliziano e il Boiardo», uscendo poi in un'osservazione che sembra direttamente calcata sulla precedente di Croce:

A prima vista colpisce come un'anomalia che il secolo figurativamente supremo di Masaccio, di Piero della Francesca, di Brunelleschi, di Donatello, per citare solo le vette, sia rappresentato a livello tanto meno eccelso nell'espressione poetica e letteraria,

aggiungendo: «Certo, *spiritus ubi vult spirat*, che è una strizzatina d'occhio ironica, mi pare, all'idealismo crociano.<sup>13</sup>

Con tale viatico, spulciamo nella struttura dell'antologia quattrocentesca continiana, sottolineando le presenze poetiche:

UMANISTI ESCLUSIVI

SCRITTORI BILINGUI DI AMBIENTE FIORENTINO

(Leonardo Aretino, L. B. Alberti, Leonardo di Piero Dati, C. Landino, A. Poliziano)

SCRITTORI BILINGUI DI AMBIENTE NON TOSCANO

(M. M. Boiardo [*AL* I 6, 8, 16, 36, 45; II 11 (un paio di strofe), 44 (primi 15 versi); III 22], Pandolfo Collenuccio, P. Sasso [son. *El caval de la morte Amor cavalca* e 2 strambotti], J. Sannazzaro [nessun testo da *Sonetti e Canzoni*])

POESIA VOLGARE TOSCANA

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 181.

<sup>11</sup> Cfr. CONTINI, *Letteratura italiana del Quattrocento*.

<sup>12</sup> Ivi, p. v. La precedente antologia (CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*) era uscita, per il medesimo editore, nel 1970.

<sup>13</sup> CONTINI, *Letteratura italiana del Quattrocento*, p. v.

(Feo Belcari, L. Tornabuoni, Burchiello, *Il Pataffio*, il Pistoia, L. Pulci, Lorenzo de' Medici [*Canz.* VIII, XLIV, LIV, CVII, CLXV - dal *Comento* il cap. XIII, con il son. *Candida, bella e delicata mano*])

PROSA VOLGARE TOSCANA

PROSA REGIONALE

RIME DIALETTALI E PROVINCIALI

(L. Giustinian, Giorgio Sommariva [son. dialettale *Deb sì, messere, lassé-ve piegare*], Anonimo Pavano, il Tebaldeo [sonn. *Io vidi la mia ninfa; Se avvien che 'l ciel; Non ti accostare a questa tomba oscura*], Giusto de' Conti [sonn. *O bella e bianca mano; Quale ingiuria, dispetto; Rimena il villana*], Pietro Antonio Caracciolo, Giovanni Antonio Petrucci [sonn. *De sotto al Fato sta; La Morte non perdona*], Serafino Aquilano, il Cariteo [2 strambotti, il madrigale *Mentre quella sottile e bianca mano*, il son. *Or che 'l silenzio de la notte ombrosa*])

PREDICAZIONE

LETTERATURA MACARONICA E PEDANTESCA

Per ciò che riguarda la lirica, i testi antologizzati da Contini non sono molti. Eppure, a partire dai primi anni Sessanta del Novecento e fino al 1976, data di uscita della *Letteratura italiana del Quattrocento*, si era fatta più vigile e diretta l'attenzione al Quattrocento lirico volgare, sia grazie a importanti studi anche sulla formacanzoniere, sia tramite edizioni critiche. Posso citare, per i primi, le rassegne di Domenico De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*,<sup>14</sup> e di Antonia Tissoni Benvenuti, *Il Quattrocento settentrionale*,<sup>15</sup> oppure gli articoli di Guglielmo Gorni, *Appunti metrici e testuali sulle rime di Alessandro Sforza* e *Ragioni metriche della canzone, tra filologia e storia*,<sup>16</sup> e naturalmente Marco Santagata, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*;<sup>17</sup> nel campo filologico, basti ricordare l'edizione di Boiardo curata da Mengaldo, quella del Saviozzo per le cure di Pasquini, di Niccolò da Correggio allestita dalla Benvenuti, dei due Buonaccorso da Montemagno a opera di Spongano, di Filenio Gallo con le cure di Maria Antonietta Grignani.<sup>18</sup> Con questo non intendo insinuare che Contini ignorasse questi studi, ma egli volle ugualmente restringere la sua scelta antologica quattrocentesca, proprio, direi, per quella pregiudiziale crociana di cui si è detto.

Chi invece tenne in considerazione i precedenti lavori, oltre ai molti altri a loro seguiti, furono i curatori delle varie sezioni presenti nell'*Antologia della poesia italiana* pubblicata per Einaudi - Gallimard nel 1998 da Cesare Segre e Carlo Ossola, il cui volume secondo si apre appunto con il *Quattrocento*. Eccone l'Indice:

POESIA DELL'UMANESIMO LATINA - a cura di Donatella Coppini

---

<sup>14</sup> Cfr. DE ROBERTIS, *Esperienza poetica* (1965).

<sup>15</sup> Cfr. TISSONI BENVENUTI, *Quattrocento settentrionale* (1972).

<sup>16</sup> Cfr. rispettivamente GORNI, *Appunti metrici* (1975) e ID., *Ragioni metriche* (1973).

<sup>17</sup> Cfr. SANTAGATA, *Connessioni intertestuali* (1975).

<sup>18</sup> Cfr., in ordine di apparizione: BOIARDO, *Opere volgari* (1962); NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Opere* (1969); SERDINI, *Rime* (1965); *Rime dei due Buonaccorso* (1970); GALLO, *Rime* (1973).

(Il Panormita, Francesco Filelfo, Giovanni Marrasio, Enea Silvio Piccolomini, Cristoforo Landino, Basinio Basini da Parma, Tito Vespasiano Strozzi, Giano Pannonio, Filippo Buonaccorsi, Giovanni Pontano, Giovanni Antonio Campano, Battista Spagnoli detto il Mantovano, Michele Marullo, Poliziano, Giovanni Pico della Mirandola)

POESIA DELL'UMANESIMO VOLGARE - a cura di Mariangela Regoliosi  
(Leon Battista Alberti)

LORENZO DE' MEDICI - a cura di Paolo Orvieto [8 liriche dal *Canzoniere*, 1 dal *Comento* (n. II)]

ANGELO POLIZIANO - a cura di Daniela Delcorno Branca

POESIA REALISTICA E BURLESCA - a cura di Paolo Orvieto

(Burchiello, Ghigo Brunelleschi, Giovan Matteo di Meglio, Luigi Pulci, Matteo Franco, Antonio Cammelli detto il Pistoia)

MATTEO MARIA BOIARDO - a cura di Massimo Danzi [38 liriche degli *Amorum libri*]

POETI REGIONALI E DI CORTE - a cura di Paolo Orvieto

(Giorgio Sommariva [4 sonetti], Domizio Brocardo [1 ballata], Giusto de' Conti [6 pezzi, tra cui *La notte torna*], Angelo Galli [5 sonetti], Niccolò Lelio Cosmico [1 canzone], Giovan Francesco Suardi [1 sonetto e una serie di strambotti], Gasparo Visconti [8 pezzi], Niccolò da Correggio [2 liriche], il Tebaldeo [6 liriche], Serafino Aquilano [4 liriche], Pietro Jacopo De Jennaro [4 pezzi], Giannantonio Petrucci [5 sonetti], Joan Francesco Caracciolo [2 sonetti], Il Cariteo [5 sonetti])

POESIA PER MUSICA - a cura di Claudio Vela

(Leonardo Giustinian, *Canti carnascialeschi*, *Strambotti musicati*, *Poesie popolari in musica*)

LAUDI E COMPOSIZIONI RELIGIOSE - a cura di Paolo Orvieto

(Giovanni Dominici, Leonardo Giustinian, Lucrezia Tornabuoni, Feo Belcari, Girolamo Savonarola).

Una scelta, dunque, cospicua.

Alla fine di questa serie cronologica si pone l'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, basato sull'esame di 96 canzonieri, opera di 76 autori, alcuni ancora anonimi. Parlare di canzonieri, e anzi basare l'intera ricerca sulla produzione di macrotesti nel '400, cioè su strutture d'autore, avrebbe forse fatto inorridire Croce. Ma le vie della critica sono infinite, o quasi, sicché il quadro complessivo degli autori riconosciuti nell'*Atlante* è quello mostrato nella tavola seguente, ove le presenze sono seriate per data di nascita, talora solo presunta, e dove la terza colonna, dedicata alle date di attività, è stata prodotta in modo empirico, cioè calcolando che ciascuno di questi autori abbia composto il suo canzoniere fra i venti e i quarant'anni: un dato riscontrabile, di fatto, nella maggioranza dei casi di cui abbiamo notizia.

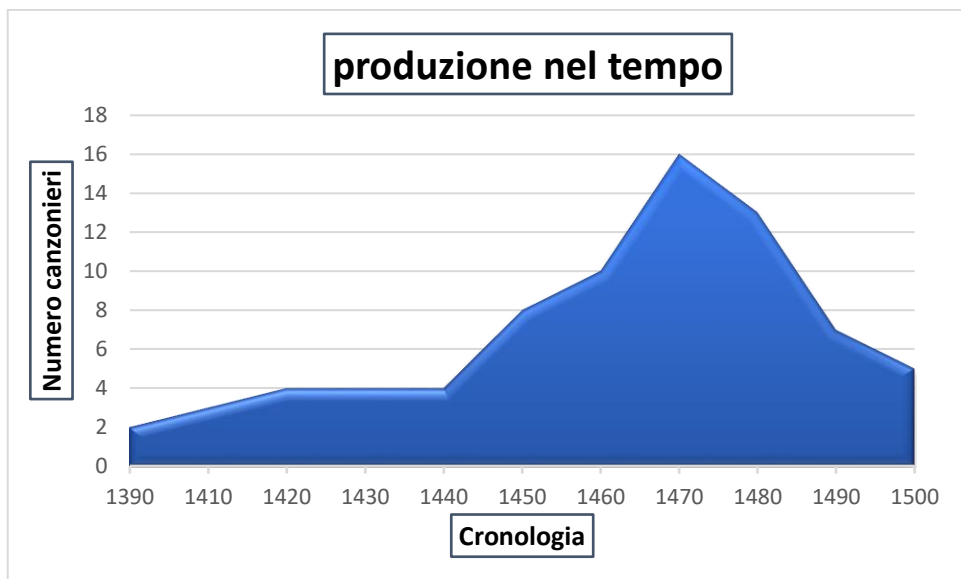
Date di nascita	Autori	Date di attività
1351-1355	Cino Rinuccini (post 1350-1417) Alberto degli Albizi (1354 - ca. 1420)	1375-1400
1370-1380	Marco Piacentini (ca. 1370 - ca. 1455) Giovanni Nogarola (ca. 1380-1413)	1390-1410

	Domizio Brocardo (ca. 1380 - ca. 1457)	
1390-1400	Domenico da Prato (ca. 1389 - ante 1433?) Buonaccorso da Montemagno il Giovane (1391/93-1429) Angelo Galli (ultimo decennio del '300-1459) Rosello Roselli (1399-1451)	1410-1430
1401-1410	Giusto de' Conti (ca. 1403/4-49) Francesco Capodilista (1405-60) Mariotto Davanzati (1408 - post 1470) Alessandro Sforza (1409-73)	1420-1440
1411-1420	Francesco Accolti (1416-88) Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417-68) Agostino Staccoli (ca. 1420-88)	1430-1450
1421-1430	Antonio da Montalcino (II e III quarto del '400) Giovanni Antonio Romanello (II e III quarto del sec. XV) Comedio (Nicomede) Venuti (1424 - post 1460) Lorenzo Spirito Gualtieri (ca. 1425-96) Antonio Grifo (ca. 1430 - ca. 1510) Raniero Almerici da Pesaro (ca. 1430-1501) Antonio Cornazano (ca. 1430-83/84) Michele Della Vedova (attivo ca. metà del '400) Francesco Palmario (attivo fra gli anni quaranta e sessanta del '400)	1440-1460
1431-1440	Giovanni de' Mantelli di Canobio, detto Tartaglia (1420/40 - post 1502) Marco Businello (1432 - post 1471) Bernardo Illicino (1433-76) Felice Feliciano Antiquario (1433 - ca. 1479) Giovan Francesco Caracciolo (1435/40 - post 1498) Bernardo Pulci (1438-88) Anonimo del «Canzoniere Costabili» (attivo negli anni '60 del '400) Anonimo del «Canzoniere per Zucarina» (terzo quarto del sec. XV) Niccolò Lelio Cosmico (ca. 1440-1500) Giovanni Aloisio (ca. 1440-1519)	1450-1470
1441-1450	Matteo Maria Boiardo (1441-94) Filippo Nuvoloni (1441-78) Pietro Jacopo De Jennaro (ca. 1442-1510) Alessandro Braccesi (1445-1503) Giuliano Perleoni (Rustico Romano) (ca. 1445 - post 1492) Bartolomeo Della Fonte (1446-1513) Ludovico Sandeo (1446/47-82/83) Timoteo Bendedei (Filomuso) (ca. 1447-1522) Niccolò Angeli (1448 - post 1529)	1460-1480



	Lorenzo de' Medici (1449-92) Nicola [Grisanti?] da Montefalco (ca. 1440/50 - post 1487) Nicolò Da Correggio (1450-1508) Girolamo Ramusio (1450-86) Marcello Filosseno (ca. 1450-1520) Benet Garret, detto Cariteo (ca. 1450 - ca. 1514) Benedetto da Cingoli (metà del '400-1495)	
1451-1460	Andrea Baiardi (1450/52-1511) Tommaso Baldinotti (1451-1511) Alvise Priuli (il Vecchio) (ca. 1453 - post 1533) Girolamo Benivieni (1453-1507) Tommaso Sclaricino Gammaro (ca. 1454 - ca. 1525) Giovanni Antonio De Petrucciis (ca. 1455-86) Panfilo Sasso (ca. 1455-1527) Giovanni Aurelio Augurelli (ca. 1456-1524) Iacobo Sannazaro (1457-1530) Antonio Ricco (seconda metà del '400 - primi del '500) Iacomo Ariani (?) (seconda metà del '400 - ca. 1520) Anonimo («Mart. Daphniphilos») (seconda metà del '400) Filenio Gallo (Filippo Galli) (post metà '400-1503)	1470-1490
1461-1470	Gasparo Visconti (1461-99) Antonio Tebaldeo (1462-1537) Antonio Forteguerra (1463-1522) Paride Ceresara (1466-1532) Giovanni Filoteo Achillini (1466-1538) Bernardino Lidio Catti (anni sessanta del '400 - primo '500) Anonimo milanese (secondo quattrocento - inizio cinquecento)	1480-1500
1471-1480	Francesco Cei (1471-1505) Giovanni Bruni de' Parcitadi (1474-1540) Niccolò Liburnio (ca. 1475-1557) Diomedea Guidalotti (ca. 1480-1505) Giovanni Francesco Straparola (ca. 1480 - post 1557)	1490-1510

Grazie alle date di attività si può arrivare, sempre con una certa approssimazione, insita nell'incertezza di alcuni dati, a definire il “diagramma di flusso” relativo ai periodi di composizione dei canzonieri. Ne è uscito il seguente risultato:



È evidente che, dopo una produzione piuttosto blanda di canzonieri dalla morte di Petrarca a tutti gli anni Trenta del '400, è dal quinto decennio di questo secolo che la composizione di canzonieri comincia a decollare, per salire decisamente dopo gli anni Cinquanta e conoscere la sua maggiore espansione nel trentennio Sessanta-Ottanta del Quattrocento, salvo poi cominciare a decrescere. Sulle ragioni della diminuzione negli ultimi anni del '400 non conta qui indagare: si tratta comunque di una flessione, non di una caduta, che non continuerà nel primo '500, dove anzi la produzione di canzonieri verrà incrementata. E va detto che una delle ragioni per cui dagli anni Ottanta in poi si assiste, secondo i dati di questo grafico, a una decelerazione va ricondotta a un fatto tecnico, dato che la ricerca si chiude sui primissimi del '500 senza tener conto dei canzonieri che, iniziati alla fine del '400, si sviluppano e si concludono nel Cinquecento pieno.

È invece degna di attenzione la bassissima produzione di macrotesti lirici dal 1375 al 1440 circa, il che conferma, in qualche modo, la sensazione crociana di un ampio periodo “senza poesia”; diciamo meglio: di un periodo di circa un sessantennio (non dunque i cento anni di Croce) di relativa stasi per quanto riguarda la produzione di macrotesti lirici. Non se ne fa, per il momento, una questione di qualità, quanto invece di quantità, concludendo che il modello macrostrutturale petrarchesco, con la sua carica di novità assoluta, stenta ad attecchire nei primi decenni dopo la sua morte. A partire invece, grosso modo, dal 1440 si avrà una progressiva acquisizione della valenza anche macrostrutturale, oltre che poetica, dei *Fragments*, con quanto ne deriva sul *boom* produttivo del periodo seguente.

Arrivati a questo punto, non possiamo che rendere esplicita la domanda che aleggiava da tempo dietro alle osservazioni svolte: che cosa è cambiato nel canone degli autori quattrocenteschi di canzonieri dopo l'uscita dell'*Atlante*?

Prima di valutare globalmente i dati fin qui acquisiti, mi pare produttivo aggiungere un altro tassello al divenire del canone quattrocentesco, relativo alla tappa iniziale, costitutiva di esso. Mi riferisco alla *Raccolta aragonese*, l'antologia di poeti, per lo più toscani, fatta allestire verso il 1476-77 da Lorenzo de' Medici, che si affidò soprattutto a Poliziano per la ricerca dei testi, nonché per il disegno complessivo dell'opera, rivelato in una epistola introduttiva. In quest'ultima, a proposito dei poeti vissuti fra la morte di Petrarca e la rinascita poetica avvenuta con Lorenzo de' Medici (ultimo dei poeti antologizzati), si osserva:

Segue costoro di poi più lunga gregge di novelli scrittori, i quali tutti di lungo intervallo si sono da quella bella coppia [Dante e Petrarca] allontanati.<sup>19</sup>

Si capisce da queste parole come anche gli stessi intellettuali del terzo quarto del Quattrocento ritenessero depresso e mediocre il periodo che va dal 1375 al 1450 circa: una presa di posizione di cui si era accorto Croce medesimo, che infatti cita nel suo articolo<sup>20</sup> proprio questo passaggio dell'*Epistola aragonese*. Quale sia la «lunga gregge di novelli scrittori» Poliziano non dice, ma i nomi si possono agevolmente ricavare dalla scelta dei testi ospitati nella *Raccolta*; li cito nell'ordine in cui compaiono, non propriamente quello cronologico, eliminando le presenze anteriori o contemporanee a Petrarca:

Franco Sacchetti

Niccolò Cieco

i poeti del *Certame coronario* (Michele di Nofri del Giogante, Benedetto Accolti, Mariotto Davanzati, Francesco d'Altobianco Alberti, Antonio degli Agli)

Cino Rinuccini

i due Buonaccorso da Montemagno (indistinti)

Saviozzo

Leonardo Bruni.

L'elenco non è lunghissimo, a differenza delle scelte antologiche (si danno ad esempio 88 componimenti di Sacchetti e 52 di Rinuccini, praticamente l'intera produzione nota di Cino). Siamo così di fronte a una prima, precocissima proposta di canone del secolo senza poesia, che possiamo porre a monte delle scelte proprie del Novecento, vale a dire quelle che abbiamo presentato di Croce e delle antologie di Contini e di Segre-Ossola. Può essere istruttivo, in proposito, offrire una tavola

---

<sup>19</sup> Prendo da CONTINI, *Letteratura italiana del Quattrocento*, p. 133.

<sup>20</sup> Cfr. CROCE, *Secolo senza poesia*, p. 182, nota 1.

sinottica di tutti gli autori presenti in questi testi che abbiano una corrispondenza nell'*Atlante*, vale a dire rientrino nell'elenco dei poeti produttori di canzonieri. Per rendere più completo il quadro, dato che alcuni autori schedati nell'*Atlante* appartengono all'ultimo quarto del Trecento, ho arricchito la scelta con i poeti allocati, rispettivamente, nella *Letteratura italiana delle origini* di Contini e nel *Trecento* dell'antologia Segre-Ossola, distinguendo una prima fascia di autori di canzonieri "riconosciuti" da una seconda di "canzonieri mancati" (rientranti fra i 25 nomi che abbiamo posto nell'Appendice dell'*Atlante*). Il risultato è quello riprodotto nella seguente tabella:

<b>Raccolta Aragonese</b>	<b>Croce</b>	<b>Contini</b>	<b>Segre-Ossola</b>
B. Accolti M. Davanzati C. Rinuccini Buonaccorso da M. Lorenzo de' M.	C. Rinuccini G. A. Romanello Buonaccorso da M. Giusto Lorenzo de' M. Boiardo Sannazaro	Boiardo P. Sasso Sannazaro Lorenzo de' M. Tebaldeo Giusto G. A. Petrucci Cariteo	Lorenzo de' M. Boiardo D. Brocardo Giusto A. Galli Cosmico G. Visconti Niccolò da Correggio Tebaldeo De Jennaro G. A. Petrucci G. F. Caracciolo Cariteo [dal <i>Trecento</i> : C. Rinuccini]
F. Sacchetti F. d'Altobianco Alberti Saviozzo	F. d'Altobianco Alberti N. Malpigli Saviozzo	G. Sommariva [dalle <i>Origini</i> : Sacchetti]	G. Sommariva G. F. Suardi [dal <i>Trecento</i> : Sacchetti, Saviozzo]

Gli autori complessivamente citati sono venti,<sup>21</sup> più sei di quelli in Appendice.<sup>22</sup> Dalla tavola si evince che il canone dei poeti autori di canzonieri di fine Trecento e del Quattrocento non muta poi così tanto, data la ristrettezza di esempi, a partire dalla *Raccolta aragonese* (che pure si ferma di fatto ai soli toscani) per arrivare a Croce e perfino a Contini, i quali tutti insieme raggiungono la cifra di 13 nomi (ai 20 si

<sup>21</sup> B. Accolti, M. Davanzati, C. Rinuccini, Buonaccorso da M., Lorenzo de' M., G.A. Romanello, Giusto, Boiardo, Sannazaro, P. Sasso, Tebaldeo, G.A. Petrucci, Cariteo, D. Brocardo, A. Galli, Cosmico, G. Visconti, Niccolò da Correggio, De Jennaro, G.F. Caracciolo.

<sup>22</sup> Sacchetti, Saviozzo, F. d'Altobianco Alberti, Malpigli, Sommariva, Suardi.

arriva grazie all'antologia Segre-Ossola). Il traguardo massimo toccato di 20 autori rimane assai lontano dai 76 schedati nell'*Atlante*, per 96 canzonieri complessivi; e aggiungiamoci anche i 6 autori di non-canzonieri, contro i nostri 25. Sono cifre eloquenti per sé stesse, anche se hanno bisogno di essere approfondite sul piano qualitativo, per cui si rimanda al saggio di Andrea Comboni.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> COMBONI, ZANATO, *Nuove prospettive*, pp. 74-90.

## Nuovi ragguagli sul «Canzoniere per Zucarina»

Torno sul codice King's 322 della British Library di Londra dopo essermene interessato, un po' cursoriamente, in un contributo su un convegno petrarchesco del 2001<sup>1</sup> e, in modo più organico, nella scheda intitolata «Anonimo del “Canzoniere per Zucarina”» dell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, che ho curato assieme ad Andrea Comboni.<sup>2</sup> La prossima quiescenza di Paola Vecchi, che affettuosamente le auguro lunga, operosa e serena, mi offre l'occasione di tornare su un canzoniere a testimonianza unica, molto interessante sotto vari aspetti, *in primis* quelli estetici, e ancora bisognoso di indagini, anche con l'apporto di discipline di altre aree oltre a quelle filologico-linguistiche e letterarie.

Mentre mi accingevo a riaprire il dossier sull'Anonimo, ho avuto notizia di un volume, interamente dedicato al codice londinese, opera di un gruppo di lavoro coordinato da Caterina Lavarra e Francesco Tateo, dal titolo *Un canzoniere d'amore del XV secolo (London, British Library, ms King's 322). Un codiceacquaviviano?* (Galatina, Mario Congedo Editore). Ringrazio i curatori per avermi consentito di leggerlo in anteprima e di trasformare così quello che finora era stato un monologo in un dialogo a più voci.<sup>3</sup>

Il King's 322 è un manoscritto pergameneo di 28 fogli (mm 232x165), più una guardia cartacea iniziale e una finale, riuniti in tre quaderni e un bifolio, privi di numerazione, supplita da una mano moderna in alto a destra delle carte (1-49). Scrittura umanistica in *littera antiqua*, che occupa tutte le carte e solo due righe dell'ultima (dopo le quali è apposta la dicitura «Finis»). Legatura in pelle; sul piatto iniziale e su quello finale sono impresse le armi di re Giorgio III, alla cui biblioteca il codice appartenne, prima di entrare al British Museum per dono del successore;<sup>4</sup> sulla costola la scritta «SONETTI».

Sulle miniature e le decorazioni presenti nel manufatto, che ne denunciano la natura di copia di dedica, ci soffermeremo con la dovuta attenzione più avanti, anche per stabilire provenienza e periodo di allestimento. Ecco intanto la tavola completa del manoscritto:<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr., in questo stesso volume, *Il nome dell'amata*, pp. 000-000.

<sup>2</sup> Cfr. COMBONI, ZANATO, *Atlante*, pp. 46-51.

<sup>3</sup> Cfr. *Un canzoniere d'amore* (reca la data 2017, ma è uscito solo nel 2020). Il volume comprende una riproduzione fotografica in bianco e nero dell'intero manoscritto, affiancata da un'edizione «in forma provvisoria» dei testi, con commento a cura di Tateo; vi si aggiungono i saggi di SICILIANI, *Annotazioni codicologiche*; PERRICCIOLI SAGGESE, *Decorazione*; VIEL, *Note*.

<sup>4</sup> Questa e altre notizie sul manoscritto in WARNER, GILSON, *Catalogue*, vol. III, p. 58. Dettagli aggiuntivi, con la riproduzione di alcune carte, si colgono dalla descrizione *on line* del codice, nel sito: [www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=3013&CollID=19&NStart=322](http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=3013&CollID=19&NStart=322) (ultimo accesso: 30.6.2019).

<sup>5</sup> Nel citare gli *incipit* distinguo *u* da *v*, divido le parole, ammoderno l'uso di maiuscole e minuscole, ma non intervengo su ipermetrie / ipometrie, talune insanabili. Le parentesi unciniate segnalano

1	1r	<i>Amor con sue manere a s'è gran torto</i>	son. ritornellato acrostico (chiave AMBROSINA MUZAN) - ABBA ABBA CDC DCD EE
2	1r-v	<i>Mirabel dona honesta e formosa</i>	son. ritornellato - ABBA ABBA CDC EDE FF [E <i>cauta</i> : <i>ornata</i> ]
3	1v	<i>Bela fronte amorosa e pensiero sancto</i>	son. - ABBA ABBA CDE CDE [B <i>etate</i> : <i>humanitate</i> : <i>honestade</i> : <i>beltade</i> ; C <i>oro</i> : <i>lauro</i> ]
4	1v- 2r	<i>Ria s'è m'è la fortuna que degia fare</i>	son. - ABBA ABBA CDE CDE [B <i>stracia</i> : <i>slacia</i> : <i>façia</i> : <i>agiacia</i> ; D <i>modo</i> : <i>mondo</i> ]
5	2r	<i>O dona che 'l mio cor in tua balia</i>	son. - ABBA ABBA CDC DCD
6	2v	<i>Se guardo enverso el sole el me fa scuro</i>	son. ritornellato - ABBA ABBA CDC DCD EE
7	2v- 3r	<i>I' vidi in domo angelicha figura</i>	son. - ABBA ABBA CDC DCD [v. 13 in rima altrone per <i>altrove</i> ]
8	3r	<i>Non passerà gran tempo ch'io barò bando</i>	son. ritornellato - ABBA ABBA CDC DCD EE [E <i>faza</i> : <i>gratia</i> ]
9	3r-v	<i>Amor che chi senza te suo tempo mena</i>	son. - ABBA ABBA CDC DCD [C <i>dilecto</i> : <i>efecto</i> : <i>sugieto</i> ]
10	3v	<i>Mai se fu lieto Amor o mai contento</i>	ballata grande monostrofica con chiave disseminata - XYyX XXAXAABbX [B <i>spiatie</i> : <i>piace</i> ]
11	3v- 4r	<i>Un vago lume un dolce aspecto</i>	ballata grande monostrofica - XYyX ABABBCcX [X <i>aspecto</i> : <i>sugieto</i> : <i>suzeto</i> ; A <i>sdegno</i> : <i>begnigno</i> (sic); B <i>loco</i> : <i>focco</i> : <i>pocho</i> ]
12	4r	<i>Zonto ha di fresco men o più di pena</i>	son. - ABBA ABBA CDD CDD
13	4v	<i>A se in freda pioggia mai fiamma non si spensi</i>	son. - ABBA ABBA CDE CDE [A <i>spensi</i> : <i>constrensi</i> : <i>vinsi</i> : <i>strinsi</i> ]
14	4v- 5r	<i>Non giova anima stanca a' nostri guai</i>	son. - ABBA ABBA CDE DCE [B <i>aspetto</i> : <i>concepto</i> : <i>suceto</i> : <i>pecto</i> ]
15	5r	<i>Sedendo a l'umbra d'un virente pino</i>	madrigale di 14 versi - AB BA BC BC CB DE DE [C <i>sagita</i> : <i>ferita</i> : <i>scritta</i> ]
16	5r-v	<i>Per pigliar lena col mio spirito stancho</i>	son. - ABBA ABBA CDE EDC
17	5v	<i>Per el partir da voy charo conforto</i>	son. - ABBA ABBA CDC DCD
18	5v- 6r	<i>Fin che la luce dela sesta spera</i>	son. ritornellato - ABBA ABBA CDC DCD EE
19	6r-v	<i>Poy che Fortuna con Amor s'acorda</i>	son. ritornellato - ABBA ABBA CDC DCD EE
20	6v	<i>S'è come vezo in prova manifesta</i>	son. ritornellato - ABBA ABBA CDD CDC EE [D: <i>altruy</i> : <i>luy</i> : <i>voy</i> ]

integrazioni, quelle quadre espunzioni. Laddove una parola sia sottolineata (qui e altrove) si intende che la stessa è resa con un disegno nel manoscritto (per lo più si tratta di un cuore).

21	6v- 7r	<i>Chi d'amor sente pianga el dolor meo</i>	son. ritornellato - ABBA ABBA CDC DCD EE [B <i>gratia : giatia : facia : Tracia</i> ; D <i>calamita : vita : Zucharina</i> ]
22	7r-v	<i>Giovane dona con le crine sparte</i>	son. - ABBA ABBA CDC DCD [C <i>pianeta : ardente : seta</i> ]
23	7v	<i>Li occhi lucenti del capo gentile</i>	son. ritornellato - ABBA ABBA CDC DCD EE [A <i>gentile : sotile : favelle : mille</i> ; B <i>posti : mostri : onesti : questi</i> ; D <i>belleze : treze : esse</i> ]
24	7v- 8r	<i>In quelli bey ochi dela mia cara signore</i>	son. - ABBA ABBA ACD ACD [B <i>paxe : iace : straxe : fornace</i> ]
25	8r	<i>Flama d'amor madona ognior me asale</i>	son. - ABBA ABBA CDE CDE [B <i>torto : riconforto : curto : porto</i> ]
26	8r-v	<i>Io te maldico Amor e ogni tuo ingano</i>	son. - ABBA ABBA CDC DCD [B <i>piaceri : desiri : martiri : sospiri</i> ; D <i>dovere : volere : partire</i> ]
27	8v	<i>Benedeta sia quella terra e il locho</i>	son. - ABBA ABBA CDE EDC [A <i>locho : pocho : giocho : focco</i> ; D <i>effecto : sugietto</i> ]
28	9r	<i>Impallidita è l'alma e di sospiri</i>	son. - ABBA ABBA CDE CDE [C <i>coli</i> (“collì”) : <i>polli</i> (“poli”)]
29	9r-v	<i>El vago viso col dolce semblante</i>	son. - ABBA ABBA CDE DCE [A <i>semblante : circunstante : diamante : sancte</i> ; B <i>stille</i> (“stìle”) : <i>gentille : cubille : humile</i> ]
30	9v- 10v	<i>O de la mente mia fermo riposo</i>	capitolo ternario
31	10v- 13v	<i>Io ti sconzuro per li sacri dei</i>	capitolo ternario [dopo il v. 30 è caduta una terzina, come denunciano il salto di rime e il confronto con la “fonte”: mancano le rime <i>arse</i> - <i>Dido</i> - <i>scarse</i> ]
32	13v- 16r	<i>Felice gloria che dal cielo ne piove</i>	capitolo ternario
33	16r- 17r	<i>Ardo nel giacio e in tanto focho tremo</i>	canzone - 5 stanze: ABb CAa CB [inizialmente si presenta come un sirventese, perché l'ultima rima della prima strofa, che doveva essere B (- <i>esto</i> ), è invece D (- <i>ace</i> ) e coincide con la prima rima della stanza seguente (che dunque si schiera con DEe ...)]
34	17r- v	<i>O sol conforto e luce agli ochi mei</i>	canzone - 4 stanze: ABb CAa CB [ma l'ultimo verso, dove era attesa una rima B - <i>ancho</i> , presenta una rima C <i>core</i> , sicché la lirica termina con una rima baciata]



35	17v- 18v	<i>O canzoneta mia</i>	ballata grande - ripresa yZzY e 5 stanze senza corrispondenza fra ritornello e volta, le prime tre con schema AbAb bCcB, quarta e quinta con schema AbAb bCcD, dove la rima isolata D è la stessa ( <i>hay : guai</i> )
36	18v- 19r	<i>O cagion sola dela vita mia</i>	canzone - 3 stanze: AaB AaB BCcDD, congedo: YyZZ [rima imperfetta nell'ultima strofa, v. 27, dove era attesa una rima in -ella, ma vi si legge «o mio cordial coltello» (per cortella?)]
37	19r- 20r	<i>Vendetta chegio a Dio de chi m'à tolto</i>	canzone - 3 stanze di 15 versi: ABbC ABbC CDDEEFF, ma la seconda stanza ha 16 versi (un endec. irrelato X, v. 29: «c'è 'l mento suo, il quale par[e] d'Apollo») e un settenario in undicesima sede anziché un endecasillabo: ABbC ABbC CDdEE <del>X</del> FF; il congedo di 8 versi ripete la sirma della seconda strofa anomala
38	20v- 21r	a) <i>Per mi vezo parer nova fortuna</i> b) <i>Oymè quelli ochi da cui son lontano</i> c) <i>Poy che Fortuna con sua falsa vista</i> d) <i>Bisognami partire o chiara stella</i> e) <i>Rivederoti giamay o viso adorno</i>	rispetti spicciolati [a] v. 6 irrelato: <i>bene</i> , su rima -ire; b) v. 4 <i>contento</i> , per difficoltà di triplicare la rima B <i>tempo</i> : <i>tempo</i> ; c) C <i>voy</i> : <i>altruy</i> ]
39	21r- 22r	a) <i>Christo ve salvì e sancti con le sancte</i> b) <i>O dolce amore questa mia partita</i> c) <i>Più bella a me di questo mondo sete</i> d) <i>Negli ochi portati doe torçe infiamate</i> e) <i>Poy che cognoseti che son vergognoso</i>	rispetti spicciolati [c] C <i>teso</i> : <i>paradiso</i> ; d) A -ate, ma v. 3 <i>scatenati</i> ; B -ando, ma v. 6 <i>tráno</i> ("trainano, tirano"); e) B -ate, ma v. 4 <i>pregare</i> ]
40	22r- 23r	<i>Chi non crede ascoltando</i>	canzone - 5 stanze: aBC aBC cdDEE [nella quarta stanza il quarto e quinto verso sono scanditi in modo erroneo, facilmente medicabile: «e che per prender Io facesti l'ombra, / fa el mio desio lauro» → «e che per prender Io / facesti l'ombra, fa el mio desio lauro»]
41	23r- v	<i>Quando porrò io dire dolce mio dio</i>	canzone - 3 stanze: AbC AbC CDEeDD
42	23v- 24r	<i>Or mi disdegna e fuge quanto say</i>	ballata minore di 4 stanze - ZZ ABABBZ [dopo ogni stanza è ripetuta la ripresa con la formula abbreviata

			«Or mi disdegna etc»; seconda stanza, rima B <i>avegna : ingegna : sdegni</i> (sost.)]
43	24r- 25r	<i>Trami di pena et non mi stantare</i>	ballata minore di 4 stanze - ZZ ABABBZ [dopo l'ultima stanza viene citata la ripresa per intero, anziché con la formula «Trami di pena etc» presente dopo le stanze 1, 2 e 3; seconda stanza, rima B <i>scura : muro : curo</i> ]
44	25r- 26v	<i>O voy qualunqcha dei habitatori</i>	capitolo ternario
45	26v	<i>Gran pena porta l'omo innamorato</i>	decima rima isolata (o rispetto "rinterzato") - ABABABABCC
46	26v- 27r	<i>Que giova a me cantare et dir in rima</i>	son. ritornellato - ABBA ABBA CDC DCD EE
47	27r	<i>Non per lontano star dal tuo bel locho</i>	son. - ABBA ABBA CDC DCD [C <i>intendi : comprendi : accindi</i> ]
48	27r- v	<i>Non pensi mai che gli è mortal peccato</i>	son. - ABBA ABBA CDE CDE
49	27v- 28r	<i>Io voria pur rimando scoprire</i>	son. - ABBA ABBA CDC DEE

L'acrostico segnalato nel primo sonetto si accompagna a un'acrostrofe che occupa i primi quattordici componimenti, nella medesima chiave che riconosce la protagonista-dedicataria in Ambrosina Muzan. È questo l'espedito metrico-retorico che denota con maggior chiarezza il carattere macrotestuale del canzonieretto, che vive di fatto sull'idea iniziale di rivelare per via indiretta nome e cognome dell'amata. Alla quale, intanto, si offre il nome fittizio di *Zucarina*, probabilmente scelto solo in seconda battuta, nel dubbio se usare al suo posto l'analogo (per numero di sillabe e clausola) *Ambrosina*: nei tre casi in cui soccorre il *senhal*, infatti, si assiste a delle minime anomalie nel tratto del copista e a evanescenze dell'inchiostro, in particolare a 21, 14 («Celar non posso il nome sò de honore: / ela s'apela zentil[e] Zucharina»), come se quel nome fosse stato aggiunto in un secondo momento, su spazio precedentemente lasciato bianco.

La realizzazione di acrostico + acrostrofe non concede troppi riguardi alla metrica, alla prosodia e talora alla sintassi, come risulta evidente non solo dalla lettura del primo sonetto,<sup>6</sup> ma anche dal trattamento di taluni *incipit* formanti l'acrostrofe, alcuni dei quali provenienti dall'adattamento alla bisogna di un componimento altrui. Si veda il n. 4, *Ria s'è m'è la fortuna que deggia fare*, che riproduce il sonetto di Alberto degli Albizi *Che fortuna è la mia? Che deggio fare?*, con la forzata

<sup>6</sup> Che ho riprodotto in COMBONI, ZANATO, *Atlante*, pp. 47-48.

modifica delle parole iniziali causata dalla necessità di far iniziare il pezzo con la lettera R di AmbRosina. Ecco i due testi a confronto:<sup>7</sup>

Albizi	Anonimo
<p>Che fortuna è la mia? Che deggio fare? Ogn'uom quasi m'acusa, adita e straccia, 4 perché l'animo preso non si slaccia da gli ochi che m'han facto innamorare. Et io disposto son sempre adorare l'onestà vaga e l'angelica faccia 8 che mille volte il dì m'arde et aghiaccia, e più m'atrìsta e fami rallegrare. Sai che farò? P' seguirò mia stella, 11 e' lla turba bestial parli a suo modo, in cui non cade amor né virtù mai. Io seguirò la più chiara e più bella 14 donna che mai nascesse, et dal suo nodo non vo' mai libertà, né da' suoi rai.</p>	<p>Ria sì m'è la Fortuna: que degia fare? che quasi ogni omo m'aditta, scherne et stracia. Perché l'animo sciolto non si slacia da gli ochi che m'àn fato innamorare? I' ho pur disposto sempre adorare l'onesta, vagha et angelica faccia che mile volte el dì m'arde et agiacia et poy m'atrìsta et fame realegrare. Sai che farò? Io sequirò mia stella, et la turba bestiale parli al suo modo, in cui non è virtù, né ragion may. Io amerò la più honesta e bella dona che may havesse il mondo, né may voglio libertà da' soy nodi né da' soy rai.</p>

Di là dalle difformità, che possono anche essere dovute a cause di tradizione manoscritta, non sfuggirà l'imperizia legata alla modifica dei vv. 13-14, causata probabilmente dalla dilatazione dell'originale «donna che mai nascesse» in «donna che may havesse il mondo», lasciato ad occupare un intero verso (e dunque ipometro) con rima imperfetta in *-ondo* anziché in *-odo*, laddove il *nodo* già in rima al v. 13 viene spostato al v. 14, a formare un'endiadi metricamente abnorme con *rai*. Diciamo che l'Anonimo, oltre che in mala fede, si dimostra corrivo e disattento agli aspetti ritmico-prosodici dei versi.

Il medesimo comportamento si coglie in un altro sonetto dell'acrostrofe, il tredicesimo, legato all'iniziale *A* di MuzAn. Qui l'*incipit* è un tredecasillabo, dove a stonare è proprio la *A* (cioè *Ab*) posta in avvio, togliendo la quale e cancellando anche il successivo, non indispensabile, *non*, si arriverebbe a un *incipit* metricamente accettabile come *Se in freda pioggia mai fiamma si spensi*: che è appunto quello riconoscibile in un sonetto anonimo attestato nel Laurenziano XL 43 alle cc. 47r-v:<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Fondo il testo dell'Albizi sui mss. Vaticano Chigi L IV 131 e Laurenziano Redi 184, con prudenti ammodernamenti. Continuo a mantenere le ipermetrie nel testo dell'Anonimo.

<sup>8</sup> Lascio le ipermetrie anche nel sonetto laurenziano.

Laurenziano XL 43

King's 322

«Se 'n freda pioggia omai fiamma si  
 spense  
 o zientil core infiammò Amore in  
 4 pecto,<sup>9</sup>  
 porghino e pianti miei nel tuo cospetto,  
 Singnor mio, quello ch'âmarti mi  
 costrinse;  
 8 o se Dianira nuda Hercole ma' vinse  
 o Vener legò Marte a'ssé sugietto,  
 sciolgha ongni mie martir, ogni dispetto  
 11 la cathena che prima a'tte mi strinse.  
 Deh! piegha i tuoi pietosi e santi  
 lumi  
 14 ch'ân posto gli dii in terra per aurora,  
 deh! tra'mi del gran fuocho in che  
 sempre ardo;  
 che se non che questi ochi fan duo  
 fiumi  
 di lagrime che tenprano ogni ora,  
 Singnor mio, il tuo sochorso sarà tardo.

Adh, se in freda pioggia mai fiamma non  
 si spensi  
 o gentil cor accese Amor in pecto,  
 porgano li pianti mei nel to conspecto,  
 Madona mia, quel ch'âmarti mi  
 constrensi;  
 o se Dianira nuda mai Herculi vinsi  
 o Vener ligò Marte per sogieto,  
 svolgono li sospiri del mio misero  
 pecto  
 e la catena ch'a te prima me strinsi.  
 Deh, volgi i toi pietosi e sancti  
 lumi  
 ch'ân posto in terra i diò per aurora,  
 deh! trarne d'il gran foco in che  
 sempre ardo;  
 che se non gli ochi mei dano dui  
 fiumi  
 di lacrime che 'l temprano ogn'ora,  
 Madoña mia, el tuo socorso sarà  
 tardo.

Si può dire che ogni modifica del testo di partenza (che può essere stato quello del Laurenziano o altro simile) comporti una disinvoltura tecnico-stilistica da poeta improvvisato, sebbene ciò non significhi disattenzione al macrotesto, come segnalano le sostituzioni del sintagma *Signor mio* con *Madona mia* ai vv. 4 e 14, che provocano nuove ipermetrie.

Anche la quattordicesima e ultima casella dell'acrostrofe, che prevede la *N* di Muza**N**, è ottenuta forzando un sonetto di Tinucci, *Che giova, anima stanca, a' nostri guai*,<sup>10</sup> che diventa *Non giova, anima stanca, a' nostri guai*, questa volta senza danni metrico-prosodici ma con trasformazione di un'interrogativa retorica in una frase assertivo-negativa. In questo medesimo *incipit* tinucciano affiora l'artificio originario del nome segreto, «GIOVA aNIMA», che naturalmente non si può pensare di applicare *tout court* anche al canzoniere dell'Anonimo, sicché quel riferimento a Giovanni rimane un indizio sterile, inapplicabile a fini documentari.

<sup>9</sup> Nel ms. *pesto*.

<sup>10</sup> Lo segnala Tateo in *Un canzoniere d'amore*, p. 119. Si tratta del son. 5 dell'edizione di TINUCCI, *Rime*.

I casi di appropriazione indebita non finiscono qui, perché toccano almeno altri otto componimenti per i quali già sono noti i precedenti,<sup>11</sup> che riguardano autori massimi, come Cino da Pistoia o Boccaccio, ma anche poeti minori del Trecento e del primo Quattrocento o addirittura testi adespoti (ma escludo che questi ultimi siano attribuibili al Nostro). L'atteggiamento di rapina è pur sempre il medesimo, ma talvolta si coglie qualche cenno a una riproposizione più personale dei versi altrui, come a 25, 7 e 10, dove l'Anonimo elimina due *anzi* in *correctio* del testo di partenza, che evidentemente non gradisce, ed è parallelamente in grado di restituire correttezza metrica all'endecasillabo: «fera silvagia. Anzi son pur pietosa» → «fera salvagia. Io son pur ben pietosa». Nel rispetto 38b viene realizzata l'anafora continuata (tutti gli otto versi) di *Oymè*, mentre il testo parallelo leggibile nel Vaticano latino 4787, c. 182v, fa saltare il parallelismo nel distico finale (e così faceva il modello comune de *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli, IV III 103-10): da notare che nel rispetto precedente l'Anonimo si era comportato esattamente all'opposto, poiché l'anafora di *Per me* reiterata per otto versi di uno strambotto riferito più tardi a Luigi Pulci viene rinnegata nell'*explicit*. Ancora, nel riproporre la canzone di Cino *Quando potrò io dir "Dolce mio dio"* viene tagliato il congedo, dove il poeta confessava la caduta della speranza di ritornare alla sua donna: fatto che evidentemente non coincideva con la situazione "reale" del nuovo "io" lirico. D'altro canto, nel fare proprio il capitolo boccacciano *O voi, qualunque iddii, abitatori*,<sup>12</sup> l'Anonimo, non potendo ricevere il nome di Lia presente nel testo d'origine, lo sostituisce con la sigla di Ambrosina Muzan (una *M* con trattino orizzontale sul primo gambo: **AM**), che andrà letta, per ragioni metrico-prosodiche, 'a-emme', trisillabo (v. 27 «m'aperse AM ad amarte con acto», v. 53 «da prima AM o ch'io vide in lei»).

Per le ragioni fin qui sommariamente accennate, riesce assai arduo dare un volto poetico, prima che anagrafico, all'Anonimo, per il fatto che molte delle liriche presenti nel suo canzoniere ne restituiscono un'immagine contraffatta, che non si sa quanto attribuire al reale autore dei versi e quanto invece al suo riappropriatore: ed è certo che anche altre poesie ospitate nel King's 322, oltre a quella decina che abbiamo fin qui riconosciuto, saranno riconducibili ad autori diversi da lui. Per la medesima ragione, il quadro fonetico-morfologico messo in mostra dal canzoniere<sup>13</sup> risulta oscillante, proprio perché i testi non sono usciti tutti dalla medesima penna, sicché si impongono di volta in volta, pur in un quadro complessivo riconducibile alla koinè padana, tratti ora più evidentemente veneti, ora piuttosto emiliani o magari milanesi, a seconda delle fonti utilizzate dall'allestitore del manoscritto.

In un tale contesto, l'unico componimento certamente a lui attribuibile è quello iniziale, nel quale la costrizione dell'acrostico lo avrà portato a confezionare *ad hoc*

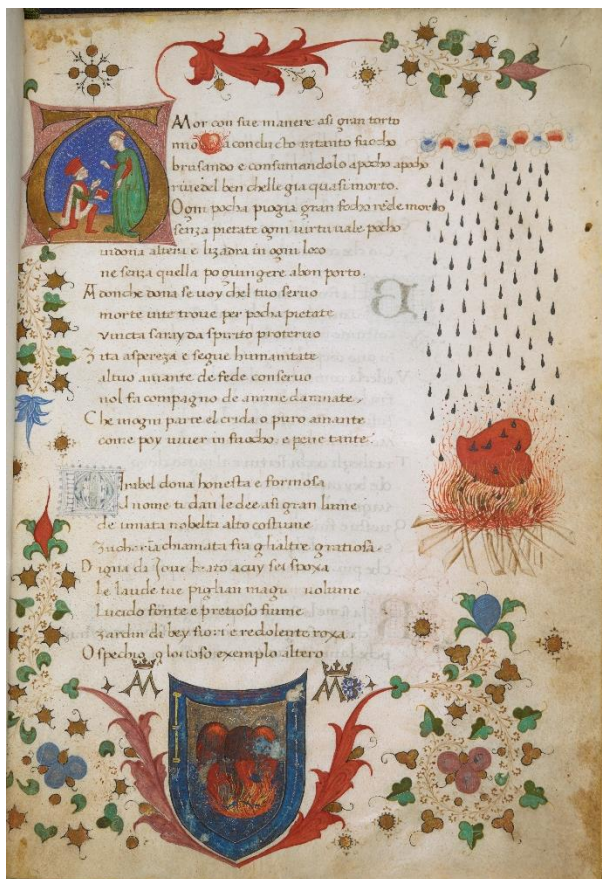
<sup>11</sup> Sono elencati in COMBONI, ZANATO, *Atlante*, p. 47.

<sup>12</sup> È il XVI di Boccaccio, *Ameto*.

<sup>13</sup> Studiato da VIEL, *Note*: lavoro corretto ma nel quale manca un riferimento bibliografico imprescindibile come il volume di MENGALDO, *Lingua*.

un pezzo nuovo, risultando assai improbabile un'operazione di collage condotta verso per verso: e fin da qui si incontrano tutti i difetti già ricordati, che fanno dell'Anonimo un autore improvvisato, improvvido, impari al suo ruolo, al quale si può riconoscere soltanto la tenacia di voler costruire un libro di poesie per omaggiare la sua amata. Questa caparbieta, che rivela un animo innamorato e una personalità autoriale debole, sebbene non evanescente, è alla fine risultata vincente, essendo pervenuta al suo scopo di allestire l'attuale manoscritto londinese, copia unica di dedica a cui hanno collaborato miniatori, disegnatori e copisti di grande classe, sui quali è venuto il momento di interrogarsi.

Partiamo dalla riproduzione, pur ridotta e in bianco e nero, della prima pergamena:<sup>14</sup>



<sup>14</sup> Ripresa dal sito della British Library cit. nella nota 4.

A proposito di queste illustrazioni, la scheda catalografica *on line* del codice King's<sup>15</sup> scrive: «Perhaps by the Master of the Vitae Imperatorum or someone in his circle». Si tratta di un suggerimento che viene ripreso da Perriccioli Saggese e applicato specialmente all'iniziale miniata:

Il fregio in filigrana dorata e la delicata decorazione peculiare di Michelino rinviano al *Breviario* francescano miniato dal Maestro delle *Vitae Imperatorum* e da Belbello da Pavia (Parigi, *Bibliothèque nationale de France*, ms lat. 760) negli anni Trenta del secolo. Dal codice eponimo (Parigi, *Bibliothèque nationale de France*, ms ital. 131), realizzato nel 1431, discendono la postura energica, il profilo dal naso appuntito del cavaliere, il modo di ombreggiare il viso scarno modellato da ombre verdi non sempre ben sfumate e gli occhi a punta di spillo. Significativo in tal senso è il confronto, fra i tanti possibili, con l'iniziale C di foglio 54r, nella quale è raffigurata la morte di Commodo strangolato dal suo maestro di lotta Narcisso. Quest'ultimo, infatti, sembra il gemello dell'amante inginocchiato nell'iniziale del codice in esame. Alla stessa iniziale e a quasi tutte le altre del manoscritto parigino, inoltre, rinvia il peculiare aggancio della decorazione fogliacea alla lettera mediante un lungo gambo in forma di un sottile semicerchio che, nel codice di Londra, sembra addirittura tracciato con il compasso.<sup>16</sup>

Il rinvio alla c. 54r del Parigino Ital. 131 risulta efficace anche per un'altra ragione: sulla sinistra dell'iniziale, lungo il bordo interno, compare l'identico motivo a croce di cinque punti dorati che sovrasta l'iniziale del nostro manoscritto, e la stessa decorazione si trova nella carta d'avvio del Riccardiano 631, di provenienza milanese e datato 1444.<sup>17</sup> In quest'ultimo codice, come mi segnala Pier Luigi Mulas, al quale tutti i riscontri iconografici che seguono devono molto e che perciò ringrazio vivamente, la figura femminile posta a cimiero dello stemma ha testa ovoide e pettinatura identica alla dama raffigurata nel ms. King's, e il medesimo si dica per l'immagine pressoché uguale a quella del Riccardiano ritrovabile nel ms. Lewis 54 della Free Library of Philadelphia,<sup>18</sup> sempre del 1444 e dell'area milanese. Si aggiungano anche le immagini di donna nelle miniature del ms. Vaticano Barberiniano Lat. 3943 (su cui più oltre), degli anni quaranta del '400, specie quelle a c. 166r.

Quanto invece all'abbigliamento dei due amanti, si può accettare l'ipotesi di Perriccioli Saggese che rispecchi la moda dei decenni centrali del '400,<sup>19</sup> anche se un'esperta come Chiara Buss, a cui sono grato per i suggerimenti, mi scrive che l'abbigliamento dei due personaggi appare cronologicamente contraddittorio: quello

---

<sup>15</sup> Leggibile *ibid.*

<sup>16</sup> PERRICCIOLI SAGGESE, *Decorazione*, pp. 77-78, dove è anche la riproduzione della carta citata del manoscritto di Parigi.

<sup>17</sup> Se ne veda la riproduzione in ZAGGIA, *Copisti*, p. 5, fig. 3.

<sup>18</sup> Visibile *ibid.*, fig. 2.

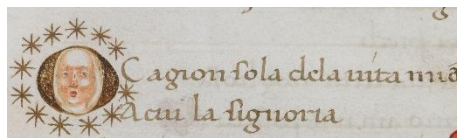
<sup>19</sup> PERRICCIOLI SAGGESE, *Decorazione*, p. 79.

del cavaliere sarebbe databile agli anni 1450-1470, quello della dama al 1420-1440, pur notando che le miniature sono raramente fonte attendibile per l'abbigliamento.

Venendo alle decorazioni, lo stile dei racemi si può accostare a quello visibile nel ms. Parigino Lat. 8376 (manufatto milanese degli anni sessanta del '400):<sup>20</sup> in particolare, le foglie spinose che terminano con un ricciolo in inchiostro e le fogliette tracciate a inchiostro con una serie di puntini rotondi sono assai simili a quelle del margine interno del nostro codice. Nella parte inferiore, al di sopra dello stemma, le iniziali (su cui fra poco) sormontate da corone sono strette tra due motivi a rombo con punte a ricciolo, le medesime riscontrabili, in analoga posizione, nel citato ms. Riccardiano 631; qui, inoltre, la *M* maiuscola a destra è in tutto analoga per fattura alle *M* presenti nelle iniziali poste sopra lo stemma del ms. King's.

L'ampio disegno che occupa gran parte del margine destro del nostro manufatto, con un cuore rosso che giace disteso sopra un fuoco su cui cade una pioggia ristoratrice (ispirato ai versi iniziali del primo sonetto, trascritto lì accanto: «Amor con sue manere a sì gran torto / Mio cor à conducto in tanto fuocho, / Brusando e consumandol[o a] pocho a pocho: / Rived'el ben ch'el l'è già quasi morto. / Ogni [pocha] piogia gran focho rende morto»), è a mio parere sopravvenuto alla decorazione originaria della carta, come dimostrerebbero sia la fattura meno raffinata rispetto al resto della decorazione, sia la sua riproposizione all'interno dello stemma, destinata a obliterare il primitivo disegno araldico, dunque più tarda. Bisogna però anche considerare che il motivo del cuore rosso assume valore emblematico nella scrittura del codice, visto che sempre la parola *cuore* viene sostituita dal disegno che lo rappresenta, per cui il tema pare previsto *ab origine*.

Oltre all'iniziale istoriata con la lettera *A* di *Amor* (un'analoga *A* maiuscola, sovrastata da un lungo tratto orizzontale a mo' di cappello, si ritrova nel citato ms. Vaticano Barberiniano Lat. 3943, cc. 26<sup>v</sup> e 80<sup>r</sup>), vanno tenute presenti le successive iniziali filigranate, una per componimento, salvo quella del n. 36, dove torna la mano del miniatore che ritrae dentro una *O* il volto dell'amata circondato da 12 stelle (un attributo mariano):



Afferma correttamente Siciliani<sup>21</sup> che le iniziali filigranate vanno attribuite a un calligrafo, la cui attività deve essere tenuta distinta sia da quella del miniatore vero e proprio, sia da quella del copista del manoscritto, sicché alla fine furono tre i professionisti che si alternarono al lavoro. Le iniziali filigranate, a detta del

<sup>20</sup> La carta che ci interessa è riprodotta in PELLEGRIN, *Bibliothèque*, p. 133.

<sup>21</sup> SICILIANI, *Annotazioni codicologiche*, p. 63.



medesimo studioso, possono essere ricondotte ad analoghe «attestate in un discreto numero di codici confezionati proprio a Milano tra il secondo e il terzo quarto del XV secolo»,<sup>22</sup> una cronologia che si accorda con quanto abbiamo sin qui detto sull'apparato iconografico del ms. King's.

Quanto al menante, esso si esprime in una *littera antiqua renovata*, le cui caratteristiche salienti sono «la rotondità nel tracciato, l'accentuato slancio delle aste superiori e inferiori rispetto al corpo dei segni grafici e lo sviluppo nel senso della larghezza del modulo delle lettere»: elementi che «inducono a considerare plausibile per questo copista una educazione grafica ricevuta in area padano-veneta, con ogni probabilità in Lombardia e, forse, proprio a Milano».<sup>23</sup> Non siamo molto lontani dalla mano che ha trascritto il citato Vaticano Barberiniano Lat. 3943, e il nostro manoscritto, non solo per la scrittura ma per la complessiva cultura iconografica messa in mostra, potrebbe porsi a mezza strada fra tale codice e il Laurenziano Ashburnham 1263, allestito «nel secondo lustro degli anni Sessanta del XV secolo» (termine *ante quem* per il ms. King's) e attribuito al Maestro di Ippolita Sforza, come conferma la scheda dedicata al manufatto da Mulas.<sup>24</sup> In conclusione, siamo a Milano tra gli anni Quaranta e Cinquanta del '400.

Ho lasciato per ultimo lo stemma, che pone diversi interrogativi. A cominciare dal bordo, che presenta tre simboli: una frusta a tre code, quasi certamente rinviate allo staffile caratteristico di S. Ambrogio<sup>25</sup> (e sarebbe dunque un riferimento indiretto al nome dell'amata, Ambrosina); un agnello coricato, forse da riferire alla castità dell'amata; una catenina aperta che termina con una sorta di piumino o ventaglietto, da infilarsi probabilmente nell'anello presente all'estremità opposta, forse legata alla simbologia delle catene d'amore. Lo stemma vero e proprio ha subito una evidente ridipintura, data la sovrapposizione a ciò che preesisteva dell'immagine dei due cuori brucianti, che palesemente richiama la miniatura del bordo destro della carta iniziale, come si è detto; in più, sul verso della stessa carta, in corrispondenza dello stemma del recto, è filtrata l'immagine, probabilmente originaria, di un leone rampante. Attorno al disegno dei due cuori si intravede una doppia banda di colori, la metà in alto dorata, quella inferiore azzurra, ciò che ha permesso a Siciliani di riconoscervi lo stemma dei Muzan:<sup>26</sup> agnizione che va confermata allegando la principale autorità in materia, lo *Stemmario Trivulziano*, che sotto il nome «de Muzano» allinea uno scudo troncato d'oro e d'azzurro.<sup>27</sup>

Come si conciliano lo stemma dei Muzan e il leone rampante sul retro? Non paiono accettabili le ipotesi di Siciliani relative alla ricostruzione dell'*iter* compositivo

---

<sup>22</sup> Ivi, pp. 68-69.

<sup>23</sup> Così ancora Siciliani, ivi, p. 67.

<sup>24</sup> MULAS, *Maestro di Ippolita* (con riproduzione di carte del Barberiniano e dell'Ashburnhamiano).

<sup>25</sup> Come nota SICILIANI, *Annotazioni codicologiche*, p. 74.

<sup>26</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>27</sup> Cfr. *Stemmario Trivulziano*, p. 192 (= 217f) e p. 433 per la specifica.

dello stemma,<sup>28</sup> e cioè che: 1) il codice fosse inizialmente sprovvisto di qualsivoglia arme; 2) l'arme del leone sia stata dipinta durante le fasi finali di allestimento del manoscritto e fosse attribuibile al committente del libro (quest'ultima è asserzione sottoscrivibile); 3) colei (Ambrosina Muzan) che ricevette il codice avesse poi deciso di occultare l'arme del leone rampante, commissionandone la copertura con lo stemma del proprio casato. Da ultimo ci sarebbe stata (quarta fase!) la ridipintura con i cuori ardenti. Si tratta di un procedimento troppo complicato e farraginoso, non ammissibile per il fatto che il canzoniere nasce, fin dall'origine (come dimostrano acrostico e acrostrofe iniziali), nel nome di Ambrosina Muzan, sicché nello stemma in calce alla prima carta doveva comparire il blasone della dedicataria. Tale assunto viene confermato dalle sigle poste in alto al di fuori dello stemma, rispettivamente *AM* a sinistra (nella nota versione **AM**) e *MZ* a destra, che appunto si riferiscono – secondo una prassi tipica di molti codici milanesi del tempo, che usavano ricorrere non a una ma a due lettere relative a nome e cognome – ad *AM*brosina *MuZ*an. Tanto più che, in un secondo tempo, e cioè, verosimilmente, quando il disegno dei due cuori infiammati venne a obliterare lo stemma originario, la *Z* della coppia di destra fu coperta da una sorta di fiore o coccarda blu, e nel contempo la contigua *M* fu dotata del trattino orizzontale già attivo nella sigla di sinistra (= **AM**), sicché ora le due coppie di iniziali erano perfettamente equiparabili e forse indicavano genericamente la parola *AMor* (la prima del sonetto incipitario), una volta andata perduta la chiave legata a nome e cognome segreti della dedicataria.

Se dunque il ms. King's nacque con lo stemma dei Muzan (e del resto i contorni dello stemma stesso riconducevano alla dedicataria, specie il disegno dello staffile a tre code), si può presumere che ne facesse parte anche il leone rampante, secondo il seguente disegno da me ricostruito (dove la banda superiore dello stemma è dorata, quella inferiore blu):



<sup>28</sup> SICILIANI, *Annotazioni codicologiche*, p. 73.

Uno stemma di questo tipo presuppone che il committente abbia voluto aggiungere, in omaggio all'amata e al difficile amore che la legava a sé, il suo proprio blasone (leone rampante) sopra a quello di lei (tecnicamente, abbia fatto circondare il leone, dipinto per primo, dai colori dello stemma Muzan). L'emblema complessivo, dunque, che non trova precedenti – a mia conoscenza – nell'araldica milanese o lombarda del XV secolo, sarebbe una costruzione figurata che simboleggia la peroptata unione tra un nobile signore la cui casata esibiva uno stemma con leone rampante e una giovane fanciulla di casa Muzan.

Con tali premesse, cade l'ipotesi di Siciliani<sup>29</sup> che Ambrosina fosse una Muzan acquisita, in quanto moglie del personaggio più importante appartenuto a quella famiglia nel primo '400, cioè «Maffeo da Muzzano, dapprima segretario e ambasciatore di Filippo Maria Visconti, in seguito regio ducale senatore e addirittura membro del Secreto Ducale Consiglio». A scartare tale congettura contribuiscono del resto altre considerazioni, *in primis* che nessun canzoniere quattrocentesco a me noto è costruito interamente sulla figura della moglie, come sarebbe questo, e in secondo luogo che le alterne vicende adombrate nel libretto si confanno a un'amante, non a una sposa. Ben è vero che quest'ultimo termine si incontra nel son. 2, 5: «digna di Jove beato, a cui sei spoxa», ma l'espressione, se presa alla lettera, dovrebbe condurci dritta al capo di tutti, cioè al duca di Milano, non a un Muzan 'qualsiasi'; non può dunque che trattarsi di un'affermazione retorica, anche considerando che – come sottolinea Tateo<sup>30</sup> – «L'essere degna di sposare Giove è un luogo comune della poesia classica», e inoltre l'intera raffigurazione di Ambrosina/Zucarina è del tutto sbilanciata nel dipingerla come una divinità (si veda ad es., nel sonetto subito seguente [3, 5], «vederla come dea nel verde manto»). Tra l'altro, se l'innamorato fosse stato il marito (presente o futuro, non importa) di Ambrosina, perché mantenere l'anonimato? E perché, in modo uguale e contrario, consegnare il nome di lei (nome e cognome) a degli espedienti metrico-retorici occulti, rassegnandosi a ricorrere a un *senbal* approssimativo ricalcato sul nome vero come *Zucarina*? La situazione risulta in parte analoga a quella vissuta dal conte Matteo Maria Boiardo, che non cita mai espressamente il nome di Antonia Caprara, ma lo rivela discretamente attraverso gli stessi espedienti dell'Anonimo, seppure invertiti, acrostrofe + acrostico: e si trattava, in quel caso, di un nobile non ancora legato da vincoli matrimoniali, innamorato di una giovanissima con la quale sapeva fin dall'inizio di non poter ufficializzare alcunché.

Maffeo di Ambrogio da Muzzano (o Muggiano) era stato in effetti un personaggio di rango sotto Filippo Maria Visconti e uomo di cultura, visti i suoi contatti con Decembrio, il Panormita, Enea Silvio Piccolomini,<sup>31</sup> nonché – fra le

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 74.

<sup>30</sup> Cfr. *Un canzoniere d'amore*, p. 106.

<sup>31</sup> Come scrive BERTALOT, *Humanistisches Studienheft*, pp. 28-29. Su Maffeo si vedano anche FOSSATI, *Appunti* e BARONI, *Cancellieri*, p. 405.

altre – con l'importante famiglia milanese dei Piatti, con i quali si era imparentato: sua figlia Agnese aveva infatti sposato Giorgio Piatti, «celeberrimo iurisconsulto quanto alchuno altro in quegli tempi», come afferma il Corio,<sup>32</sup> e a lei aveva accennato Francesco Filelfo parlando di suo figlio Teodoro Piatti, in un passo che fa menzione laudativa di Maffeo.<sup>33</sup> Questi aveva avuto, oltre ad Agnese, almeno altri tre figli, Giovanni, Giacomo e Francesco, citati in atti del 1451 e del 1452,<sup>34</sup> in quest'ultimo in quanto detenuti per sospetto tradimento (ma intercedeva per loro Bianca Maria Visconti); ed essendo ivi definiti «li figlioli quondam de messer Maffeo da Muzano», si ricava che il padre era già morto a quell'altezza di tempo. Non sappiamo di quanti altri figli e figlie fu allietata la vita di Maffeo, ma nulla impedisce di ritenere che fosse padre anche di una Ambrosina, essendo tale nome peculiare della famiglia Muzan, in questo caso del nonno di lei e padre di Maffeo. Dal punto di vista della cronologia del ms. King's potrebbe anche ipotizzarsi la presenza di una nipote di Maffeo (figlia di figli o di fratelli), o magari di una Ambrosina di un ramo cadetto. Purtroppo però le ricerche d'archivio condotte finora, per le quali ho avuto il determinante appoggio di Edoardo Rossetti, a cui va la mia gratitudine, non hanno prodotto risultati concreti.

La vicenda di Ambrosina e del suo anonimo innamorato non dovette essere molto diversa, tralasciando naturalmente del tutto i risultati poetici, da quella narrata dal conte di Scandiano nei suoi *Amorum libri* (e anche in quel caso non possediamo di fatto notizie sulla bella Antonia). Lei era certamente ancora molto giovane quando, verso gli anni Quaranta, o forse Cinquanta, del '400, fu fatta segno dei desideri amorosi di un corteggiatore, forse ricco (vista anche la preziosità del dono del libretto di versi) ma probabilmente non nobile, giusta l'asserzione a 18, 12 «imperò spreza el gloriar de sangue», che sembra rivolta a una nobile da parte di uno che nobile non è. A questo pretendente Ambrosina dovette, in modo contraddittorio, incostante e in ogni caso segreto, corrispondere. Egli allora allestì, o fece allestire, un libretto di poesie che parlasse del suo amore, e poco importa se molti versi erano presi a prestito da altri poeti e costretti a convivere in un nuovo organismo; affidò quel canzoniere a mani esperte di copisti, calligrafi, miniatori; lo recò in dono all'amata, facendo immortalare questo atto di vassallaggio all'interno della prima lettera del codice, la *A* di *Amor*. Di lui sappiamo ben poco, ma forse un indizio molto velato della sua identità si coglie nello stemma sopra ricostruito,

---

<sup>32</sup> Qui citato tramite COVINI, *Essere nobili*, pp. 63-64. L'articolo è distribuito in formato digitale da «Reti Medievali».

<sup>33</sup> «Quid inquam de huius [Theodori] matre pudicissima atque optima muliere Agnete Maffei Muzani illius filia? Qui & senator sapientissimus fuit et ob maximas suas innumerabilesque virtutes Philippo Mariae nobilissimo duci carissimus. Num tantus ille princeps [...] tanto fecisset unum Maffeum Muzanum, nisi omni laude dignum censuisset?»: FILELFO, *Oratio nuptialis*, c. G iiiir.

<sup>34</sup> Leggibili *on line* fra le missive di Francesco Sforza all'Archivio di Stato di Milano pubblicate all'interno del progetto «La memoria degli Sforza» a cura della Regione Lombardia ([www.lombardiabeniculturali.it/missive/registri](http://www.lombardiabeniculturali.it/missive/registri)): si vedano il Registro 8, doc. 249 (20 dicembre 1451) e il Registro 12, doc. 872 (8 settembre 1452).

dentro il quale, in alto a destra, si intravedono due lettere, la seconda delle quali è una Z, mentre la prima non è incompatibile con una G: rinvii a un Galeazzo?

## L'occhio sul presente. varia cultura di due codici riconducibili a Gaspare Ambrogio Visconti

I codici di cui mi occupo sono il Parigino italiano 1543 della Bibliothèque Nationale (in sigla P) e il Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale di Roma (in sigla R). Si tratta di manufatti noti fra gli studiosi e citati da più di un secolo, e per questo insigniti di una bibliografia molto nutrita. Il Parigino ha goduto di una descrizione e uno studio particolareggiati, dedicatigli da Raffaella Castagnola in un articolo apparso nel 1988;<sup>1</sup> il secondo solo da poco ha l'onore di possedere una amplissima tavola che ne illustra il contenuto, apparsa su *Manus On Line* e firmata da Livia Martinoli, su «scheda redatta da Barbara Maria Scavo nel 2007».<sup>2</sup> Il lavoro delle due bibliotecarie (che considero coautrici), definito «di prima mano», è molto utile ma infarcito di errori, spesso dovuti al mancato riconoscimento delle differenti mani che agiscono nel codice, oltre a risultare ridondante, con ripetizioni continue in parte addebitabili a un format prestabilito, che però risulta, oltre che tautologico, di concezione veterobibliotecaria e con soluzioni talvolta assurde, come nel caso in cui si danno, di ogni testo, prima l'*explicit* e poi l'*incipit*. In sovrappiù, dopo gli innumerevoli studi, citati nella bibliografia pur bloccata al 1996, che hanno stabilito per il codice una collocazione cronologica di fine Quattrocento, si offre la seguente datazione: «1551-1600 data desumibile (Cfr. cc. 158r-164v, dove figurano componimenti in versi di Anton Giacomo Corso, vissuto alla metà del sec. XVI)». Peccato che si tratti di Jacopo Corsi, vissuto 70 anni prima.<sup>3</sup> Ma non voglio infierire oltre, anche perché è il caso di notare come, per certi testi, la descrizione si riveli utile e foriera di qualche novità, come vedremo.

Il punto di partenza del mio discorso dà per assodate alcune questioni che ho affrontato nell'articolo *Indagini sulle rime di Pietro Bembo*, apparso nel 2002 negli «Studi di filologia italiana»,<sup>4</sup> le cui conclusioni sono state accolte, e anzi avallate, da vari studiosi e saranno ulteriormente confermate da quanto dirò in questa sede. Dunque, il codice P, sulla base dei rinvii espliciti presenti fra le sue carte, può essere fatto risalire al 1492-94. Il suo copista principale e quasi esclusivo è lo stesso che si è incaricato di copiare, come mano A (sulle due che si alternano nel codice, a parte aggiunte posteriori di altre mani), il ms. R, la cui cronologia si pone a ridosso di, e anzi sembra voler continuare quella di P, fra gli anni 1494 e 1496. R presenta una nota di possesso di mano primocinquecentesca, poi cassata ma ancora leggibile: «Camillus Vicecomes filius g[asparris]», riconducibile dunque al figlio del nostro Gaspare, per cui se ne deduce che l'attuale codice Sessoriano appartenne a casa

---

<sup>1</sup> Cfr. CASTAGNOLA, *Milano*.

<sup>2</sup> Link: [https://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=67243](https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=67243) (ultima consultazione: 10/5/2019).

<sup>3</sup> Lo nota anche TOSCANO, *Tra manoscritti e stampati*, p. 50, nota 6.

<sup>4</sup> Cfr. *Indagini sulle Rime di Pietro Bembo*, in questo volume, specie alle pp. 000-000 per quanto riguarda i due codici.

Visconti e, prima che a Camillo (ancora imberbe nel 1494-96), al padre Gaspare. Per assurdo si potrebbe ipotizzare che il codice oggi Sessoriano sia pervenuto nelle mani di Camillo Visconti dopo la morte del padre, ma si tratta di una congettura subito smentibile se si guarda alla centralità della figura di Gaspare all'interno del ms. R: non perché tale esemplare tramandi testi suoi, salvo frustoli, ma perché a lui fanno riferimento molti degli autori antologizzati.<sup>5</sup> A riscontro, già la Castagnola aveva proposto di considerare Gaspare come il mandante nemmeno tanto occulto del Parigino, anche se non aveva potuto provare la sua affermazione. Ora che sono dimostrati i rapporti strettissimi fra P ed R, che questa mia relazione non farà che confermare, vanno riconosciute per P e per R un'analoga genesi e una medesima committenza, sì da presentarsi, ai nostri occhi, come il data-base degli interessi poetici e più latamente culturali del Visconti, che ne fu l'ispiratore.<sup>6</sup> Naturalmente si tratta di un'operazione che Gaspare affidò ai suoi copisti di fiducia, senza che nei due codici appaia la sua mano, almeno a stare ai confronti con gli interventi autografi presenti nel ms. Trivulziano 1093, studiato da Paolo Bongrani che ne ha pubblicato i canzonieri.

Prima di entrare nel vivo del mio intervento mi preme riprendere e precisare meglio le questioni di carattere cronologico. Da P si ricavano le seguenti date:

- 30r la lettera di Poliziano a Bernardo de' Ricci è data «die xxiii aprilis 1491»: limite *post quem*
- 61v «Impressum per me Platonem Bononiensem accuratissime octavo K(a)l(en)das sextilis 1492», cioè 25 luglio, data della stampa da cui è esplicitamente tratta l'epistola polizianesca a Iacobo Antiquario: termine *post quem* di questa sezione del codice
- 74r «Sonetto dil s(upra)s(cri)to [Bramante] composto da poi cena a tavola a Paulo da Taegio, qual gli lo rechiede per metterlo nel fine d'una certa sua opera intitolata "Apolonio de Tyro" dedicato ala m(agnifi)ca madon(n)a S. ferarese»,

---

<sup>5</sup> Si veda quanto scrive in proposito ALBONICO, *Appunti su Ludovico*, p. 83: «Se si cercherà un riferimento comune alle poesie "milanesi" qui [in P] antologizzate, non lo si troverà nel Moro, e neppure in Beatrice (che in P svolge un ruolo quasi nullo), ma in un poeta, Gasparo Visconti, destinatario di testi o intere sezioni (Bramante, Taccone nella prima parte, Lancino, Pelotti, Giuliano d'Istria, Antonio de' Conti, Macaneo nella terza). [...] Il ruolo di Gasparo è perciò centrale, e attorno a lui esiste un circolo di letterati».

<sup>6</sup> Sulla presenza di Gaspare in R si consideri, ancora, quanto osserva Albonico, *ibid.*: «nel Sessoriano [...], uno dei pochissimi mss. ad attestare una tradizione stravagante di suoi testi, Gasparo è il principale destinatario di poesie latine e volgari (cfr. cc. 73r Piattino Piatti, 77r-v Pietro Apollonio [...] e Stefano Ciocca, 174r adespoto) dopo il Moro». Quest'ultima affermazione andrebbe però attenuata, perché il peso specifico dello Sforza nel manoscritto è assai più basso di quello di Gaspare.

incipit *Questo è il libretto che ti scrive Paulo*: componimento ormai pluripubblicato e che si riferisce a un'occasione conviviale del settembre 1492<sup>7</sup>

- 75v «M(esser) B(er)nardo belincione p(er) el Paradiso»: riporta tre ottave tratte dal finale del *Paradiso*, opera andata in scena il 13 gennaio 1490
- 79v epigramma di Ermolao Barbaro scritto nel 1492 per i restauri della villa di Vigevano del Moro,<sup>8</sup> di seguito volgarizzato da Bellincioni (morto il 12 settembre 1492)<sup>9</sup>
- 83r sonetto *O Milan[o] christianissimo, al ciel grato* di Bellincioni, sulla fine delle vicende di fra' Giuliano d'Istria seguite alle sue prediche a Milano durante la quaresima del '92 (su cui torneremo più sotto): termine *post quem*
- 87r sonetto *E così fece el timorato agnello*, ancora su fra' Giuliano
- 89r sonetto *Provedete, signor, d'altro poeta*, composto poco dopo la morte di Bellincioni, avvenuta (cfr. *supra*) il 12 settembre 1492
- 122r-v sestina *Un lupo muta el pelo* e sonetto *Se li dannati son* di Jacopo Alifer, ancora per fra' Giuliano
- 182r-184r sonetti che «alludono in modo mordace»<sup>10</sup> alla *Coronatione e sponsalitie de la serenissima Regina M(adonna) Bianca Ma(ria) Sf(orza) Augusta* di Taccone, uscita probabilmente nel dicembre 1493,<sup>11</sup> termine *post quem* per questa parte del codice
- 198r sestina di fra' Giuliano d'Istria sulla sua incarcerazione (maggio 1492)
- 213r «Aurelli Episcopi Martoranensis [Amelio Bienati] oratio in funere Laurentii Medice Neapoli habitae»: siamo dunque poco dopo l'aprile del 1492
- 221r epigramma del Macaneo ancora su fra' Giuliano d'Istria (1492)
- 222r epitaffio del Bellincioni, morto il 12 settembre 1492
- 222v «Oratio Dominici Machanei anni 1492 ab eo contexta in festo omnium sanctorum», cioè il 1° novembre '92.

Per il codice parigino, dunque, la data più bassa riscontrabile è il dicembre 1493, che diventa il termine *post quem* per la sezione finale del manoscritto. Per la sezione iniziale, invece, che si avvia con poesie di Lorenzo de' Medici tratte, come fra poco vedremo, da un archetipo risalente all'indomani della sua morte, vige un limite *non ante* dell'aprile 1492, confermato dai riscontri sopra riportati.

---

<sup>7</sup> Cfr. BRAMANTE, *Sonetti*, p. 95. Il testo è stato pubblicato, oltre che da Vecce, in *Raccolta milanese*, foglio 30; da BELTRAMI, *Bramante poeta*, pp. 47-48; da CASTAGNOLA, *Milano*, p. 152, n. 157; da *Indagini sulle Rime di Pietro Bembo*, in questo volume a p. 000; da CANOVA, *Paolo Taegio*, pp. 121-22.

<sup>8</sup> Cfr. CASTAGNOLA, *Milano*, p. 106 e n. 30.

<sup>9</sup> Si veda la voce a lui dedicata nel *Dizionario biografico degli Italiani* (per cui cfr. SCRIVANO, *Bellincioni, Bernardo*).

<sup>10</sup> CASTAGNOLA, *Milano*, p. 112 (su un'ipotesi di Dante Isella).

<sup>11</sup> Dato che lo *sponsalitie* avvenne in quel mese, si può agevolmente pensare che la stampa Pachel non poté vedere la luce prima. Il testo è stato riedito da BIANCARDI, *Coronatione*.



Appena più mossa è la situazione di R, che denuncia le seguenti date, esplicite o indirettamente riconoscibili:

- 58r-59v egloga di Galeotto Dal Carretto per Alessandro VI appena creato papa - agosto 1492
- 70v sonetto del Pistoia per la nascita di Ercole [poi chiamato Massimiliano], primogenito del Moro - 25 gennaio 1493
- 71r *idem*, datato 15 febbraio 1493
- 71v *idem*, quando fu creato papa Alessandro VI - agosto 1492
- 72r sonetto con rubrica illeggibile, salvo la data finale: «marzo (?) 1493»
- 73r epigramma di Piattino Piatti a Gaspare Visconti per l'uscita del *De Paulo e Daria amanti*, avvenuta il 1° aprile 1495
- 75r sonetto di Taccone per la nascita di Ercole [poi Massimiliano], primogenito del Moro - 25 gennaio 1493
- 75v epitaffio di Taccone per la morte di Iacopo Corsi - 18 febbraio 1493<sup>12</sup>
- 75v epigramma di Taccone «Ad Jo(hannem) Principe(m) Bentivoliu(m): quia kal(endis) apr(ili)bus icta e(st) fulmine turris cognom(en)to Asinaria Bononiae» - 1° aprile 1493<sup>13</sup>
- 76v serie di epigrammi di Taccone sulla morte del papa Innocenzo VIII, avvenuta il 25 luglio 1492
- 77r carne di Pietro Apollonio a Gaspare, probabilmente per la sua nomina fra i consiglieri segreti del Moro - 4 luglio 1493
- 77v carmi di Stefano Ciocca a Gaspare per l'uscita del *De Paulo e Daria amanti* - 1° aprile 1495
- 78v sonetto di Bramante per la morte del Corsi - 18 febbraio 1493
- [da c. 80r almeno fino a c. 139v si recuperano testi sicuramente anteriori al 1490]
- 142r-143v capitolo del Sannazaro in cui «appare lo Ill(ustriss)imo Don Alphonso Davalos Marchese de Pischara» defunto - 7 settembre 1495
- 144r-147r lettera di Cristoforo Colombo sulla scoperta delle nuove isole (volgarizzata rispetto all'originale spagnolo) datata 15 febbraio 1493
- 148r-158r orazione latina di Giasone Del Maino data a Roma il 13 dicembre 1492

---

<sup>12</sup> Cfr. la relativa voce nel *Dizionario biografico degli Italiani* (PARENTI, Corsi, Iacopo).

<sup>13</sup> L'anno, non esplicitato, è garantito dalla cosiddetta *Cronaca Varignana*, nella quale si legge, appunto sotto l'anno 1493: «Adi 31 de zenare che fu la domenica de l'oliva tra le 23 e le 24 hore tre' la saglieta in la tore de li Axeneli in lo cantone de verso San Marcho e de apreso a la cima a 4 perteghe; e vene zoxo per fino a una chiave de fero che è de sopra a le boteghe circha 3 perteghe e butò zoxo più de tre chara de perdizo». Dove è evidente che il mese non può essere quello «de zenare», visto che si parla della «domenica de l'oliva», che nel 1493 cadde il 31 marzo: sicché il fatto avvenne realmente «kalendis aprilibus», appena scoccate, di quell'anno (la citazione dal *Corpus chronicorum Bononiensium*, pp. 530-31).

- 161r-164v egloga di Iacopo Corsi ove si parla della morte del Magnifico Lorenzo - 8 aprile 1492
- 167r-169v capitolo di Dal Carretto per la morte «de la Ill(ustrissi)ma Madama Maria già Marchesana di Monferrato», cioè Maria Brancović, scomparsa il 27 agosto 1495
- 170r sonetto dello stesso «per la morte del'unigenito figliolo del ch(ristianissi)mo Carlo re di Franza», Charles-Orland, del 16 dicembre 1495
- 171r sonetti anonimi riferentisi alla calata di Carlo VIII in Italia - 3 settembre 1494
- 171v ripetuto il sonetto del Pistoia trascritto a c. 70v - 25 gennaio 1493
- 175r sonetto di Giovan Filippo Gambaloita a Giuliano d'Istria, posteriore ai fatti del 1492 (sui quali più avanti)
- 257r- 411v *L'arte militar* di Cornazzano, dalla stampa uscita l'8 novembre 1493 (ma la dedica reca la data del 3 gennaio 1494)
- 441r-v sonetti anonimi in cui si parla del Moro già duca di Milano - ottobre 1494
- 444r sonetto di Dal Carretto che cita Bianca Maria Sforza fatta imperatrice - 30 novembre 1493
- 445r-447v orazione latina di Giasone Del Maino tenuta il 7 gennaio 1495
- 448r-451r orazione latina di Leonello Chieregati pronunciata il 12 aprile 1495
- 458v-464r *Danae* di Taccone, rappresentata il 31 gennaio 1496
- 465r-468v vaticinio relativo al 1493, da una stampa del 10 gennaio 1493
- 472r sonetto *El Gallo è in Roma et Alexandro trema* - gennaio 1495.

Da quanto si evince da questo prospetto, alle molte date riconducibili agli anni 1492-93 (termini *post quos*) si interfoliano già da c. 73r, e cioè all'altezza del primo settimo del manufatto, segnali rivolti al 1495, poi più volte ripetuti, fino alla cronologia estrema di fine gennaio 1496: ragioni che inducono a collocare il ms. Sessoriano fra il 1494 e il 1496, perciò a ruota del Parigino. Si tratta insomma di zibaldoni che, sotto la supervisione di Gaspare Visconti, si vengono costituendo per aggiunzioni ravvicinate e aderenti alla linea del tempo reale, con continui riferimenti ad avvenimenti, pubblicazioni, episodi, personaggi, spettacoli intervenuti negli anni tra il 1492 e il 1496. L'aggiornamento costante sugli ultimi avvenimenti, poetici e non, appare in sommo grado evidente per autori e testi milanesi, o di area milanese, o approdati nella città lombarda da altre zone d'Italia, i quali formano il tessuto connettivo accomunante le varie presenze. Non avrò il tempo di soffermarmi partitamente su di loro, ma conto di fare almeno un cenno ad alcuni nomi che entrano in entrambe le antologie qui considerate.

L'indirizzo milanocentrico non è un dato impostosi da subito, bensì acquisito *in itinere*, dal momento che il più antico dei due, P, era partito come antologia delle opere di Lorenzo de' Medici. Aprono il codice le *Stanze del Magni(fi)co Lorenzo De Medici* (cc. 1r-18v), cui seguono 2 sonetti attribuiti (erroneamente) a lui, quindi i 41

sonetti del *Comento*, senza alcuna didascalia, trascritti in ordine e senza la prosa (cc. 19r-26r), poi vengono 7 sonetti che nel *Canzoniere* sono inframezzati agli ultimi del *Comento* (cc. 26r-27r), per poi passare a *Le uij allegrezze* (cc. 27v-28v) e infine al *Corinto*, mutilo (cc. 28v-29v). Il fatto che siano raccolti di seguito testi laurenziani assai diversi fra loro, per quanto unificati dalla tematica amorosa, fa presupporre che a monte di P stia una copia completa di tutte le opere del Magnifico, cioè della silloge messa insieme dai familiari, collaboratori e amici di Lorenzo all'indomani della sua morte. Questo archetipo doveva contenere, secondo la ricostruzione che ho offerto nella mia edizione del *Canzoniere* laurenziano, i seguenti testi, in quest'ordine:

- *Canzoniere* (nel quale i 41 sonetti del *Comento* erano copiati frammisti alle restanti rime, ma risultavano riconoscibili)
- *Inni religiosi*
- *Corinto*
- *Laudi*
- *Canti carnascialeschi*
- *Canzoni a ballo*
- *Sette allegrezze*
- *Selve*.

Chi operò la scelta che doveva condurre a P cominciò, come talora accade, dalla fine, con le *Selve*, poi saltò all'inizio, al *Canzoniere*, quindi di nuovo alla fine, con le *Sette allegrezze d'amore*, poi al centro con il *Corinto*, in una sorta di *retrogradatio cruciata*. Poiché l'archetipo laurenziano fu confezionato non molto dopo l'8 aprile 1492, possediamo al tempo stesso un termine *post quem* per la realizzazione del codice P e una testimonianza precoce della diffusione degli *omnia opera* del Magnifico, dunque della tempestività con cui Gaspare volle far propria l'impresa laurenziana da poco realizzata. Del resto, che P nasca come reazione "a caldo" del nostro poeta alla morte del Magnifico risulta evidente anche da altre circostanze, come la presenza, poco oltre la sezione iniziale laurenziana, dell'epistola latina polizianesca a Iacobo Antiquario, cancelliere del Moro, sulla morte di Lorenzo, sopra citata; e si può poi pescare, fuori da P e R, il sonetto «Per la morte del Magnifico Laurentio Medice» *Come huom che nel pensar profondo e involto*, accolto nei *Rithimi* (usciti il 26 febbraio 1493), che lamenta la perdita dell'«alto [...] magnalmo Lauro» (v. 14). Ancora a testimonianza della sollecitudine poetica di Gaspare per il "signore" di Firenze, spesso da lui riecheggiato in tutta la sua opera,<sup>14</sup> si può addurre la citazione di un testo antologizzato in P nel *De Paulo e Daria amanti*, in una cui rubrica del libro quarto

---

<sup>14</sup> Alcuni assaggi, al riguardo, in BONGRANI, *Lingua e letteratura, passim*, ma tali contatti emergono anche dalle relazioni di Simone Moro e di Simone Albonico in questo convegno: cfr. MORO, *Esperienza* e ALBONICO, *Appunti sul "De Paulo"*.

si legge: «Le septe alegrezze che doni amore a suoi seguaci: furno elegantissimamente composte per il Magnifico Lorentio de medici».<sup>15</sup>

Chi potesse aver portato a Milano una copia dell'archetipo delle opere laurenziane, forse già ridotta secondo l'elenco constatabile in P, non è possibile dire, ma certo i canali diretti non mancavano. Qualcosa può suggerirci il fatto che, subito dopo la sezione laurenziana, sia copiata la lettera di Poliziano a Bernardo de' Ricci, segretario dell'ambasciatore fiorentino Francesco Valori a Milano, datata 23 aprile 1491, che ci è stata conservata soltanto dal codice parigino e dunque, verosimilmente, fu esemplata sull'originale polizianesco (perduto) in possesso di Bernardo.<sup>16</sup> Poco più sotto, sempre in P, sono trascritte le *Stanze* polizianesche, secondo una redazione che, a norma dello stemma proposto dall'ultimo editore del poemetto Francesco Bausi, precede, e si diversifica da, quella finale accolta nell'incunabolo del 4 agosto 1494 (possibile, se non probabile, termine *ante quem* per la trascrizione in P delle *Stanze*). Dopo queste ultime il copista esemplava l'epistola a Iacobo Antiquario, sopra citata. Dato l'infoltirsi di testi polizianeschi accanto a quelli del Magnifico, si può inferire il possibile ruolo di Angelo, ancora vivo, nel traghettare i testi dell'appena defunto Lorenzo, ma anche i suoi propri, a Milano, quasi certamente per il tramite di Bernardo de' Ricci, che come si sa era stato suo allievo.

Le testimonianze relative a Lorenzo e a Poliziano non si fermano qui. Ancora in P, alle cc. 234r-235r, quindi a una certa distanza dalla silloge iniziale, sono ripresentati, senza nome d'autore o rubriche, i primi sei sonetti del *Comento*, in ordine. Motivi filologici garantiscono che questi sei pezzi non possono essere stati ripresi dalle prime carte dello stesso P, e avranno quindi seguito una via alternativa. Il Magnifico ricompare nell'altro codice, R, alle cc. 435r-440v con i primi 26 sonetti del *Comento*, in ordine ed esplicitamente attribuiti. Essi erano stati preceduti dalla ricopiatura di «Canzone et Sonetti de Girolamo Benyveni Fiorentino», cioè di quella che si ritiene la prima redazione del canzoniere di Girolamo, per la quale soccorre, oltre alla testimonianza di R, quella del ms. Parmense 3070 della Palatina di Parma. Interessa a noi che in quest'ultimo codice siano attive tre sole sezioni, la prima con le rime di Benivieni, la seconda con i 26 sonetti laurenziani del *Comento*, la terza con la serie di sonetti contro il Cosmico attribuibile al Pistoia. Tutte e tre queste sezioni trovano riscontro in R, che schiera nel medesimo ordine i testi di Benivieni seguiti

---

<sup>15</sup> Cito dall'incunabolo pubblicato a Milano per Filippo Mantegazza nel 1495 (consultabile al seguente link:

[http://gutenberg.beic.it/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2978220.xml&dvs=1682506443098~270&locale=it\\_IT&search\\_terms=&show\\_metadata=true&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=7&divType=&usePid1=true&usePid2=true](http://gutenberg.beic.it/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2978220.xml&dvs=1682506443098~270&locale=it_IT&search_terms=&show_metadata=true&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=7&divType=&usePid1=true&usePid2=true), c. f. v.

<sup>16</sup> Si veda su tutto ciò POLIZIANO, *Lettere volgari*, pp. 82-84. In particolare l'editrice, Elisa Curti, osserva che «Il Ricci fu un prezioso mediatore tra Poliziano e il duca di Milano presso cui perorò più volte la causa del maestro, proponendo al Moro la dedica del celebre commento al *Digesto* che l'Ambrogini andava allestendo» (p. 83, nota 2).

da quelli di Lorenzo, mentre la raccolta di rime del Cammelli si trova in testa allo stesso R, cc. 26r-32v. Pare chiaro che i pezzi di Benivieni, Lorenzo e Pistoia dovevano stare insieme in un codice analogo al Parmense seppure non coincidente con esso, essendo quest'ultimo più tardo di R e suo collaterale: sarà stato tale capostipite, o una sua copia, a finire sul tavolo di Gaspare.

Per completare il discorso su Benivieni, si consideri che P, alle cc. 180r-181v, tramanda in testimonianza unica (non considero qui quella del ms. II II 75 della Nazionale di Firenze, notoriamente *descriptus* da P) 11 «Sonetti de lo Amore celeste», di cui 5 comuni anche a *Canzone e sonetti* e 6 nuovi. Nelle parole di Leporatti, «Questa “riformazione” del proprio canzoniere andrà attribuita agli ultimi anni del sodalizio con Pico della Mirandola e del comune avvicinamento al Savonarola (intorno al '90), comunque a qualche tempo prima della morte dell'amico avvenuta nel 1494»: <sup>17</sup> entro un periodo, dunque, post 1490 e ante 1494 che riesce pienamente riconducibile all'orizzonte cronologico riconosciuto per P. Non solo: gli 11 sonetti sono preceduti dalla prima redazione del poemetto «Amore di Hyeronimo Benevieni Fiorentino allo Ill(ustrissimo) S(igno)re Nicolò Visconti da Coregio Conte di Castellaccio etc.», un nome, quest'ultimo, che ci mette sull'avviso del probabile ruolo di tramite per la diffusione dei testi di Girolamo svolto da Niccolò da Correggio nei confronti di Gaspare.

Non serve naturalmente sottolineare l'amicizia esistente fra i due, espressa ad esempio con la dedica dei *Rithimi* proprio nell'anno 1493 che è la presunta data di allestimento di questa sezione di P, oppure con la richiesta di consigli rivolta al Correggio nel sonetto 79 del *Canzoniere per Beatrice*, cioè «a chi poteva, anche nei confronti della dedicataria, svolgere un importante ruolo di mediazione». <sup>18</sup> A sua volta, appare limitata, ma non evanescente, la presenza di Niccolò nei due codici in esame. In P viene citato, oltre che nella rubrica ora esaminata, anche nella didascalia accompagnatoria di un capitolo di Francesco Orombello, *La notte che depose el carnal velo*, <sup>19</sup> in cui l'autore «mortem dive Hypolite deflens Nicolaum Corrigiu[m] virum illustrem et integerrimum laudat» (c. 102r). Parimenti, in R il nome di Niccolò risulta quale dedicatario degli *Epigrammata* «Balthasaris Taconi Alexandrini cancellarij» composti «in officio legationis ad summum pontificem», cioè durante l'ambasciata del settembre 1492 <sup>20</sup> al nuovo papa Alessandro VI (cc. 74r-v), e a lui è rivolto, come sembra di leggere in una rubrica quasi evanida, il sonetto caudato in latino *O vos qui faciles Deas amastis* dello stesso Taccone (c. 75v). Per trovare alcuni componimenti del Correggio occorre fare qualche sforzo, poiché il suo nome si deve evincere, a c. 72v di R, dalla sigla «N. C. C.» che precede il sonetto, indirizzato «Antonio Pistoriensi», cioè al Cammelli, *Siede, Panisco mio, dolce compagno*, che è il n. 97 delle

---

<sup>17</sup> LEPORATTI, *Canzone e Sonetti*, p. 185.

<sup>18</sup> Così ALBONICO, *Appunti su Ludovico*, p. 84.

<sup>19</sup> Riprodotto in CASTAGNOLA, *Milano*, pp. 167-70, n. 242.

<sup>20</sup> Come mostra PYLE, *Milan and Lombardy*, p. 99.

*Rime* edite dalla Benvenuti; subito sotto, nella stessa carta, è trascritto senza alcuna didascalia un altro sonetto, *Iubila Morte iniqua impia e fallace*, che appare fra le “Rime extravaganti” della stessa edizione, con il n. XXXV; finalmente, 5 carte più avanti, si legge un «Sonetto del signor Nicolò da Coregio», che è il più noto e diffuso dei suoi, *Sì como il verde importa speme e amore*. L’esiguità della presenza di Niccolò non deve condurre a conclusioni affrettate, dato che il filo diretto fra questi e Gaspare Visconti poteva avvalersi di altri mezzi rispetto alla rapsodica acquisizione antologica, cioè di codici confezionati *ad hoc*. Si tratta insomma di una di quelle presenze indiziarie che rivelano molto più di quanto non appaia a prima vista.<sup>21</sup>

Niccolò da Correggio fa da spia dei contatti, molto ampi e ramificati in P e in R, con il mondo estense, rappresentato in modo massiccio da Antonio Tebaldi. In P, a c. 126r, si avvia una sezione sotto il nome di «M(esser) Antonio Thebaldeo» che comprende tre sonetti (*Di doglia colmo et d’alegrezza pieno*, *Nella mia verde spoglia era serato*, *Che fai da me lontan, sei vivo ancora*),<sup>22</sup> cui segue, dopo la trascrizione di una «Orpheus tragedia» anonima (su cui più oltre), un gruppo compatto di liriche alle cc. 133r-159r, il cui primo pezzo è rivolto «Ill(ustrissi)mo Principi D(omino) Ludovico M(ariae) S(fortiae) V(icecomiti) Duci barri ac locu(m) tenen(ti) etc» e siglato «idem Ant(onius)». Ora, a parte la designazione del Moro come duca di Bari e luogotenente, che permette di segnare un limite *ante quem* di questa sezione del codice all’ottobre 1494, quando lo Sforza divenne ufficialmente signore di Milano, proprio l’avvio dell’antologia tebaldeana nel nome del Moro, doppiato («Ad idem») dal sonetto seguente, *Forsi t’è maraviglia ch’io sol taccia*,<sup>23</sup> induce il sospetto che non si tratti di un assemblaggio casuale operato da qualche copista e che dunque dietro a quei 52 componimenti (11 capitoli e 41 sonetti) ci possa essere la mano dell’autore; in altre parole, la silloge tebaldeana ricopiata in P si rifarebbe a un antigrafo allestito per (e inviato a?) lo Sforza dall’autore stesso. Gli editori delle rime di Tebaldi non approfondiscono lo studio di questa scelta di rime, ma la assegnano alla fase cosiddetta  $\alpha$ , anteriore all’affermarsi della raccolta strutturata nota come *Ad Augustinam* (fase  $\beta$ ), a sua volta precedente la *princeps* del 1498 a cura del cugino di Antonio (fase  $\gamma$ ). Certo è che la silloge tebaldeana di P, con i suoi primati sia cronologici sia – forse – autoriali, meriterebbe uno studio a sé; dal nostro punto di vista, comunque, la destinazione milanese della raccolta ha reso assai agevole il suo approdo sullo scrittoio di Gaspare.

Pochi mesi dopo l’accoglimento dell’antologia in P, pervenne nelle mani di Visconti un testimone della fase  $\beta$ , che egli fece immediatamente trascrivere nel codice che in quel momento, verso il 1495-96, si stava allestendo, cioè in R. Qui, alle cc. 178r-233r, leggiamo l’ampio canzoniere, così presentato: «Antonij Thebaldei

<sup>21</sup> Sui rapporti fra il Correggio e l’ambiente milanese si vedano gli utili accenni di ALBONICO, *Appunti su Ludovico*, pp. 66 e 73.

<sup>22</sup> Si tratta, rispettivamente, dei nn. 93 e 116 della *Vulgata* e del 689 delle *Estravaganti* pubblicate in TEBALDEO, *Rime*.

<sup>23</sup> *Rime estravaganti* 690.

ad spectatam et integerrimam matronam D(ominam) Augustinam Senensem». Tenendo presente che questo macrotesto fu messo insieme dal suo autore non prima del febbraio 1493, e più probabilmente tra la seconda metà di quest'anno e l'inizio del successivo,<sup>24</sup> ci rendiamo conto della velocità con la quale Gaspare si muoveva sul mercato delle lettere, dove si aggiudicava, o più semplicemente riceveva, pezzi di notevole pregio e freschi di inchiostro. Lo attesta, nel caso presente, la qualità filologica della trascrizione tebaldeana di R, un testimone che – nelle parole di Tania Basile – «costituisce il relatore più vicino all'originale, quello cioè che presumibilmente ci ha consegnato nella sua inalterata struttura la compagine della raccolta, quale fu elaborata ed organizzata dal Tebaldeo».<sup>25</sup> Si può concludere che, se una figura di poeta lirico domina, per numero di rime, su tutti gli altri ospiti di ambedue i manoscritti P e R, questa è senza dubbio quella di Antonio Tebaldeo.

Riprendo il discorso sul testo anonimo che interrompe, alle cc. 127r-132v di P, la trascrizione di rime tebaldeane. Il titolo, «Orpheus tragedia», e la struttura dell'opera, in cinque atti, ci indirizzano verso il rifacimento dell'*Orfeo* polizianesco che la recente editrice di questa forma teatrale tenderebbe, e noi con lei, ad attribuire a Boiardo.<sup>26</sup> Non va dimenticato però che, per una breve stagione critica, proprio il fatto che la *tragedia* si trovi in P fra testi esplicitamente assegnati al Tebaldeo ha indotto a considerarla opera di quest'ultimo; alfiere di questa tendenza fu Vincenzio Follini, che, descrivendo la sezione corrispondente a quella di P nel citato *descriptus* II II 75 della Nazionale di Firenze, aveva svolto il medesimo ragionamento attributivo, poi accolto da Cappelli, Del Lungo e Novaro.<sup>27</sup> Registro poi il dubbio, della stessa Benvenuti,<sup>28</sup> riguardo alla glossa alla parola-rima *piomba* apposta da Gaspare al suo sonetto *Non tanto il furor divo in quel se asperse* nel codice Trivulziano 1093, c. 27r, che recita (intervengo sulla punteggiatura): «*Piomba* 'caschare a piombo', onde m(esser) angelo politiano in la tragedia de Orpheo "dele fresche aque che d'un saxo piombano" i(dest) 'caschano a piombo'». <sup>29</sup> Sarà questo rinvio all'*Orfeo* derivato dal testo polizianesco originale oppure dal rifacimento rappresentato dall'*Orphei tragoedia* (appunto «in la tragedia de Orpheo») copiata in P?

L'ombra di Matteo Maria Boiardo ora evocata ci offre il destro per parlare della sua inopinata messa in ombra in ciascuno dei due codici. Eppure la familiarità di Gaspare quantomeno con la lirica del conte di Scandiano è nota ed è emersa più volte nel corso del presente convegno. Il fatto è che anche per lui, ma più concretamente per lui, si può ripetere quanto affermato a proposito di Niccolò da Correggio, essere la sua assenza in P e in R ricompensata da eventuali manoscritti

<sup>24</sup> Cfr. Basile in TEBALDEO, *Rime*, II.1, pp. 15-17.

<sup>25</sup> Si veda *ivi*, p. 41.

<sup>26</sup> Cfr. BOIARDO, *Timone. Orphei tragoedia*.

<sup>27</sup> Si veda al riguardo TISSONI BENVENUTI, *Orfeo del Poliziano*, pp. 118-19, nota 9.

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, p. 126.

<sup>29</sup> VISCONTI, *Canzonieri*, p. 94.

indipendenti, che nel caso concreto assumono una fisionomia meno aleatoria: da quando infatti Edoardo Rossetti ci ha fatto conoscere un inventario di libri appartenuti a Gaspare risalente al 1499, in una cui riga si legge «Li sonete del conte Mafeo Boiardo»,<sup>30</sup> siamo certi – nonostante la storpiatura del nome proprio – che il Visconti possedeva un testo degli *Amorum libri*. Non si dovrà poi passare sotto silenzio la candidatura del conte di Scandiano come rielaboratore, oltre che di Poliziano con l'*Orphei tragoedia* appena citata, anche dei *Menaechmi* di Plauto, di cui potrebbe aver verseggiato la traduzione in prosa fornita da Battista Guarini al duca Ercole:<sup>31</sup> ed ecco che, prontamente, R tramanda il testo dei *Menichini*, alle cc. 34r-57v. Questa redazione testuale rispecchierebbe, secondo Maria Luisa Uberti, il copione recitato a Ferrara il 25 gennaio 1486 durante la prima rappresentazione assoluta di una commedia plautina volgarizzata;<sup>32</sup> e poiché è nota l'estrema gelosia del duca Ercole a cedere ad altri, anche semplicemente per cavarne copia, quelle che riteneva le “sue” commedie, l'acquisizione dei *Menichini* in R va considerata come una conquista, sia essa ottenuta per liberalità ovvero per destrezza.

L'area estense rimane tra le più perlustrate ai fini dell'accoglienza nei due manoscritti di cui ci stiamo occupando. All'antologia tebaldeana consegnata a P fa seguito una piccola scelta da «Timotheo ferrarese», quel Bendedei le cui rime appaiono spesso inestricabilmente legate ai versi di Antonio, e anche nel caso di questi 23 sonetti, nei quali il nome dell'autore è segnato solo a inizio della collana, decidere la paternità non è semplice.<sup>33</sup> Apparentemente meno intricata è invece la situazione per il poeta che tien dietro immediatamente a Bendedei, vale a dire il Quercente, egli stesso seguace e quasi allievo di Tebaldeo, di cui si ricopiano 6 sonetti sotto la rubrica (unica) «Querce(n)te».<sup>34</sup> Il terzo di questi pezzi, *Che ti giova, crudel, dinanti Idio*, pubblicato dalla Basile nella vulgata di Tebaldeo (n. 130), fu in seguito, probabilmente in età controriformistica, se non prima, completamente cassato, certo per alcune affermazioni ritenute blasfeme.<sup>35</sup> Di là da questo intervento, non l'unico e che comunque resta estraneo alla formazione del ms. P, si rivela chiaro che è grazie alla porta spalancata da Tebaldi che questi due autori approdarono nell'antologia allestita da Gaspare.

---

<sup>30</sup> ROSSETTI, *Ritratti*, p. 98. Il testo non comparirà già più nell'inventario, di poco seguente, pubblicato da MARTINELLI, *Biblioteca*.

<sup>31</sup> Si veda ciò che ne dico, in modo meno compendioso, in ZANATO, *Boiardo*, pp. 347-48.

<sup>32</sup> Cfr. UBERTI, *Menechini*, p. 44.

<sup>33</sup> Qualche ragguaglio alla voce, curata da Alessandro Peonia, «Timotheo Bendedei (Filomuso)», in COMBONI, ZANATO, *Atlante*, pp. 129-35, da utilizzare assieme agli indici e agli apparati presenti in TEBALDEO, *Rime*.

<sup>34</sup> Anche in questo caso si può vedere la scheda relativa a «Francesco Gara Della Rovere, detto Quercente», in COMBONI, ZANATO, *Atlante*, pp. 649-53 (autore Marco Berisso), comunque da incrociare con i dati desumibili in TEBALDEO, *Rime*.

<sup>35</sup> Basti vedere come continua l'*incipit* («pentita confessare ogni tua menda?»), oppure la terzina finale: «E se serai dal sacerdote asciolta, / non ti fidar, ché si dal tuo splendore / occupato riman, ch'el non t'ascolta».



Restiamo in ambito emiliano, con poeti ferraresi od operanti a Ferrara nel tardo Quattrocento. Fra questi il piacentino di nascita Antonio Cornazano, che pure fu a Milano in gioventù al servizio di Francesco Sforza e la cui presenza in R, e solo in R, assume i contorni di una vera e propria invasione. Ma mentre ci si aspettava che giungesse a Gaspare almeno qualche individuo del suo canzoniere *In laudibus et amoribus dive Angele odarum materna lingua liber*, ove fra l'altro la storia d'amore si intreccia con il servizio al duca di Milano, egli è invece gettonato per altre opere, di carattere politico-militare, segnatamente il *De excellentium virorum principibus ab origine mundi per aetates*, dedicato «Divo Borsio Estensi», 4 libri in terzine che occupano 50 carte (80r-130r); ancora, *Del modo del reggiere e de regnare* «Ala Illustrissima Madama M(adonna) Leonora d'Aragona Duchessa de Ferrara», 8 capitoli ternari per 22 carte (234r-256v); e soprattutto la ponderosa «Opera bellissima de l'arte militar del' eccellentissimo poeta miser Antonio Cornaza(n)o in terza rima», 154 carte (257r-411v) che vengono certamente copiate da una edizione a stampa, la *princeps* apparsa a Venezia con i tipi di Cristoforo de' Pensi per «miser Prè Piero Benalio», secondo il colophon «A di otto novembrio [...] MCCCCLXXXIII», secondo la sottoscrizione della dedica «adi iiii zener MCCCCLXXXIII» *more veneto*, cioè 1494: termine *post quem* per la sua trascrizione in R. Che si tratti di copia da una stampa è dimostrato dal fatto che viene riprodotta anche la dedicatoria del committente a Francesco Gonzaga («Per tanto havendo io devotissimo tuo servo, inclito signore, *facto imprimere* questa dignissima opera del'arte militare in volgare terceti de miser Antonio Cornazano ...»), nonché l'ampia e dettagliata «tavola» finale, la quale però si ferma alla fine del libro ottavo per la caduta di una carta nel manoscritto.<sup>36</sup> Sarà stata proprio questa defezione a impedirci di leggere il colophon dell'edizione, dunque l'esplicitazione del debito verso una stampa, comunque certo. Ci si può chiedere il motivo per cui ci si affretta a ricopiare un testo, oltre tutto assai lungo, uscito dai torchi da poco e per questo difficilmente andato esaurito. Escludendo improponibili allergie del Visconti verso il mezzo tipografico, da sostituire con il prodotto manoscritto (basti pensare che lui stesso, pochi mesi prima, si era avvalso dei caratteri mobili per i suoi *Rithimi*, senza dire che vi sono altri casi in cui P e R si avvalgono di edizioni a stampa), bisognerà ipotizzare un reale e bruciante interesse per questo testo, o in subordine la volontà di proseguire, dopo aver trascritto *Del modo del reggiere e de regnare*, la ricopiatura di opere del Cornazano, ritenute importanti a tal punto da dedicare loro buona parte della seconda metà di R.

Un'altra presenza emiliana di tutto rilievo, per quanto rivolta culturalmente verso Firenze, è quella di Giovanni Pico. Alle cc. 62r-69v di P si trovano 45 «Sonetti del Conte Zoanne de la Mirandola», il cui penultimo è seguito da un distico latino, che quasi segna uno spartiacque con l'ultimo sonetto, *Misera Italia e tutta Europa intorno*. Si tratta, all'interno della tradizione poetica pichiana, dell'appannaggio più ricco di

---

<sup>36</sup> In sovrappiù, secondo scrive Zancani, «come nell'incunabolo mancano i capitoli 6-7 del terzo libro, benché elencati nella tavola» (BRUNI, ZANCANI, *Antonio Cornazano*, p. 120).

rime, che dunque costituisce la base di tutte le moderne edizioni. L'ultimo sonetto appena citato «descrive la situazione degli Stati italiani nell'anno 1488»,<sup>37</sup> che è la data più tarda reperibile nel florilegio, sicché l'allestimento di questo *corpus* dovette avvenire dopo il 1488. Se ne deduce che, nel giro di qualche anno (quattro al massimo), Pico ancora vivente, le sue poesie pervennero a Gaspare, che ne fece immediato tesoro nel suo zibaldone, senza del quale il ritratto del conte della Mirandola poeta volgare sarebbe ridotto oggi a qualche ritaglio di testimonianza.

Ancora a Firenze, dal cui ambiente dovettero partire verso Milano i sonetti picchiani, riconduce una presenza che ha un sapore di *trouvaillie*, nel senso che si tratta di una nuova testimonianza di un testo noto e studiato e appartenente a un autore non di secondo piano come Luigi Pulci. I molti occhi che finora avevano compulsato o solo passato in rassegna il codice Sessoriano non avevano riconosciuto, nelle cc. 130<sup>v</sup>-135<sup>v</sup>, i versi della cosiddetta *Confessione* in terzine, *Ave Virgo Maria di gratia piena*, anche a causa dell'erronea lettura di una rubrica ormai molto sbiadita e in parte cancellata: anziché «Confessio Aloysij de Pulcis ad Mariam Virginem» si leggeva «Aloysij de Pincis», che è poi quanto si riscontra nell'indice complessivo, annesso al codice, allestito da padre Gioacchino Besozzi nel primo Settecento. Questa volta va dato atto alle allestitrici della scheda di R accolta in *Manus On Line* di aver colpito nel segno, riempiendo una lacuna informativa assai grave.

Oltre Firenze e l'Emilia, le antenne investigative del buon Gaspare e – verosimilmente – dei suoi seguaci seppero puntare su vari altri centri della Penisola, sempre in caccia di novità. Tale deve ritenersi l'«Egloga de Seraphino», naturalmente Aquilano, *Dimme Menandro mio, deb dimme Sotio*, alle cc. 32<sup>r</sup>-35<sup>r</sup> di P, esemplate, secondo cronologia molto probabile, verso il 1492-93, cioè a poca distanza dalla composizione dell'operetta, portata a termine e messa in scena a Roma nel carnevale del 1490.<sup>38</sup> L'egloga provocò una rottura fra l'Aquilano e il suo protettore, il cardinale Ascanio Sforza, fratello del Moro, che non potrà dunque ritenersi il tramite tra Serafino e Gaspare. Comunque stiano le cose, a noi interessa che questo testo sia seguito in P da 26 strambotti, adespoti ma che sappiamo per altre vie sicuramente dell'Aquilano; non solo: verso la fine del codice (cc. 223<sup>v</sup>-230<sup>v</sup>), quindi a distanza di qualche mese, ne fu accolta un'altra settantina, alcuni ripetuti dalla sezione precedente (sintomo questo di indipendenza di tradizione), sotto la rubrica complessiva «M(esser) Seraphino per la più parte». Tale nota prende atto di una situazione divenuta, già a quel tempo, del tutto usuale, cioè la difficoltà vieppiù crescente di separare il grano dal loglio nel gran raccolto degli strambotti dell'Aquilano; al tempo stesso, credo che l'aggiunta «per la più parte» sia altresì

---

<sup>37</sup> Parole di Simona Mercuri, autrice della scheda «Giovanni Pico della Mirandola» per COMBONI, ZANATO, *Atlante*, pp. 669-72, a p. 670.

<sup>38</sup> Si veda al riguardo quanto scrive Antonio Rossi nell'introduzione al volume da lui curato di AQUILANO, *Strambotti*, p. LV.

riferibile alla presenza, accanto alle prime tre ottave, delle corrispettive versioni latine in distici elegiaci, otto versi per ciascun componimento, certamente non dovute alla penna di Serafino e di origine, per quanto ne sappiamo, sconosciuta, anche se potrebbe esserci lo zampino di qualche poeta vicino a Gaspare (Baldassare Taccone?). Si tratta di tre strambotti che Antonio Rossi non accoglie nella sua edizione, vale a dire *Nesciun felice in longo el tempo lassa* («Foelicem longo nullum dat sydera cursu»), *Trapassa de' mortali ogni grandezza* («Omnia mortalis pereunt fastigia regni»), *Io vedo ch'ogni cosa va a rverso* («Omnia iam video praepostera legibus ire»).

Il punto più meridionale d'Italia raggiunto dai due codici è Napoli, con Iacobo Sannazaro. In P sono trascritte, alle cc. 112 $v$ -120 $r$ , le farse I, II, III e VII dell'edizione Mauro,<sup>39</sup> arrivateci attraverso quest'unica testimonianza e probabilmente collocabili negli anni fra il 1487 e il 1490.<sup>40</sup> In R invece si trovano 24 liriche (cc. 62 $r$ -69 $r$ ) con una loro precisa fisionomia strutturale, da far risalire quasi senza dubbio all'autore, che vi avrebbe lavorato, secondo Tobia Toscano, nel 1492-93, sicché R «verrebbe ad essere [...] il più antico dei testimoni di qualche consistenza nel contesto delle rime sannazariane»,<sup>41</sup> ma anche un esempio di velocità di ottenimento dei testi. Più defilato, alle cc. 142 $r$ -143 $v$  dello stesso manoscritto, è il capitolo *Scorto dai mei pensier fra i sassi e ll'onde*, già citato, posteriore al 7 settembre 1495, per cui l'acquisizione di tale testo in R dovette essere quasi simultanea alla sua stesura.

Le tre sezioni in cui è ospitato Sannazaro fra P e R si devono ritenere autonome, perciò approdate a Milano in tempi diversi. Resta da chiedersi chi possa essere stato l'intermediario così sollecito da girare dei testi recentissimi a Gaspare: chi, se non l'autore stesso? Non va dimenticato che i due ebbero forse l'occasione di conoscersi durante l'ipotizzata venuta del Visconti a Napoli nel 1488 in occasione dell'ambasceria milanese per le nozze di Isabella d'Aragona con Gian Galeazzo Maria,<sup>42</sup> e probabilmente da quell'incontro si era sviluppato un fervido sodalizio poetico. Qualche dubbio avrei, invece, ad avallare la proposta di Toscano che i testi di Iacobo arrivassero a Gaspare per il mezzo della stessa Isabella,<sup>43</sup> che forse era troppo presa dalle sue vicende coniugali e dagli intrighi del Moro per potersi interessare, con prontezza e a più riprese, di faccende e ambascerie poetiche.

Se le 24 rime sannazariane configurano un piccolo canzoniere, non altrettanto si può affermare delle 16 rime di «Messer Piero Bembo venetiano» ospitate in P alle cc. 105 $r$ -112 $v$ . Si tratta di undici sonetti, due sestine (una doppia), una canzone, una ballata e un capitolo ternario composti da un Pietro non ancora – o appena – ventenne, e si può dubitare che, a un'età così giovane, Bembo avesse già idee ben

---

<sup>39</sup> Cfr. SANNAZARO, *Opere volgari*, specie pp. 474-82.

<sup>40</sup> Cfr. ADDESSO, *Teatro*, p. 80.

<sup>41</sup> TOSCANO, *Tra manoscritti e stampati*, p. 79.

<sup>42</sup> Cfr. DINA, *Isabella d'Aragona*, p. 604 (sua fonte è l'*Historia patria* del Corio), ma il problema è stabilire chi, dei numerosi Gaspare Visconti vissuti all'epoca, abbia compiuto il viaggio (si veda, per ulteriori riferimenti bibliografici, TOSCANO, *Tra manoscritti e stampati*, p. 51, nota 8).

<sup>43</sup> Cfr. *ibid.*

definite dal punto di vista macrotestuale. Di là da ciò, è il fascicoletto stesso delle rime a risultare in gran parte impermeabile a quelli che, insieme ad Andrea Comboni, abbiamo definito essere i criteri costitutivi di un canzoniere,<sup>44</sup> in particolare per la mancanza di un punto alfa. Si aggiunga che non sappiamo chi ci sia dietro alla seriazione adottata in P, se lo stesso Bembo, o invece un copista o un collettore terzo, e nemmeno conosciamo quante altre rime giovanili siano state ignorate. Pare comunque difficile che in questo improbabile canzoniere potesse entrare anche una prosa, cioè la lettera di dedica a Gerolamo Savorgnan del capitolo intitolato *Sogno*, i quali infatti, lettera e versi, non furono in seguito più accolti nelle edizioni ufficiali delle *Rime*; e lo stesso rifiuto colpì altre cinque di quelle 16 poesie. Fra queste cinque, va posto il sonetto *Se le sorelle, che ne vider prima*, che in P risulta dedicato «Domino Galeazio Facino». Galeazzo era un padovano, umanista, precettore, autore di un *Libellus* di carmi latini. Dal marzo 1488 al 1490 partecipò dapprima all'ambasciata milanese dell'amico e protettore Ermolao Barbaro il Giovane, poi a quella successiva di Girolamo Donà, potendo così conoscere abbastanza a fondo l'ambiente milanese e diventare amico, in particolare, di Lancino Curti.<sup>45</sup> Come ha ipotizzato Albonico,<sup>46</sup> potrebbe essere stato lui, Galeazzo, la gola profonda del nostro Gaspare, il quale, una volta di più, approfittò di conoscenze, legami, amicizie, circostanze per accaparrarsi le ultimissime novità poetiche in arrivo dalla Penisola.

Qualche notizia, infine, sull'ambiente milanese, punto di partenza e insieme di arrivo della gran messe di materiali accolti nei due manoscritti, con l'avvertenza che considererò qui, per evidenti ragioni di economia, solo quegli autori che sono traditi tanto da P quanto da R e che si possono definire “milanesi” *lato sensu*, poiché confluiti a Milano da vari luoghi d'Italia.

Il francescano Giuliano da Istria, o da Muggia, cui si è già fatto cenno, è entrato nei radar della critica storico-letteraria grazie a una pagina dedicatagli da Carlo Dionisotti.<sup>47</sup> Le sue disavventure milanesi di predicatore infiammato e anticuriale, assai gradite alla corte del Moro ma ritenute eretiche dal generale dell'ordine Francesco Sansone, gli fruttarono un processo nello stesso anno 1492 in cui furono tenute. La vicenda si consumò in pochi giorni nel mese di maggio: prigionia non in ceppi del frate nel castello di Vigevano, processo dove sfilarono più testimoni a discopla che a carico, ritrattazione *soft* di fra' Giuliano e sua immediata reintegrazione negli ambienti cortigiani che avevano fatto quadrato attorno a lui.<sup>48</sup> Il tutto accompagnato da una campagna non di stampa ma poetica, che trova piena ospitalità nel ms. P; viceversa, in R compare il solo «Sonetto de m(esser) Jo(hanni)

---

<sup>44</sup> Si veda COMBONI, ZANATO, *Atlante*, pp. IX-XXXVIII.

<sup>45</sup> Traggo queste notizie dalla voce PISTILLI, *Facino, Galeazzo* nel *Dizionario biografico degli Italiani*.

<sup>46</sup> Cfr. ALBONICO, *Appunti su Ludovico*, p. 83.

<sup>47</sup> Cfr. DIONISOTTI, *Umanisti dimenticati?*, pp. 447-48.

<sup>48</sup> Gli atti del processo furono pubblicati da GHINZONI, *Un prodromo*, come avverte ROSSETTI, *Sotto il segno*, pp. 82-83. Sulla figura del frate si consulti la breve ma informata voce BACCHELLI, *Giuliano da Muggia* del *Dizionario Biografico degli Italiani*.

philippo Gambaloyta havendo mandato certe cose da stravestire così abruciate a Frate Juliano da Hystria», che comincia *Cener siam de le veneree spoglie* (c. 175r), il quale deve ritenersi molto probabilmente posteriore ai componimenti legati ai fatti del 1492 e, secondo Franco Bacchelli, va collegato «a una predicazione milanese di incerta data, nella quale G[uliano] aveva esortato, savonarolianamente, a un abbruciamento delle maschere carnevalesche». <sup>49</sup> Il medesimo studioso aggiunge che alla stessa occasione sembra rinviare anche «il sonetto *Mascare, gale, capigliare e veli* di G. Visconti», che presenta infatti la seguente didascalia: «Un frate predicatore voleva fare ardere le mascare, capigliare e veli e molte altre cose. Un suo devoto li manda un vaso di cenere cum questo s(onetto) nel quale le cenere parlano». <sup>50</sup> Quanto a P, si registrano le voci già ricordate di Bellincioni («O Milan[o] christianissimo, al ciel grato / benedetto sia tu che cum tua mano / l'agnello immacolato fra' Giuliano / di bocca ai lupi hai tolto et liberato») <sup>51</sup> e di Baldassare Taccone (*E così fece el timorato agnello*); <sup>52</sup> si unisce Giacomo Alfieri (Iacobus Alifer che si indirizza «ad Oratorem optimum et patrem observandiss(imum) Fratrem Iulianum ordinis minor(um)» con la sestina *Un lupo muta el pelo, el vezo no* (parole-rima, ben antipetrarchesche: *no - albergha - fuge - satia - ruga - cercha*), <sup>53</sup> ma anche con il sonetto caudato *Se li dannati son più che i salvati*, <sup>54</sup> che probabilmente si riferisce a una disputa nella quale Giuliano d'Istria avrebbe difeso «la tesi, poi ripresa da Erasmo, “de ingenti numero salvandorum et paucissimo damnandorum”»; <sup>55</sup> e infine un epigramma di Domenico Della Bella, detto il Macaneo, «optimo ac p(er)docto Juliano suo de Hystria», che inizia *Livor edax quantum peperit tibi nuper honoris* (P, cc. 221r-v). In tanto fervore di voci, stupisce un po' che sia presente anche quella dello stesso fra' Giuliano, che non disdegna di peritarsi, per ben tre volte, nel difficile metro della sestina, almeno una delle quali «composta in una torre del Castello di Vigl(ievan)o, quasi incarcerato, cum timor di peggio»; e si noti che la prima (*Invidia in cor gentil non trova possa*) è rivolta «a m(esser) Gaspar Vesco(n)te», la seconda (*Dedalo, in carcer chiuso, l'alto ascende*) «Allo Ill(ustrissi)mo S(igno)re Ludovico», laddove la terza, biffata da mano più tarda (*Sempre maggior thesor diè maggior pena*), riconosce in rubrica essere Giuliano «connovatorum decus»: una definizione impegnativa e che suggerisce la presenza, a

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 763.

<sup>50</sup> In VISCONTI, *Canzonieri*, n. CXIII (90). Ricordo che le *gale* sono ornamenti di stoffa per guarnire il *décolleté*, le *capigliare* ornamenti per i capelli.

<sup>51</sup> Il sonetto si legge anche in *Rime di Bernardo Bellincioni*, I, p. 229 (n. CLXIX).

<sup>52</sup> Riportato in CASTAGNOLA, *Milano*, p. 161, n. 206.

<sup>53</sup> In P, cc. 122r-v; cfr. ivi, p. 172, n. 277.

<sup>54</sup> P, c. 122v (dove è stato successivamente barrato con fregghi, a causa del suo contenuto al limite dell'ortodossia); cfr. ivi, p. 173, n. 278.

<sup>55</sup> Parole di BACCHELLI, *Giuliano da Muggia*, p. 763. Su Alifer-Alfieri si veda la scheda di MULAS, *Maestro di Ippolita*.

Milano, di un gruppo di riformisti in materia di religione.<sup>56</sup> Viene quasi il sospetto che le vicissitudini del francescano siano state orchestrate apposta anche per essere trasposte sulla pagina, diventare un “caso” letterario e imbarstirvi una sorta di *instant booklet* a più voci, con la complicità diretta del religioso.

Un altro milanese d'adozione è Donato Bramante, presente in ambedue i manoscritti; o meglio: il grosso della sua produzione di poeta è conservato da P, mentre R tramanda solo due sonetti, il XXI dell'edizione Vecce, già in P (ma privo lì di rubrica, che in R recita: «Al M(esser) Gasparo Vesconte sonetto di Bramante nel quale richiede uno par de calce» [c. 78r]), e il sonetto XXIV, di cui R è testimone unico (c. 78v), sulla morte «del nostro cythereda Corso» (v. 6), cioè di Iacopo Corsi, spentosi, come già si è avuto modo di dire, a metà febbraio del 1493. Non è complicato capire come mai P e R risultino collettori unici, di fatto (ciò che vale in ispecie per P), dell'opera poetica di Donato, visto che l'artista era ospitato nella casa di Gaspare sita a San Pietro in Camminadella.<sup>57</sup>

Nella medesima abitazione viveva anche un altro personaggio importante, almeno a giudicare dalla sua presenza in P e in R. Mi riferisco a «Baldassarre Taccone Alexandrino», il poeta trapiantato a Milano e diventato ben presto «ca(n)celleri» di «misser Guaspar Visconte», da lui definito infatti «l mio patron» ('protettore' e 'datore di lavoro') nel poemetto *Coronazione e sponsalitie de la serenissima Regina Madonna Bianca Maria Sforza Augusta* (ottava 79, v. 1).<sup>58</sup> Questo stesso appellativo applicato alla firma compare anche in R, alle cc. 74r («Balthasaris Taconi Alexandrini cancellarij») e 490r («Balthasar Tachonus Cancellarius»), assumendo in questo modo un valore antonomastico. Una sezione di P, delimitata dalla rubrica «Balthasar Tachono» a c. 83v e dalla sigla «Finis» a c. 89r, accoglie componimenti di vario tipo in volgare e in latino di questo cancelliere-umanista, schedati e pubblicati dalla Castagnola, che però non riproduce gli epigrammi latini.<sup>59</sup> A c. 86v è copiato il sonetto *Comprato ho un coppertoio al mio capitolo*, tutto in sdruciolì, preceduto dalla seguente didascalia: «Vitup(er)ando ciaschuno una mia bereta alla spagnola como mal facta, io scripsi a m(esser) jo(hanni) Ciba che n'ha in copia me ne mandasse una». Il sonetto seguente, *Lassare te convien se vòì guarire*, è esso stesso dotato di rubrica autoreferenziale: «Essendomi andato a confessare, el sacerdote me dà i(n) penitentia ch'io lassi l'amata; figurandolo lui medico et io infermo così dico».<sup>60</sup> A cc. 87r-v una

---

<sup>56</sup> Prendendo a prestito le parole di ROSSETTI, *Sotto il segno*, p. 82, asserzioni come questa «sembrano definire il quadro di una nobiltà milanese dalla religiosità intensa e non sempre ortodossa». Le tre sestine di fra' Giuliano sono stampate in CASTAGNOLA, *Milano*, pp. 179-82, nn. 446-48.

<sup>57</sup> Basti il rinvio a ROSSETTI, *Isola beata*, p. 60.

<sup>58</sup> BIANCARDI, *Coronazione*, p. 50, nota 11, pensa però che Taccone fosse in questi anni cancelliere del Moro, esattamente come PYLE, *Per la biografia*, p. 396. Ma la nomina al posto di scriba del Senato secreto avvenne alla fine del 1495, come si vedrà più avanti, sicché prima di questa data egli fu segretario di Gaspare, come indica ROSSETTI, *Isola beata*, p. 70.

<sup>59</sup> Cfr. CASTAGNOLA, *Milano*, p. 122 e pp. 155-64, nn. 195-211.

<sup>60</sup> Ivi, n. 204. Sonetto e rubrica sono stati cassati dalla solita mano censoria più tarda.

lunghissima didascalia<sup>61</sup> si conclude in questo modo: «[Messer Francisco Fontana] su la piazza del Domo, con tranquillo silentio & attent(issi)me orecchie de' s(igno)ri patritij e plebe, fece<sup>62</sup> la fabula de Acteoni transmutato in cervo da me composta rapresentare»: dove un po' stupisce la dichiarata paternità, in prima persona, dell'*Atteone*, vuoi perché l'immediata reazione che tali parole suscitano è che chi sta copiando la fabula ne sia anche l'autore, vuoi perché rubriche di questo tipo, cioè con inserti a carattere autoriale in prima persona, non si leggono – se ho visto bene – in nessun'altra parte di P.

Passiamo a R, che ospita pezzi di Taccone alle cc. 74r-76v, già schedati e denunzianti indizi cronologici vicini e coerenti; alle cc. 458v-464v, su cui fra un momento; alle cc. 490r-494r, che cominciano con un epigramma latino «Splendidissimo equiti aureato D(omi)no Nicolao Corrigio», siglato alla fine, con scrittura su due righe incolonnate a destra, «Balthasar Tachonus / Cancellarius» (firma già ricordata sopra); proseguono con una «Querimonia Balthasaris Tachoni Alexandrini Contra Fortunam», vale a dire un capitolo ternario che si conclude a c. 494r (expl. «né sol Fortuna ma ragion il vòle») ma è privo di una parte centrale;<sup>63</sup> chiudono con un sonetto in sdruccioli, *Non t'ha condotto la Fortuna a termini*, che Baldassare rivolge a sé stesso, come si evince dal v. 7: «non dèi haver di Cancellar il titolo». Da notare che la mano che trascrive le varie sezioni tacconiane di R è la medesima mano (A) che ha esemplato l'intero codice P.

Appuntiamoci ora sulle cc. 458v-464v di R. Vi è trascritta la commedia *Danae*, ma questo titolo non compare né in una rubrica iniziale, né nell'*explicit*. Il testo si presenta *ex abrupto*, sul verso di una carta il cui recto è occupato dal finale di un capitolo del pittore Giovanni Cavalletto, con una lettera di dedica «A Madona Lucida Chiariella», che così recita:<sup>64</sup>

Havea fra me stesso facto proponimento, Madona mia, da tenere questa comedia nella polve e ruggine de le altre mie carte un tempo, perché, conoscendo io el mio stile essere ruvido e basso, e havere bisogno de più severa lima, non mi pare concedergli licentia che così inculta venesse al vostro venerando conspecto. Ma poi che così vi piace, per ubidientia la mando. E più me seria stato grato che gli fosti stata presente, perché de simile cose l'occhio è miglior giudice de l'orecchio. Pur considero che habiate con prudentia facto in questo come in le altre vostre actione: perché, quando voi fosti intervenuta al spectaculo, forse che 'l gran concorso di principi et altri spectatori, lassata la comedia, serebbon conversi a contemplare le divine

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 161, n. 207.

<sup>62</sup> Scritto *febe*, per attrazione del precedente *plebe*.

<sup>63</sup> Lo si evince non solo dall'interruzione della catena metrica delle terzine, ma dal fatto che l'antica numerazione salta da c. 524 (corrispondente alla numerazione più recente, qui seguita, 491) a c. 528 (= 493), tre carte che, considerando la trascrizione standard di 35 o 36 versi per facciata, dovevano contenere – facendo i calcoli con il verso finale isolato – 212 versi, per un capitolo di 412 endecasillabi totali. Si consideri inoltre l'intromissione della carta oggi 492, corrispondente all'antica c. 517, che va anticipata nel corpo dei precedenti *Triumphs* di Cariteo.

<sup>64</sup> Trascrivo dal manoscritto, avvertendo che la lettera è stampata in *Teatro del Quattrocento*, p. 256.

vostre bellezze. Le parole forono come qui de socto se legge recitate; li acti me ingegnaro alla magnificencia vostra con le annotate postille dichiarare: alla quale sempre col core, tacendo, me ricomando.

Segue la firma, spostata a destra e su due colonne, come altrove, «Baldassar Taccone vostro / dedit(issi)mo Servo». Subito sotto, in inchiostro rosso, la rubrica: «Comedia recitata In casa del Sig(no)re Conte di Caiazzo [Giovanni Francesco Sanseverino] al'ill(ustrissi)mo S(igno)re Duca e populo de m(i)l(an)o adì ultimo de genaro Mcccc<sup>o</sup>Lxxxv]», che cadde di domenica. Tale rubrica e le successive che si sgranano nel testo, sempre in rosso, risultano parte inserite fra i versi, parte apposte sui margini destro o sinistro, mentre i riferimenti ai vari momenti della rappresentazione, che godette di regia leonardesca, sono scritti a piena pagina, spesso incastrati fra le righe, ma in un caso (avvio dell'atto quinto, c. 463r) seguiti da ampio spazio bianco. Siffatti caratteri, uniti alle considerazioni presenti nella lettera a madonna Chiariella, in particolare al fatto che il poeta si rammarica della di lei assenza alla recita e dice di volere «con le annotate postille dichiarare» il testo della stessa, fanno presupporre una modalità di riproduzione per cui la *Danae* fu ricopiata in inchiostro seppia da un esemplare preesistente, arricchita successivamente (cambio d'inchiostro) da didascalie e chiose, infine, esaurita la trascrizione, ulteriormente annotata, giocando sugli spazi a disposizione nello specchio di pagina. Chi trattò il testo in questo modo, oltre a essere stato personalmente presente alla recita, doveva essere direttamente implicato con il testo stesso, che confeziona *ad hoc* per inviarlo a una illustre assente; il tutto dovette avvenire in uno spazio di tempo strettissimo, ché altrimenti l'omaggio avrebbe perso gran parte del suo valore. A me pare che la risultante di una tale dinamica scrittoria abbia varie possibilità di essere ricondotta all'autore, che sarebbe stato dunque anche il copista: il quale si firma infatti fin dall'inizio, seguendo un *format* grafico (le due righe spostate a destra) già altrove sperimentato e per testi che sono legati a dichiarazioni di autorialità.

L'ipotesi che la mano A del codice Sessoriano, coincidente con la mano principale e quasi unica del ms. Parigino, vada riconosciuta in quella di Baldassare Taccone non sembra però suffragata dal confronto con scritture autografe del *Cancellarius*. Seguendo un'indicazione di Malaguzzi Valeri,<sup>65</sup> nell'Archivio di Stato di Milano, fondo *Autografi - Uomini celebri*, cartella 117, fasc. 19, si troverebbe un documento autografo di Taccone; la carta che lo conserva è stata riprodotta da Ugo Rozzo<sup>66</sup> e presenta il sonetto *Ne la città che iriga el piciol Reno*, non altrimenti attestato, seguito dalla firma «Balth. Tach.». Questa mano è la medesima che verga una lettera latina di ringraziamento a Nicolò da Correggio (chiamato «mel gentium») per aver promosso la sua nomina come *scriba* «apud senatum secretiorem»; è sottoscritta

---

<sup>65</sup> Cfr. MALAGUZZI VALERI, *Corte*, p. 171.

<sup>66</sup> Cfr. ROZZO, *Ordine*, p. 3.



«S(er)vus Balthasar Tachonis» e data a Milano l'11 novembre 1495. La collocazione è pur sempre nell'ASMi, *Sforzesco Carteggio Interno*, 1124, a cui mi ha indirizzato Edoardo Rossetti, che del testo mi ha anche procurato, con squisitezza pari alla perizia, la riproduzione. La coincidenza di grafia fra i due documenti d'archivio depone a favore della loro autografia, ma per quanto ci riguarda pone in serio dubbio la ventilata ipotesi dell'autografia tacconiana della mano A dei codici Parigino e Sessoriano, visto che non sussistono, fra le grafie comparande, vistose coincidenze. Si potrà almeno concludere, per quanto attiene ai testi di Taccone traditi da P e da R, che la dinamica con cui sono ricopiati e alcune caratteristiche della trascrizione garantiscono loro una riproduzione diretta dagli autografi del cancelliere alessandrino.

Uno sguardo d'assieme sull'operazione, orchestrata da Gaspare Visconti, volta all'allestimento dei codici P e R deve sottolineare la portata di tale impresa, che si rivolge alla poesia ma senza disdegnare la prosa; che fa convivere il volgare, pur dominante, accanto al latino, anche con ibridazioni fra le due lingue e aperture dialettali; che assume come fonti, parimenti valorizzate, sia i manoscritti sia le edizioni a stampa; che assembla testi poetici, letterari, teatrali, storici, fantastici, legati spesso a fatti di cronaca quotidiana, anche religiosa e giudiziaria; che mette insieme autori paludati con altri meno noti o di secondo piano; ma soprattutto che si pone il peculiare obiettivo di captare quanto di nuovo e notevole passava il mercato delle lettere, indigeno ed esterno a Milano. Ecco quindi l'avvio di P con la registrazione del meglio proveniente da Firenze e la successiva alternanza, si direbbe, fra testi "milanesi", padani, napoletani; ed ecco il proseguimento in R, che però si avvia con la *Vita* latina di Filippo Maria Visconti scritta dal Decembrio, scelta per ragioni politiche oltre che letterarie, con il ritorno poi nell'alveo più strettamente poetico già percorso dal precedente manufatto. Molti dei testi presenti in P e in R rappresentano per noi degli *unica* sul piano filologico e storico-critico, ed anche questo è un primato di cui dobbiamo essere grati a Gaspare Visconti.

## Indagini sulle Rime di Pietro Bembo

È noto che le prime prove di Bembo come rimatore volgare sono consegnate al codice Italien 1543 della Bibliothèque Nationale di Parigi (= PN), un manoscritto studiato a più riprese<sup>1</sup> ma su cui non è stata fatta completa chiarezza per quanto riguarda cronologia e modalità di confezione. Si tratta di un miscelaneo cartaceo, dovuto a un'unica mano (fino a c. 238r) con aggiunte finali di poco conto di altri menanti, che nasce come antologia poetica toscana volgare (versi di Lorenzo e Poliziano) per poi assumere netti connotati di zibaldone “padano”, secondo una prospettiva in gran parte milanocentrica: vi sono accolti componimenti volgari e latini di autori milanesi, o lombardi, o attivi a Milano, o comunque versi di contenuto e di interesse ambrosiani, con allargamenti a lirici settentrionali, tra cui appunto Bembo, di cui si riportano 16 pezzi alle cc. 105r-112r, esplicitamente attribuiti («M(esser) Piero bembo venetiano») e qui leggibili in appendice.

La mano che subentra alla prima in PN è con ogni probabilità responsabile dell'appunto, scritto in verticale sulla destra di c. 48r: «Adi primo d(e) setebre [sic] 1497 | Jn taracina»; la stessa mano, con le medesime modalità, segna a c. 123r: «Adi xxuij Lug(l)io<sup>2</sup>. 1.4.9.7 | Jn C.». Se ne ricava agevolmente che il grosso del codice allestito dal primo menante (= A) era già pronto nel luglio 1497, e anzi che a quella data il manoscritto aveva lasciato Milano – dove, come si è detto, era stato certamente allestito – e viaggiava nel centro-sud d'Italia (potrebbe essere nel giusto l'ipotesi di Vecce<sup>3</sup> che «Jn C.» vada sciolto «in Capua»). È probabile che nel suo viaggio di allontanamento da Milano PN si sia fermato per qualche tempo in Toscana, giusta il fatto che il codice fu interamente copiato nell'attuale ms. II.II.75 della Biblioteca Nazionale di Firenze:<sup>4</sup> un manufatto il cui copista, nel riprodurre il contenuto di PN, diede veste toscana alla lingua dai tratti settentrionali del modello, limitandosi a copiare solo e soltanto il lavoro della mano A; e se si pone mente al fatto che la mano successiva di PN, ignorata dal codice fiorentino, interviene

---

<sup>1</sup> In particolar modo da MAZZATINTI, *Inventario*, pp. 509-41; NOVARO, *Orphei Tragoedia*, pp. 218-20; PERNICONE, *Introduzione*, pp. XVIII-XIX; *Mostra del Poliziano*, p. 123, n. 156; MAIER, *Manuscripts*, pp. 234-36; MUSSINI SACCHI, *Orphei tragoedia*, pp. 133-34; BASILE, *Per il testo*, pp. 109-10 e 238; CASTAGNOLA, *Milano*; DE' MEDICI, *Canzoniere*, pp. 64-66 e 69; VECCE, *Leonardo*, pp. 275-76; BRAMANTE, *Sonetti*, pp. 111-12.

<sup>2</sup> Ho qualche dubbio sulla lettura del mese (di quattro lettere), data la forma insolita della lettera iniziale (assomiglia a un alfa minuscolo) e l'incertezza nella decifrazione del segno finale, che sembra una *s* allungata ma è in effetti l'abbreviazione di *io*; sicura, invece, la lettura *ug* delle lettere seconda e terza: dunque, *Lug(l)io*, o – meno probabilmente – *zug(n)io*. In nessun modo va letto *augusti*, come meccanicamente ripetono coloro che descrivono il codice, anche in considerazione del fatto che la data è espressa in volgare, esattamente come la precedente di c. 48r, sopra citata.

<sup>3</sup> Cfr. VECCE, *Leonardo*, p. 275, nota 14, nonché BRAMANTE, *Sonetti*, p. 111.

<sup>4</sup> Sulla *descriptio* di tale esemplare da PN ormai concordano tutti gli studiosi che si sono interessati della tradizione dei testi in esso contenuti: cfr., fra gli altri, MARRI, *Lancino Curti* e TISSONI BENVENUTI, “Orfeo” del Poliziano, pp. 185-86.

almeno a partire dal luglio 1497, è giocoforza concludere che il ms. II.II.75 utilizzò PN prima di questa data.<sup>5</sup>

Se dunque nel luglio 1497 non solo la mano A di PN aveva portato a termine il suo lavoro, ma lo stesso codice era stato interamente duplicato da due copisti toscani (tante sono le mani che si succedono nel II.II.75), risulta evidente che il termine *ante quem* di PN va anticipato almeno di qualche mese, il tempo servito ai due menanti del II.II.75 per concludere la loro trascrizione; in altri termini, si può verosimilmente proporre per PN un limite *non post* 1496. Viceversa, sul fronte del *terminus a quo* risultano eloquenti le date esplicite e i rinvii cronologici impliciti emergenti dal manufatto, così enucleabili negli estremi più bassi:

c. 30r: la lettera di Poliziano a Bernardo de' Ricci è datata «XXIII aprilis 1491»

c. 61r: «octavo K(a)l(en)das sextilis 1492», cioè 25 luglio 1492, data della stampa da cui è esplicitamente tratta l'epistola polizianesca a Iacobo Antiquario sulla morte di Lorenzo

c. 74r: sonetto del Bramante *Questo è il libretto*, che fa riferimento all'*Apollonio di Tiro* di Paolo da Taegio ed è assegnabile, come a ragione osserva Vecce,<sup>6</sup> al settembre 1492

c. 79r: la traduzione di Bellincioni si riferisce a un epigramma di Ermolao Barbaro scritto nel 1492 per i restauri della villa di Vigevano del Moro;<sup>7</sup> la versione non può essere posteriore al 12 settembre 1492, data di morte del poeta toscano

c. 83r: sonetto *O Milano christianissimo, al ciel grato* del Bellincioni, relativo alle vicende di fra' Giuliano d'Istria, discusso predicatore a Milano durante la quaresima del '92 (il componimento fu dunque composto tra l'aprile '92 e il settembre seguente, quando Bernardo muore)

c. 87r: sonetto *E così fece el timorato agnello*, ancora su fra Giuliano (aprile 1492, *vel circa*)

c. 89r: sonetto *Provedete, signor, d'altro poeta*, composto poco dopo la morte del Bellincioni, avvenuta (cfr. *supra*) il 12 settembre 1492 (è un invito al Moro a procurarsi un altro poeta)

c. 122r: sestina di Jacopo Alifer *Un lupo muta el pelo*, composta in occasione della predicazione di fra' Giuliano, di cui sopra (dunque non molto oltre l'aprile 1492)

cc. 182r-184r: serie di sonetti di Lancino Curti (e amici?) che «alludono in modo mordace»<sup>8</sup> alla *Coronatione e sponsalatio de la serenissima Regina M. Bianca Mad. Sff(orza)*, opera di Baldassarre Taccone uscita nel 1493, non sappiamo in quale mese: questo sarebbe dunque il *terminus post quem*, e probabilmente *circa quem* (se è

---

<sup>5</sup> È questa la conclusione cui giunge anche VECCE, *Leonardo*, p. 276, nota 15.

<sup>6</sup> In BRAMANTE, *Sonetti*, p. 95.

<sup>7</sup> Cfr. CASTAGNOLA, *Milano*, p. 106 e nota 30.

<sup>8</sup> Ivi, p. 112 (su un'ipotesi di Dante Isella).

vero che potrebbero riferirsi al testo manoscritto, conosciuto in anticipo rispetto alla stampa) dei componimenti

c. 198r: «di Fra Iuliano de Hystria sestina composta in una torre del castello di Viglievano quasi incarcerato cum timore di peggio»: siamo dunque nel corso del 1492 (cfr. *supra*)

c. 213r: «Aurelli Episcopi Martoranensis [è Amelio Bienati] oratio in funere Laurentii Medice Neapoli habita»: siamo dunque nell'aprile 1492. Segue un epigramma sullo stesso argomento

c. 221r: «Dominus Machaneus optimo ac perdocto Iuliano suo de Hystria»: ancora sul caso del frate istriano (1492)

c. 222r: due epitaffi, «Belincioni» e «Laurentii Medicis» (morti rispettivamente il 12 settembre e l'8 aprile 1492)

c. 222r: «Oratio Dominici Machanei anni 1492 ab eo contexta in festo omnium sanctorum», cioè il 1° novembre '92.

Con l'esclusione dell'episodio alluso alle cc. 182r-184v, peraltro non certissimo in sé e nella datazione, i riferimenti cronologici *recentiores* del codice conducono, in modo pressoché tetragono, e lungo tutto il contenuto del manoscritto, al periodo compreso tra l'aprile e il novembre 1492. In questo contesto, non rivestono valore decisivo le osservazioni della Castagnola<sup>9</sup> sulle implicazioni cronologiche dei due diversi appellativi rivolti al Moro dai vari poeti di PN, talora chiamato «duca di Bari», talaltra «principe», un titolo, quest'ultimo, che Ludovico Sforza avrebbe potuto ottenere soltanto dopo il 1494, cioè dopo la morte del legittimo duca Giangaleazzo. Il fatto è che non solo i due titoli si alternano nel testo («duca di Bari» ricorre alle cc. 79v e 133r, «principe» alle cc. 89r, 182r, 219r-v), ma nella penna degli adulatori il Moro era di fatto promosso a capo – dunque principe – indiscusso di Milano, al di fuori di qualsiasi preoccupazione di esattezza giuridico-istituzionale, magari controproducente agli occhi di chi a quel *princeps* aveva affidato i suoi destini. Tale constatazione non implica un'automatica assegnazione cronologica per PN, ma risulta ben indicativa a tal fine, anche in considerazione del fatto che l'allestitore del codice parigino sembra aver agito sulla spinta dell'attualità, storico-cronachistica e letteraria. Chi si dedicò a ricopiare (o a far ricopiare) i testi di PN, riversava dalla vita quotidiana milanese, quasi in presa diretta, ciò che, sul versante della prosa o dei versi, del latino e del volgare, più lo colpiva e riteneva degno di essere ricordato, parallelamente interfoliando tale materiale con i testi, per lo più poetici, che riusciva nel frattempo a procurarsi (pur sempre di poeti viventi, o morti da poco, e comunque «d'attualità», se non d'avanguardia). È proprio tale disposizione mentale del collettore di PN a spiegare la serie di *unica* da lui trasmessici, spesso pezzi improvvisati, occasionali, che persino gli stessi autori forse mai si sarebbero sognati di salvare e di trasmettere: com'è il caso, veramente esemplare, del «Sonetto dil

---

<sup>9</sup> Cfr. *ibid.*

suprascripto [Bramante] composto dapoi cena a tavola a Paulo da Taegio, qual gli lo rechiese per metterlo nel fine d'una certa sua opera intitulata "Apolonio de Tyro" dedicato a la magnifica madonna S. ferarese», il cui testo risulta di per sé eloquente:

Questo è il libretto che ti scrive Paulo,  
madonna Caracosa Brunamonte,  
nel qual vedrete il monte, il ponte e il fonte,  
l'inferno, il cielo e Christo col diavolo,  
Bramante e il Machaneo, lasagne e caulo,  
e per vincer ciascun sudagli el fronte.  
O donna, or qui fian tue bellezze conte,  
e t'ua nobiltà persin da l'avolo.  
Che dirèn noi? El c'è sei versi ancora.  
Non altro, basta, e' l'è fornita l'opra.  
Cazone in cul, tornate d'un'altra ora.  
Ogni cosa a suo tempo ben se adopra,  
ognuno a un modo il ciel non avalora,  
quel è meglor che fa laudarse a l'opra.<sup>10</sup>

È chiaro che mai Paolo da Taegio avrebbe potuto far stampare un tale sonetto come *explicit* dell'*Apollonio di Tiro*, dato che soltanto le due quartine (e con vari doppi sensi) rispondono in qualche modo alla bisogna, laddove le due terzine sono solo uno scherzo, tra il lubrico e lo gnomico, scritte come mero riempitivo («Che dirèn noi? El c'è sei versi ancora»: e giù con chiacchiere *non-sense*). Credo non si vada lontani dal vero ipotizzando che l'allestitore di PN fosse stato presente a quella cena, e subito dopo, a caldo, abbia appuntato o fatto appuntare sulla carta un sonetto nato all'impronta e condotto a termine per scommessa, senza dubbio fra l'ilarità indotta dal cibo e dal vino, e probabilmente dimenticato dallo stesso Bramante già all'indomani.

Il ritratto di un collettore attento alle novità, "lombarde" (nel senso ampio che il termine possedeva allora) o toscane o toscaneggianti, pronto a registrarle (o a farle registrare), con piglio quasi da cronista, nel suo personale zibaldone, emerge non solo dall'analisi di PN, ma anche da quella di un altro codice proveniente dal medesimo scrittoio, l'attuale Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale di Roma (= RS). Come ho già avuto modo di notare altrove,<sup>11</sup> delle due mani (A e B) che incrociano il loro lavoro nel codice, l'una (A) risulta senza dubbio la medesima di PN, e gioverà allora analizzare sommariamente contenuti e segnali cronologici emergenti dal manoscritto romano:

---

<sup>10</sup> Mi avvalgo di BRAMANTE, *Sonetti*, p. 55, con un minimo intervento sulla *e* del v. 10 e soprattutto con la correzione, al v. 2, di «madonna cara, cosa brunamonte» di Vecce, secondo la proposta di Paolo Bongrani riferita da ISELLA, *Sonetti*, p. 123, nota 3.

<sup>11</sup> Cfr. MEDICI, *Canzoniere*, pp. 67-69.

- A - *Vita* latina di F. M. Visconti scritta dal Decembrio  
 A - 23 sonetti contro il Cosmico (del Pistoia?)  
 A - commedia *I Menichini*  
 B - rime di Galeotto Del Carretto e corrispondenti  
 A - rime di Sannazaro  
 B - rime del Pistoia e corrispondenti  
 B - epigramma di Piattino Piatti  
 B - versi latini e volgari di B. Taccone, alcuni dei quali riferentisi al viaggio a Roma dell'autunno 1492<sup>12</sup>  
 B - carmi e rime di P. Apollonio, N. da Correggio, S. Ciocca, G. Visconti  
 B - A. Cornazzano, *De excellentium virorum principibus* (in terzine)  
 B - versi volgari e latini di G. Ferdinando, Giovanni Cieco, «Hermes junior»  
 B - «Bassani Mantuani Machoronea»  
 B - capitolo di Sannazaro  
 B - volgarizzamento della lettera inviata da Cristoforo Colombo al tesoriere di Castiglia da «l'insula de Canaria adi 15 feb(raio) 1493»  
 B - orazione latina di Giasone del Maino, tenuta il 13 dicembre 1492  
 B - versi volgari di I. Corsi, F. Gonzaga, V. Calmeta, G. Del Carretto, A. Grifo, G. Gambaloita, A. Campofregoso  
 A - rime del Tebaldeo (55 carte)  
 A - A. Cornazzano, *Del modo di reggere e del regnare*  
 A - A. Cornazzano, *De l'arte militare* (150 carte)  
 A - rime di G. Benivieni e corrispondenti (fra cui quelle della “tenzone d'Amore” fra Lorenzo - Poliziano - Collenuccio e lo stesso Benivieni)  
 A - 26 sonetti di Lorenzo de' Medici  
 B + A - sonetti adespoti  
 A - capitolo di Galeotto Del Carretto  
 B - orazione latina di Giovanni Del Maino, detta a Milano «die septimo Januarii 1495»  
 B - sermone di Lionello Chierigatti, tenuto in S. Pietro la domenica delle Palme del 1495  
 B - capitolo di G. B. Cavalletti  
 A - B. Taccone, *Danae*, recitata il 31 gennaio 1496  
 A - vaticinio per l'anno 1493 (copiato da una stampa bolognese del 10 gennaio '93)  
 A - sestina di Guidotto Prestinari  
 A - prosa latina anonima  
 B - rime adespote  
 A - A. Michele, *Silva*  
 A - capitolo del Cariteo

---

<sup>12</sup> Si veda su ciò PYLE, *Milan and Lombardy*, p. 99.

A - estratti degli *Annales* del Palmieri

A - carmi e rime di B. Taccone.

L'ambito degli interessi, la gittata geografica delle scelte, la varia natura dei testi (si consolida fra l'altro l'attenzione verso il teatro volgare già di PN) confermano quanto già emerso dall'analisi di PN; l'unica differenza, oltre a quella del ricorso all'aiuto di un secondo menante (B), sta nel ventaglio cronologico, che qui varia dalla fine del 1492 / inizio del 1493 fino alle date, in progressione, gennaio e aprile 1495, 31 gennaio 1496. In altri termini, la fatica dell'allestimento di RS deve ritenersi posteriore a quella sostenuta per PN, e con tutta verosimiglianza immediatamente successiva a quest'ultima. Ora, se si tiene presente la caratteristica saliente del collettore dei due manufatti, che è quella di registrare i vari pezzi "a caldo", man mano che ne aveva notizia e spesso a ridosso della data di composizione degli stessi, credo si possa ragionevolmente collocare la fase di allestimento di PN nel corso del 1492-93, quella di RS subito appresso, tra il 1493-94 e il 1496. Le filigrane di ciascuno dei mss. avallano in pieno tali conclusioni, risultando le «lettres assemblées» di PN (cfr. Briquet 9607) attestate a Bormio nel 1490, e il bucranio di RS (cfr. Briquet 14431) a Milano nel 1492: dati che tornano anche dal versante geografico. Parimenti, queste risultanze collimano anche con la figura del possibile allestitore di PN e di RS, verso il quale indirizza una nota di possesso presente in quest'ultimo codice, a c. 496r, di mano primo-cinquecentesca successivamente cancellata con dei tratti d'inchiostro: «Camillus Vicecomes filius g[...]», che andrà quasi certamente tradotta e sviluppata in «Camillo Visconti figlio di Gaspare». Grazie alla preziosa tavola genealogica prodotta da Cinzia Pyle,<sup>13</sup> l'unico Camillo di Gaspare Visconti risulta essere il figlio del famoso poeta milanese, vissuto (quest'ultimo) fra il 1461 e il 1499; e poiché Camillo fu uno dei suoi ultimi nati, ed era dunque ancora pivello fra la metà e la fine degli anni Novanta del Quattrocento, è giocoforza ammettere che RS appartenne, prima che a Camillo, a suo padre, che ne deve essere ritenuto a pieno titolo l'ispiratore-allestitore. Una simile conclusione va ovviamente estesa anche a PN, dietro al quale già la Castagnola aveva sospettato la presenza di Gaspare Visconti, specie considerando che, significativamente, PN non tramanda nessun verso di lui, ma risulta in ogni caso il «punto focale» della raccolta, a cui direttamente o indirettamente rinviano molti dei componimenti e dei personaggi in essa ospitati, ivi compresi quei poeti laurenziani la cui lezione Gaspare, in splendido isolamento, aveva fatto propria nella sua produzione.<sup>14</sup>

Focalizzate sulla silloge di rime di Pietro Bembo presente in PN, le sopraddette conclusioni implicano per questi versi una cronologia *non post* 1493. Ora, noi sappiamo che dal maggio del 1492 e per tutto il '93, nonché parte del '94, Pietro si

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 61.

<sup>14</sup> Cfr. CASTAGNOLA, *Milano*, pp. 108-9 (con la quale si dimostra d'accordo ISELLA, *Sonetti*, p. 124).

trovava a Messina, impegnato in uno studio continuato e totalizzante del greco, come lui stesso confessa nel *De Aetna*:

Itaque, ne te teneam diutius, quartusdecimus mensis agebatur, ex quo ego et Angelus meus apud Constantinum praeceptorem graecarum litterarum studiis exercebamur, neque sane adhuc vacuum ullum tempus dederamus nobis laboris ac ne unum interea integrum remiseramus diem.<sup>15</sup>

Per quattordici mesi, tutti i giorni, Bembo e l'amico Angelo Gabriele si erano dati alle lettere greche, sotto la guida di Costantino Laskaris, e soltanto dopo un così lungo periodo, a metà del 1493, avevano trovato il tempo per una gita sull'Etna, su cui è incentrata la citata operetta latina. Senza alcun dubbio, Pietro non aveva composto versi in volgare in quel torno di tempo, e se anche, in via di ipotesi, l'avesse fatto, bisognerebbe postulare che tali rime fossero state inviate prontamente a Venezia, e che da qui fossero in qualche modo giunte, in tempi record, nelle mani del collettore di PN. La congettura riesce manifestamente assurda: le 16 rime bembesche attestate da PN erano state composte prima della partenza per Messina, dunque sono frutto di un autore non più vecchio di 21 anni, e in qualche caso non ancora ventenne.

Le conclusioni cui si è testé giunti sono verificabili, per altra via, almeno per uno di quei 16 componimenti, dato che il n. XII (numerazione dell'appendice a questo articolo), cioè il capitolo intitolato *Sogno*, è citato in una lettera di Bembo ad Alberto Pio composta «ex Noniano» (la villa di S. Maria di Non dei Bembo, nel padovano) il 21 agosto 1498:

Contuli demum me ad bibliothecam. In qua cum essem heri, venit in manus mihi vernaculum carmen meum, quod feceram hoc ipso in loco, ante quam in Siciliam proficiscerer, ut me ipsum atque amicum quendam meum ad bene vivendi officia, et capessendarum virtutum studium, quasi dormientes excitarem.<sup>16</sup>

Il contenuto del *vernaculum carmen*, così come è riassunto qui sopra, coincide perfettamente con ciò che si legge nel capitolo, cui oltre tutto rinvia l'accenno indiretto e ammiccante «quasi dormientes», da collegare al titolo (*Sogno*) dato da Bembo al componimento: il quale è detto composto, nella biblioteca di Villa Bozza, prima della partenza per la Sicilia, dunque prima del marzo 1492.<sup>17</sup> Ritrovandolo nel 1498, Bembo decideva di inviarlo al citato Alberto Pio, a testimonianza del fatto che egli non si era limitato a scrivere, in giovinezza, versi amorosi («amatoria»), ma anche aveva cantato quanto pertinente «ad mores et philosophiam» (lettera citata), riconoscendo dunque in sé la presenza del *cantor rectitudinis* oltre che del *cantor amoris*.

---

<sup>15</sup> Cito da BEMBO, *De Aetna*, p. 11.

<sup>16</sup> In BEMBO, *Lettere*, I, n. 29, p. 25.

<sup>17</sup> Conclusione cui era già giunto Carlo Dionisotti in BEMBO, *Asolani e Rime*, p. 290.



L'invio del capitolo ad Alberto Pio, il quale – si rammenti – era «l'allievo prediletto, il protettore e signore di Aldo» Manuzio,<sup>18</sup> fu forse il gesto che permise a quel componimento l'approdo alle stampe, «in un ambiente molto vicino ad Aldo» e probabilmente a ridosso della sopra citata lettera bembesca, secondo la verosimile ipotesi di Carlo Vecce<sup>19</sup> relativa all'incunabolo del *Sogno*, senza note tipografiche, recentemente rinvenuto nella Biblioteca Braidense di Milano.<sup>20</sup> Nel dare alle stampe la sua prima opera in volgare (la seconda in assoluto dopo il *De Aetna*, uscito da Aldo nel 1496), Bembo non si accontentò di riprodurre il testo giovanile della lettera accompagnatoria e dei versi, ma intervenne su alcuni passi per migliorare il dettato originario trasmessoci da PN, come risulta dagli apparati annessi all'edizione qui pubblicata in appendice: proprio tali interventi garantiscono che il testo PN, e a maggior ragione quello dell'autografo da cui più o meno lontanamente deriva, non è propriamente lo stesso che sta a capo dell'incunabolo, e che dunque riesce ragionevole supporre un certo lasso di tempo fra la stesura primitiva, antecedente al viaggio in Sicilia, e l'entrata in tipografia del *Sogno*.<sup>21</sup>

Varianti d'autore addirittura antecedenti al testo fissato da PN, per le quali dunque si innalza il *terminus ante quem* del marzo 1492, riconducendoci a un Pietro Bembo ancor più giovane, sono testimoniate dai versi traditi dal famoso codice Zichy (= Z) della Biblioteca Metropolitana Ervin Szabó di Budapest (segnato 09/2690). Tale manoscritto, fatto ampiamente conoscere, più di ottant'anni fa, da Luigi Zambra,<sup>22</sup> è stato recentemente al centro di un ampio dibattito fra gli storici dell'architettura, giusta gli *excerpta* di opere di Francesco di Giorgio Martini che esso tramanda;<sup>23</sup> copiato dal veneziano Angelo Del Cortivo tra gli anni novanta del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento, interfolia disegni architettonici con rime di poeti secondo-quattrocenteschi, fra cui la sestina doppia bembesca *Lieto principio de felici giorni* (c. 80v, in questa appendice al n. IX). Già la lettura del solo *incipit* garantisce che la redazione Zichy si apparenta a quella di PN, nonché all'altra degli *Asolani* "Q" (cioè della redazione presente nel ms. Queriniano VI.4), poiché nella *princeps* del prosimetro (1505) e successive riedizioni l'avvio diventa *I più soavi et riposati giorni*; la collazione dei tre testi dimostra che Z e PN tramandano la versione più antica della sestina, che l'autografo Q degli *Asolani* modifica in parte, secondo dettami poi accolti dalle stampe; parallelamente, alcune *lectiones singulares* proprie, rispettivamente, al solo Z e al solo PN stabiliscono l'indipendenza dei due testimoni

<sup>18</sup> Sono parole di Dionisotti, in *Aldo Manuzio editore*, p. XII.

<sup>19</sup> Formulata in VECCE, *Bembo e Poliziano*, p. 483, nota 17.

<sup>20</sup> Su cui BALDACCHINI, *Letterato*.

<sup>21</sup> Osservazione che rende assai improbabile l'ipotesi di Baldacchini che la stampa possa essere stata compiuta dai De Gregori nei primissimi mesi del 1492.

<sup>22</sup> Cfr. ZAMBRA, *Codice Zichy*.

<sup>23</sup> Basti vedere, in proposito, l'ampia scheda sul codice, con relativa bibliografia specialistica, di MUSSINI, *Trattatistica*, pp. 370-72, cui sarà da aggiungere, per le interessanti ipotesi, BIFFI, *Una proposta*; ma per una riconsiderazione globale del problema cronologico, cfr. la mia descrizione del codice in BOIARDO, *Amorum libri tres* 2002, pp. XXXIII-XXXVI.

fra loro. Nella trafila redazionale (Z + PN) → Q → *stampe*, risaltano alcune lezioni di Z, perfettamente plausibili nel contesto e non verosimilmente risultanti da fraintendimenti dell'antigrafo, le quali si oppongono alle corrispondenti lezioni di PN + Q:

Z	PN + Q <sup>24</sup>
28 Quel vento nel <i>sofiar</i> svelse el mio stato	Qual vento nel <i>fiorir</i> svelse il mie stato
33 la mia <i>lunga</i> vita	la mia <i>troppa</i> vita <sup>25</sup>
54 del mio <i>doglioso</i> pianto	del mio <i>sì largo</i> pianto
60 pur che la <i>lingua</i> mia rimanga al stile	pur che la <i>voce</i> mia rimanghi al stile [Q: et la mia <i>nuda voce</i> fie 'l mio stile]

Differenze come quelle qui segnalate non possono che attribuirsi a varianti d'autore, che dunque fanno emergere in Z una tappa redazionale precedente a quella di PN: la qual cosa significa che l'originale cui, direttamente o indirettamente, Z attingeva risulta cronologicamente anteriore a quello, ritoccato in un secondo momento da Bembo, rispecchiato in PN. Se ne deduce per la sestina doppia un *terminus ante quem* più arretrato, anche se non possiamo dire di quanto, rispetto al marzo 1492 che vale genericamente per i sedici pezzi di PN.

È palese che l'indagine qui circoscritta al solo codice Z andrebbe estesa a tappeto all'intera tradizione manoscritta extravagante delle rime bembesche, la quale senza dubbio, attesane l'imponenza, potrebbe portare altre conferme alla conclusione sopra raggiunta, e magari ampliare il paniere di rime giovanili (precedenti il viaggio in Sicilia) di Bembo (per fare un solo esempio, vari sospetti gravano sul sonetto *Da que' be' crin, che tanto più sempr'amo* degli *Asolani* Q).<sup>26</sup> Ma è sufficiente, in questa sede, aver indicato la percorribilità di una simile ricerca.

Attorno ai suoi vent'anni, dunque, Pietro Bembo aveva composto un gruzzolo di almeno sedici rime, certo ben lontane dal formare, da subito, un canzoniere (anche perché non sappiamo se dietro alla loro seriazione ci sia Bembo, o invece un copista, e quante altre rime giovanili PN ignori), comunque non leggibili come schegge separate, diffratte, di un'ispirazione estemporanea e centrifuga, dal momento che sono in esse enucleabili alcuni elementi comuni, strutturali e stilistici, già indicativi del modo di lavorare del futuro caposcuola del petrarchismo lirico cinquecentesco. Non sarà un caso, ad esempio, che i nn. IV e V (numerazione dell'appendice) si ritrovino uniti, per quanto invertiti, di lì a qualche anno nel cap. XXIX (primo libro) degli *Asolani* Q, oppure che i pezzi XIII-XIV-XV siano accolti insieme, in quest'ordine, nella *princeps* delle *Rime* (1530), ove occuperanno i nn. IV-

<sup>24</sup> Offro il testo nella *facies* di PN.

<sup>25</sup> Lezione del solo PN, in quanto Q porta modifiche sostanziali a questo e ai seguenti cinque versi.

<sup>26</sup> Come scrive SCARPA, *Qualche proposta*, pp. 94-98.

V-VI: una sequenza che l'edizione postuma Dorico delle *Rime* (1548) scardinerà nel primo elemento, non nei secondi due, del resto caratterizzati *ab origine* da uno stringentissimo legame situazionale-narrativo-linguistico (in parte obliterato in seguito), in forza del quale si torna con la memoria allo stesso momento topico (lui che spia lei, ignara), ricordato con i medesimi vocaboli: si passa da «scorsemi Amor l'altr'ier per mia ventura» (XIV 3) a «Amor, che qui l'altr'ier meco ti stavi» (XV 1),<sup>27</sup> e da «mi vide, e vergognossi» (XIV 13) a «ove ci vide, ove chinò le ciglia» (XV 10); né va ignorato che la XV era collegata alla XIII tramite la *replicatio* della coppia sostantivale *erbette e fiori* (cfr. XIII 7 e XV 5). Si aggiunga che anche la bina X-XI, seppur capovolta, confluirà nella Dorico ai nn. XVII-XVI. Se invece confrontassimo la *dispositio* di PN con la seriazione di VM, vale a dire con quello che è considerato – a torto o a ragione – il primo canzoniere bembesco, e cioè l'idiografo Marciano Italiano IX.143 (= 6993), risalente al 1510-11 circa,<sup>28</sup> ci accorgeremmo di come una buona metà dei sedici pezzi di PN vengano accolti fra i numeri iniziali di VM, e in particolare PN XIV-XV-VII-II-XI siano chiamati a formare la collana VM 9-10-11-12-13, che dunque rivela il suo intrinseco potenziale di stretta seriabilità.

Dal punto di vista stilistico, è già evidente la direzione petrarchista imboccata da Bembo, che in queste prove poco più che adolescenziali si tiene aderente (con la motivata eccezione del capitolo XII) ai temi e alla lettera dei *Rerum vulgarium fragmenta* (e anche dei *Triumpho*). Appare notevole, a questo proposito, la messe di recuperi intertestuali dal *Canzoniere*, spesso ai confini del prelievo centonario: con punte tali, che è possibile studiare la varia fenomenologia redazionale delle *Rime* bembesche *sub specie Petrarcae*, e in particolar modo enucleare un aspetto primario di quella nell'arte del ridurre, e spesso del cancellare, l'eccesso di ingerenza delle *Nugae*. Si veda intanto XI 13, «da far innamorar un uom selvaggio», evidentissima e piena asportazione, nemmeno minimamente alleggerita o mascherata, dei *Rvf* 245, 6, e infatti inesorabilmente tagliata almeno a partire da VM, ove il rifiuto dell'atteggiamento troppo quiescente verso Petrarca (nonché di una forma metrica quasi eslege) comportò il rogo dell'intera seconda metà della lirica, con riduzione dei 13 versi originari a soli 4. Nel sonetto II, v. 6, un endecasillabo come «senza altra forza d'erbe o d'arte maga» aderisce docilmente a «et non già virtù d'erbe, o d'arte maga» dei *Rvf* 75, 3, e infatti fu ritrascritto almeno altre tre volte prima di approdare al testo definitivo, ma già nel primo ritocco (all'altezza di VM) la presenza petrarchesca era stata cassata (→ «che sempre intorno a voi soggiorna e vaga»). Quel verso dei *Fragmenta* doveva aver colpito la fantasia di Bembo, dal momento che l'aveva riecheggiato anche a VI 59, cioè in una lirica che fu poi abbandonata a sé stessa, dunque non più revisionata: «Qual erbe o arte maghe han forza in noi», qui con parallelo prelievo da *Rvf* 174, 1: «se 'l cielo à forza in noi». A VIII 3 «non mi

<sup>27</sup> Del legame che scaturisce dall'avverbio *l'altr'ier* si era già accorto Dionisotti, nel commento alla sua edizione di BEMBO, *Prose e Rime*, p. 515.

<sup>28</sup> Su cui si veda VELA, *Primo canzoniere*.

avesser desdetto quel liquore» fu trasformato in «spegnesser la mia sete a quel liquore» per obliterare il pesante calco di *Rvf* 24, 3: «non m'avesse disdetta la corona», che è un sonetto attivo fin dalla mossa incipitaria in questo di Bembo («Se l'onorata fronde che ...» → «Se le sorelle, che ...»). Particolarmente ficcanti sono poi gli esempi ricavabili dalla sestina doppia IX, che già nel metro confessa il suo debito con la sestina doppia 332 dei *Fragmenta*,<sup>29</sup> e parallelamente nella scelta delle parole-rima: coincidono *notti*, *stile* e *pianto*, laddove *vita* di Bembo ribalta *morte* di Petrarca; quanto agli echi diretti, basti vedere il v. 30: «rompendo el sonno alle mie crude notti», completamente rifatto negli *Asolani* del 1530 perché troppo contiguo al v. 31 del modello petrarchesco: «Fuggito è 'l sonno a le mie crude notti». Ancora nel n. IX, i vv. 19-20 («Quanto era meglio «el dì» che 'l riso in pianto | e 'n guerra pose el mio quieto stato») danno vita a un collage petrarchesco, puntualmente buttato all'aria nelle redazioni successive, derivante da *Rvf* 359, 39 («*Quanto era meglio alzar ...*»), 152, 3 («in riso e 'n pianto») e 360, 30 («e' mi tolse di pace et pose in guerra»); due versi più sotto (IX 22 «che 'l filo ove s'atien mia stanca vita») la versione primitiva fu del tutto accantonata in quanto pericolosamente prossima a *Rvf* 37, 1-2 «Si è debile il filo a cui s'attene | la gravosa mia vita». A VII 11 («ragion mia voglia e 'l vostro guardo vinse») era invece l'eccesso di approssimazione al *Triumphus Mortis* II 102 («ma voglia in me ragion già mai non vinse») a dettare il cospicuo ritocco in «un sol piacer ben mille ragion' vinse», mentre a X 1 («Or ch'al soffiare degli amorosi venti») era evidentemente necessario attutire il doppio impatto dantesco-petrarchesco, per concomitanza di *Purg.* V 15 («per soffiare di venti») e di *Rvf* 66, 10 («agli amorosi vènti», in rima), con i seguenti risultati: «Or che non s'ode mormorar di venti» → «Or che non s'odon per le fronde i venti».

L'affacciarsi della musa dantesca nel precedente esempio non coglie di sorpresa, in forza dell'osservazione tuttora verde di Mengaldo, applicabile «in varia misura a tutta la lirica petrarchistica del '400, prebembiana», sull'«ampia adozione di elementi linguistici della *Divina Commedia* in chiave lirica»;<sup>30</sup> ne deriva che il Bembo qui fotografato, ancora pienamente quattrocentesco, va non tanto poi paradossalmente considerato “prebembesco”, se la maniera che troverà piena espressione a partire dalla *princeps* delle *Rime* del 1530 è di là da venire. La familiarità con Dante del giovane Bembo, ben presente nel capitolo XII (ove non per nulla si invoca Talia [v. 32], la musa “comica”), si fa avvertire nelle altre sue liriche del periodo soprattutto con mosse formulari, quasi automatismi compositivi, i quali saranno non a caso rimossi nelle successive redazioni: si va da «dato ve avrei per qualche ornata rima» di VIII 5, per cui si cfr. *Inf.* XV 60 «dato t'avrei a l'opera conforto», a «quand'io m'accorsi che l'eran donzelle» (XI 11), cfr. *Purg.* VII 65 «quand'io m'accorsi che 'l monte era scemo», e magari a «allor stav'io, madonna» (XIII 13), cfr. *Purg.* XXXI 67 «tal mi stav'io; ed ella ...». Ma elementi danteschi più direttamente introyettati, in seguito avvertiti come tali e

<sup>29</sup> Lo sottolinea anche FRASCA, *Furia della sintassi*, pp. 335-37.

<sup>30</sup> Cfr. MENGALDO, *Lingua*, p. 303.

perciò ripuliti, si riconoscono con una certa agevolezza, come nell'*incipit* di XIV, «Ove *tutta romita* si sede», che recupera *Purg.* VI 72 «l'ombra, *tutta in sé romita*», o come a XV 3-4 «e piace tanto agli occhi mei, | che ...», debitori di *Purg.* I 85-87 «piacque tanto a li occhi miei | [...] | che ...».

Fra questi due soli, Petrarca *in primis* e Dante, si sviluppano le prime prove poetiche volgari di Pietro Bembo, sulla cui formazione culturale va riconosciuto almeno un altro magistero, assai meno portante ma certo vivace e produttivo, vale a dire quello di Lorenzo lirico. È noto che proprio nella Firenze laurenziana, nel corso del soggiorno, in circostanze storiche tragiche, del 1478-79 al seguito del padre Bernardo, oratore della Serenissima, Pietro, ancor fanciullo, doveva aver cominciato a produrre versi volgari che un anonimo adulatore già riteneva degni di Petrarca,<sup>31</sup> e che comunque non ci sono giunti; come non pensare che fosse proprio l'ambiente fiorentino, e l'ombra del gran Lauro (pur in gravi difficoltà), a incoraggiare, facilitare, promuovere una vocazione già precoce? La prova diretta e inconfutabile di una lettura di rime laurenziane da parte di Bembo si ottiene proprio dalle liriche di PN, e in particolare da VII 6, ove la coppia «perché ancora i' *parli e spiri*» discende da Lorenzo, *Canzoniere* CXVI 13 «quella che ode, *parla e spiri*» (in rima): che non è un sonetto qualsiasi, perché fu inviato dal «signore» di Firenze, in data 29 settembre 1481, a Bernardo Bembo,<sup>32</sup> dunque era stato sicuramente letto anche da Pietro; e il fatto che a partire dall'edizione delle *Rime* del 1530 il verso sopra citato fosse ritoccato in «perch'io parli ancora e spiri», con distanziamento della bina verbale, dimostra sia un tentativo di camuffamento, o comunque di riduzione, del prestito, sia anche la sostanziale fedeltà di Bembo maturo verso le sue radici laurenziane.

Il riferimento a Lorenzo e a Firenze importa anche per un altro rispetto, essendo noto che proprio la Toscana, e il Veneto con essa, già all'avanguardia della lirica petrarcheggiante nella prima metà del secolo XV, devono subire l'assalto letterario di altre regioni, «quelle che ospitano grandi corti», le quali si impongono nel secondo Quattrocento come «nuovi centri di irradiazione della poesia lirica».<sup>33</sup> Come dire che i versi volgari del giovane Bembo sembrano geneticamente privi dei cromosomi caratteristici della cosiddetta lirica cortigiana, e nemmeno paiono subirne l'influsso, se non marginalmente, sul piano metrico, retorico e linguistico. Quanto ai metri, le 16 liriche in questione si dividono fra 11 sonetti, 2 sestine (di cui una doppia), 1 canzone, 1 ballata (o «ballata-madrigale», secondo la definizione di Vela)<sup>34</sup> e 1 capitolo ternario. Solo quest'ultimo è forma metrica caratteristica della poesia cortigiana (ma non così il contenuto, in cui «si verifica la fedeltà del Bembo ai modelli, al Petrarca e a Dante ancora per lui appaiati e concordi»),<sup>35</sup> gli altri ci

---

<sup>31</sup> Cfr. al riguardo DANZI, *Novità*.

<sup>32</sup> Si veda in proposito MEDICI, *Canzoniere*, p. 280.

<sup>33</sup> Così in SANTAGATA, CARRAI, *Lirica di corte*, p. 17.

<sup>34</sup> Cfr. VELA, *Primo canzoniere*, p. 168 e nota 2.

<sup>35</sup> Come scrive DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca*, pp. 108-9.

conducono nei paraggi di un petrarchismo metrico ortodosso, ivi compreso l'esperimento *sui generis* che incrocia uno schema di ballata con un tentativo definibile di madrigale libero nel n. XI (XYYX aBbCCaDEffDdGGhhEeXX). Spiccano fra i metri lunghi le due sestine, che resteranno le uniche di tutta la produzione bembesca, probabilmente poste in opera dal giovane Bembo per mettersi alla prova di fronte a un metro così arduo, tanto più se raddoppiato come nel caso del n. XI, che è una delle primissime riproposte della sestina doppia 332 dei *Fragmenta* prima del suo grande ritorno cinquecentesco (forse è seconda, cronologicamente, solo ad analogia del Cariteo). La canzone (n. VI) si snoda su 6 strofe a schema abC abC CdeeDfF più congedo xyyX, su un percorso ben petrarchesco, specie dei *Rvf* 125-126, con qualche diversità nell'alternanza di settenari ed endecasillabi e un commiato su tre versi (ed è la 125 a presentare lo stesso numero di stanze, contro le 5 della 126). Quanto ai sonetti, una volta notata l'uniformità, ormai di prammatica, della fronte incrociata (ABBA ABBA), si devono annoverare 8 sirme su due rime, tutte CDC DCD (che è schema al secondo posto assoluto nei *Fragmenta*), e solo 3 sirme su tre rime, con 3 combinazioni diverse: CDE DEC (n. III: con un unico esempio in Petrarca), CDE CED (n. XIII: assente nei *Rvf* e caratteristico, tramite Giusto, dei poeti delle corti padane),<sup>36</sup> CDE CDE (n. XVI: al primo posto in Petrarca). Se poi dai metri passiamo ad analizzare la testura retorica delle 16 rime bembesche, con particolare riguardo alle figure più artificiose (antitesi, iperboli, epifonemi, sillogismi, arguzie, ricchezza metaforica, ecc.), potremo segnalare, come punte di massima elaborazione dell'*ornatus*, gli *adynata* del son. IV o la preterizione in anafora *Taccio ... taccio ...* di XI 12-14 (non per niente sterilizzata nelle successive redazioni); semmai, è l'intonazione generale di queste liriche a denunciare una tendenza all'esclamazione, a una pronuncia un po' troppo solenne, si direbbe cantata. Si aggiunga, nel settore linguistico, qualche circoscritto allontanamento dallo stretto monolinguisimo petrarchesco, unito a scelte formali spesso invalse dal fondo settentrionale della lingua bembesca (e più del copista di PN), ben al di qua delle riflessioni teoriche che solo più tardi occuperanno il patrizio veneziano; resta che Bembo accoglie vocaboli non lirici quali *bestemmio* VI 74, costrutti assenti dai *Fragmenta* come *sì fa poca stima* VIII 4 (per 'fa sì poca stima'), esiti fonomorfolgici aberranti del tipo *sì fondonno : s'alzonno* in rima a XII 121-23. Insomma, le sedici rime di PN rivelano un solido petrarchismo di stampo (secondo-)quattrocentesco, che subisce qualche marginale influenza della coeva poesia cortigiana ed è alla ricerca di una propria personale maniera: traguardo tuttavia ancora lontano, come anche dimostra l'abbandono a loro stesse di varie di quelle poesie (I, III, VI), magari dopo qualche timido tentativo di recupero posteriore (V e XVI negli *Asolani* Q, VIII in VM, XII nell'incunabolo braidense), e come attesta il fittissimo lavoro rielaborativo nelle rime salvatesi dal naufragio.

---

<sup>36</sup> Cfr. SANTAGATA, CARRAI, *Lirica di corte*, pp. 77-78.

L'attuale testo critico vulgato delle *Rime* bembesche risulta quello stabilito da Carlo Dionisotti,<sup>37</sup> che ha basato le sue edizioni, del 1932 e del 1966,<sup>38</sup> su quella curata da Carlo Gualteruzzi uscita in Roma «per Valerio Dorico et Luigi fratelli, nel mese d'Ottobre M.D.XLVIII» (= D), con dedica al cardinale Farnese e lettera proemiale di Annibal Caro; a questa stessa stampa si era attenuto anche Mario Marti, nella sua edizione del 1961.<sup>39</sup> Ambedue i curatori moderni avevano ritenuto fededegno il lavoro svolto da Gualteruzzi, rigettando all'unisono l'altra sedicente terza edizione delle *Rime*, venuta in luce nel gennaio 1548 a Venezia, «appresso Gabriel Giolito de Ferrari» (= G) e fondata su un manoscritto già di Bembo e a quel tempo nelle mani del genero Pietro Gradenigo. I motivi per cui questa stampa non può ambire a rappresentare l'ultima volontà dell'autore sono stati chiariti, in maniera definitiva, da Paolo Trovato,<sup>40</sup> cui si deve la dimostrazione che la Giolitina si basa su un codice autografo (o idiografo) di Bembo, già pronto nel 1538 per la prevista e poi non più realizzata terza edizione (in vita) delle *Rime*, affidata a Gualteruzzi e in gran parte rispecchiante l'ordinamento e il testo della seconda edizione di quelle, uscita a Venezia nel 1535; questo manoscritto, oggi perduto, era stato «messo definitivamente da parte nel 1541»,<sup>41</sup> allorché il cardinale aveva pensato bene di accogliere la proposta di Gualteruzzi «che si facesse una impressione di tutte [le rime] insieme, cioè di quelle degli *Asolani* e delle altre», e aveva allo scopo ordinato «che ne fosse trascritta una copia di tutte insieme, traponendo quelle dei detti *Asolani* con le altre»: copia già pronta nel momento in cui Bembo scriveva quanto ora riferito, vale a dire l'11 novembre 1541.<sup>42</sup> Tale codice, come è risaputo, si può identificare con certezza nel ms. 10245 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (= Vn), una bella copia di mano di segretario con interventi autografi di Pietro, alcuni dei quali forniti di data: si va dal meno recente, «die xvj mens. Mart. 1543» (c. XVIIIr), al più tardo, «in mane natiuitatis Domini 1545» (c. 70r), sicché il testo-base di Vn fu esemplato nel corso del 1541 e la revisione di Bembo cominciò non più tardi del 1543 (ma verosimilmente già prima) e arrivò almeno alla fine del 1545.<sup>43</sup>

Tali numeri, e in particolare l'essere il manoscritto viennese ancora sul tavolo di Bembo appena un anno prima della sua morte, e parallelamente la sfiducia nella scrupolosità di editore di Gualteruzzi, artefice della stampa D, hanno condotto

---

<sup>37</sup> [Ora l'edizione di riferimento è quella curata da Andrea Donnini (BEMBO, *Rime*)].

<sup>38</sup> Cfr. rispettivamente BEMBO, *Asolani e Rime* e ID., *Prose. Asolani. Rime*.

<sup>39</sup> Cfr. BEMBO, *Opere*.

<sup>40</sup> Cfr. TROVATO, *Per la storia*.

<sup>41</sup> Ivi, p. 480.

<sup>42</sup> Cfr. BEMBO, *Lettere*, vol. IV, n. 2297, p. 394.

<sup>43</sup> Da vedere, su ciò, PECORARO, *Rassegna bembiana*, pp. 468-69 (ma risulta ivi erronea la trascrizione «die XVI nonas [!] Mart. 1543»), e TROVATO, *Per la storia*, pp. 484-87.

Marco Pecoraro a considerare Vn frutto dell'«ultima volontà dell'autore», almeno «fino a quando non si dimostrerà, con prove, che nell'unico anno di vita rimasto al Bembo, cioè nel 1546 [...], egli approntò un nuovo testo di poesie per la stampa»;<sup>44</sup> fino a quel momento, compito dell'editore delle *Rime* avrebbe dovuto essere quello di riprodurre fedelmente il ms. Viennese.

Ora, una prima prova a favore della presenza di un intermediario (perduto) fra Vn e D, che materializziamo intanto e a buon conto con la sigla *y*, aveva pensato di portare Trovato nel suo citato contributo *Per la storia delle Rime del Bembo*, in particolare tramite la testimonianza di una stampa postillata di *Asolani, Rime e Stanze* del 1530 (Venezia, da Sabbio) conservata presso la biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (segnatura «Nencini F 7 3 25»). Le postille, considerate autografe di Bembo, sarebbero derivate da autocollazione, portata a termine nell'ultimo anno di vita dal maturo cardinale, che le avrebbe identificate con numeri, tali per cui le lezioni «2» delle *Rime* rinvierebbero all'edizione del 1535, quelle «3» al perduto codice Gradenigo, da cui la stampa Giolito del 1548 (con cui collimano), le «4» al sopraddetto esemplare *y*, cioè a una copia intermedia fra Vn e D (con la quale ultima coincidono); parallelamente, le postille degli *Asolani* numerate «1» rimanderebbero alla *princeps* del 1505, le «4» (mancano i numeri «3» e anche «2», dato che questi ultimi saranno da leggersi più probabilmente «1»)<sup>45</sup> invece rinvierebbero, poiché coincidono con l'edizione Scotto del 1553, a un antigrafo perduto della medesima, «identificabile con ogni probabilità nel disperso postillato Melzi dei secondi *Asolani*».<sup>46</sup> Purtroppo le conclusioni di Trovato non sono sottoscrivibili, innanzitutto per una ragione di metodo: l'autografia delle postille bembiane non può essere data come un prerequisito assunto come certo, ma è il dato che va dimostrato per via filologica, cui solo in un secondo tempo si può affiancare l'*expertise* sulla grafia, a conferma e sostegno di una conclusione già raggiunta per altra via. Tutto ciò con buona pace dei paleografi che hanno offerto il loro assenso all'ipotesi dell'autografia, del resto apparsa piuttosto dubbia a Emanuela Scarpa, «per il *ductus* pesante e per il modulo grande» di certe lettere.<sup>47</sup> La stessa studiosa, all'indomani dell'uscita dell'articolo di Trovato, nel restaurare alcune inesattezze in cui quest'ultimo era incorso, aveva espresso la sorpresa e il disagio per la figura di un Bembo, quale apparirebbe dal postillato della Nazionale e dai rilievi di Trovato, «collazionatore di se stesso in vista di un'edizione critica dei suoi versi con improbabile apparato diacronico»,<sup>48</sup> o quantomeno, aggiungiamo noi, applicatosi nell'ultimo anno della sua vita a fare quanto non aveva mai fatto nei sessant'anni precedenti (come risulta dai codici suoi, autografi o idiografi, che ci sono giunti, di

---

<sup>44</sup> PECORARO, *Rassegna bembiana*, p. 469.

<sup>45</sup> Come ragionevolmente opina SCARPA, *Qualche proposta*, p. 109.

<sup>46</sup> TROVATO, *Per la storia*, p. 472. Nel frattempo, il postillato Melzi ha fatto una breve apparizione, per poi ris comparire nuovamente: si veda in proposito ARBIZZONI, *Una nuova notizia*.

<sup>47</sup> SCARPA, *Qualche proposta*, p. 109.

<sup>48</sup> Ivi, p. 108.



svariate sue opere), cioè diventare appunto «collazionatore di se stesso», quasi, potremmo dire, dati l'età e la condizione personale, culturale e sociale, «ἐαυτὸν τιμωροῦμενος». Di là da ciò, la constatazione elementare, pura e semplice, che le postille «2» delle *Rime* coincidono con l'edizione del 1535, le «3» con G, le «4» con D, porta a una conclusione obbligata, la più economica che si possa formulare, senza che – almeno in questa occasione – si debbano moltiplicare gli enti, vale a dire gli interpositi perduti antecedenti alle stampe: si tratta di postille tratte direttamente dalle edizioni a stampa, rispettivamente, del 1535, del 1548 (gennaio) e ancora del 1548 (ottobre), con il che anche viene a essere preventivamente fugato ogni dubbio sulla supposta identificazione con Bembo del postillatore. Allo stesso modo, per gli *Asolani* le lezioni «1» saranno ricavate dalla *princeps* del 1505, le «4» dalla stampa postuma del 1553, e quest'ultimo sarà anche il *terminus post quem* probabile dell'intera operazione, posta dunque in essere da un grammatico-filologo – su cui non facciamo ulteriori indagini – poco dopo la morte di Bembo e sulla base delle sole edizioni a stampa (nemmeno tutte).

Calato il sipario su un ipotizzato testimone diretto di *y*, non per questo risulta impossibile dimostrare la presenza di tale anello perduto fra il testo Vn delle *Rime* e la stampa Dorico delle stesse. E intanto: la mancanza di segni sospetti, ditate d'inchiostro, tracce anche minime di un passaggio in tipografia, dimostra che Vn non fu la copia affidata da Gualteruzzi ai fratelli Dorico per la stampa, ragion per cui quest'ultima fu effettuata su un altro esemplare (= *y*). È una conclusione cui era giunto lo stesso Pecoraro,<sup>49</sup> e confermata da Dionisotti, per il quale *y* fu trascritto «per volontà del Bembo», che ivi avrebbe esplicitato alcune scelte non chiare o solo accennate in Vn, quali la duplice redazione del sonetto CXXXVI o la trascrizione integrale di due canzoni degli *Asolani* citate in Vn soltanto negli *incipit*, cioè *Sì rubella d'Amor* (II XVI) e *Se 'l pensier, che m'ingombra* (II XXVIII).<sup>50</sup> Ma la testimonianza più esplicita e diretta sulla presenza di *y* proviene da una asserzione, ben nota, dello stesso Gualteruzzi in una lettera del 25 giugno 1547 a monsignor Della Casa (quasi co-editore *de lonh* delle *Rime*, o comunque alto garante delle stesse e consigliere-guida di Gualteruzzi):

Del luogo non mutarò niente, dandoli [al son. CXLI] il più fresco, perciocché avanza appunto un luogo per un sonetto, dove questo ha da stare, nella compilatione fatta dal medesimo maestro [Bembo] pochi giorni avanti il suo fine.<sup>51</sup>

Su cosa si debba intendere per *compilatione* può essere chiarito da un altro luogo dello stesso Gualteruzzi, laddove egli scrive:

---

<sup>49</sup> Cfr. PECORARO, *Rassegna bembiana*, p. 474: «sul suo [di Vn] testo, secondo noi – anche se non sullo stesso manoscritto –, offerto dal Gualteruzzi, i Dorico poterono dare in luce l'edizione del 1548».

<sup>50</sup> Cfr. BEMBO, *Prose e Rime*, p. 694.

<sup>51</sup> Cito da *Corrispondenza*, n. 242, p. 388.

Qualcuno mi consiglia a stampar di dietro [cioè di seguito alle «Rime»] certe rime del medesimo Cardinale, che non sono state compilate da Sua Signoria nel volume.<sup>52</sup>

Dunque: nel riferirsi alle rime estravaganti di Bembo, Gualteruzzi le dice *non compilate da Sua Signoria nel volume*, vale a dire non comprese/trascritte nella raccolta in ordine messa insieme dal cardinale, sicché la *compilatione* di cui sopra sarà appunto un manoscritto contenente la trascrizione seriatà delle rime autorizzate da Pietro Bembo: *compilatione*, si badi, *fatta pochi giorni avanti il suo fine*, cioè, pare bene, nel corso dell'ultimo anno di vita del Veneziano. Tali dati collimano a perfezione con le informazioni in nostro possesso: abbandono di Vn dopo il Natale del 1545 e ricopiatura in un nuovo esemplare *y* di Vn stesso, fra l'inizio del '46 e – verosimilmente – l'agosto dello stesso anno, che è la data del sopra citato son. CXLI al Casa, l'ultimo composto da Bembo e non compreso nella *compilatione* delle *Rime* autografa o (più verosimilmente) idiografa in possesso di Gualteruzzi.

Che non si debbano nutrire dubbi di sorta sulla necessaria presenza di *y*, fatto trascrivere e controllato dallo stesso Bembo negli ultimi mesi di vita, risulta anche dalla collazione fra Vn (testi e ordinamento) e D, dalla quale si ricava l'impossibilità che alcuni dei cambiamenti intervenuti nel passaggio da Vn a D siano imputabili a Gualteruzzi, e debbono perciò essere ricondotti alla volontà del cardinale, espressa sulle carte dell'ultimo esemplare delle *Rime* da lui posseduto, cioè su *y*. A questo scopo ho provveduto a ricollazionare integralmente il testo delle *Rime* (e solo di quelle, escludendo cioè i sonetti dei corrispondenti e le *Stanze*) di Vn, fruito in microfilm, con D, fisicamente identificato nella copia marciana segnata 227.D.128. Tale messa a confronto dei due testi si è resa necessaria dopo che i riscontri ricavabili dalle tavole fornite da Pecoraro alle pp. 470-73 e 475-78 del suo citato articolo si sono dimostrati imprecisi, spesso erronei e gravissimamente lacunosi. Premesso che non mi occuperò di fenomeni minimi, seppure importanti, come l'accorpamento o la separazione delle parole che non comportano mutamenti fonetici, l'uso dell'interpunzione<sup>53</sup> e di maiuscole e minuscole, e che ovviamente non toccherò degli errori di stampa corretti nell'*errata* (salvo casi particolari), distinguo per comodità la collazione in tre sezioni, ove raccolgo rispettivamente le differenze grafico-fonetiche (in un caso anche morfologiche), testuali (le varianti presumibilmente d'autore) e strutturali. Si avverta che i testi compulsati per i vari confronti risultano quelli volgari d'alto profilo, cioè *Asolani*, *Prose*, *Rime* e *Stanze*, dunque con l'esclusione (salvo espressa menzione) del *Guidobaldo* volgarizzato, della *Historia Vinitiana* e dell'epistolario.

## 1) DIVERSITÀ GRAFICO-FONETICHE

---

<sup>52</sup> Ivi, n. 330, p. 490: poscritto della lettera del 30 giugno 1548.

<sup>53</sup> Su cui un primo, buon contributo complessivo si può leggere in PRADA, *Lingua*.

Liberiamoci anzitutto dei refusi tipografici di D non rilevati nell'*errata corrige*, comunque notando che, da questo punto di vista, l'edizione curata da Gualteruzzi risulta molto buona, specie considerando quanto egli stesso confessava al Casa (il 7 aprile 1548) sulla «fatica da asino» che gli era necessaria per «resistere agli errori de' stampatori», ai quali sembrava «un peccato in Spirito Santo che [...] non ne sia almeno una dozana per carta».<sup>54</sup> Va anzi ascritta alla scrupolosità e fedeltà del Fanese all'esemplare utilizzato per la stampa la mancata ortopedizzazione di alcuni (infidi) errori del copista, sfuggiti a Bembo stesso in Vn (e quindi in y), come ad es. «la dubbia *mia*» per «la dubbia *uia*» a CXLIV 14. Segnalo con asterisco i refusi corretti a mano nella copia marciana collazionata, dal momento che le caratteristiche di tali correzioni (rasura accurata, segni minimi e rispettosi della giustezza delle lettere) inducono a pensare che possano essere state condotte in tipografia, prima della diffusione delle copie: un controllo da me effettuato in proposito sull'esemplare di D posseduto dalla Biblioteca Comunale di Treviso (segnatura: II.21.F.12) ha confermato la presenza delle stesse correzioni manuali, con l'eccezione delle prime due occorrenze. Precede la lezione corretta di Vn, segue l'erronea di D:

XXI 2\* etate / etade [in rima]; XXXII 3\* poggia / pioggia; LXXVIII 14\* terrene membra / terrena membra; LXXXIV 11\* uolando / uolendo; CXXXVI 12 per entro<sup>155</sup> fosco / per entr<sup>1</sup> fosco; *Asol.* I XXIV 58\* da la uita / de la uita; *Asol.* III IX 11\* da uoi / di uoi; *Asol.* III IX 75 superbo / superba.

Solo un cenno a un caso di divisione di parole, perché direttamente criticato da Pecoraro, per il quale Gualteruzzi avrebbe usato «l'elisione là dove, invece, l'autore aveva segnato l'aferesi dell'articolo»: <sup>56</sup> a III 13 Bembo modifica il testo del copista, «Moss'io'l piede», in «Mossil piede», lezione quest'ultima resa in D con «Moss'il piede», in modo pienamente legittimo. Assai più delicati, invece, i seguenti interventi di separazione di parole, perché implicanti il mutamento fonetico segnalato (con qualche imprecisione, dato che il fenomeno non riguarda gli articoli) in *Prose* III IX «E aviene alle volte che, essendo questi due articoli del maschio e della femina dinanzi a vocal posti, essi ora ne mandan fuori la detta vocale, *Lo 'nganno Lo 'nvito La 'ngiuria La 'nvidia*, ora oltre acciò ne mandan fuori ancor la loro, e in vece delle due scacciate ne pigliano una di fuori, la qual nondimeno è sempre la *E*: *L'envio L'envogli* nel verso, in vece di dire *La invogli* *Lo invio*»:<sup>57</sup>

Vn	D
III 14 M'empiar	Me'mpiagar

<sup>54</sup> Cfr. *Corrispondenza*, n. 309, p. 465.

<sup>55</sup> Nella variante di questo sonetto (su cui più oltre) il nesso è scritto accorpo: *entrol*.

<sup>56</sup> PECORARO, *Rassegna bembiana*, p. 470, nota 44.

<sup>57</sup> Mi avvalgo dell'edizione BEMBO, *Prose e Rime*, p. 199.

IX 5 ch'endarno	che'ndarno
XXIII 14 che inuidia → ch'enuidia	che'nuidia
XXXV 7 ne'ngombra	n'ngombra

Che non si tratti, nei quattro casi in oggetto, di soluzioni normalizzatrici di Gualteruzzi, è provato dal fatto che nell'ultima occorrenza (XXXV 7) D si comporta esattamente al contrario delle tre precedenti; in aggiunta a ciò, si consideri che in *Rime* LXI 10 sia Vn sia D scrivono *che'ndarno*, dunque avallando la soluzione di D a IX 5. Più che probabile, perciò, che almeno le scrizioni di IX 5 e XXXV 7 risalcano a *y*, mentre XXIII 14, dove è esplicita la correzione bembesca, potrebbe anche configurare un ripensamento dell'autore (in *y*).

L'isolatissimo ricorso della *y* in *Olympto* (Vn), che diventa *Olimpo* in D (LVIII 6), può spiegarsi solo come residuo di una grafia etimologizzante che non trova pezzi d'appoggio non solo nelle *Rime*, ma nemmeno (se ho visto bene) in tutte le altre opere volgari di Bembo,<sup>58</sup> specie nei nomi propri d'origine greca, ove pur poteva insinuarsi (cfr. ad es. *Charibdi* di Vn a CXXX 8): si ipotizza di conseguenza che sia stato l'autore a obliterarla in *y*.

A XCIII 6 *piagge* di Vn resta *piagge* in D, salvo l'intervento dell'*errata* che invita a leggere «piagge et così sempre»: in effetti, Vn + D ricorrono alla scrizione con *i* superflua a XXIV 6, LVI 30, CXLII 93 e 211, sicché la rettifica dell'*errata* ha tutta l'aria di un intervento normalizzatore di Gualteruzzi di fronte a un'eccezione sfuggita a Bembo (sia essa effettivamente a lui addebitabile, o non invece al copista). La situazione si inverte a XCVI 10, dati *leggiero* Vn e *leggero* D, per un termine in rima (qui con *chero* : *pero*): proprio tale collocazione, con la conseguente ricerca della rima “perfetta”, sembra responsabile della variazione da Vn a D, presente anche, negli stessi termini, in *Stanze* 43, 6 (rima con *vero* e *pensero*, quest'ultimo non a caso corretto da *pensiero*), laddove in *Asolani* III X 8 *leggera* (di Vn e D) rima con *sera*. A riprova, *leggiera* si legge all'interno del verso in *Rime* CL 9 (Vn + D) e in *Asolani* II XVI 13 (D + edizioni 1. 10. 16. del prosimetro<sup>59</sup> - Vn trascrive solo l'*incipit* del componimento), mentre poi tutte le occorrenze del termine in prosa presentano la *i* (salvo che in *Prose* II IV). Dietro dunque alla rettifica prosodicamente scaltrita di *leggiero* in *leggero* a XCVI 10 si può presumere la mano di Bembo, intervenuto in *y*.

Il ritocco a CLVI 1 e in *Asolani* I XXXII 33 e 35 di *Dbe* (Vn) in *Deb* (D + *As.* 1. 10. 16.) non fa che uniformare la grafia dell'esclamazione alle oltre venti ricorrenze di *Deb* nelle opere volgari del Veneziano: va quindi senz'altro accolto dal moderno editore, e se non fu condotto da Gualteruzzi direttamente sulle bozze, deve per

<sup>58</sup> Solo nei giovanilissimi *Asolani* Q si assiste alla correzione autografa di un *lacrime* in *lachryme* (I XII), ovviamente accolto dal moderno editore, Giorgio Dilemmi: cfr. BEMBO, *Asolani*, p. 27. Già nella *princeps* del 1505 la grafia era tornata a essere *lacrime*.

<sup>59</sup> Secondo la siglatura adottata da Dilemmi in BEMBO, *Asolani*, rispettivamente per la *princeps* del 1505, per la seconda redazione del 1530 e per la stampa postuma del 1553.

forza essere intervenuto, per opera di Bembo o del suo esecutore testamentario, sulla copia perduta *y* di Vn.

Dopo *c* velare, la *b* si presenta o meno nei seguenti casi:

Vn	D
XXXIV 6 fiorisca	fiorisca
CXXVII 13 Sepolchro	Sepolcro
CXXX 8 Charibdi	Caribdi
CXLII 155 sepolcro	sepolchro

Non è facile razionalizzare il trattamento opposto riservato alla stessa parola *sepole(h)ro* a CXXVII 13 e a CXLII 155, se non forse pensando a un “ghiribizzo” di copista non regolarizzato da Bembo in *y*. *Fiorisca* di D sarà probabilmente imputabile a Gualteruzzi, o al tipografo, dato che mai altrove l’uscita in *-isca* presenta l’*h* superflua, e in particolare nel verso precedente a quello in oggetto Vn + D leggono significativamente *languisca*. La semplificazione *Caribdi* D rinuncia alla grafia etimologica *Cha-*, del resto già dismessa in *-rib-* (per *-ryb-*), e potrebbe discendere da scelta deliberata di Bembo (operata in *y*).

Per LXX 6 *eccellenti* Vn / *eccellenti* D e per LXXVI 1 *esempio* D / *exempio* D, si pone il problema del ricorso alla *x*, intervocalica o meno, sul quale grafema Bembo era intervenuto in *Prose* II X, in sostanza schierandosi a favore della grafia con *s* semplice (di fronte a consonante) e con doppia *ss* (fra vocali), ma con l’importante avvertenza che «se il Petrarca si vede avere la lettera *X* usata nelle sue canzoni, nelle quali egli pose *Experto*, *Extremo*, e altre simili voci, ciò fece egli per uscire in questo dell’usanza della fiorentina lingua, affine di potere alquanto più inalzare i suoi versi in quella maniera; sì come egli fece eziandio in molte altre cose, le quali tutte si concedono al verso, che non si concederebbono alla prosa». In effetti, nelle prose volgari bembesche auliche si accoglie sempre *esempi(o)*, mentre nei versi staziona solo e sempre *exempio* (da *Asol.* III X 45 a *Prose* III LVII [citazione da Petrarca], da *Stanze* 26, 3 e 28, 5 a *Rime* CXXVII 2), e in particolare in *Rime* I 11, XXXVIII 4, XLV 10, CXLII 113 proprio l’autore interviene a rettificare *esempio* del copista in *exempio*. Parallelamente, sempre e solo nei versi si danno grafie *ex*+cons. autorizzate da Petrarca, come, per stare alle *Rime*, CXVIII 14 *excluso*, CXXXVI 10 e CXLII 53 *expressa*, IV 12 e XX 6 e XXIX 5 e LII 6 *expresso*, LIII 14 *extingua*, CLXII 25 *extinto*. Non avrei dunque dubbi sulla paternità bembesca di *eccellenti* e di *exempio*, grafie che l’autore dovette introdurre in *y*.

Molto mosso il quadro dei dittongamenti:

Vn	D
XXVIII 13 pensier [ma la <i>i</i> potrebbe essere stata sommariamente erasa]	penser

LV 2 <i>pensier</i> [come sopra]	<i>penser</i>
LVI 11 Po <i>ristorar</i>	Puo <i>ristorar</i>
LXIV 1 <i>pensier</i>	<i>penser</i>
LXXI 13 <i>proua</i>	<i>proua</i>
LXXXIII 1 <i>pensier</i>	<i>penser</i>
CX 3 <i>pensier</i>	<i>penser</i>
CXX 7 <i>puoi</i> → <i>poi</i> [barrata la <i>u</i> ]	<i>puoi</i>
CXXXIX 4 <i>pensiero</i>	<i>pensero</i>
CXLII 6 <i>puoi</i> → <i>poi</i> [barrata la <i>u</i> ]	<i>puoi</i>
<i>Asol.</i> II XXVIII 1 <i>pensier</i> <sup>60</sup>	<i>penser</i>
<i>Asol.</i> III IX 44 <i>po dire</i>	<i>puo dire</i>
<i>Asol.</i> III x 25 <i>pensier</i> → <i>penser</i> → <i>pensier</i>	<i>penser</i>
<i>Asol.</i> III x 34 <i>uen</i>	<i>uien</i>

Gli otto casi di *pensier(o)* Vn che diventano *penser(o)* in D si innestano su un *trend* tra i più caratteristici già all'interno del manoscritto viennese, ove sono numerosi i casi di riduzione del dittongo tramite rasatura della *i* (cfr. ad es.: XXIV 11, XXVII 6, XXXVI 10, XXXVII 3, LI 8, ecc.), comunque non estesi a tappeto; in D si nota una continuazione di tale processo, che anzi conduce all'eliminazione del dittongo in tutte le occorrenze di *pensier(o)* al singolare, mentre al contrario il plurale, apocopato o meno, dà sempre *pensier(i)*. Significativo il caso di *Asol.* III x 25, ove Bembo aveva in un primo tempo rifiutato il dittongo presente nel testo, per poi reintrodurlo successivamente, forse a seguito di un controllo sulla sua copia di servizio degli *Asolani* (come è noto, una stampa del 1530 con correzioni autografe),<sup>61</sup> proprio quella copia la cui unica carta a noi giunta (in fotoreproduzione) presenta la modifica a III x 46 di *pensiero* in *pensero*.<sup>62</sup> Sembra evidente che l'ulteriore ripensamento su *Asol.* III x 25 testimoniato da D vada inquadrato nella volontà di Bembo di regolarizzare l'uso al singolare di *penser(o)*, sistematizzato sulle carte di *y*.

Solo in parte analogo il caso di oscillazione tra *po/puo* e *poi/puoi*, che vede D con il dittongo rispetto a Vn. Qui, in particolare, in due casi su quattro la stampa non rispetta la volontà di Bembo, espressa in Vn tramite la cancellazione con un tratto di penna della *u* del dittongo, cassatura interessante anche altre undici occorrenze del verbo, di fronte alle quali D aveva accolto correttamente *po/poi* (cfr. XXV 32, XLVI 13, L 14, LV 41, LXXX 9, ecc.). Nel caso di *Asol.* III IX 44, *po* di Vn è confermato da tutte le edizioni a stampa del prosimetro. In Vn sopravvive una sparuta minoranza di *puo/puoi*: quest'ultima forma è reintrodotta da Bembo a CXXV 7 (il copista aveva scritto *poi*), ma solo perché il termine è in rima e nel verso precedente Pietro aveva appena corretto *uoi* in *uoi*; *puo* è mantenuto in Vn (da cui D) a LV 48, LXIII 12, CLIX 8. In conclusione, se non si può affermare che la forma dittongata sia

<sup>60</sup> Citato nel codice solo l'*incipit* (peraltro autografo).

<sup>61</sup> Cfr. ARBIZZONI, *Una nuova notizia*.

<sup>62</sup> Si veda ivi, tavola fuori testo a fronte di p. 80.

completamente eliminata dalle *Rime*, è certo che la tendenza ultima delle autocorrezioni bembesche sia rivolta in questa direzione (fermo restando il fatto che i testi in prosa conoscono solo *puoi* e *puo*): se ne ricava che nei quattro casi in oggetto è D a risultare infedele a Vn (dunque – a meno di ripensamenti dell’ultima ora – a *y*), per probabile errore degli stampatori non medicato da Gualteruzzi (che pure rispetta i molti altri casi di *poi/po*).

Anche per *pruoua/proua* la forma dittongata (sia essa del sostantivo, come nel caso presente, o delle correlative forme verbali) appartiene alla prosa, mentre quella non dittongata risulta esclusiva del verso,<sup>63</sup> sicché *pruoua* di D a LXXI 13 va tendenzialmente considerata una svista editoriale. Infine, *uen* di Vn è confermato da *Asol.* 1. 10. 16 e dalla stragrande maggioranza delle forme non dittongate presenti nelle opere in versi (ne conto undici occorrenze), contro l’unico *uien* di Vn + D in *Rime* XLIX 4; inoltre, in *Asol.* I XXXIII 26 *uien* diventa *uen* per intervento di Bembo in Vn (→ D *uen*), e la medesima meccanica correttoria viene testimoniata fra *Asol.* 10. (*uien*) e 16. (*uen*): bene perciò *uen* di Vn.

Nel settore delle vocali protoniche, la collazione fra Vn e D ha portato ai seguenti risultati:

Vn	D
III 2 migliori → migliori [ <i>i</i> diventa <i>e</i> ]	migliori
VII 9 sperarei	spererei
XXX 9 durareste	durareste
LXXIII 33 reuerisce	riuerisce
LXXXV 9 mirarete	mirerete
XCII 7 reuerirui	riuerirui
CXXII 5 reuerenza	riuerenza

Il passaggio in Vn da *migliori* a *meggiori* è condotto dal copista, che lo rende quasi impercettibile, ma qualunque sia la ragione che portò al ritocco, la nuova forma non poteva essere accolta da Bembo, dato che mai, in tutte le sue opere volgari, ci si imbatte nella grafia *meggior-*: il ritorno a *migliori* non poté che avvenire in *y*. Per le forme del futuro e del condizionale della prima coniugazione in *-ar-*, *sperarei*, *durareste* e *mirarete* di Vn rappresentano delle eccezioni rispetto alle altre quattordici occorrenze in *-er-* delle *Rime*, come anche dimostrano *Asol.* I XI, ove *trovarete* di 10. diventa *troverete* in 16.: è probabile perciò che siano state introdotte in *y* da Bembo. Viceversa, le grafie latineggianti in *re-* di Vn per *reuerisce*, *reuerirui* e *reuerenza* sembrano le uniche fruite nei versi (certo sulle orme di Petrarca), come dimostrano *reuerente* di *Asol.* II XXVIII 145 e di *Rime* XXIX 4 e XXXVI 5, *reuerentia* di *Rime* CXXXII 4 e *Stanze*

<sup>63</sup> Con qualche eccezione per l’epistolario, ove *prova* ricorre in lettere a parenti di tono meno sostenuto: cfr. PRADA, *Lingua*, pp. 140-41.

22, 5, mentre la situazione nella prosa riesce opposta (sempre *ri-*):<sup>64</sup> in tale contesto, si possono forse ipotizzare degli interventi gualteruzziani (se non delle innovazioni del tipografo compositore).

A XLI 9 Vn legge *diece*, che «più anticamente si disse» (*Prose* III VII), contro *dieci* di D, evidentemente forma moderna, che infatti Bembo utilizza in prosa (con l'eccezione di *Prose* III XXXVI, in cui la correzione da *dieci* a *diece* era già nell'autografo,<sup>65</sup> e tenendo presente che nell'epistolario *diece* si impone su *dieci*),<sup>66</sup> mentre l'unico altro ricorso del numerale compare in *Rime* CLI 4, ove Vn + D scrivono *diece*: che sarà da recuperare anche nel luogo contestato. Invece nel caso di *tredici* Vn / *tredecì* D a CLVIII 7, mancando qualsiasi altra ricorrenza del termine nei testi volgari aulici bembeschi, risulta significativo registrare quanto accade nel sonetto subito seguente, ove «Undici et undici anni» (v. 2) viene corretto in Vn «Undeci et undeci anni», ritocco che avalla la precedente forma *tredecì* (di D), la quale sarà stata introdotta in *y* dall'autore.

In opposizione fra loro i seguenti esempi di elisione:

Vn	D
I 2 molt'anni	molti anni
XXXIII 12 dolce esca → dolc'esca	dolce esca
LV 33 onde a gran	ond'a gran
LXIX 11 com'ei	come ei
LXXIII 20 Quando ogni	Quand'ogni
LXXXIX 3 com'io	come io
CXLVI 12 glantichi	glantichi
CLIII 7 notturn'ombre	notturme ombre
<i>Asol.</i> III VIII 10 altra'arte [ <i>sic</i> ]	altr'arte
<i>Asol.</i> III VIII 12 mille'anni [ <i>sic</i> ]	mill'anni

Alla trattazione dei singoli casi va premessa l'osservazione di Dilemmi, per la quale nel passaggio da *Asolani* 1. a 10., e poi da 10. a 16., è notevole la tendenza di Bembo a ridurre le elisioni,<sup>67</sup> anche se proprio uno dei casi citati dallo studioso e relativo a II XXVIII 107, con passaggio *gelid'acque* (1.) → *gelide acque* (10.), testimonia un ripensamento di Bembo in 16., con ritorno all'elisione (la canzone è citata soltanto nell'*incipit* in Vn, in D compare *gelide*: presente anche in *y*?). E in effetti si assiste alla reintroduzione dell'elisione da parte dell'autore a XXXIII 12, dove la *e* di *dolce* viene erasa ed è segnato l'apostrofo, con una soluzione identica a quella verificabile in *Asol.* III IX 4 (*dolc'esca* 1. 10. 16.): credo che qui disturbasse l'incontro

<sup>64</sup> Da notare che nella prosa meno impegnata dell'epistolario ci si imbatte in qualche caso di *re-*, presente soprattutto «nei testi più ordinari»: ivi, pp. 151-52.

<sup>65</sup> Come si evince da BEMBO, *Prose*, p. 184.

<sup>66</sup> Si veda ivi, pp. 162 e 203.

<sup>67</sup> Cfr. BEMBO, *Asolani*, pp. XCI-XCII e CXVIII.



fra due *e* contigue, sicché la lezione da adottare sarà quella sopravvenuta in Vn. Più arduo decidere a priori fra *notturn'ombre* (Vn) e *notturme ombre* (D), pur potendo tornare utile anche qui il comportamento bembesco negli *Asol.* I VI, con passaggio da *quest'ombre* (10.) a *queste ombre* (16.), che farebbe propendere per D. Le due occorrenze vicine degli *Asolani* (III VIII 10 e 12), già piuttosto strane nella grafia di Vn (è tracciato l'apostrofo ma la vocale non si elide), sono confermate nella versione di D anche nelle edizioni del prosimetro, e perciò saranno da accogliere (andranno presupposte in *y*). *Molt'anni* di Vn trova appoggio in altre sei grafie analoghe delle *Rime* (più una delle *Stanze* e quattro delle *Prose*, due delle quali all'interno di citazioni petrarchesche), e sembrerebbe dunque non temere confronti con *molti anni* di D, se non ci si trovasse di fronte a una locuzione con iterazione di *molti* («molti et molti anni»), ove il parallelismo fra i due aggettivi potrebbe essere la causa della rinuncia all'elisione, esattamente come avviene in *Asol.* II I (unico altro caso di scrizione intera di *molti* unito ad *anni*): «in molti anni molti huomini»: ragion per cui ritengo che l'innovazione *molti anni* risalga a Bembo (in *y*). Su *ond'* eliso (di D) pesano le oltre trenta identiche grafie del termine nelle *Rime* (più quattro nelle *Stanze*), contro le due sparute sopravvivenze di *onde* + vocale in *Rime* XLIV 10 e CII 1, sicché va presunto il rigetto (in *y*) di *onde* di Vn. Per i due casi di *com'* (Vn) / *come* (D) non possiedo documentazioni decisive, dato che le due grafie si bilanciano nelle *Rime* (con una ventina di presenze ciascuna, ovviamente davanti a vocale), ma si tenga presente il passaggio da *Asolani* 10. a 16. di *com'io* a *come io* (I III).<sup>68</sup> Considerazioni analoghe si applicano a *quando* (Vn) / *quand'* (D), notando che ora è la stampa a elidere, a fronte di otto occorrenze di *quando* + voc. rispetto alle dodici di *quand'*. Tra *gliantichi* di Vn e *gliantichi* di D decidono a favore di quest'ultima forma del sintagma (in occorrenza unica nelle *Rime*) le dodici volte degli *Asolani* e le ventisette delle *Prose*, mai contraddette: probabile la cassatura dell'elisione in *y*.

Nel campo dell'aferesi si danno:

Vn	D
XIII 5 distenermi il core	distenermi'l core
XIX 3 rassembri il uolto	rassembri'l uolto
XXI 3 desti il mondo	desti'l mondo
XXII 13 sarai il mio	sarai'l mio
CXXXVII 1 che inuoglie	che'nuoglie
CXLII 66 a mezzo'l	a mezzo il
CXLII 68 quando'l	quando il
<i>Asol.</i> II VI 7 uede'l → uede il	uede'l

*Inuoglie* (Vn) / *'nuoglie* (D), ove non scatta il mutamento fonetico *ch'enuoglie* previsto nel passo citato più sopra di *Prose* III IX, può venire confrontato con

<sup>68</sup> Su cui si veda ivi, p. CXVIII.

*m'innuoglia* di *Asol.* III VIII 1 (in Vn, D e 16.) e *Rime* LXXVII 2 (Vn + D), oltre che con *alto innuoglia* di *Stanze* 17, 5: paralleli che farebbero scattare la scelta verso *innuoglie* di Vn. Tutti gli altri casi riguardano l'afèresi dell'articolo *il*, per la quale non si possono offrire "regole", pur sottolineando che nel passaggio da *Asolani* 10. a 16. alcune di tali afèresi vengono rigettate (ad es. *tutto 'l giorno* → *tutto il giorno* a II I e III XIII, *sopra 'l* → *sopra il* a II VI); si può comunque notare che CLII 66 e 68 entrano in una terna di occorrenze parallele, ove il termine mediano (v. 67) suona *quando'l* sia in Vn sia in D, avallando così le forme aferetiche proposte da Vn negli altri due frangenti. D'altro canto, la rettifica di *Asol.* II VI 7, condotta in Vn, non trova conferme nelle edizioni del prosimetro, che stampano *uede'l* come D: saremmo di fronte a un ripensamento di Bembo, attuato su *y*.

In *ch'in* (Vn) / *che'n* (D), localizzabili in LXXII 3, CXXIV 12, CLXII 24, si deve scegliere fra elisione (di Vn) o afèresi (di D), potendo basarci per le *Rime* su quattro occorrenze di *ch'in* contro le undici di *che'n*: fatto che porterebbe a promuovere la lezione di D, se non fosse che CXXIV 12 conta nello stesso sonetto, al v. 2, la presenza di *ch'in*, probabilmente da preferire anche nel v. 12, laddove negli altri due casi l'opzione conduce a *che'n* (assegnabile a *y*). Indecidibile appare invece la scelta fra *loderail tu* (Vn) / *lodera'l tu* (D) a LXXV 14, cioè fra una forma (la seconda) che unisce l'apocope all'afèresi, e l'altra ove si può riconoscere o l'apocope (*lodera' il*) o l'afèresi (*loderai 'l*).

Quanto alle apocopi:

Vn	D
XVI 11 Quand'io	Quand'i
XVI 13 Amor io	Amore io
XXXIV 7 crudele in	crudel in
XLVIII 4 far i nostri	fare i nostri
LV 52 esser in	essere in
XCVIII 10 quand'io credea	quand'i credea
CXLII 113 dar al	dare al
<i>Asol.</i> I XIV 3 gir a morte	gire a morte
<i>Asol.</i> II VI 19 qual ogni	quale ogni

Il troncamento di *io* in *i'* (XVI 11 e XCVIII 10) risulta una delle direttrici più evidenti del correggere bembesco in Vn, a cominciare dal secondo verso del primo sonetto, ove la *o* di *io* viene erasa (qui e altrove sommariamente), e proseguendo poi con VII 6, XV 8, XXV 7, XXVII 13, ecc.: va accolto *Quand'i* di D e presupposta la cassatura di *o* in *y*. Impossibile dare un'indicazione fra *Amor io* e *Amore io*, se non tener presente l'osservazione generica di *Prose* III VII secondo la quale «sovente [...] nelle voci del maschio si lascia la *O* e la *E* nel numero del meno, in que' nomi che la *R* v'hanno per loro ultima consonante», per quanto nel passaggio da *Asolani* 10. a 16. almeno due volte *Amor* diventa *Amore* (cfr. I XVIII e II XXVI). *Crudele* davanti a

parola iniziante per vocale, oltre che essere autografa in Vn, è scrizione corroborata da *Rime* LIX 13 e LXXXVII 1 (oltre che *Stanze* 15, 6 e 28, 1), e andrà quindi accolta. *Qual ogni* di Vn trova conferma negli *Asol.* 1. 10. 16., e lo stesso si dica di *gir a*, per cui andranno rigettate le proposte di D. Quest'ultimo luogo può risultare importante anche per le altre tre occorrenze di infiniti verbali apocopati (*far i, esser in, dar al*), del resto confermati in tale scrizione dagli altri loro impieghi nelle *Rime*, dove anzi non compare mai, di fronte a vocale, la forma verbale estesa (bene quindi Vn).

A XXVI 10, fra *e'miei* (Vn) / *e i miei* (D) riesce importante il parallelo con *Rime* XCI 4 e *i miei sospiri* per assegnare la palma a D (tramite *y*). Molto strana la prostesi in *petre istesse* di D negli *Asol.* I XXXII 22, che le stampe del prosimetro<sup>69</sup> e Vn smentiscono (*stesse*), e anche *Prose* I XI scoraggiano: «lo aggiugnere la *I* nel principio di moltissime voci [...] sì come sono *Istare, Ischifare, Ispesso, Istesso* [...] non si fa sempre; ma fassi per lo più quando la voce, che dinanzi a queste cotali voci sta, in consonante finisce»: va perciò sottoscritta la lezione non prostetica di Vn.

Nel settore degli scempiamenti / raddoppiamenti si notano:

Vn	D
LV 41 dopo'l gelo → doppol gelo	dopo'l gelo
LXXIII 17 stagion	staggion
LXXVII 5 difetto	difetto
CIV 14 neghitoso	neghittoso
CXLII 52 trafitto	trafitto
CXLII 168 raffreda	raffredda
CLI 12 mirando fisso	mirando fiso
CLXII 6 Doppo	Doppo
CLXII 27 trabocchi	trabocchi
CLXIII 6 Doppo	Doppo

I tre casi di *doppo* di Vn (uno dei quali espressamente reintrodotta su *dopo*) si oppongono alla grafia *dopo* di D, che appare diciotto volte negli *Asolani*, quarantacinque nelle *Prose* e otto nelle stesse *Rime* (per confluenza di Vn e D), più una nelle *Stanze*; si consideri fra l'altro che *dopo* di *Asol.* III VII proviene dalla sostituzione di *doppo* presente in 10., per cui non si può che optare per D (considerando dunque LV 41 un'autosmentita bembesca in *y*). *Stagion* (di Vn) è scrizione unanime nei venti casi in cui il termine compare nelle opere volgari di Bembo considerate (per le *Rime*, vale solo XVII 14), sicché l'inaccettabile *staggion* sarà da addebitare alla stampa (ai tipografi romani?). Per *difetto* (Vn) / *difetto* (D) si danno paralleli non univoci con gli altri ricorsi del vocabolo nei testi bembeschi: in *Asol.* II II *difetto* è una conquista di 16. (in precedenza la parola non compariva) e a III XIX

<sup>69</sup> Nelle quali la riduzione delle forme prostetiche era in atto fin dal passaggio da 1. a 10., e si continuerà in 16.: cfr. BEMBO, *Asolani*, pp. XCII e CXVIII.

si partiva da *difetto* (1.) per approdare a *difetto* (10. + 16.); viceversa, in *Asol.* II XVIII la trafila prevede *difetto* (1.) → *difetto* (10.) → *difetto* (16.), e la doppia si trova anche nelle *Prose* (a II VI e a III LXVI, qui in una citazione petrarchesca che nell'originale dei *Fragmenta* legge *defecto*), nonché in *Rime* LXXI 14: che potrebbe risultare risolutiva per orientare la scelta verso D, vale a dire *y*. Per *neghitoso* (Vn) / *neghittoso* (D) si assiste alla stessa situazione di *Stanze* 33, 8, ove Vn e D distinguono ancora le loro scelte fra scempia e doppia, senza che intervengano ulteriori occorrenze del termine: per la cui grafia si dovrà forse tener presente la soluzione petrarchesca, adottata da Bembo nell'Aldina del 1501, *neghittosa* (LIII 23), che promuoverebbe D. *Traffitto* di Vn confligge con la scrizione scempia della fricativa di D e di *Prose* III LXXIV (dove appare il lemma *traffiggere*), mentre *Asol.* I XI, I XX, I XXVII, II XVIII, nelle redazioni 10. e 16., optano per la doppia *f*, ragion per cui i dubbi nella scelta rimangono. *Raffreda* Vn è smentito non solo da *raffredda* di D e di *Asol.* I XII, ma anche dalle numerose occorrenze dell'aggettivo *freddo*, sempre con la doppia: che sarà stata probabilmente reintrodotta da Bembo in *y*. L'opposizione avverbiale fra *fisso* (Vn) / *fiso* (D), normalmente intercambiabili nella nostra tradizione lirica, va ricondotta al sintagma *mirar fiso* con cui qui si presenta, la quale, si può dire senza eccezione alcuna, compare in tutta la poesia anteriore o contemporanea a Bembo nella scrizione con la scempia,<sup>70</sup> e così anche nelle *Stanze* 25, 5, oltre che – ma in prosa – in *Asol.* I XXXVI, nei quali anzi si assiste al passaggio da *fisso mirando* di Q a *fiso mirando* delle edizioni a stampa: sicché sarà da avallare la lezione di D, da ipotizzare già attiva in *y*. Per *trabocchi* Vn / *trabbocchi* D vanno ricordate le sette occorrenze con grafia scempia della radice *trabocc-* negli *Asolani* (sette casi), nelle *Prose* (citazione come lemma di *traboccare* a III LXXIV) e nelle *Rime* LIII 2 (*trabocca* di Vn + D); inizialmente, *trabocchi* si leggeva anche in *Stanze* 45, 8, senonché sulla parola intervenne Bembo, aggiungendo una *b* nell'interlinea, da cui D *trabbocchi*: ed è proprio tale correzione (tarda) dell'autore a farci ipotizzare che un analogo ritocco a *Rime* CLXII 27 sia avvenuto in *y*.

*Lassarne* di Vn in *Asol.* I XXXIII 6, contro la forma toscana di D *lasciarne*, trova conferma nelle redazioni del prosimetro (Q 1. 10. 16.), ma è l'unica occorrenza con *-ss-* del verbo in tutte le opere bembesche qui prese in considerazione<sup>71</sup> (salvo che la voce verbale non sia obbligata dalla rima, e con l'eccezione motivata di *Asol.* III IX 48, ove *lassa* ripete la medesima forma che il verbo assumeva in rima 13 versi sopra), nelle quali invece dilaga la grafia palatalizzata: probabile perciò che D derivi da una correzione di Bembo su *y*. Lascia invece molto perplessi la rinuncia alla palatalizzazione in *giugner* a LXXI 11, così scritto dal copista di Vn ma corretto o fatto correggere da Bembo in *giunger* (tramite aggiunta del *titulus* sulla *u* e cassatura con due tratti obliqui di *n*): qui D stampa *giugner*, che risulta l'unica forma verbale

<sup>70</sup> Come si evince dalle centinaia di esempi richiamabili nella *LIZ*.

<sup>71</sup> Nell'epistolario, invece, *lassare* e forme coniugate hanno una notevole incidenza, pur non risultando maggioritari: cfr. PRADA, *Lingua*, p. 183.

attiva in tutte le opere volgari (in particolare per le *Rime*, cfr. *giunger* XCIX 10 [Vn + D] e *giugnesti* CXLII 179 [Vn + D]); si tratterà allora o di un nuovo ripensamento di Pietro su *y* oppure di un'operazione assai sottile di mimesi petrarchesca, per cui i versi in oggetto («[Petrarca] direbbe a sé: “Tu qui giunger non pòi”») ricalcano anche nella grafia del verbo *giunger* (che peraltro Petrarca rende altrove con la palatale: cfr. 270, 28 e 325, 19) *Rinf* 247, 13 «Lingua mortale al suo stato divino | *giunger non pote*» (così nell'Aldina del 1501).

La sonorizzazione in *Federigo* è la norma nelle *Prose*, dove uno dei protagonisti è appunto «messer Federigo Fregoso», di conseguenza a XLI 14 non parrebbero sorgere dubbi fra *Federigo* Vn contro *Federico* D; va però fatto notare l'avvenuto ritocco di *Lugretia* in *Lucretia* nel passaggio da *Asolani* 10. a 16. (I XI), con eliminazione della consonante sonora a pro della sorda e contemporanea opzione per la grafia etimologica: meccanismo che potrebbe bene essere scattato anche qui, trattandosi fra l'altro sempre di un nome proprio. La sonora in *honestade* D rispetto a *honestate* Vn a XVI 3 sembra smentita dalle forme con la sorda (ovviamente fuori rima) di *Asol.* II XVI 39, *Rime* XXXIV 6 e *Stanze* 36, 1, unanimi (per confluenza di *Asol.* 16., Vn e D) su *honestate*, che sarà dunque poziore.

Fra *giuditio* Vn / *giudicio* D a CL 3 non si danno dubbi di sorta, poiché tutti gli esiti del termine nelle opere bembesche presentano *-cio*, e in particolare *Rime* CXXIV 8; oltre tutto, in *Prose* II VIII *giudicio* dell'autografo passa a *giuditio* nella *princeps*,<sup>72</sup> per poi tornare a *giudicio* nell'edizione postuma del 1549, e così in *Asol.* II XIX *giuditiose* di 1. diventa *giudiciose* in 10. (confermato da 16.): di qui la preferenza da accordare a D (tramite *y*). Piuttosto insolito l'intervento di Bembo a CL 14, perché cassa *squartiera* del copista a favore di *squarçera*, scritto a margine, mentre poi D stampa *squarciera*; in effetti l'assibilazione naviga controcorrente, se solo si ricorda che nel passaggio da *Asolani* Q a 1. e poi a 10. *trezza* era diventato *treccia*,<sup>73</sup> pur se non a tappeto (sopravvive in 16. a II XVI 4), tanto da farci chiedere se la lezione di D non incarni un ripensamento dell'ultima ora di Bembo, esplicitato nel perduto *y*, con l'opzione per una terza forma diversa dalle prime due (*squartiera* → *squarçera* → *squarciera*).

Nell'ambito delle preposizioni, «Fan *di* pensieri al cor si dura schiera» di Vn negli *Asol.* I XXXII 51 si contrappone solo ipoteticamente a *de* *pensieri* di D, dato che la scrizione di Vn è confermata dalle edizioni del prosimetro, nonché dal ricorso del sintagma specificativo *di* *pensieri* in *Rime* VI 10, LXXIII 19, XCVIII 4. Infine, la scelta fra «a laura *in su* la neue» (Vn) / «a l'aura *su* la neue» (D) cade sulla prima, date le coincidenze con *Rime* XXIV 9, XXXIV 12, LXXI 9, nonché *Stanze* 39, 6.

## 2) DIVERSITÀ TESTUALI

<sup>72</sup> Cfr. al riguardo BEMBO, *Prose*, p. 69.

<sup>73</sup> Come ricorda Dilemmi in BEMBO, *Asolani*, p. XCVIII: da leggere con i distinguo di SCARPA, *Qualche proposta*, pp. 94-98.

Le seguenti difformità tra Vn e D si possono ricondurre a possibili o probabili o sicure varianti d'autore, dunque riflettono, se confermate come genuine, un mutamento dell'ultima volontà di Bembo sul testo delle *Rime*, fisicamente fermata sulla copia perduta *y*.

Vn

D

V 10 Senno maturo a la piu uerde etade → Senno maturo et <sup>74</sup> la piu uerde etade	Senno maturo a la piu uerde etade
XLI 7 in si duri metalli	in su duri metalli
LV 6 Spese a uostr'uso piu che mio diletto	Spese a uostr'uso piu che a mio diletto
LVII 7 piaga non po darte → piaga ei <sup>75</sup> non po darte	piaga non po darte
LVIII 2 ch'io sperar	che sperar
LXXI 8 Doti de l'alma et sua santa ricchezza	Doti de l'alma et sua tanta ricchezza
CXXXVI [vedi sotto]	[vedi sotto]
CXLII 58 non ha piu un bene il mondo	non ha piu un bene al mondo
CXLVII 1 Porto; chel mio piacer teco ne porti	Porto; chel piacer mio teco ne porti
CLIV 14 So[ranzo] <sup>76</sup> → Quirino	Soranzo
CLXII 65-66 Hauess'io almen penna piu ferma et <sup>77</sup> stile   possente	Hauess'io almen penna più ferma o stile   possente
<i>Asol.</i> I XXXIII 65 e'n questo → e'n questa [ <i>o</i> → <i>a</i> ]	e'n questo
<i>Asol.</i> III VIII 3, 6, 7 aitarme : contentarme : parme	aitarmi : contentarmi : parmi
<i>Asol.</i> III VIII 13 chiuder in carte	stender in carte

Si può saggiare il grado di autenticità delle lezioni proposte da D partendo dai tre *loci* degli *Asolani*, per i quali possiamo contare sulla tradizione indipendente a stampa del prosimetro, non senza però aver prima risolto un problema procedurale e metodologico. Dato che le carte autografe, o meglio idiografe, di Bembo relative a *Rime* e *Asolani* sono passate per le mani di Gualteruzzi, sospettato di manipolazioni a vari livelli del dettato bembesco, ci si chiede se l'eventuale conferma del testo di D da parte degli *Asolani* 16. non configuri un intervento gualteruzziano di modifica della lezione originale condotto contemporaneamente sulle *Rime* e sugli *Asolani*, sì da uniformarne il dettato finale. Tali dubbi vanno rigettati, per le seguenti ragioni:

- 1) la stampa degli *Asolani* 16., avvenuta a Venezia e non più a Roma come invece D, è svincolata dalle dirette cure di Gualteruzzi, perché fu da questi e dall'altro

<sup>74</sup> Cassata la *a* con un tratto di penna, Bembo scrive nell'interlinea *et*.

<sup>75</sup> Aggiunto nell'interlinea dall'autore.

<sup>76</sup> Nome eraso, di cui sono leggibili le prime due lettere (il resto si evince grazie ai rilievi di cui più oltre).

<sup>77</sup> La *et* risulta da aggiunta di una *t* alla *e* preesistente (ambedue di mano del copista).

esecutore testamentario di Bembo, Quirini, affidata al mercante fiammingo Niccolò Stupio, che da loro ricevette gli originali dell'operetta.<sup>78</sup>

- 2) Questi originali constavano di una copia della stampa del 1530 (= 10.) con correzioni autografe di Bembo, come è ormai appurato grazie alla ricomparsa, fuggevole ma significativa, di tale esemplare in un catalogo della Libreria antiquaria Banzi di Bologna, che ce ne ha conservato il facsimile di una carta.<sup>79</sup> E poiché chi ebbe in mano e poté in qualche modo studiare detto postillato ha parlato di «oltre cinquecento» interventi di Bembo,<sup>80</sup> mentre, parallelamente e indipendentemente, l'ultimo editore degli *Asolani* ha quantificato in un numero attorno a seicento le differenze riscontrate fra le edizioni 10. e 16., si può essere relativamente certi sia che le variazioni di 16. rispetto a 10. risalgano all'autore, sia che non ci siano stati interventi all'altro sul testo finale degli *Asolani*.
- 3) La presenza in 16. di varianti d'autore e di microvariazioni grafico-fonetiche, le une e le altre prive di riscontro nelle precedenti redazioni del prosimetro e in Vn + D, tutti fermi su lezioni fra di loro uguali ma diverse e precedenti rispetto alle ultime testimoniate da 16., fanno concludere che le due edizioni, D delle *Rime* e 16. degli *Asolani*, procedettero indipendentemente, senza che si sia proceduto, non solo da parte dei curatori delle stampe ma nemmeno dallo stesso Bembo, a una collazione delle liriche nelle rispettive copie di lavoro, almeno nell'ultimo loro stadio redazionale. Le differenze fra 10. + Vn + D (che precedono) e 16. (che segue) sono le seguenti:

I XXXII 57 Et manco del gioir / Et mancando al gioir; I XXXIII 14 S'in alpe / Se in alpe; I XXXIII 21 peregrino / pellegrino; I XXXIII 31 Che solean far miei di / Ch'i miei di solean far; III VIII 37 una bella fontana / una chiara fontana; III X 16 faccia'l desir / faccia il desir; III X 72 gli saran duci / li<sup>81</sup> saran duci.

Una volta appurato che gli *Asolani* 16. risultano pienamente fruibili come testimone indipendente rispetto a Vn e a D per ciò che riguarda i testi lirici comuni, si può tornare alle tre lezioni della tavola sopra riportata, per notare che a III VIII 3, 6, 7 il cambio di rima legato al mutamento fonetico dei pronomi atoni enclitici da *-me* a *-mi* (dunque da *-arme* ad *-armi*) prevede la concordanza di Vn con *Asolani* 10. e di D con *Asolani* 16.: la qual cosa garantisce che il mutamento fu voluto da Bembo e non poté che essere segnato sulla copia *y* di Vn che entrò in tipografia. Anche per III VIII 13, *stender in carte* di D trova piena conferma in *Asolani* 16. (mentre *Asolani* 10. prevedeva una variante, *pinger in carte*, già rifiutata a livello di Vn con *chiuder in carte*), dunque dovette rientrare (se *stender* era già negli *Asolani* 1.) in *y*, e da qui in D.

---

<sup>78</sup> Sull'argomento si sofferma Dilemmi in BEMBO, *Asolani*, p. XXIV, nota 2, e pp. CXVI-CXVII.

<sup>79</sup> Si tratta della c. Miiii<sup>v</sup> di 10., ripubblicata – come già si è avuto modo di dire – da ARBIZZONI, *Una nuova notizia*, nella tavola fuori testo a fronte di p. 80.

<sup>80</sup> Ivi, p. 77.

<sup>81</sup> Correzione autografa *gli* → *li* (*g* cassata con un tratto di penna obliquo, da destra a sinistra, e in soprannumero, a margine, Bembo ripete *li*), visibile nella citata fotoreproduzione di c. Miiii<sup>v</sup> di 10.

Il terzo caso (I XXXIII 65) è un po' diverso dai precedenti, perché *questa* di Vn si trova anche negli *Asolani*, fin da Q, passando per 1. → 10. → 16.; senonché la lezione di D, *questo*, non riesce inventata lì per lì da Gualteruzzi (o non nasce da refuso tipografico), in quanto già presente nel testo-base di Vn, e se è verosimile che la correzione bembesca in Vn *questo* → *questa* sia stata condotta per omologarne il testo a quello delle stampe degli *Asolani*, è altrettanto verosimile che la lezione *questo* di D rappresenti un ripensamento dell'autore, il ritorno – come molte altre volte – a una variante già scartata e ripescata (in *y*).

Dato questo viatico, vale a dire l'affidabilità testuale di D e la possibilità di un'autosmentita autoriale, sono numerosi i casi analizzabili in modo consimile a quello testé riportato di *Asol.* I XXXIII 65, dal momento che D rifiuta innovazioni bembesche, segnate direttamente in Vn, per tornare al testo-base del manoscritto, in *Rime* V 10, LVII 7, CLIV 14. Nel primo frangente, Bembo probabilmente volle ribadire la formula temporale petrarchesca «a la più verde etate» (cfr. *Rpf* 145, 8 «a la matura etate od a l'acerba»), così riattribuendo a «Senno maturo» la centralità prima perduta a causa dell'innalzamento del complemento di tempo a soggetto paritetico con gli altri. A LVII 7 sarà sembrata troppo pedante e pesante l'introduzione del soggetto di terza singolare *ei*, riferito al *core*, visto che né la versione del pezzo comparsa negli *Asolani* Q e 1. (fu poi tolto in 10. e 16.), né quella accolta nella *princeps* delle *Rime* del '30 e nella riedizione del '35, recano traccia del pronome: di conseguenza il (timido) tentativo esperito in Vn sarebbe stato rifiutato da Pietro in *y*. Ben più vistoso il cambio di dedicatario del sonetto CLIV, che proprio in Vn Bembo volle passasse dal Soranzo (Vettor) al Quirini (probabilmente Girolamo), nonostante il componimento fosse nato, fin dalla primissima redazione leggibile in BEMBO, *Lettere*, vol. III, n. 1724, p. 624 (ottobre 1535), con la chiusa «Soranzo, i' piango e son per pianger sempre». Il dietrofront da *Quirino* a *Soranzo* testimoniato da D, in nessun modo potrà essere attribuito a Gualteruzzi, magari addebitandolo all'astio di costui verso il collega curatore testamentario del Cardinale, per la semplice ragione che un cambio di dedicatario di un sonetto non avrebbe potuto essere affrontato a cuor leggero da Gualteruzzi senza creare un vespaio di proteste e risentimenti da parte dei diretti interessati; poteva bene, quel cambio, essere intrapreso da Bembo, il quale, tornando sui suoi passi e dunque a Vettor Soranzo, aveva verosimilmente pensato di non privare l'amico di una citazione per regalarla a chi di menzioni ne aveva già un'altra,<sup>82</sup> segnatamente in *Rime* CXXIX, *Girolamo, se 'l vostro alto Quirino*. Si riaffaccia quindi con vigore l'ipotesi di *y* per spiegare il meccanismo di sostituzione onomastica.

Potrebbe rivelarsi analogo a quanto ora discusso a LVII 7 l'abbandono, da Vn a D, del pronome personale *io*, in qualche modo pleonastico o comunque non strettamente necessario a disambiguare il testo (*e converso*, non è affatto sicuro che del passaggio di *ch'io* a *che*, con la caduta di *io* e il contemporaneo allungamento di

---

<sup>82</sup> Vera o fittizia che fosse, dato che potrebbe trattarsi di un caso di omonimia.



*cb'* in *che*, possa essere incolpato il tipografo). Quanto alla lezione di XLI 7, ci si deve chiedere se dietro a *su* di D non si debba individuare un errore di stampa, a fronte di Vn *sì*, poiché quest'ultimo vocabolo potrebbe risultare *difficilior* rispetto all'altro, come quello che promuove un costrutto con *che* consecutivo anziché (più banalmente?) relativo: «scrivete questo in *sì* [*su*] duri metalli, | che la vecchiezza e 'l tempo abbiano a scherno»; parallelamente, e viceversa, esiste la possibilità che *su* derivi da un effettivo intervento di Bembo (in *y*), rivolto a cassare una ripetizione con il *sì* del v. 13, per cui la questione appare in bilico. Un probabile refuso sembra essere invece quello di D a LXXI 8, poiché il passaggio da *santa ricchezza* di Vn (confermato a monte dalle due edizioni delle *Rime*, 1530 e '35) a *tanta ricchezza* di D comporta una banalizzazione evidente e riesce spiegabile come errore di ripetizione del *tante* del verso precedente («quai versi agguaglieran l'alta dolcezza, | ch'ogni avaro intelletto appagar sole | di chi v'ascolta, et l'altre *tante* et sole | doti de l'alma et sua *tanta* [*santa*] ricchezza?»). Sospetti gravano anche sulla lezione di D a CXLII 58, che comporta il passaggio dalla proposizione petrarchesca<sup>83</sup> «non ha più un bene il mondo», con *mondo* soggetto e *ha* 'possiede', al meno connotato «non ha più un bene al mondo», con *mondo* locativo e *ha* 'esiste', dunque *bene* nuovo soggetto: costrutto accettabilissimo, se non fosse per il prosieguo dei versi: «e tutto quel di lui, che giova e piace, | ad un col tuo mortal sotterra giace», dove *di lui* sottintende *il mondo* soggetto della frase precedente (come in Vn, e già in *Rime* 1530 e '35) e meno bene si adatta alla versione *al mondo* di D. Viceversa, a CLXII 65-66 la proposta di D («penna ... o stile») sembra rimediare a un'incongruenza di Vn («penna ... et stile»): ricorrendo a due sostantivi sinonimi, il poeta dice meglio che avrebbe voluto per sé *o* una «penna più ferma» *o* uno «stile più possente», piuttosto che, cumulati, una «penna più ferma» *e* uno «stile più possente»: ritocco che, se l'interpretazione è corretta, va fatto risalire a Bembo, perciò a *y*. In modo analogo, l'aggiunta di *a* cui si assiste in D a LV 6, «l'ore | spese a vostr'uso più che *a* mio diletto», marcia nella duplice direzione di regolarizzazione del dettato e di ricerca di una maggiore perspicuità, dato che «più che mio diletto» (di Vn + *Rime* '30 e '35) poteva anche essere inteso come 'più del mio piacere', 'più di quanto volessi': sarà quindi accreditabile all'autore (in *y*). Al quale non vedo come non si possa attribuire anche la responsabilità dell'inversione tra aggettivo possessivo e sostantivo a CXLVII 1, in quanto comportante un insolito e arrischiato mutamento ritmico, dal più consueto «Porto, che 'l mio piacer teco ne porti» (1 4 6 7 10) alla serie di accenti ripercossi centrali di «Porto, che 'l piacer mio teco ne porti» (1 5 6 7 10); e forse agì, nel rovesciamento d'assetto del sintagma, la volontà di diversificare il verso rispetto ad *Asol.* II XXVIII 78, nuovamente accolti nelle *Rime*: «Faggio, del mio piacer compagna eterna».

Veniamo infine al son. CXXXVI che si presenta in Vn in due redazioni, l'una di base, il cui *incipit* è altresì registrato nell'indice finale (*Se meco di lodar a parte a parte*,

---

<sup>83</sup> Cfr. *Rvf* 207, 98 «ben non à 'l mondo».

poi corretto in ...a pieno in carte), l'altra trascritta accanto alla precedente (*S'in me, Quirina, da ritrar in carte*), ambedue riportate da Pecoraro;<sup>84</sup> D, a sua volta, stampa la versione dedicata alla Quirini, con alcune varianti nel testo rispetto a Vn. La scelta, quasi la costrizione, del curatore editoriale di stampare il sonetto nella veste nominativa va ricondotta alle reiterate insistenze dell'interessata e risulta con estrema evidenza dall'epistolario Gualteruzzi-Della Casa; scrive il primo, in data 9 giugno 1547:

Sono stato per pigliare argomento di scrivere quattro linee alla Magnifica Madama Isabetta [Quirini] da questa parte, poi me ne sono rimasto, volendome prima consigliare con Vostra Signoria Reverendissima [= Della Casa]. Fra le dette Rime vi sono alcuni sonetti fatti per sua Magnificenza [Quirini], come ella può sapere, nell'uno de' quali ella era nominata, ma il Cardinal volle levarne il nome. Il Magnifico [Quirini], quando era in Roma, mi disse che la Magnifica Madama Isabetta voleva che vi fosse tornato il suo nome stampandosi, et fece venir da Venetia l'originale per mostrarlomi, di mano propria del Cardinale. Or io vorrei satisfar quella Magnifica Madama, alla quale mi sento grandemente tenuto per le carezze che io ho sempre havute da Sua Magnificenza et li miei hanno ricevute quasi tutti, et molto affettionato per lo suo molto valore; ma non vorrei, contravenendo all'autorità di quel Signor [Bembo] dar materia di essere ripreso a qualche scioperato, per che [Moroni: perché] Vostra Signoria Reverendissima sarà contenta dirmene il parer suo; et parendole che io ne scriva alla prefata Magnifica, scriverò, ovvero ella medesima potrà far questo officio con Sua Magnificenza in mio nome, acconciando la bisogna [Moroni: che la bisogna] comunque le parerà meglio.<sup>85</sup>

Il Casa risponde, da Venezia, due giorni dopo:

Io credo che non sia in parte alcuna contro alo honor di Monsignor Bembo che [Moroni: ché] in quei sonetti sia il nome della Magnifica nostra [Quirini]. Ché se è vergogna a far versi di amore et di donne, ella è in tutto quel libro, o nella maggior parte; et se non è vergogna a parlar di amore et di donne, io non veggo che in quel nome sia particular biasimo, anzi più tosto spetiale honore. Et a Sua Magnificenza sarà gratissimo che vi sia rimesso il suo nome et che quel sonetto sia posto avanti agli altri che son fatti per lei. Et tanto più caro le fia, quanto questo favor le verrà per mano vostra; il quale essa ama più che non si debbe, secondo qualchuno di noi altri, et io desidero che voi le scriviate una lettera sopra questi sonetti.<sup>86</sup>

Dunque Bembo aveva deciso di acquisire fra le sue *Rime* il sonetto che aveva scritto per Elisabetta Quirini Massolo, la cui versione originale autografa, che nominava la nobildonna nell'*incipit*, egli aveva spedito alla destinataria, ma condizione *sine qua non* per essere ospitato nel canzoniere era l'eliminazione del nome di lei, in ossequio alla norma, autoimpostasi da Bembo, secondo la quale

---

<sup>84</sup> Cfr. PECORARO, *Rassegna bembiana*, pp. 476-77, nota 78.

<sup>85</sup> *Corrispondenza*, n. 236, p. 380.

<sup>86</sup> Ivi, n. 237, p. 382.

nessuna delle donne amate veniva chiamata direttamente per nome, anche per impedire che si riconoscesse la pluralità degli amori sottesa alle liriche. Ragioni esterne al galateo erotico bembesco e alle linee costitutive delle *Rime* imponevano ora a Gualteruzzi, morto il Cardinale, di contravvenire alla di lui volontà, e a ciò monsignor Della Casa offriva il suo *placet*, sicché in D finì un sonetto che non avrebbe dovuto apparire nella versione *S'in me, Quirina*. È pressoché certo che in *y* Bembo avesse fatto ricopiare la veste anonima del componimento, in una redazione che adesso si tenterà, per quanto possibile, di ricostruire. Collaborano al recupero le seguenti testimonianze:

- [1] Vn-base: *Se meco di lodar*
- [2] Vn-aggiunto: *S'in me, Quirina*
- [3] Edizione G: *Se meco di lodar*
- [4] Edizione D: *Se in me, Quirina*.

Ricordo che G deriva dal perduto codice idiografo donato al Gradenigo, che in gran parte rispecchia la fisionomia della prevista terza edizione delle *Rime* del 1539: dove dunque – a conferma di quanto sopra osservato – avrebbe dovuto apparire la versione anonima del son. CXXXVI. La collazione dei quattro testimoni produce i seguenti risultati:

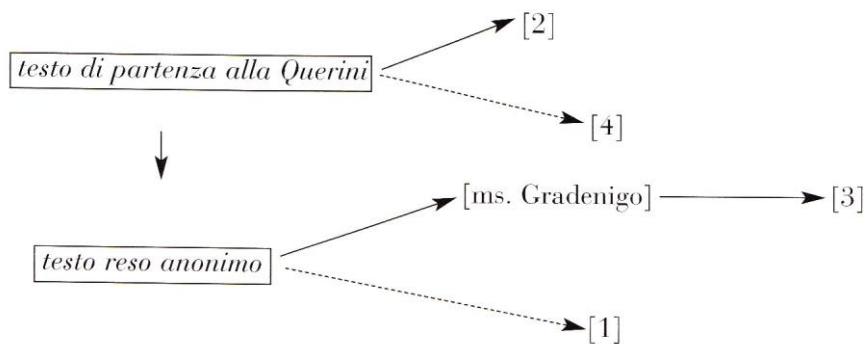
- v. 1            Se meco di lodar a parte a parte<sup>87</sup> [1]  
                  S'in me, Quirina, da ritrar in carte [2]  
                  Se meco di lodar a parte a parte [3]  
                  Se in me, Quirina, da lodar in carte [4]
- vv. 6-7        minor parte | Haurian [1 + 3 + 4]  
                  a minor parte | Sarian [2]
- v. 9            Né sì uiua riluce a l'età nostra [1 + 3 + 4]  
                  Né così uiua al mondo hoggi si mostra [2]
- v. 10          La donna<sup>88</sup> expressa dal suo nobil Thosco [1]  
                  La Galla expressa ne i color del Thosco [2]  
                  La Galla expressa dal suo nobil Thosco [3 + 4]
- v. 11          Tal, che l'inuidian tutte l'altre prime [1 + 3]  
                  Tal, che sen duol Lucretia et l'altre prime [2 + 4]
- v. 13          Di quelle che uerran con le mie rime [1 + 3]  
                  De la futura età, con le mie rime [2 + 4]
- v. 14          la uera et dolce imagin [1 + 3 + 4]  
                  la dolce et uera imagin [2]

---

<sup>87</sup> Poi corretto, come s'è detto, in *Se meco di lodar a pieno in carte*.

<sup>88</sup> Articolo e sostantivo sono cassati da un tratto di penna orizzontale, senza che compaia la lezione alternativa (a meno che essa non debba evincersi dalla contigua, differente versione del sonetto).

Siamo di fronte a un quadro delle varianti d'autore, verosimilmente non tutte, relative al son. CXXXVI, che comunque, in via preliminare e per esigenze di razionalizzazione, assegniamo a due poli distinti: il primo discende dalla versione originale inviata alla Querini, nominativa, riflessa in [2] e in [4], il secondo sviluppa la forma anonima di [1] e [3]. Ora, poiché spesso, nel prospetto sopra riportato, [2] sta da solo contro [1 + 3 + 4], e viceversa [4], che a [2] si gemella nell'*incipit*, conferma invece il testo dell'altro ramo [1 + 3], è probabile che [2] raccolga la variante primitiva del testo (non si dice la redazione originaria in assoluto); partendo da questa versione [2] si sarebbe sviluppato [4], come dimostra l'accordo [2 + 4] ai vv. 11 e 13, che riflettono ancora una redazione più tardi superata, risultando senza dubbio *lectio prior* al v. 11 *sen duol Lucretia et l'altre prime*, banalmente ripetitiva dell'inizio del son. XXIII, *Del cibo, onde Lucretia et l'altre han vita* (rivolto ad altra Lisabetta, la Gonzaga duchessa d'Urbino). Dati però l'accordo di [4] con [1] + [3] ai vv. 6-7, 9, 10 (secondo emistichio) e 14, [4] rappresenterebbe uno stadio elaborativo più avanzato di [2]; parallelamente, [1], accolto in Vn tra il '41 e il '45, sarebbe più progredito redazionalmente di [3], derivante da un manoscritto messo da parte nel '41: diversità elaborativa dimostrata dal contrasto *donna / Galla* al v. 10. Schematizzando, avremo la seguente dinamica:



dove la freccia tratteggiata indica un processo rielaborativo. A questo punto, l'editore moderno delle *Rime* dovrà recuperare l'ultima redazione del son. CXXXVI nella versione anonima, vale a dire fondarsi sul testo-base di Vn, accogliendo la variazione nell'*incipit* (→ ... *a pieno in carte*), che fra l'altro trova conferma – pur nella modifica legata al nome *Quirina* – nell'avvio di D (... *da lodar in carte*). Assai delicata invece la scelta fra *donna* e *Galla* al v. 10, poiché la lezione [1] di Vn, *donna*, non era evidentemente più piaciuta a Bembo, se questi l'aveva cancellata con un tratto di penna; e che l'opzione fosse caduta (ri-caduta) su *Galla* sembra emergere anche da quanto scrive in proposito, ancora una volta, Gualteruzzi a Della Casa il 14 gennaio '48:

Disidero d'intendere quello che pare a Vostra Signoria Reverendissima di quella parola «Galla», che ella harà letto in quel sonetto della Magnifica [Quirini], perochè<sup>89</sup> ci sono di quegli in Roma che gridano fino al cielo. È vero che il Cardinale scrisse prima «Donna» et poi lo mutò, et credo più d'una volta<sup>90</sup>

con la risposta del secondo al primo (21 gennaio '48):

Quanto al parere che mi domandate sopra il sonetto etc., dico che «Galla» mi piace più che «Donna», né<sup>91</sup> mi pare ardito vocabolo.<sup>92</sup>

Sarà dunque preferibile ipotizzare che Bembo sia tornato in ultima istanza, cioè in y, a *Galla*.

La rivelazione del nome *Quirina* non si limitò al solo *incipit* del son. CXXXVI, ma comportò in D un'altra conseguenza, che certo Bembo avrebbe biasimato. Nell'incipitario delle pp. 153-61, Gualteruzzi segnò accanto agli inizi dei sonetti esplicitamente dedicati il nome dei rispettivi dedicatari: così, ad esempio, *Arvi Bernardo* ... è detto rivolto «A M. Bernardo Capello», oppure il son. CLIV sopra citato, oggetto della sostituzione *Quirino / Soranzo*, presenta la nota: «A M. Vettor Soranzo»; ovviamente, giunti al sonetto *S'in me, Quirina* viene chiarito trattarsi di «Mad. Lisabetta Quirina», ma grande è la sorpresa di trovare – unico caso in tutto l'incipitario per le donne amate da Bembo e anonimamente cantate nelle *Rime* – il nome della Quirini anche negli altri cinque *incipit* dei sonetti scritti per lei, nel testo dei quali il suo nome non compare mai (*Rime* CXXXII-CXXXV, CXXXVII). È evidente che il gioco, e gli obblighi sociali, avevano preso la mano a Gualteruzzi.

Ancora una postilla, per il ricorso a una maiuscola galeotta riconducibile verosimilmente e pur sempre al curatore di D. La canzone LXXIII nasconde, come è noto, in fine del penultimo verso di ciascuna delle tre strofe, tre nomi di donna, tali per cui alle celeberrime *beatrice* e *l'aura* tien dietro un *amaria* (verbo) da sciogliere come «una dedica a *Maria*»,<sup>93</sup> cioè alla Savorgnan: agnizione niente affatto facilitata da Vn, che scrive *amaria*, ma esplicitata in D, ove si legge *aMaria*.

### 3) DIVERSITÀ DI ORDINAMENTO

Tra l'ultima seriazione presente in Vn e la relativa di D si danno le variazioni riscontrabili nel prospetto seguente:<sup>94</sup>

---

<sup>89</sup> Accetto la correzione di TROVATO, *Per la storia*, p. 496 al *per anche* dell'edizione Moroni.

<sup>90</sup> *Corrispondenza*, n. 286, p. 441.

<sup>91</sup> Ediz. Moroni: *ma*, che correggo con TROVATO, *Per la storia*, p. 496.

<sup>92</sup> *Corrispondenza*, n. 287, p. 442.

<sup>93</sup> Così Dionisotti in BEMBO, *Prose e Rime*, p. 568.

<sup>94</sup> Mi avvalgo della numerazione Dionisotti delle *Rime* (cfr. *ivi*), ma si tenga presente che a queste ultime vanno inframezzate anche le *Rime* degli *Asolani* (qui comunque ininfluenti). In grassetto i pezzi di Vn diversamente collocati in D.

Vn: 1-66, **148**, 67-90, **142-143**, 91-120, **165**, 121-138, 144-147, 149-161, **139-140**, 162-164

D: 1-138, **139-140**, [141],<sup>95</sup> **142-143**, 144-147, **148**, 149-164, **165**

Dal confronto fra i due ordinamenti si nota che D sposta in avanti, rispetto a Vn, i nn. 148 (per la morte di una donna), 142-143 (in morte del fratello Carlo) e 165 (ballata posta a sigillo dell'intero libro), mentre – al contrario – anticipa la posizione dei nn. 139-140 (al cardinale Farnese), oltre a introdurre *ex novo* il son. 141 al Casa (dell'agosto 1546). Ne deriva in D, rispetto a Vn, una mini-concentrazione nuova di pezzi dopo il n. 138, comprendenti 139-140 al Farnese, 141 al Casa, 142-143 al fratello morto, con le ulteriori dislocazioni di 148 in morte di una sconosciuta e di 165 conclusivo. Ora, a parte quest'ultimo spostamento, che evidentemente inerisce all'economia generale di un "libro di rime" su modello petrarcheggiante, gli altri obbediscono allo scopo di creare uno spartiacque fra rime scritte per persone in vita e rime composte per la morte di persone care, secondo che recita la didascalia stampata prima del n. CXLII: «Rime di M. Pietro Bembo in morte di Messer Carlo suo fratello, et di molte altre persone»: e infatti, in D, si anticipano 139-140 (per un vivo, che è anzi il dedicatario di tutte le *Rime*), in modo che questi due sonetti siano gli ultimi della sezione "in vita" (cui più tardi Gualteruzzi anetterà 141), e si fanno scivolare, subito dopo i sonetti ora citati, i nn. 142-143 e 148, tutti "in morte". Il rimescolamento dei pezzi cui si assiste in D, di per sé poca cosa se colpisce soltanto sette unità, appare però di fondamentale importanza per la nuova idea di "libro di rime" che sottintende, per cui riesce fondamentale capire se esso sia dovuto alla volontà di Bembo o non derivi invece, in tutto o in parte, da scelte postume del duo Gualteruzzi-Della Casa.

Partiamo proprio dall'epistolario di costoro, sceverando e commentando quei passi delle loro lettere ove si affronta esplicitamente il problema dell'ordinamento delle *Rime*,<sup>96</sup> e in particolare leggiamo il seguente brano di Gualteruzzi del 4 febbraio 1548:

non si resterà di stampar le medesime Rime anchora qui [a Roma], nell'ordine delle quali poca mutatione si ha da fare, et quel tanto non harà bisogno di scusa, perciocché è di mente del medesimo autore, il quale se fosse sopravvuto per due mesi havea proposto di farle riscrivere pure per ciò; la qual mutatione è questa, di metter le cose della vita separate da quelle della morte, et a far questo poca manifattura vi va: si vengono a muover solo li due

---

<sup>95</sup> Sonetto non presente in Vn.

<sup>96</sup> Operazione, di rassegna dell'epistolario Gualteruzzi-Della Casa, già compiuta da TROVATO, *Per la storia*, pp. 488-98, ma che qui si ridiscute.

sonetti del cardinal Farnese, dietro alli quali dee andare lo scritto a Vostra Signoria Reverendissima, che è l'ultimo parto di quel fertilissimo ingegno.<sup>97</sup>

Da questo lacerto veniamo a sapere che:

- 1) negli ultimi giorni di vita, Bembo aveva deciso, per le sue *Rime*, «di metter le cose della vita separate da quelle della morte»;
- 2) il manufatto *y* che aveva a disposizione sarebbe stato ricopiato in un nuovo esemplare, ove si sarebbero distinte rime “in vita” da rime “in morte”, ma Bembo cessò di vivere prima di poter realizzare l'impresa;
- 3) per mettere in pratica la nuova seriazione sarebbe bastato a Gualteruzzi, partendo da *y*, anticipare i sonetti 139-140 al Farnese;
- 4) il nuovo codice che Bembo voleva far allestire si rendeva necessario sia a causa del rinnovato ordinamento delle *Rime*, sia a causa delle varianti testuali introdotte in *y* («havea proposto di farle rescrivere *pure* per ciò»: ove *pure* significa ‘anche e non soltanto’);
- 5) viene indicata, per il sonetto di Bembo al Casa, una collocazione al n. 141, come ultimo delle rime “in vita”.

Ora, soprassedendo per il momento sul punto 5), il punto 4) esplicita che su *y* esistevano altre variazioni oltre a quelle relative all'ordinamento delle rime, ciò che garantisce dall'esterno il quadro, a noi già noto, di un esemplare *y* non inerte, ma in movimento per svariati interventi dell'autore anche sui singoli testi. A loro volta, i tre punti precedenti implicano conclusioni troppo caratterizzate e precise per essere state inventate di sana pianta da Gualteruzzi; né d'altro canto si può immaginare come costui potesse, di punto in bianco, contro gli stessi impegni presi come esecutore testamentario del cardinale, decidere da sé stesso di mutare la configurazione generale delle *Rime*, secondo un progetto di bipartizione “in vita” e “in morte” ripensato su quello dei *Fragmenta* ma rivoluzionato al suo interno, tale che solo un petrarchista acerrimo come Bembo, esercitatosi con intenti filologici e mimetici sul *Canzoniere* fin dalla sua giovinezza, poteva pensare e attuare in quella forma. Gualteruzzi poeta “vero” non è mai stato,<sup>98</sup> pur essendo un letterato di qualche nome, e gli si darebbe un credito eccessivo reputandolo in grado di ripulmare secondo criteri innovativi il libro di rime che si era impegnato a far imprimere tale quale Bembo «di sua mano vivendo compilò et ordinò»,<sup>99</sup> e in merito al quale, a stampa ormai conclusa, aveva assicurato che «L'ordine delle Rime è di mente propria del Cardinale, dalla quale non mi sono partito spanna né palmo fin

---

<sup>97</sup> *Corrispondenza*, n. 292, p. 448.

<sup>98</sup> Non fanno primavera i due sonetti che di lui si conoscono, ultimamente editi da SCARPA, *Schede*, pp. 74-75. Su Gualteruzzi si può consultare (con discrezione) il volume di MORONI, *Carlo Gualteruzzi*.

<sup>99</sup> Così Gualteruzzi nell'avvertenza *A' lettori* stampata in D, p. 165.

qui, né intendo partirmi». <sup>100</sup> Si consideri poi che la bipartizione tra versi in vita e in morte non è una novità assoluta nell'ultima produzione di Bembo, ché anche il *Carminum libellus*, pubblicato postumo nel 1553 a Venezia dai da Sabbio, presenta la novità di una sezione finale intitolata, significativamente, «Tumuli et reliqua»: a meno che non si voglia essa stessa imputare alla dinamicità editoriale gualteruzziana, in verità più affermata che dimostrata.

Quanto alle affermazioni sopra citate al Casa, se prese alla lettera («a far questo poca manifattura vi va: si vengono a muover solo li due sonetti del cardinal Farnese»), si dovrebbe considerare l'esemplare *y* già configurato come D, salvo i sonetti 139-140 (+ 141): la quale conclusione renderebbe eccessiva, se non assurda, l'altra precisazione di Gualteruzzi relativa alla volontà di Bembo di far riscrivere *y* anche a causa del nuovo ordinamento, quando almeno quest'ultimo si poteva agevolmente fissare con una postilla accanto ai due sonetti per il Farnese. Torniamo allora a riconsiderare il problema dal momento in cui Vn viene messo da parte e lo si sostituisce con il nuovo esemplare *y*: quest'ultimo, come pare logico e ragionevole, doveva fotografare lo stato redazionale e l'ordinamento raggiunti da Vn, dunque ricalcare, nella stesura-base, l'uno e l'altro, e in particolare la seriazione di Vn più sopra riportata nel prospetto. Di fronte ad essa, fu certamente Bembo a operare lo spostamento del n. 165, una decisione densa di autoreferenzialità (dunque nemmeno ipotizzabile in Gualteruzzi) poiché si trattava di riassegnare a quel componimento (la ballata *Signor, quella pietà*) il posto che aveva già ricoperto nell'inedito e privato "canzoniere" giovanile rappresentato dal codice VM: <sup>101</sup> era un altro "cavallo di ritorno", che decideva le sorti della chiusa di un libro di rime pur passato, rispetto ai tempi urbinati in cui era nato VM, da 60 a 179 componimenti (o 178, se si esclude il n. 141 non presente in *y*, e computando le rime degli *Asolani*). Ovviamente, bastò a Bembo segnalare con una postilla accanto a *Signor, quella pietà* la nuova collocazione della ballata in *y*.

Quanto agli altri spostamenti, dato che Gualteruzzi dice espressamente che 139-140 al Farnese andavano anticipati, si ricava che tali due pezzi mantenevano in *y* lo stesso posto che ricoprivano in Vn, e Bembo non aveva esplicitamente segnalato sul codice la necessità di una loro traslazione. Restano i nn. 142-143 e 148, per i quali potrebbero essere già state presenti in *y* le apposite chiose autografe invitanti a farli avanzare nella seriazione, e ciò si dice sulla base del *trend* soggiacente alle scelte strutturali di Bembo quali si ricavano da Vn. In quest'ultimo manoscritto, infatti, rispetto alla situazione stabilitasi nella stampa del 1535 (confermata dal più tardo [arriva al 1541] codice Gradenigo, così com'è riflesso in G), erano avvenute delle innovazioni di schieramento, nella fattispecie mediante lo spostamento in avanti dei nn. 151-152 (in *Rime* 1535 compresi nella serie: ... 66, 148, 151-152, 67 ...), 145-

<sup>100</sup> *Corrispondenza*, n. 345, p. 507 (lettera a Della Casa del 25 agosto 1548).

<sup>101</sup> Già citato nella prima parte di questo lavoro e leggibile, come si è detto, in VELA, *Primo canzoniere*.



147 (da ... 121, 165, 145-147, 122 ...) e 144 (da ... 129, 144, 130 ...): si tratta di sole rime “in morte”, 151-152 per una donna sconosciuta, 145-147 per i tre amici scomparsi pressoché contemporaneamente nel 1529 (Navagero, Savorgnan e Da Porto), 144 per la morte del Leonico (nel 1531). Dunque già in Vn Bembo aveva rimosso dei sonetti di lutto, avvicinandoli ad altri pezzi tematicamente affini; ancora resistevano, isolati fra rime caratteristicamente erotiche, il sonetto 148 per la morte di una donna (che Dionisotti afferma essere «probabilmente anteriore al 1510»),<sup>102</sup> certo perché già si trovava in VM) nonché la canzone 142 e il sonetto 143 in morte del fratello Carlo (composti rispettivamente nel 1507 e nel 1504). La posizione di tali rime 148, 142-143 in Vn obbediva ancora a criteri consolidati nelle varie “forme” del canzoniere bembesco, e probabilmente riconducibili – almeno in buona parte – a motivazioni d’ordine cronologico. È per questo che non escluderei, all’altezza di *y*, un ripensamento di Bembo sulla loro collocazione, una volta che il suo “libro di rime” andava vieppiù disancorandosi dalla seriazione cristallizzata nel passato, di tipo vagamente (s’è detto) cronologico, per puntare decisamente su nuclei tematici ben riconoscibili: una prima parte di rime amorose, una seconda di liriche d’occasione, una terza di versi per defunti, con una minima quarta sezione di conclusione petrarcheggiante del canzoniere (i nn. 163-165 di pentimento e preghiera).<sup>103</sup> Si aggiunga, per il 148, una motivazione più particolare: quel sonetto, scritto per la morte di una sconosciuta, veniva a introdurre, fin dalla raccolta VM in cui per la prima volta lo incontriamo, un forte motivo di turbamento per un costruendo canzoniere, in quanto poteva essere letto come riferito all’amata, quella stessa amata (unica, agli occhi del lettore, sebbene dotata di più volti nella realtà biografica) che nei componimenti successivi appariva invece ancora in vita. Si potrebbe così capire una decisione bembesca, autonoma rispetto al disegno di distinguere rime “in vita” e “in morte” e anteriore ad esso, ma attuata in *y*, di far scivolare più avanti il sonetto 148, ponendolo fra altri di pari metro e di analogo contenuto luttuoso.

Mettendo dunque insieme l’esplicita affermazione di Gualteruzzi (per passare da *y* a D basterà spostare i sonetti al Farnese 139-140) con l’analisi del divenire strutturale delle *Rime* bembesche a partire dal 1535, si può sottoscrivere l’ipotesi che già in *y* Bembo avesse segnalato lo spostamento da effettuare per i nn. 148 e 142-143; resistevano invece i due sonetti al Farnese, posti in posizione di rilievo alla fine del “libro” come si conveniva al dedicatario esplicito delle *Rime* (lo confermerà D, con la lettera – firmata dal Caro – «Allo Illustriss. et Reverendiss. Signor il Sign. Card. Farnese Vicecancelliere»). In *y* invece sicuramente non appariva il sonetto *Casa, in cui le virtù han chiaro albergo*, composto nell’agosto 1546, e la sua collocazione dopo i nn. 139-140 fu decisa da Gualteruzzi in accordo con Della Casa, come intanto si evince dalla lettera gualteruzziana del 9 giugno 1547:

---

<sup>102</sup> Cfr. BEMBO, *Prose e Rime*, p. 634.

<sup>103</sup> Il riconoscimento di tale disposizione si deve a SABBATINO, *Scienza*, pp. 123-24.

Or, perciocché il sonetto che quella felicissima anima le fece, fu l'ultimo spirito poetico che le Muse le trassero del petto, desidero intendere se a lei pare che egli si ponga nell'ultimo luogo, o pure si metta nell'ordine degli altri méssivj.<sup>104</sup>

Qui è chiaro che si chiede al Casa se il son. 141 dovesse andare nell'ultimissimo luogo, cioè dopo l'attuale 165, oppure dovesse essere collocato «nell'ordine», cioè come ultimo dei componimenti “in vita” (con il che, implicitamente, si avalla la bipartizione come cosa scontata). Rispondeva Giovanni Della Casa, il 18 giugno successivo:

Del collocar il sonetto che è fatto a me, mi rimetto a voi; ma io harei caro che si vedesse che quel favor fosse fresco: ma però non si guasti et non si impedisca l'ordine per me.<sup>105</sup>

Di qui l'ulteriore affermazione di Gualteruzzi, del 25 giugno:

Del luogo [da assegnare al sonetto] non mutarò niente, dandoli il più fresco, perciocché avanza appunto un luogo per un sonetto, dove questo ha da stare, nella compilatione fatta dal medesimo maestro pochi giorni avanti il suo fine.<sup>106</sup>

Torniamo con ciò a un passo già più sopra commentato, ma per annotare che il sonetto al Casa si sarebbe potuto “incastrare” in un luogo *ad hoc* di *J*, manufatto che appare dunque anche nella sua materialità. Infine, a suggello dell'intera operazione, Gualteruzzi scrive, ormai un anno dopo (30 giugno 1548), a Della Casa:

Io ho dato l'ultimo luogo al sonetto scritto a Vostra Signoria, sì come veramente fu l'ultimo parto di quel felicissimo ingegno [...]. Il vostro sonetto, cioè lo scritto a Vostra Signoria, viene a seguitare immediate quelli di Monsignor Illustrissimo Farnese.<sup>107</sup>

A cui risponde, con un giudizio equilibrato, monsignore il 7 luglio '48:

Il luogo dato al mio sonetto, che è il suo luogo ordinario, mi piace assai, sì per non cavar le cose dell'ordine loro, sì anco perché il giuditio che quella benedetta memoria fa di me, più amorevole che iusto, ha più autorità, sendo fatto in sì matura età, et tanto più essendo io in sì honorevol compagnia.<sup>108</sup>

Credo che tali considerazioni, in uno con la collocazione meditata e ragionevole del sonetto, possano, le une e l'altra, essere sottoscritte anche dal moderno editore,

---

<sup>104</sup> *Corrispondenza*, n. 236, p. 380.

<sup>105</sup> *Ivi*, n. 239, p. 384.

<sup>106</sup> *Ivi*, n. 242, p. 388.

<sup>107</sup> *Ivi*, n. 330, p. 489.

<sup>108</sup> *Ivi*, n. 331, p. 491.

senza che occorra, come opina Trovato, far scivolare il son. 141 «in appendice».<sup>109</sup> Parallelamente, il futuro editore delle *Rime* dovrà accogliere l'ordinamento di D, e in particolare accettare la bipartizione tra una prima parte di rime “in vita” e una seconda di rime “in morte”: e ci si chiede se quest'ultima debba essere segnalata anche tramite una didascalia, come già fece Gualteruzzi, che si ispirò in ciò all'analogia titolazione inserita da Bembo nella sua edizione de *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca* («Sonetti et canzoni di messer Francesco Petrarca in morte di madonna Laura» - cfr. «Rime di M. Pietro Bembo in morte di Messer Carlo suo fratello, et di molte altre persone»); ma il fatto che Gualteruzzi, nella citata lettera al Casa del 4 febbraio 1548, sottolinei con enfasi l'intento dell'autore «di metter le cose della vita separate da quelle della morte», dovrebbe comunque rappresentare un incentivo per l'editore moderno a stampare una didascalia prima dell'attuale n. 142, la quale però si potrebbe pensare semplificata rispetto a quella di D (ad es.: «Rime in morte di molte persone»). Certo è che l'editore delle *Rime* dovrà includere in esse i componimenti degli *Asolani*, da seriare – e conseguentemente numerare – assieme agli altri, dunque passando dagli attuali 165 a 179, secondo lo schieramento che segue:

- 1-17
- 18 *Amor la tua virtute*
- 19-26 [già 18-25]
- 27 *Preso al primo apparir*
- 28-36 [già 26-34]
- 37 *Sì rubella d'Amor*
- 38-59 [già 35-56]
- 60 *Quand'io penso*
- 61 [già 57]
- 62 *Voi mi poneste in foco*
- 63-76 [già 58-71]
- 77 *Non si vedrà giamai*
- 78-79 [già 72-73]
- 80 *Se 'l penser che m'ingombra*
- 81-90 [già 74-83]
- 91 *Perché 'l piacer*
- 92 *Se ne la prima voglia*
- 93 *Dapoi ch'Amor*
- 94-106 [già 84-96]
- 107 *I più soavi*
- 108-111 [già 97-100]
- 112 *Né le dolci aure estive*

---

<sup>109</sup> TROVATO, *Per la storia*, p. 505.

113-120 [già 101-108]

121 *Poscia che 'l mio destin*

122 *Lasso, ch' i' fuggo*

123-179 [già 109-165]

Quanto agli altri problemi, grafico-fonetici e testuali, derivanti dalla divaricazione fra Vn e D, si è già tentato di rispondere nelle pagine precedenti; si può solo aggiungere che una fitta e reiterata discussione Gualteruzzi-Casa<sup>110</sup> sul sintagma *un amoroso ingegno* del sonetto rivolto da Bembo proprio a quest'ultimo (CXLI 9), caratterizzata dal recupero di alcune varianti originali rivolte a sostituire un aggettivo poco soddisfacente (sia – prima – agli occhi di Bembo, sia – poi – a quelli del Casa), finì in un nulla di fatto, poiché proprio quando monsignore si era deciso per «alcun gentile ingegno», variante primigenia rifiutata da Bembo, la stampa Dorico avallò la lezione ultima e definitiva voluta dal cardinale, con buona pace del Casa e a dimostrazione di una fedeltà all'originale (cioè a *y*) da parte di Gualteruzzi meno ossidabile di quanto qualcuno possa aver pensato.

\* \* \*

«Diremo subito che vanno sotto il nome del Bembo più di quaranta componimenti in vari manoscritti del sec. XVI e del sec. XVII, nonché nelle contemporanee e successive edizioni a stampa. Fra questi ve n'è dell'Ariosto, del Trissino, della Gambara, ecc.; alle volte è assai difficile stabilire l'esatta paternità». Sono parole di Mario Marti, a proposito delle *Rime rifiutate* di Pietro Bembo pubblicate nella sua edizione delle *Opere in volgare* del cardinale,<sup>111</sup> una sezione che risulta la più copiosa attualmente disponibile, con trenta titoli (fra cui i *Motti*), e che in buona parte procede dall'analoga appendice annessa da Gualteruzzi alla stampa Dorico delle *Rime*, arricchita dal Seghezzi nell'edizione veneziana Hertzhauser del 1729. Fra i testi che qualche codice attribuisce a Bembo, e che Marti prende in considerazione ma non accoglie fra le *rifiutate*, è il sonetto *Un basciar furioso, un dispogliarsi*, sul quale aveva primamente puntato gli occhi Vittorio Cian, ancora nel 1926, per affermare che aveva «motivo di crederlo autentico» ma rifiutandosi di offrire la segnatura del codice che lo tramandava, «per non destare indiscreti appetiti», pur rivelandoci *incipit* ed *explicit* («son le catene, che legato m'hanno»)<sup>112</sup>. Certo che mai reticenza poteva essere più maliziosa, dati il presunto autore e il contenuto del sonetto immaginabile dall'*incipit*, ma poiché a decretare l'ostracismo era il principe degli studiosi di Bembo, nonché maestro dell'altra colonna di tali

---

<sup>110</sup> Documentata nelle seguenti lettere: *Corrispondenza*, n. 236, p. 380; n. 239, pp. 383-84; n. 242, p. 388; n. 286, p. 441; n. 287, p. 442; n. 292, p. 448; n. 293, p. 450; n. 297, p. 454; n. 298, p. 454; n. 299, p. 455.

<sup>111</sup> Cfr. BEMBO, *Opere*, p. 985.

<sup>112</sup> Cfr. CIAN, *Pietro Bembo*, p. 238, nota 1.

studi, Carlo Dionisotti, nessuno si attentò a profanarne il “segreto”. Non lo fece Dionisotti stesso, che – se ho visto bene<sup>113</sup> – del sonetto non fa mai parola, mentre l’occasione per tornare sull’argomento capitò appunto al Marti editore di tutto Bembo volgare, il quale si espresse con le seguenti parole:

E anche un altro componimento, un sonetto burlesco, siamo stati sul punto di inserire nelle *Rime* [...], «Un basciar furioso, un dispogliarsi» [...]. Poi abbiamo scartato anche quello, considerando che [...] è senz’altro una grossolana parodia del capitolo «Amore è donne care» [= *Rime* XXXV].<sup>114</sup>

Una volta deciso di non pubblicare il sonetto, che comunque aveva letto per noi, Marti si ritenne dispensato dal doverne rivelare il nascondiglio, continuando a mantenere il silenzio sulle fonti e ad attizzare così gli indiscreti appetiti dei lettori. Si dirà che, oggettivamente, si tratta di un segreto di Pulcinella, potendo noi oggi, almeno tramite lo IUPI, arrivare ai testimoni che tramandano il sonetto, individuabili nei Vaticani latini 9226 (= VL) e 9948 (= VL1) e nel Bolognese dell’Archiginnasio A.1161 (= BA).

VL è un cartaceo del sec. XVII, di pp. 400 anticamente numerate, contenente versi di vari, con attribuzioni a Tassoni, Tansillo, Aretino, Marino, Testi, ecc.; a p. 379, anonimo, compare il sonetto *Un basciar furioso*, all’interno di un mini-ciclo di componimenti variamente osceni. VL1 identifica un ms. cartaceo degli anni sessanta-settanta del Cinquecento, di complessive cc. 358 modernamente numerate a lapis e tracce di cartolazione antica, riempite da almeno tre mani, con interventi di una mano più tarda che si incarica di postillare i testi: i quali sono costituiti da rime volgari, carmi latini e qualche lettera, il cui elenco risulta attingibile nei *Codices Vaticani Latini*, pp. 167-88; a c. 329<sup>v</sup> (numerazione antica: 457<sup>v</sup>), sotto la rubrica «Di Mo(n)signor Bembo» (mano principale) e la chiosa «inedito» (mano più tarda), viene trascritto il nostro sonetto. Infine, BA è un miscelaneo cartaceo di sonetti amorosi, erotici e osceni allestito da un unico menante nel sec. XVII, il cui lavoro viene esplicitato da Albano Sorbelli negli *Inventari dei manoscritti*, XXXII (1925), pp. 171-79; a p. 71, adespoto, staziona *Un basciar furioso*.

L’elenco dei testimoni del sonetto attribuito a Bembo non è però completo. Grazie alla tavola della prima parte del ms. Marciano Italiano IX.203 (= 6757) pubblicata da QUAGLIO, *Boccaccio*, pp. 105-108, veniamo a sapere che a c. 36<sup>r</sup> (numerazione antica: 31<sup>r</sup>) si tramanda *Un basciar furioso*, preceduto dall’importante rubrica: «Di m(esser) Marcant(oni)o Magno, Al Breuio». Lo stesso Quaglio ha dimostrato che il codice Marciano (che sigleremo VM1) risale all’incirca al 1519-20 ed è una miscellanea di rime messa insieme, almeno per la sezione che ci interessa,

---

<sup>113</sup> [In effetti Dionisotti ne accenna nella sua recensione a Marco Pecoraro, *Per la storia dei carmi del Bembo* (cfr. DIONISOTTI, *Recensione*, p. 204)].

<sup>114</sup> BEMBO, *Opere*, p. 986.

da «un ignoto copista veneto» (cfr. *ivi*, p. 114), che potremo definire, con il linguaggio degli storici dell'arte, “amico” di Antonio Isidoro Mezzabarba (forse identificabile nella seconda delle almeno cinque mani che si alternano nelle carte). Cronologia e provenienza di VM1 appaiono dunque di tutto riguardo, con la conseguenza di assegnare spessore alla proposta d'attribuzione del sonetto a Marcantonio Magno, padre del più noto Celio, nato a Venezia verso il 1480 e ivi morto nel 1549, dopo una lunga permanenza a Napoli al servizio di Andrea Carafa di Santa Severina, in quanto espulso dal territorio della Serenissima. Letterato non spregevole, rimatore petrarchista, traduttore dallo spagnolo, oratore e persino matematico, ci ha lasciato diverse opere, elencate nell'informato profilo che di lui ci ha lasciato il Cicogna;<sup>115</sup> e proprio fra quelle pagine, sotto il numero d'ordine 12, è elencato il «Sonetto Al Brevio», di «argomento indecente», il quale «Sta in un Codice Miscellaneo cartaceo del secolo XVIII, che contiene varie anche inedite composizioni: era dell'eredità del Conte Calbo Crotta, ed ora nella Biblioteca del Seminario al num. 15».<sup>116</sup> Tale testimonianza è identificabile nell'attuale ms. 931 (già 843) della Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia, un codice settecentesco che sigilla, fra la novella X della terza *Cena* del Lasca (in apertura) e l'intera prima *Cena* del medesimo (in chiusura), versi di vari, fra cui la *Consolatoria* di Niccolò Delfino a Pietro Bembo per la morte del padre (presente anche in VM1), sonetti del Coppetta, A. Caro, V. Martelli, L. Castelvetro e altri, nonché le canzoni a ballo e le *Sette allegrezze* di Lorenzo de' Medici, «copiate da un MS antico bellissimo della famosa Libreria dell'Ill(ustrissi)mo Sig. Appostolo Zeno».<sup>117</sup> In tale manufatto (sigla: VS), alle cc. [54]v-[55]r, è il son. *Un basciar furioso*, con l'attribuzione «Di M. Marcantonio Magno al Brevio».

La collazione fra le cinque testimonianze disponibili<sup>118</sup> conduce alle seguenti conclusioni:

- 1) VS è *descriptus* da VM1, di cui presenta tutte le lezioni caratteristiche, ma soprattutto le correzioni che un'altra mano più tarda introduce in VM1, dalla cancellazione della *s* di *basciar* al v. 1 (VS *basciar*) alla sostituzione, al v. 8, di *un correr pari sempre ad incontrarsi* con *un correr vacio, et al fin incontrarsi*, che VS banalizza in *un correr vario, et al fin incontrarsi* (dato *vacio*, arcaismo per “avaccio”, che vale ‘in fretta’); inoltre, va considerata come ulteriore trivializzazione la resa (v. 6) di *con una mano aperta, et l'altra stretta* di VM1 in ... *et una stretta*.

<sup>115</sup> Cfr. CICOGNA, *Inserzioni*, pp. 232-38.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 237.

<sup>117</sup> Si tratta dell'attuale Marciano Italiano IX.243. Nient'altro che un cenno sul contenuto del codice del Seminario si rileva in KRISTELLER, *Iter italicum*, II, p. 292.

<sup>118</sup> Sarebbero state sci, se non fossero cadute le carte iniziali del cinquecentesco ms. Marciano Italiano IX.492 (= 6297), nelle quali, a norma dell'incipitario (esso stesso acefalo) annesso al codice da mano antica, a c. 2 avrebbe dovuto leggersi il sonetto «Un basciar furioso, un dispogliarsi».

- 2) VL, VL1, BA, singolarmente presi, non possono essere serviti da antografo per uno o più degli altri mss., in quanto ciascuno di loro presenta almeno una lezione erronea o *singularis* che si oppone alla corrispettiva, corretta o maggioritaria, degli altri mss.: cfr., per VL, v. 5 *dimenarsi* contro *rimenarsi* di VM1, VL1, BA; per VL1, v. 8 *nel ferir* anziché *nel fnir* di VM1, VL, BA; per BA, v. 4 *un gagliardo* ed *e d'infilzarsi* per *un pigliarlo* e *et infilziarsi* (o *et infilzarsi*) di VM1, VL, VL1.
- 3) VL e BA derivano da uno stesso antografo *b*, dati la *lectio singularis* al v. 2, *bor fate in fretta* contrapposta a *hai fatto in fretta* di VM1 + VL1, e gli errori al v. 3, *a la ginnetta* anziché *a la gianetta* di VM1 + VL1, e ai vv. 11-12, che risultano invertiti rispetto a VM1 + VL1, con la conseguenza – fra l'altro – di esibire uno schema metrico delle terzine del tutto irriuale, CDC EDE (9 *traditoraccio*, 10 *calda*, 11 *faccio*, 12 *fanno*, 13 *calda*, 14 *banno*), al posto del canonico CDE CDE di VM1 + VL1. Si aggiunga, come conferma esterna alla presenza di *b*, il fatto che il son. *Un basciar* è copiato, in VL e in BA, entro a uno stesso gruppetto di sonetti osceni, nel medesimo ordine.
- 4) Si assiste a una netta contrapposizione fra la versione di VM1 e quella degli altri mss., come si evince dal seguente prospetto:

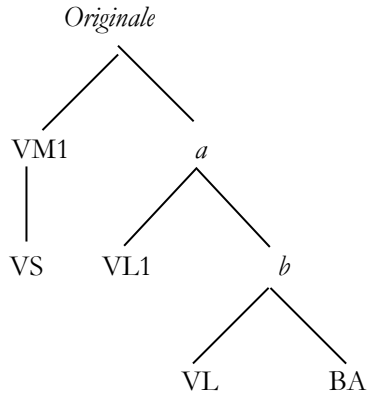
VM1	VL + VL1 + BA
v. 2 un dirmi	e dir(e)
v. 5 un volger d'occhi, et tutta	un volger d'occhi in storto [VL BA torto] e
v. 7 un dirmi aspetta	e(t) dir(e) aspetta
v. 8 sempre ad incontrarsi	et nel fnir [VL1 ferir] scontrarsi
v. 9 un nominarmi oimè	un chiamarmi talhor [VL1]
	un sentirmi chiamar [VL BA]
v. 10 un parlar ansioso	un gridar [VL1 cridar] anhelando
v. 12 un esser stanca, un dir	un fatta stanca et dir [VL1]
	e tutta stanca dir(e) [VL BA] <sup>119</sup>
v. 13 un farmi far	et farmi far
v. 13 in una calda	ad una calda

Siamo di fronte a due versioni differenti, ritoccate, del medesimo sonetto, fra le quali si impone senza dubbio quella di VM1, in quanto la più coerente da un punto di vista retorico-sintattico e struttivo. È palese infatti che il sonetto (il cui testo si può leggere *infra*) si snoda come un *plazer* erotico, la cui cifra stilistica più appariscente e costante è fondata sull'accumulazione asindetica di infiniti sostantivati accompagnati dall'articolo indeterminativo *un*: uno schema che solo VM1 mette in pratica rigorosamente per tutti i tredici versi di elencazione di cose piacevoli, per un totale di quindici occorrenze. Viceversa, la versione facente capo a VL + VL1 + BA scarta più volte, modificando in quattro occasioni (ai vv. 2, 7,

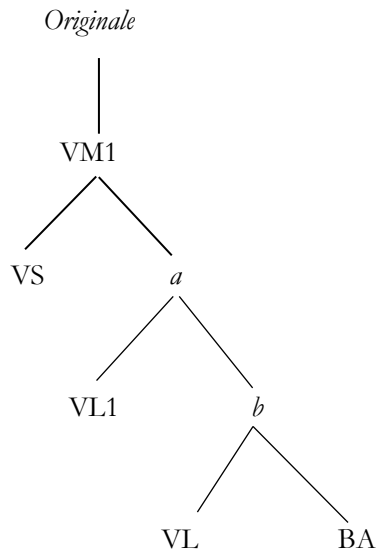
<sup>119</sup> Si ricordi che questo verso occupa l'undicesimo posto in VL BA.

12, 13) la griglia ragionatamente rigida di VM1, sostituendo gli *un* asindetici con la *e* coordinativa. Parallelamente, le varianti lezioni dei tre codici si palesano in gran parte come risultato di una banalizzazione, o comunque di una reinterpretazione appiattita o tautologica, del testo di VM1, come in ispecie si osserva ai vv. 5 (dove *in (s)torto* era già implicito nel *volger d'occhi*), 8 (lo *scontrarsi nel finir* pare incongruo per l'atto che si vuol ritrarre), 9 (con l'eliminazione del discorso diretto), 10 (in cui *gridar* amplifica rozzamente la *performance* erotica). Per tali ragioni, è molto probabile che la versione originaria del sonetto sia quella di VM1, modificata invece negli altri tre codici da un anonimo rifacitore (difficilmente, constatata la natura, si tratterà di varianti d'autore), il che equivale a postulare un capostipite comune responsabile delle modifiche, dal quale si sono staccati VL1, da una parte, e *b* (con VL e BA) dall'altra. Sarebbe possibile a questo punto tracciare uno stemma a due rami, con VM1 collaterale di *a*, se non fosse ipotizzabile anche una diversa configurazione dei piani alti: infatti, ragioni filologiche (assenza di errori peculiari a VM1) e motivazioni cronologiche (VM1 risulta di circa mezzo secolo anteriore al più antico degli altri tre mss., cioè VL1) avallerebbero l'ipotesi che VM1 fosse il responsabile di tutta la restante tradizione, tramite l'interposito perduto *a*. Si danno dunque due possibilità stemmatiche, vale a dire:





oppure:



In ogni caso, sia corretto il primo o il secondo di questi alberi, il testo del sonetto dovrà basarsi sulla versione di VM1. Quanto alla questione da cui queste note hanno preso il via, cioè l'attribuzione a Bembo del sonetto, è evidente che se fosse corretto il secondo stemma non si darebbero discussioni sull'autore, certamente il Magno; ma anche nel caso si optasse per il primo stemma, la scelta fra Marcantonio Magno proposto da VM1 (e per di più con la precisazione importante e non eludibile del destinatario, il Brevio) e quella di Bembo avanzata dal solo VL1 (che non è detto rispecchiare *a* in tale occasione, potendo ben risalire all'iniziativa del suo copista) risulta obbligata, scattando nella fattispecie la *lectio difficilior*, che non lascia spazio al

nome più famoso e paludato. Piuttosto sarà da chiedersi per quale motivo, a un certo punto dell'albero genealogico, si sia installato il nome del cardinale, e allora possono ritornare utili le osservazioni sopra riportate di Marti, essere cioè il sonetto «senz'altro una grossolana parodia del capitolo “Amore è donne care”». In effetti, l'unico capitolo presente nelle *Rime* (n. XXXV) prende abbrivio con la prima parte della proposizione definitoria *Amor è* e vi annette una serie di predicati costituiti dall'articolo indeterminativo *un* seguito da un sostantivo, per lo più un infinito sostantivato, che è poi lo stesso schema (pur privo della prima parte della proposizione) attivo in *Un basciar furioso*: ecco allora Bembo snocciolare *un desiar* (v. 4), *un imaginar* (v. 7), *un chiuder* (v. 13), *un gioir* (v. 18), *un esser* (v. 19), *un consumarsi* (v. 22), *un non cercar* (v. 26), *un cacciar* (v. 29), spesso accompagnati da altri infiniti sostantivati privi dell'articolo. Sennonché è probabile che la trasposizione in chiave oscena del capitolo bembesco non sia potuta avvenire direttamente, dal modello alla parodia, ma sia passata attraverso un anello intermedio, un altro sonetto in cui il salto dal grado zero al superlativo abbia poggiato il piede su un elemento intermedio, ove l'eroticismo non è ancora osceno ma si tiene su un pedale di sensualità avvertita, e intanto si impongono gli stilemi che poi saranno assunti a tappeto in *Un basciar furioso*, vale a dire la costruzione a *plazer*, l'accumulo di sostantivi e specie di infiniti sostantivati (siano o meno introdotti da *un*), un unico periodo spegnentesi su una sentenza di sapore petrarchesco che inizia con *son le* + sostantivo: elementi, tutti, ritrovabili nel sonetto *I dolci basci e replicati spesso*, che ha conosciuto una notevole fortuna nel primo Cinquecento e che alcuni codici attribuiscono, probabilmente a ragione, a Giovanni Muzzarelli, l'«infelice giovane» – come lo qualifica Bembo<sup>1</sup> – morto trentenne nel 1516 e certo tra i più fervidi seguaci dello stesso Bembo. Ecco il testo del sonetto muzzarelliano:<sup>2</sup>

I dolci basci e replicati spesso,  
 mille tronchi amorosi e brevi detti,  
 tenersi i volti e ' corpi insieme stretti,  
 suggerirsi delle labra il cor espresso;  
     un languir dolce, un mormorar somesso,  
 un star dubioso in qual de' nostri petti  
 sian l'alme proprie, e 'n gli ultimi diletti  
 non saver de nui dui sceglier se stesso; 8  
     gli occhi ebbrii del piacere a vui mirando,  
 struggermi a fatto e alfin, pien de lassezza,  
 travagliando con voi giungere in porto;  
     vanegiar ambeduo, nel fin tremando

<sup>1</sup> In BEMBO, *Lettere*, II, n. 368, pp. 112-14 (al Bibbiena, 3 aprile 1516).

<sup>2</sup> Ricavato dall'edizione MUZZARELLI, *Rime* curata da Hannüss Palazzini, p. 117 (con qualche modifica interpuntiva). Sulla paternità muzzarelliana insiste soprattutto SCARPA, *Per l'edizione*, pp. 543-44, nel quale articolo anche si fanno conoscere nuovi testimoni del sonetto, così come in EAD., *Postilla minima*, e in EAD., *Ultimi appunti*, pp. 619-20.

d'una pari ineffabile dolcezza:  
son le saette de chi Amor m'ha morto.

Di fronte a tale precedente, databile a prima del 1516 (morte di Muzzarelli), così come il sonetto di Magno presenta un *terminus ante quem* al 1519-20 (cronologia supposta di VM1), l'autore di *Un basciar furioso* è partito pur sempre dai *basci*, per seguire una strada più oltranzista e sessualmente esplicita, approdando alla fine, dopo lungo e faticato slalom, allo stesso dominio petrarchesco: come «son le saette de chi Amor m'ha morto» recupera *Rvf* 73, 90 («che questo è 'l colpo di che Amor m'ha morto»), così «son le catene che legato m'hanno» si avvale di *Rvf* 266, 10-11 «son le catene ove con molti affanni | legato son».

Quest'ultimo finale petrarchesco viene a sigillare altresì un sonetto, di tutt'altra provenienza ma molto diffuso, che, stilisticamente e retoricamente, non contenutisticamente, rappresenta un singolare anticipo di *Un basciar furioso*, quasi ne fosse l'antecedente “neutro”: mi riferisco al seguente componimento di Giusto de' Conti:<sup>3</sup>

Un parlar più che umano, un falso riso,  
un peregrin pensiero, un dolce sdegno,  
un novo portamento onesto e degno,  
mille vaghi fioretti in un bel viso;  
    un volgier lieto, un mirar crudo e fiso,  
un chiaro impallidir de beltà pregno,  
un singular costume, un sacro ingegno,  
che rimembrar ne fan del paradiso;  
    un casto orgoglio, una spietata mente,  
un disiar troppo altamente onore,  
e despregiar quel Ben dove altrui spera:  
    son le catene che, per man de Amore,  
già mi han sì stretto intorno il cor dolente,  
che a fforza converà che amando pèra.

Qui l'accumulazione asindetica di sostantivi (e infiniti sostantivati) preceduti da *un* si riferisce alle bellezze, specie interiori, dell'amata, e si esaurisce al v. 11, stante che al v. 12 (*son le catene che ...*) comincia la chiusa, la quale abbisogna comunque dell'intero ultimo terzetto e si spegne su una considerazione esistenziale. Pur tenendo presenti tali distinguo, mi pare innegabile una diretta influenza del sonetto giustiano su *Un basciar furioso*, che dunque fa propri sia l'archetipo di Giusto, sia il precedente di Muzzarelli, al quale ultimo si deve il merito di aver spostato sul terreno erotico, grazie alla spinta del capitolo bembesco *Amor è, donne care*, l'argomento di per sé topicamente amoroso, legato alla *descriptio intrinseca* della bellezza dell'amata, del Valmontone. La trafila qui adombrata dimostra quanto lontano *Un basciar furioso*

---

<sup>3</sup> Si tratta del sonetto 40 della *Bella mano*.

sia andato dai domini usualmente praticati da Bembo e, per ciò stesso, quanto poco bembesco possa essere tale sonetto, da restituire dunque con piena legittimità a Marcantonio Magno.

Siamo ora finalmente in grado di sedare gli appetiti, ammesso che ce ne fossero stati, dei lettori, offrendo il testo, parcamente commentato, di un sonetto che gli *aficionados* di Bembo vedono definitivamente tolto al loro autore, probabilmente sospettabile di oscenità plurime nella sua vita, ma almeno dotato del buon gusto di non volerne imbrattare le carte.<sup>4</sup>

*Di messer Marcantonio Magno al Brevio*

Un basciar furioso, un dispogliarsi,  
un esser nuda, un dirmi: «Hai fatto in fretta!»,  
un cavalcar di sopra a la gianetta,  
un pigliarlo a duo mani et infilciarsi,  
    un volger d'occhi e tutta rimenarsi  
con una mano aperta e l'altra stretta,  
un macinar a tempo, un dirmi: «Aspetta!»,  
un correr pari sempre ad incontrarsi,  
    un nominarmi: «Ohimè traditoraccio!»,  
un parlar ansioso e tutta calda  
vibrar la lingua, com'ì serpi fanno,  
    un esser stanca, un dir: «Or fa', ch'io facciol!»,  
un farmi far duo chiodi in una calda,  
son le catene che legato m'hanno.

3. *a la gianetta*: l'espressione è un calco dello spagnolo *a le jineta*, in origine applicato a un modo speciale di cavalcare di certi reparti di cavalleggeri spagnoli, quindi figurativamente assunto (come appare qui chiaro dal *di sopra*) a significare l'atto sessuale in cui la donna stia sopra l'uomo. Esempi da Masuccio e dall'Aretino riporta il GDLI, voce *Giannetta*<sup>2</sup>.

4. *un pigliarlo a duo mani*: fraseologia già caratteristicamente oscena, dato il precedente laurenziano della *Canzona delle forese*, v. 17: «e' [= i cetriuoli] si piglion con dua mani».

6. *stretta*: cioè 'chiusa'.

7. *macinar*: altra metafora, invalsa fin dalla novella della Belcolore, per colei che era «atta a meglio saper macinar che alcuna altra» (*Decameron* VIII 2, 9).

8. *pari*: 'appaiati' e 'in accordo'.

9. *nominarmi*: 'chiamarmi'.

10. *ansioso*: 'ansimante'.

11. Immagine e similitudine, applicati a una bella dama pronta all'amplesso, si ritrovano ne *L'asino* di Machiavelli, IV 74-75 «e una lingua vibrar si vedeva, | come una serpe».

---

<sup>4</sup> Nel dare il testo del sonetto mi affido esclusivamente a VM1, che seguo nel dettato della mano principale, distinguendo *u* da *v*, riducendo *et* a *e* di fronte a consonante e introducendo segni diacritici e interpuntivi, oltre l'*h* in *oime* del v. 9.

12. *Or fa', ch'io faccio*: tradizionale l'uso di *fare* per indicare l'atto sessuale, ma qui l'espressione varrà meglio: 'vieni ora, che io sto venendo'. Analoga fraseologia, ma più tarda, nell'Aretino.

13. «La calda è propriamente l'operazione di riscaldamento cui si sottopone un metallo prima della lavorazione. In senso figurato la locuzione vale dunque “riuscire a fare due cose nello stesso tempo, prendere due piccioni con una fava” e, con uso equivoco, “ripetere l'atto senza interruzione”» (BOGGIONE, CASALEGNO, *Dizionario*, p. 143): seguono esempi di Masuccio e dei *Proverbi* di Cornazzano.

## APPENDICE

Pubblico il mazzetto di 16 rime trãdite dal ms. Parigino Italiano 1543 (cc. 105r-112v), numerandole progressivamente da I a XVI e fornendo tra parentesi quadre, accanto al numero romano, i rinvii alle principali tappe redazionali o semplicemente editoriali conosciute dai singoli componimenti, secondo le seguenti chiavi:

*Asolani* Q = testo degli *Asolani* nella redazione autografa queriniana del primo libro (circa 1499) pubblicata da Dilemmi (= BEMBO, *Asolani*)

*Asolani* 1. = testo della *princeps* (Venezia, Aldo, 1505) secondo l'ed. Dilemmi cit.

*Asolani* 10. = edizione veneziana dei da Sabbio del 1530, nel testo critico di Dilemmi, cit.

*Asolani* 16. = edizione veneziana dello Scotto del 1553, nel testo critico di Dilemmi, cit.

VM = redazione del ms. Marciano Italiano IX.143 (= 6993), pubblicato da VELA, *Primo canzoniere*, pp. 209-48, testo idiografo assegnabile al 1510-11

VE1 = *editio princeps* delle *Rime*, Venezia, da Sabbio, 1530

VE2 = seconda edizione delle *Rime*, ivi, 1535

D = edizione postuma delle *Rime*, Roma, Dorico, 1548

*Rime rifiutate* = testo e numerazione assegnati da Marti in BEMBO, *Opere*, pp. 561-91. Per la n. V (numerazione di questa appendice) il testo arrivato a Marti, proveniente dall'edizione Giolito delle *Rime* del 1548, presenta delle evidenti varianti d'autore, piú tarde rispetto a PN e agli *Asolani* Q; il medesimo si dica per la n. XVI, che deriva, tramite la stampa veneziana Hertzhauser del 1729, da «M.SS. del Sig. Apostolo Zeno» (vol. II, *Rime*, p. 48). In tutti gli altri casi di *Rime rifiutate* non si danno differenze sospettabili come redazionali fra il testo-Marti e quello di PN.

Nell'offrire il quadro della variantistica d'autore delle 16 rime (tutta da intendere, ovviamente, come successiva al testo-base fermato da PN) ho tenuto conto soltanto dei traguardi fondamentali, senza soffermarmi su eventuali tappe minori intermedie, quali ad esempio si evincono dal ms. 251 della Biblioteca Universitaria di Bologna (circa 1528-29) fatto conoscere da VELA, *Un manoscritto*, oppure dal sopra citato ms. Vn su cui ha insistito PECORARO, *Rassegna bembiana*: essendo nota la propensione di Bembo a correggersi e ricorreggersi, solo una disamina di tutta la tradizione delle *Rime*, assai ricca e articolata (vi entra anche l'epistolario), può portare a un quadro esaustivo e tendenzialmente completo. Quanto al testo delle rime, escludendo per il momento dal novero il capitolo *Sogno* (n. XII), sono intervenuto nei casi di palese errore di PN, spesso rivelati dalle altre testimonianze qui utilizzate (anche se appartenenti a redazioni diverse); in dettaglio (precede la lezione erronea di PN in grafia originale, segue il testo critico):

I 6 accendi → accende; II 12 vistra vostra → vista vostra; IV 2 lor → or [evidentemente *bor* nell'originale]; V 2 accende → accendi [cfr. v. 1 *regg*]; V 13 questo chio homai → quest'ochi omai; VI 3 donne → donna; VI 19 chel vostro → el vostro [anticipo del *che* con cui inizia il v. seg.]; VI 27 dal mio → dal primo; VI 32 non spiscende → non vi scende; VI 42 mio → in vo'; VI 58 ma spinge → mi spinge; VI 61 pure qual → pur qual; VII 12 udrite → udrete; VIII 8 chelli → ch'elle; VIII 8 posto → poste; VIII 13 segui → segue; VIII 13 chio sentiva → ch'io 'l sentiva; IX 10 foschi notti → fosche notti; IX 16 Ma sol → Ma 'l sol; IX 19 era meglio chel riso → era meglio 'el di che 'l riso [qui una mano posteriore integra *il sole*], lezione smentita dagli altri testimoni; la stessa mano, nel verso seguente, corregge *quieto* con *felice*, inaccettabile per lo stesso motivo]; IX 35 et encosi → e 'n cosi; IX 52 a primi → de' primi [sulla base del codice Zichy + *Asolani* Q]; IX 57 meco di duol → meco si duol; IX 70 uscir duscir → d'uscir; X 5 giazzo → ghiazzo [parola-rima della sestina, negli altri casi sempre scritta con l'*h*]; X 16 che pruovo → ché 'or pruovo [correlativo con gli altri *or* e garantito da VM VE1 D]; XI 19 lalto → l'atto; XIII 1 aspro aspro → aspro; XV 10 ci vede → ci vide [non proponibile *vedé*, ritmicamente insostenibile].

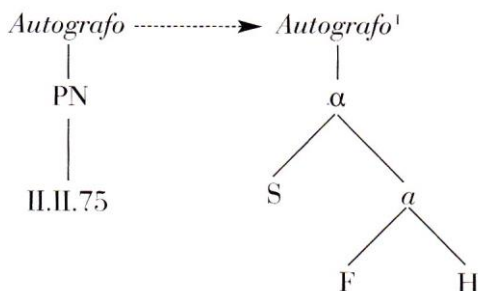
Per il capitolo *Sogno* (n. XII), ho tenuto presenti, oltre a PN (col suo *descriptus* II.II.75 della Nazionale di Firenze), i seguenti testimoni:

S = incunabolo del *Sogno*, senza note tipografiche (probabilmente Venezia, circa 1498), custodito nella Biblioteca Braidense di Milano. Il testo è riprodotto anastaticamente in Baldacchini, *Letterato*, pp. 123-30.

F = ms. Nuovi Acquisti 473 della Nazionale di Firenze, miscellaneo di rime e lettere copiato (da un menante del tutto passivo e disattento) verso la metà del sec. XVI. Il codice appartenne alla famiglia veneziana Soranzo, poi al Canonici, e fu acquistato nel 1915 dalla Nazionale (cfr. *ivi*, p. 116). Prosa e versi del *Sogno* si leggono alle cc. 39r-43r.

H = stampa Hertzhauser, Venezia 1729, delle *Opere* bembesche, curata dal Seghezzi. L'epistola si trova nel vol. III, p. 491 (fra le *Lettere inedite*), il capitolo nel vol. II, pp. 49-51 (fra le *Rime aggiunte*): l'una e l'altro si dicono tratti «Da un MS del Sig. D. Antonio Sforza», sacerdote e poeta veneziano del primo Settecento (cfr. Baldacchini, *Letterato*, p. 116).

Dalla collazione dei testimoni emerge che PN si rifà a una redazione diversa e precedente rispetto a quella cui fanno capo S F H (ma per quanto attiene al solo testo dell'epistola, H deriva da PN tramite il derivato II.II.75); i rimanenti esemplari, ciascuno dei quali è interessato da *lectiones singulares*, presentano un sicuro errore comune (138 *di corna e di olive* anziché *di corona uliva*), e inoltre F + H appaiono provenire da un comune esemplare perduto (dati gli errori a 69 *U'* per *Vo'*, 134 *ragionarsi* per *ragunarsi*, 171 e *questo è men sicuro e più dolente per e quanto è men sicuro è più dolente*, 176 *gemma cara* per *gemma chiara*). Di qui lo stemma:



Ovviamente, il testo qui pubblicato presenta la versione primitiva di PN, corretta tramite  $\alpha$  degli errori e delle forme *singulares*, e cioè, per la prosa:<sup>5</sup>

Ne tante en così → né 'n) tante e 'n così; pena → pen'na; cha ben vestita → che ben vestita [troppo "dialettale" la forma *cha* per *che*]; ca per piacerti → che per piacerti [*idem*];

e per i versi:

10 di trovar → dè trovar; 31 sinnascose → si nascose [non accolgo il raddoppio in fonosintassi]; 52 chino piu → chinò giù; 60 spinta → spenta; 70 scandal → scaldà 'l; 84 uiso → riso; 91 fiume → fiumi; 104 come si due → come si d'ève; 113 mi chiami → vi chiami; 115 Quei chanchor fama → Quei ch'ebber fama; 122 non so → non suò; 129 Utili et puochi → utili e parchi [così, correttamente,  $\alpha$ ]; 137 alarato → a l'arat'ro; 156 imprese → impres'se; 183 da longe → da lunge [rima *-unge*]; 187 fidel tuo fido → fia el tuo fido; 189 de si stesso → di sé stesso [anche per conformità con *di te stesso* tre versi sopra].

In apparato trovano posto le varianti d'autore sopravvenute, ricavate dal confronto di S F H.

Per ciò che riguarda la grafia delle 16 rime, ho distinto *u* da *v*, reso *y* con *i* (tranne che nei nomi propri), regolarizzato l'uso diacritico della *i* e della *h*, assimilato il nesso *-ct-* (→ *-tt-*) e mantenuto *-bs-*, trasformato *-mpt-* in *-nt-* (*prompto* → *pronto*) e normalizzato l'impiego di *-cqu-*; lasciata *et* di fronte a parola iniziante per vocale con *-t* dotata di valore sillabico, ma ridotta a *e* davanti a consonante; *-ti+voc.* è diventato *-zi+voc.*; i plurali terminanti in *-n* e in *-r* sono stati sottolineati dall'apostrofo; le forme in grafie accorpate del tipo *glinsegni* sono state divise *gl'insegni*; adottato il punto in alto per indicare il raddoppio fonosintattico (funzionante solo in *a'lleì*).

<sup>5</sup> Ricordo che l'epistola è stata edita ultimamente da Travi (BEMBO, *Lettere*, II, n. 274, p. 11). Basti dire che lo studioso ignora le testimonianze di PN e di S, oltre a non conoscere la genesi della lettera, da lui collocata a «dopo il 1508», «quando Ieronimo passò ad Udine» (!).



Trattandosi di testi non autografi, per giunta relativi alla primissima giovinezza di Bembo, ho rispettato i fenomeni di scempiamento e ipercorrezione, nonché le scrizioni tipicamente settentrionali o venete, specie in caso di assibilazione. Ovviamente l'interpunzione è rifatta *ex novo* rispetto al codice. Per la prosa accompagnante il *Sogno* valgono le stesse regole, ma *et* di fronte a vocale è stata sempre rispettata, e inoltre *lectione* si è resa con *lezzi~~o~~ne*. È stato necessario uniformare (secondo i dettami sopra elencati) le citazioni delle varianti d'autore presenti in apparato, provenienti da edizioni diverse per età, criteri grafico-interpuntivi, destinazioni d'uso.

I [*Rime rifiutate* XXIV]

Quel dolce, avventuroso e chiaro zorno,  
 che 'l mio lungo disio condusse a riva  
 di reveder la mia terrestre diva  
 che fa de sé el ciel lieto e 'l mondo adorno, 4  
     amorse faville a l'alma intorno  
 accende sì, che 'n dubio è se la viva,  
 mentre che Amor di sé vol pur ch'io scriva  
 ora ch'a lui così col pensier torno. 8  
     Però s'alcuna volta inanzi a' lei  
 m'abaglion quelle doe sue luci sante,  
 né mi lascian ben dir quel ch'io vorrei, 11  
     non meraviglia, ché pur troppo avante  
 ardisco allor: ma ella i pensier' miei  
 da sé sa tutti e le mie ragion' tante. 14

II [VM 12; VE1 XVIII; D XIII]

— Ochi leggiadri, de' quai mosse Amore  
 quel stral che nel mio cor fe' l'alta piaga;  
 et in più ch'alcuna altra bella e vaga  
 chioma, ch'acresi in parte el nostro errore; 4  
     e voi, man' preste a disciparmi el core  
 senza altra forza d'erbe o d'arte maga;  
 se del vedervi sol l'alma s'appaga,  
 perché sì raro vi mostrate fore? — 8  
     — Non ti doler de noi, che ne conviene  
 seguir le voglie della donna nostra:  
 di questo a lei, che 'n tal guisa ci tiene. — 11  
     — Pur potess'io, ma quella vista vostra  
 m'abaglia sì, ch'a forza le mie pene  
 oblio tutte ov'ella mi si mostra. — 14

1-4 Occhi leggiadri, onde sovente Amore | move lo stral, che la mia vita impiega, | crespo dorato  
 crin, che fai più [→ sì D] vaga | l'altrui bellezza e 'l mio foco maggiore [VM VE1 D] - 5 preste a  
 depredarmi [VE1] → preste a distenermi [D] - 6 che sempre intorno a voi soggiorna e vaga [VM] →  
 e rinfrescar in lui l'antica piaga [VE1] → e più profonda far la mortal piaga [D] - 11 ne tene [VM VE1  
 D] - 12 ma con la vista [VM VE1 D]

III [*Rime rifiutate* XXV]

Guidommi Amor in parte ond'io vedea  
 quella, che sol veder sempre vorrei,  
 spechiarsi lieta, ché dagli ochi miei  
 e fuor d'ogn'altra vista esser credea. 4

«Io son pur bella!» a sé stessa pareo  
 sovente dir, per quel ch'io scòrsi in lei;  
 poi que' soi crini a me sì dolci e rei,  
 che 'l vento sparse, in bei nodi accogliea. 8

Io, che son troppo de tal vista ingordo,  
 lassol, come non so, pur me scopersi,  
 ond'ella si ritrasse vergognando. 11

Così in un ponto ogni mie ben dispersi,  
 né 'l trovai per andarlo ricercando:  
 e tremo ancor qualor me ne ricordo. 14

IV [*Asolani* Q I XXIX; VE1 XLII; D XLVI]

Correte, fiumi, alle vostre alte fonti,  
 onde, al soffiâr de' venti or vi firmate,  
 ardendo il verno, agiazzi meza estate,  
 e Phebo u' suol cader or lievi e monti; 4

fuggino e pesci il mar, gli ucelli e monti,  
 né sien da fere più lor selve amate,  
 e Progne arèsti le querele usate,  
 s'avien che 'l sol col tauro si rafronti; 8

ch'?' son da quella man a torto offeso,  
 che dovrebbe esser stata il mio soccorso  
 e sola sollevarmi avere atteso. 11

Ahi ria Fortuna, or hai tu rotto el morso  
 ch'?' t'avea posto? Or ho ben chiaro inteso  
 quanto è dubioso e brieve ogni tuo corso. 14

3 abeti e faggi, le marine amate [Q] → abeti e faggi, il mar profondo amate [VE1 D] 4 umidi pesci, e voi le selve e ' monti [Q] → umidi pesci, e voi gli alpestri monti [VE1 D] 5-6 Né si porti dipinto [→

depinta D] ne le fronti / stato [→ alma D], pensieri e voglie inamorate [Q VE1 D] 7 ardendo 'l verno, aggjazzi mezza estate [Q VE1] → ardendo 'l verno, agghiacci omai la state [D] 8-13 e 'l sol là oltre, ond'alza, or chini [→ inchini D] e smonti. / Cosa non vada più come solea, / poi che quel nodo è sciolto, ond'io fui preso, / ch'altri [→ ch'altro VE1 D] che morte sciogliè non devea. / Dolce mio stato, chi mi t'ha conteso? / Com'esser pò quel ch'esser non potea? [Q VE1 D] 14 Ah! mondo tristo, e so ch'io sono inteso [Q VE1] → O cielo, o terra! e so ch'io sono inteso [D]

V [*Asolani* Q I XXIX; *Rime rifiutate* XI]

Amor, che regi tutti e miei pensieri,  
 anzi gli accendi, onde 'l mio cor si sface,  
 quando fia che pietà m'impetri pace  
 con in me tanti e sì aspri guerrieri? 4  
 Lasso! ch'omai non so quel ch'io ne sperì,  
 ché tua fede è ver' me sempre fallace;  
 di madonna non già, ch'a'lei pur piace  
 ch'io credi che le 'ncresca ch'ì ne peri. 8  
 Ma s'ella m'assicura e tu spaventi,  
 lei con pietà, tu con l'usato inganno,  
 non avrian però fin questi tormenti. 11  
 Ah! dubbia mercede e certo affanno,  
 fusser quest'ochi omai per morte spenti,  
 ché 'l morir in gran doglia è legier danno! 14

1 Amor, che vedi i più chiusi pensieri [Q *Rime rif.*] 2 et odi quel ch'ad ogni altro si tace [Q *Rime rif.*] 4 con i miei tanti e sì aspri guerrieri [Q] → con tanti al danno mio pronti guerrieri [*Rime rif.*] 5 Lasso, ch'ì non so più quel [Q *Rime rif.*] 6-7 che son sì stanco; e tu pur via fallace | madonna scorgi, e sai ben che le piace [Q] → che quanto meno a la mia donna piace / il mio languir, tu più tanto fallace [*Rime rif.*] 8 armi ver' me folti nemici e ferì [*Rime rif.*] 10 lentando orgoglio e rinforzando inganno [*Rime rif.*] 11 fine i miei tormenti [*Rime rif.*] 12 O dubbiosa mercede, o certo affanno! [Q *Rime rif.*] 13-14 O fien giamai quest'occhi asciutti o spenti, / ch'altro che lacrimar sempre non fanno? [Q] → O fosser già questi duo lumi spenti, / poi ch'altro mai che lacrimar non fanno! [*Rime rif.*]

VI [*Rime rifiutate* XXVI]

Quel dì che gli ochi apersi  
 per mia fera ventura,  
 donna, a mirar vostre belleze in prima,

e l'ora ch'io sofersi  
 (né cosa era più dura) 5  
 d'ogni mia libertate porvi in cima,  
 potea ben Morte cun l'accuta lima  
 romper degli anni miei  
 el fil che gli atorcea;  
 né più torcer dovea, 10  
 per non lasciarmi a di sì obscuri e rei  
 né a sì penosa vita,  
 ch'ì' ardo sempre e indarno chieggio aita.

Lasso! ben sapev'io  
 che perigliosa usanza 15  
 era ad uom por in donna ogni suo fede,  
 ma al cor zà pien d'oblio  
 porse tanta speranza  
 el vostro sguardo, ove mia morte siede,  
 che ratto, come quel che troppo crede, 20  
 incontro al mio mal corsi:  
 e fu tanto l'inganno,  
 che per magior mio danno  
 poch'è che del pensier vostro m'acorsi;  
 né posso ormai dar volta, 25  
 ch'ogni arbitrio e ragion m'avete tolta.

Se 'nfin dal primo zorno  
 ch'Amor vi fece accorta  
 del stato mio, che da voi sola pende,  
 festi al cor vostro intorno 30  
 di pietà fredda e morta  
 el ghiazzo, onde i mie prieghi non vi scende,  
 perché al desio, ch'assai per sé s'accende,  
 con sì piatosi guardi  
 giugnesti aperto fuoco? 35  
 O arti! O fero gioco!  
 L'accorgermi or del vostro inganno è tardi,  
 ch'Amor li usati schermi  
 tolto m'ha tutto e lasciato il dolermi.

Non, però ch'io mi dogli, 40  
 queta quel fero ardore  
 che in me, quanto in vo' orgoglio, e scema e cresce,  
 anzi par che s'accogli

nel cuor per nuovo errore  
 più fiamma, allor che più lamento n'esce. 45  
 E perché del mio mal nulla gli 'ncresce,  
 del vostro duro affetto  
 convien ch'io mi lamenti;  
 onde, perzò che i venti  
 non portan, lasso!, sempre ogni mio detto, 50  
 tanta pena ne sento,  
 che per dolermi doppia el mio lamento.

Né, perch'io non mi aveggia  
 or or del mio fallire,  
 volto la lingua a ragionar di voi; 55  
 ma l'alma, che vaneggia,  
 col possente desire  
 mi spinge a quel ch'è tutto suo mal poi.  
 Qual erbe o arte maghe han forza in noi  
 taccin l'antiche carte, 60  
 ch'io son pur qual io soglio,  
 e contro a quel ch'io voglio,  
 con qua' voci non so né con qual arte,  
 a sé mi tira e mena  
 questa del lito mio nuova sirena. 65

E pur che 'n lei talora  
 de' mei lunghi martiri  
 pietà scaldasse il suo freddo pensiero,  
 non torrei d'esser fuora  
 degli usati sospiri, 70  
 per trovar al mio corso altro sentiero;  
 ma sdegno sotto suo concetto altiero  
 m'afflige in modo sempre,  
 ch'or bestemmio mia sorte,  
 or vo chiamando Morte, 75  
 che le mie accerbe voglie omai distempre.  
 Ella par che non m'oda,  
 ma con madonna del mal nostro goda.

Canzon, se fie persona  
 che per pietà t'ascolte, 80  
 dirai ben quante volte  
 i' piango quel che per te si ragiona.

VII [*Asolani* Q I XIV; VM 11; VE1 LIV; D LIX]

Se désti alle mie rime tanta fede,  
 madonna, quanta al cor doglia e martiri,  
 or faresti sì folli i miei desiri  
 qualor m'inchino a dimandar merzede. 4  
 Ma 'l duro vostro affetto, che non crede  
 al mio mal perché ancora i' parli e spiri,  
 cagion sarà che i miei tanti sospiri  
 finisca Morte, che già m'ode e vede. 8  
 Et io ne priego lei e chi mi strinse  
 in cotal modo el dì che prima in noi  
 ragion mia voglia e 'l vostro guardo vinse, 11  
 ch'almen, s'i' moro, udrete dir di voi:  
 «Costei per crudeltate a morte spinse  
 un che l'amò vie più che gli ochi suoi». 14

1 Se desti [→ deste VM VE1 D] a la mia lingua [Q VM VE1 D] 3 in van non spargerei tanti sospiri [Q VM] → non girian tutti al vento i miei sospiri [VE1 D] 4 né sempre indarno chiederei mercede [Q VM VE1 D] 5 Ma 'l vostro duro orgoglio [VM VE1 D] 6 perch'io parli ancora [VE1 D] 7 ch'e [→ ch'i VE1 D] miei brevi desiri [Q VM VE1 D] 10 nel fero nodo, el dì che [Q] → nel forte nodo, alor che [VM VE1 D] 11 un sol piacer ben mille ragion' vinse [VM VE1 D] 12 che potrà sempre el mondo dir di voi [Q VM VE1 D] 13 Questa fera e crudele a morte [VM VE1 D]

VIII [VM 60; *Rime rifiutate* XXII]

Domino Galeazio Facino

Se le sorelle, che ne vider prima  
 nascendo liete, or vi dan fama e onore,  
 non mi avesser desdetto quel liquore  
 di che el mondo ogi sì fa poca stima, 4  
 dato ve avrei per qualche ornata rima  
 più spesso pegno del mio caldo amore;  
 ma è, s'i' tacio, suo, non mio l'errore,  
 ch'elle del mio poter son poste in cima. 8  
 Però se pur talor avièn ch'io scriva,

fallo Amor, non Apollo, che m'insegna  
come anco nel suo fuoco el laür viva. 11

Qui vedrete voi ben che fera insegna  
segue chi ama, e zà fu ch'io ç'lb sentiva:  
ora al suo proprio mal l'alma s'inzegna. 14

**0** A Monsignor Federico Fregoso Arcivescovo di Salerno [VM] **1** che, nascendo, prima [VM] **2** vi mirâr liete [VM] **3** spegnesser la mia sete a quel liquore [VM] **4** oggi fa sì poca [VM] **5-6** areste già per meno inculta rima | via più d'un pegno [VM] **7-8** ma taccio, per non far più grave errore, / ché non sta ad uom salir tanto alta cima [VM] **9** E se talora pur aven [VM] **10** opra è di lui, che mi governa e 'nsegna [VM]

IX [*Asolani* Q I XXIII; *Asolani* 1. + 10. + 16. I XXIV]<sup>6</sup>

Lieto principio de felici giorni,  
di suave, tranquille e chiare notti,  
diede Amore e Fortuna al nostro stato,  
alor ch'ï' 'ncominzai l'amato stile  
ordir con altro pur che doglia e pianto, 5  
da prima intrando all'amorosa vita.

Ora è mutato il corso alla mia vita  
e volto el bel de' miei passati giorni,  
tra nuove pene e inusitato pianto,  
in gravi, travagliate e fosche notti, 10  
e col soggetto suo cangiato è il stile  
e con le mie venture ogni mio stato.

Lasso! non credevo io di sì alto stato  
giamai cader in così bassa vita,  
né di sì dolce in così amaro stile. 15  
Ma ç'lb sol non menò mai sì puri giorni,  
che non seguisser poi tante atre notti:  
così, vicino al riso è sempre il pianto.

Quanto era meglio, «el di» che 'l riso in pianto  
e 'n guerra pose el mio quieto stato, 20  
trovar agli occhi mei perpetue notti,

---

<sup>6</sup> La sestina è presente anche in D, come lirica degli *Asolani* recuperata fra le *Rime*, fra le quali dovrà occupare il n. 107 (s'è detto che né Dionisotti, né Marti, contro la volontà di Bembo, ristampano nelle *Rime* i pezzi degli *Asolani*). Il testo D coincide con quello di *Asolani* 16.



che 'l filo ove s'atien mia stanca vita  
avria bel fin, se pria seco i miei giorni  
avesse rotti che mutato stile.

Amor, tu che porgesti prima al stile 25  
lieto argomento, or gl'insegni ira e pianto,  
a che son gionti i miei graditi giorni?  
Qual vento nel fiorir svelse il mie stato  
e fe' fortuna alla tranquilla vita,  
rompendo el sonno alle mie crude notti? 30

Il dì sospiro e poi piango le notti,  
et odiando me stesso odio il mie stile,  
anzi pur me e la mia troppa vita;  
noia m'è il riso e pena acresce il pianto,  
il sospir fuoco, e 'n così duro stato 35  
vivo senza sperar men feri giorni.

Sparito è il sol de' miei sereni giorni  
e radoppiata l'ombra alle mie notti  
e 'n rio verno ridotto el mio bel stato.  
Cantai un tempo; or vo cangiando stile, 40  
di piacer in dolor, di riso in pianto,  
pur con memoria di l'andata vita.

Così sapesse ognun quale è mia vita  
da indi in qua che ' miei festosi giorni  
per troppa crudeltà fur posti in pianto, 45  
ch'assai bon frutto avrei di quelle notti  
ch'i' sfogo el cor per doloroso stile,  
pensando trovar fede al nostro stato!

Ma quella fera, ch'al mio verde stato  
dette di morso e quasi alla mia vita, 50  
or fugge al suon del mio angoscioso stile,  
né mai, per rimembrar de' primi giorni  
o raccontar delle presente notti,  
volse a pietà del mio sì largo pianto.

Ecco sola m'ascolta, e col mio pianto 55  
aguagliando il suo strano antiquo stato  
meco si duol di sì penose notti;  
e se 'l fin si provvede dalla vita,  
ad una meta van questi e que' giorni,  
pur che la voce mia rimanghi al stile. 60

Sai ben ch'altra fortuna et altro stile,  
 altri sospiri, Amore, et altro pianto  
 meritava mia fede a questi giorni;  
 ma così va chi 'n troppo allegro stato  
 non teme mai provar noiosa vita, 65  
 né pensa il dì delle future notti.

Or chi vuol si ralegri alle mie notti,  
 come anche quella che 'n dispregio il stile  
 mi fa venir e 'n odio aver la vita,  
 ch'ì non spero giamai d'uscir di pianto. 70  
 Sasselo Amor e chi 'l mio dolce stato  
 tosto converse in così accerbi giorni.

Ite, zorni zoiosi e care notti,  
 che 'l nostro stato ha preso un altro stile  
 per pascer sol di pianto la mia vita. 75

1-2 I più soavi e riposati giorni / non ebbe uom mai, né le più chiare notti [1. 10. 16.] diede Amor e Fortuna a lo mio stato [Q] → di quel ch'ebb'io, né 'l più felice stato [1. 10. 16.] 6 in l'amorosa [Q] 8 e volto il gaio tempo, e i lieti giorni [10. 16.] 9 tra nuove pene e disusato pianto [Q] → che non sapean che cosa fosse un pianto [1. 10. 16.] 11 col bel soggetto suo cangiâr lo stile [10. 16.] 13 non mi credea di [16.] 15 né di sì piano in così duro stile [1. 10. 16.] 16 non mena mai [Q 1. 10. 16.] 17 che non sian dietro poi [Q 1. 10. 16.] 19-20 Quant'era meglio el di che 'n guerra e 'n pianto / pose l'allegro mio quieto stato [Q] → Ben ebbi al riso mio vicino il pianto / et io non me 'l sapea, che 'n quello stato [1. 10. 16.] 21-24 così cantando e 'n quelle dolci notti / forse avrei posto fine a la mia vita, / per non tardar al fel di questi giorni, / che m'ha sì inacerbito il petto e 'l [→ e petto e 10. 16.] stile [1. 10. 16.] 25 porgesti imprima al stile [Q 1.] → porgei dianzi a lo stile [10. 16.] 29 in la tranquilla [1.] 30 rompendo 'l sonno a le mie quiete notti? [1.] → entro li scogli a le più lunghe notti? [10. 16.] 31 U' son le prime mie vegghiate notti [1. 10. 16.] 32-36 nuovo de gli occhi e del mio petto stile, / ond'è sì vinta e molle la mia vita. / Fuoco sono i sospiri, angoscia el pianto: / così senza sperar men fero stato / vo languendo la notte, ardendo i giorni [Q] → sì dolcemente? u' 'l mio ridente stile / che potea rallegrar ben mesta vita? / E chi sì presto [→ tosto 10. 16.] l'ha converso in pianto? / Ch'or foss'io morto il dì, che 'l mio bel stato [→ foss'io morto alor, quando 'l mio stato [10. 16.] / tinsse in oscuro i suoi candidi giorni [1. 10. 16.] 39 che lucean più che 'l sol [→ che i dì 16.] d'ogni altro stato [1. 10. 16.] 40-41 Cantai un tempo e 'n dilettevol stile [→ e 'n vago e lieto stile 10. 16.] / spiegai mie rime, et or le spiego in pianto [1. 10. 16.] 42 cercando fine a la mia dura vita [Q] → c'ha fatto amara di sì dolce vita [1. 10. 16.] 45 chi sola il potea far, rivolse in pianto [Q 1. 10. 16.] 46 che pago mi terrei di queste notti [1. 10. 16.] 47 senz'andar de' miei danni empiedo il stile [1.] → senza colmar de' miei danni lo stile [10. 16.] 48 sperando fede a sì penoso stato [Q] → ma non ho tanto bene in questo stato [1. 10. 16.] 49 Ché quella fera [1. 10. 16.] 52 per rimembrarle i primi [1. 10. 16.] 56 'l suo duro antico [10. 16.] 57 di sì gravose notti [Q] 60 e la mia nuda voce fia 'l mio stile [Q 1. 10. 16.] 61 So io ch'altra fortuna et altro stile [Q] → Amanti, i' ebbi già sì vago il stile [1.] → Amanti, i' ebbi già tra voi lo stile [10. 16.] 62 ch'acquetava parlando ogni altrui pianto [1.] → sì vago, ch'acquetava ogni altrui pianto [10. 16.] 63 ben mi si conveniano a questi giorni [Q] → e me [→ or me 10. 16.] non queta un sol di questi giorni [1. 10. 16.] 64 Ma così va chi 'n molto [Q] → Così va chi 'n suo molto

[1. 10. 16.] **65** non crede mai [1. 10. 16.] **67** Ma chi vol [10. 16.] **68-69** che mi fa lo stile / tornar a vile e 'n odio aver [-> esser 16.] la vita [10. 16.] **71-72** Ella se 'l sa, che di sì lieto stato / tosto mi pose a [-> in 16.] così tristi giorni [1. 10. 16.] **74** che 'l mio bel stato [1. 10. 16.]

X [VM 7; VE1 XVI; D XVII]

Or ch'al soffiâr degli amorosi venti  
 crescon l'erbette e risonar il cielo  
 fan gli useletti, onde s'alegra il sole,  
 dirò qual io divengo a un chiaro lume,  
 che temo e seguo, e come freddo ghiazzo 5  
 fa di me spesso nel più caldo tempo.

Forse fia questo avventuroso tempo  
 alle mie voci, e gli angosciosi venti,  
 ch'i' muovo di sospiri al duro ghiazzo,  
 m'impetreran, giugnendo sù dal cielo, 10  
 perdon s'i' m'abarbaglio a tanto lume,  
 ché vista d'uom non basta contra al sole.

Or dico che di me, sì come el sole  
 a suo voglia girando muta el tempo,  
 fa l'altero fatal mio vivo lume, 15  
 ché or pruovo in me sereno, or nube, or venti,  
 or piogge: e pur m'ha fatto om vivo el cielo;  
 e spesso or tutto fuoco, or sono un ghiazzo.

Fuoco ho il cor de desio, di tema ghiazzo,  
 qualor si mostra agli ochi mei quel sole 20  
 ch'abaglia più che l'altro ch'è sù in cielo.  
 Pace è 'l sereno, e nubiloso tempo  
 son l'ire, el pianto piogia, i sospir' venti,  
 che muove spesso in me l'amato lume.

Così sol per virtù di questo lume 25  
 vivendo ho già passato el caldo e 'l ghiazzo,  
 senza temere ingiuria d'altri venti  
 ch'oscurasse ver' me sì lieto sole  
 per chinâr pioggia o menar fosco tempo:  
 di che assai ne ringrazio el nostro cielo. 30

E prima fia de stelle ignudo el cielo

e 'l giorno andrà senza l'usato lume,  
 ch'ì muti stile o volontà per tempo;  
 né spero già scaldar quel cor di ghiazzo  
 per provar spesso ai razzi del mio sole  
 fuoco, gelo, seren, nube, acque e venti. 35

Quanto soffiano i venti e volge il cielo  
 non vide 'l sol giamai più chiaro lume,  
 se pur scazasse il ghiazzo un caldo tempo.

1 Or che non s'ode mormorar di venti [VM VE1] → Or che non s'odon per le fronde i venti [D] 2-5 né si vede altro che le stelle e 'l cielo, | poi che scampo non ho dal mio bel sole, | se non quest'un, del suo celeste lume | conven ch'io parli, e come freddo [→ e come foco e D] ghiaccio [VM VE1 D] 6 spesso fuor d'usanza e tempo [VE1 D] 8 e gli amorosi venti [VM VE1 D] 10 faran del mio languir pietate al cielo [VE1 D] 11 perdon, s'io non sto fermo a tanto lume [VM] → a madonna non già, ché tanto lume [VE1 D] 12 a le tenebre mie non porta il sole [VE1 D] 14 muta girando le stagioni e 'l tempo [VM VE1 D] 17-18 or piogge, e spesso nel più freddo cielo | son foco, e nel più caldo neve e ghiaccio [VM VE1 D] 19 Foco son di desio [VM VE1 D] 22 Seren la pace [VM VE1 D] 27-28 senza temer che forza d'altri venti | turbasse un raggio mai di sì bel sole [VM VE1 D] 30 grazia e mercé del mio benigno cielo [VM VE1 D] 35 per provar tanto [VE1 D] 38 giamai sì chiaro [D] 39 pur che 'l ghiaccio scacciasse un caldo tempo [VE1 D]

XI [VM 13; VE2 XVI; D XVI]

Una leggiadra e candida anzoletta  
 cantar a par delle sirene antiche,  
 altre poi d'onestate e pregio amiche  
 seder all'ombra in grembo de l'erbetta  
 vid'io, pien di spavento: 5  
 per ch'esser mi pareva pur sù nel cielo,  
 tal di dolcezza velo  
 avolse il bel piacer agli ochi miei.  
 E zà voleva dir: «Seguite, o dei,  
 sempre quel ch'ora i' sento!», 10  
 quand'io m'accorsi che l'eran donzelle.  
 Taccio l'oneste parolette schive,  
 da far innamorar un uom selvaggio,  
 taccio quel presto e saggio  
 sfavillar di duo vaghe e chiare stelle, 15  
 e l'accorte novelle,  
 e 'l ballar pronto, leggiadretto e nuovo,

del cui pensier pur sol lieto mi truovo,  
 ma l'atto dolce e strano  
 d'una pietosa mano  
 in altri fogli ancor convien ch'ï' scrive.  
 Amor, così si vive,  
 così agrata il ferir di tua saetta!  
 Ma troppo è breve, omè, quel che diletta.

20

1 La mia leggiadra [VM VE2 D] 2 cantando [VE2 D] 3 con altre d'onestade [VE2 D] 4 sedersi a l'ombra [VM VE2 D] 8 avea quel punto avolto a gli occhi miei [VE2] → avolto avea quel punto a gli occhi miei [D] 9-10 E già dicev'io meco: « O cielo [→ O stelle VE2 D], o dei, | o che dolce [→ o soave VE2 D] concento» [VM VE2 D] 12-24 liete, secure e belle. | Amore, io non mi pento | d'esser ferito de la tua saetta, | se ciascun tuo piacer [→ s'un tuo sì picciol ben VE2 D] tanto diletta [VM VE2 D: ridotti i vv. 12-24 ai vv. 12-15]

XII [S F H (*Rime rifiutate* XIX)]

Ad Hyeronimo Savorgnano

Non ha meco tanto potere la tua longa assenza, ch'ella mi ti possi far in modo lontano ch'io non t'odi, non ti veggi sempre; né 'n tante e 'n così noiose fatiche<sup>1</sup> mi sa rivoltare la mia forzevole et orgogliosa fortuna, che la memoria di te non me ne riscuoti in un punto e, sì come<sup>2</sup> doppio impetuosa pioggia di molte ostinate nuvolette suol fare spesso un animoso sole, ella non scazzi ogni nebbia di pensier' de l'animo mio e la mia turbata mente da l'amaritudine degli affanni, per molto che sia, co' raggi de la sua dolcezza non rischiarì: l'uno de la tua lontananza, l'altro delle mie alle volte troppo possente noie<sup>3</sup> solazzo e ristoro suavissimo. Mandoti qui un mio sogno, assai probato testimonio (com'io credo) di queste parole, opera non meno de l'amor ch'io ti porto che de la mia pena, e (s'io non m'inganno) più tosto utile che ben vestita, pur tuttavia frutto di notte non molto serena, sì come sai tu che sogliono quasi per usanza del mio cielo esser le mie. Viene a te per accenderti alla bella impresa, già certo di che forza e consiglio sia l'alto e puro animo tuo e l'amor de le tue candidissime muse; viene anche per conoscermi più interamente, conscio quanta parte di me stesso sii tu, et infine desideroso e contento solamente degli occhi e del giudizio tuo, per satisfarsi più tosto che per piacerti: non però senza rossore, sì come piccolo e primo dono, e paregli in così rara benivolenza esser ancora troppo tardo principio. S'egli ti fie grato, forse mi darai ardire qualche altra volta di non sognare; se anche altrimenti gl'interrà, piacerammi almeno che non ti potrà esser stata di molta noia sì breve lezione; e poi, essendogli cosa sognata, non te ne fie maraveglia. *Vale.*



tal mi fec'io alor che da la foce fu giù nel dirimpetto un'ombra scorta, che m'interruppe el pensier e la voce.	39
Ma poi ch'i' volsi gli ochi in ver' la porta, ecco una donna a noi queta venire, cun lento passo e cun maniera accorta.	42
I' volea per vergogna indi fugire, sentendomi così scoperto e nudo, e cun un cenno tu mi desti ardire.	45
Pur feci a me ver' lei del sasso scudo, gridando: — Non venir, se sei amica! — cun parole e cun viso altero e crudo.	48
Fermosse ella su l'uscio, e molto antica mi parve in vista e di pensieri onesti, ma vile a' panni et a l'andar mendica.	51
Chinò giù gli ochi rugiadosi e mesti soavemente, e seco stete alquanto, dicendo: «Omai convien che tu te desti».	54
Poi cominciò: — S'io non tenessi el pianto, farei per la pietà degli ochi un fiume, così m'addoglia el vostro inganno tanto.	57
Qual forza, qual vaghezza o qual costume v'ha di voi stessi sì posti in oblio e spenta in voi virtù d'ogni bon lume?	60
Che si fa qui tra così van desio, o figli ciechi? A che tanta tristicia? Che giova al proprio ben farsi restio?	63
Ad ocio vano darsi et a pigricia che altro è, se non odiar se stesso, quando da lor ogni danno s'inicia?	66
Mirate gli anni vostri, che sì spesso cangian stato dal giazzo a le viole: vo' fuste sempre, e sète pur, quel stesso.	69
Tra quanto bagna 'l mare e scalda 'l sole excede l'uomo ogni cosa creata se sottoporre a sé sé proprio vòle.	72
L'aere suspeso e la terra fermata e sparse furon l'acque sol per lui, ciò che si vola, si calca e si nata.	75
Ben è del tutto misero colui che non cura di sé, né del suo stato, né pensa: «Che sarò? Che son? Che fui?».	78

e l'intelletto che dal ciel gli è dato lascia che caschi pur senza far frutto, come vil foglia in selva o fiore in prato.	81
Or voi del viver vostro che construtto trovate, e di voi stessi, in questo fondo dove ogni riso si converte in lutto?	84
El gran pianeta e 'l bel lume secondo della sorella e l'altre luci erranti, che fan parer sì vago el vostro mondo, e gli animali sì diversi e tanti, le contrade vicine e le lontane, el variar di lingue e di sembianti,	87
sassi, selve, erbe, mar', fiumi e fontane, e ciò che nasce e muore, insieme è nulla a chi spende 'l suo tempo in cose vane.	90
Colui muor ne le fasce e ne la culla che vive vaneggiando ogni sua etate e pur di vento sempre si trastulla.	93
Vengavi di voi stessi al cor pietate inanzi che sen vadi primavera, ché così ne può andar anco l'estate.	96
Non state come suol la magior schiera, che senza saper come, già son vecchi, menando 'l dì pur da mattina a sera.	99
Aprite a' bon' consigli ambe l'orechi come si deve, anzi spronate 'l core pria che ragion sott'al senso s'invechi, ché penitenza tarda e van dolore vi tornarano un dolce in mille amari, se 'ndurarete in così falso errore.	102
Uscite fuor del fango de' volgari, dove ogni netto e candido armellino convien per forza ch'a giugnere impari.	105
Venite meco, ch'assai bel destino par che vi chiami, e guiderovi in parte ove un altr'è c'ha già fatto il camino.	108
Quei ch'ebber fama da l'antiche carte mi seguîr tutti, onde poi le lor lode fur colle mie per ogni luoco sparte.	111
Or dorme in mezo al vizio, e così gode, l'umana industria, et ha sì grave 'l sonno, che per gridar: «Che facci?» ella non ode.	114
	117
	120



Quando primeramente si fondonno nel mondo ancor non s'wo le belle mura che poi crescendo fin al ciel s'alzonno,	123
non di marcir in ocio ogni lor cura poser gli antichi bon' primi Romani, ch'oggi tanto si cerca e si procura,	126
ma di tener tra studi onesti e sani un viver queto e senza magistero, utili e parchi, non fastosi e vani.	129
Non ardiva sperar sì gran mistero el Tevre ancor, e fuor de le sue rive nol vedea Roma andar superbo e fero;	132
né si faceano ancor le gente schive di seder sopra un cespo, e ragunarsi lungo un bel mormorar de l'acque vive.	135
Da le foglie e dal fien solea levarsi el senator e gir dreto a l'aratoo, poi di corona uliva contentarsi.	138
Era 'l loro operoso e bel teatro l'erbetta verde, e le fere e lor greggi, loge alte un quercu, un pin frondoso et atro:	141
ché sciolti da' giudici e da le leggi, ch'a poco a puoco hanno or tant'argomenti e par che 'l mondo ancor non si correggi,	144
viveano insieme al ben commune intenti, non meno ch'al privato oggi si soglia, e potean di suo stato andar contenti.	147
Or non sa che si facci o che si voglia la gente sciocca e cieca, e vive in fallo; né di sì grave danno è chi si doglia,	150
ché contr'al bon costume han fatto 'l callo gl'omini infermi e del suo ben nimichi, fattisi servi di Sardanapallo.	153
Non badate voi dunque, o cari amichi: movete, andate e camminate drieto per l'orme impresse da' bon' padri antichi,	156
ché 'l tempo se ne va veloce e queto cun vostri giorni, anzi corre, anzi vola, degl'inganni del mondo altero e lieto.	159
O felice quell'alma che s'invola, pria che la sera o la notte l'aggiungi, fuor di questa volgar misera scuola,	162

dove s'imp̄ara come l'uom s'allungi  
dal pregio vero e non chini la testa  
per cercar strada ch'a bon porto agiungi! — 165

Qui tacque. E come suol, se 'n gran tempesta  
dorme nohier, che dormendo non sente  
dolor de la ruina manifesta, 168

ma poi che ne l'ambasce si risente  
e vede 'l gran periglio, trema e duolsi,  
e quanto è men sicuro è più dolente, 171

così mi fe' tremar le vene e ' polsi  
vera paura de le cose conte,  
poi che 'n me stesso alquanto me ricolsi. 174

Ella mirommi, e scorse per la fronte  
el mio pensier, s̄i come gemma chiara  
che splende sotto un vetro o fuor d'un fonte. 177

Poi disse, sorridendo: — Assai m'è cara  
la conscienza che così ti punge,  
onde 'l tuo bon voler mi si dichiara. 180

E se 'n cor giovenil valor s'aggiunge,  
non ti smarir, figliol mio, ch'ancor forse  
le vostre voci s'udiran da lunge. 183

Questi che cun un cenno ti soccorse  
nel mio venir, quando la mente offesa  
trista vergogna di te stesso morse, 186

fia el tuo fido Pirythoo: a l'alta impresa  
muovi pur tu, ch'a lui (s'io non m'inganno)  
più di te già che di sé stesso pesa. 189

Sicuri seco e tuoi giorni seranno,  
felici e suoi cun quella Hyppodomia  
che Minerva e Dīana cessa gli hanno. — 192

Così detto, ella e 'l sonno fuggir via.

15 alto e soave [S F H - la lezione di PN potrebbe essere *singularis*] 28 ria fortuna [S F H] 39 che  
col pensier mi interruppe la voce [S F H] 60 che non vogliate un tratto veder lume? [S F H] 130  
sperar sì lungo impero [S F H (ma F H *largo*, probabilmente *facilior*)]

### XIII [VM 2; VE1 IV; D III]

Sì come suol, poi che 'l verno aspro e rio  
parte e dà luoco a le stagion' migliori,

uscir col giorno la cerveta fuori  
 del suo dolce boschetto almo natio, 4  
 et or sù per un colle, or lungo un rio,  
 lontana da le ville e da' pastori,  
 ir sicura, pascendo erbette e fiori,  
 ovunque più la spigne el suo disio; 8  
 non teme di saetta o d'altro inganno,  
 se non quand'ell'è colta in mezzo 'l fianco  
 da buon arcier che da nascosto scocchi; 11  
 così, senza temer futuro affanno,  
 allor stav'io, madonna, che ' vostr'occhi  
 me 'mpiangâr, lassol, tutto 'l lato manco. 14

3-4 giovane cervo uscir col giorno fuori | del solingo suo bosco almo natio [D] 6 gir lontano da case e da [D] 7 gir sicura, pascendo erbetta e [VM VE1] → erbe pascendo rugiadoso e [D] 8 la [-> ne 'l D] porta il [VM VE1 D] 9 né teme [VM VE1 D] 10 quand'egli è colto [D] 11 di nascosto [VM VE1 D] 12 tal io, senza temer vicino affanno [D] 13 moss'io, donna, quel dì che ' bei vostr'occhi [VE1] → moss'il piede quel dì che ' be' vostr'occhi [D] 14 me 'mpiangâr, donna [D]

XIV [VM 9; VE1 v; D XI]

Ove tutta romita si sedea  
 quella c'ha in sé ciò che può dar Natura  
 scorsemi Amor l'altr'ier per mia ventura,  
 che più felice farmi non potea. 4  
 Raccolta in sé co' suoi pensier' pareo  
 ch'ella parlassi; ond'io, che tema e cura  
 non ho mai d'altro, a guisa d'uom che fura  
 di paura e di speme tutto ardea. 8  
 E tanto in quel sembiente ella mi piacque,  
 che poi per meraviglia oltre pensando  
 infinita dolcezza al cor mi nacque; 11  
 e crebbe alor che nel partir passando  
 mi vide, e vergognossi, e poi non tacque:  
 — Tu sei pur qui, ch'?' non so come o quando! — 14

1 Ove romita e stanca si sedea [D] 2 quella in cui sparse ogni suo don Natura [VE1 D] 3 scorsemi [-> guidommi VE1 D] Amor, e fu ben mia ventura [VM VE1 D] 12 che 'l bel fianco girando [VM VE1 D] 13 mi vide, e tinse il viso [VM VE1 D] 14 Tu pur qui se' [VE1 D]

xv [VM 10; VE1 VI; D XII]

Amor, che qui l'altr'ier meco ti stavi  
a mirar le bellezze di colei  
che m'arde e piace tanto agli ochi mei  
che del mio mal a me par che non gravi, 4  
    ecco l'erbette e i fior' dolci soavi  
che preser nel passar vigor da lei,  
e 'l ciel ch'accenser que' begli occhi rei  
che tengon del mio stato ambe le chiavi. 8  
    Ecco ove gionse prima e poi s'assise,  
ove ci vide, ove chinò le ciglia,  
ove parlò madonna, ove sorrise. 11  
    Qui, come suol chi sé stesso consiglia,  
stete pensosa: o sue belle divise,  
come m'avete pien di meraviglia! 14

1-4 Amor, che meco in quest'ombre ti stavi, | mirando nel bel viso di costei | quel di che volentier detto l'avrei | le mie ragion', ma tu mi spaventavi [VM VE1 D] 5 ecco l'erbetta e i fior' dolci [→ lieti e D] soavi [VE1 D] 8 del mio petto ambe [VE1 D] 10 ove ne scorse, ove [VM VE1 D]

xvi [*Asolani* Q I XXX; *Rime rifiutate* XII]

Poi ch'Amor e madonna e la mia sorte  
più aspra guerra ognor, lassol, mi fanno,  
et or cun chiuso, or cun aperto inganno  
a mal partito han le mie voglie scorte: 4  
    — Svégliati in tua balia possente e forte —  
mi dice l'alma — e pon mente al tuo danno:  
di tanto strazio e di sì lungo affanno  
che t'avanz'altro che vergogna e morte? — 8  
    Io, come uom ch'erra e de l'error s'accorge,  
vorrei spronare el cor a miglior strada,  
e l'usanza a mia forza altronde el mena. 11  
    Poi cun fredda paura un pensier sorge  
che 'l tempo vola, e mentre che l'uom bada  
s'entra per morte, non s'esce di pena. 14

**2** ognior più grave sopra me la fanno [Q] → ognor più grave contra a me la fanno [*Rime rif.*] **4** a mal  
camino han [Q *Rime rif.*] **10** vorrei tornar a la perdita [→ smarrita *Rime rif.*] strada [Q *Rime rif.*] **11** e  
[→ ma *Rime rif.*] l'uso antico pur oltra mi scorge [Q *Rime rif.*] **12-14** Alor una pietate assale il core, |  
che mentr'io vo, né so dov'io mi vada, | passano gli anni e non passa 'l dolore [Q *Rime rif.*]

## INDICE DEI CAPOVERSI

- Amor, che qui l'altr'ier meco ti stavi [XV]  
Amor, che regi tutti e miei pensieri [V]  
Correte, fiumi, alle vostre alte fonti [IV]  
Guidommi Amor in parte ond'io vedea [III]  
Lieto principio de felici giorni [IX]  
Ochi leggiadri, de' quai mosse Amore [II]  
Or ch'al soffiar degli amorosi venti [X]  
Ove tutta romita si sedea [XIV]  
Poi ch'Amor e madonna e la mia sorte [XVI]  
Quel dì che gli ochi apersi [VI]  
Quel dolce, avventuroso e chiaro zorno [I]  
Se désti alle mie rime tanta fede [VII]  
Se le sorelle, che ne vider prima [VIII]  
Sì come suol, poi che 'l verno aspro e rio [XIII]  
Tornava la stagion che discolora [XII]  
Una leggiadra e candida anzoletta [XI]

*Indice dei nomi*

A cura di Francesco Davoli

- Accolti, Benedetto: 441, 442n  
Accolti, Francesco: 297, 360-61, 363, 370, 424, 437  
Acquaviva, Andrea Matteo: 285  
Adesso, Cristiana Anna: 474n  
Adriano imperatore: 248  
Agli, Antonio degli: 441  
Agostini, Niccolò degli: 18  
Agostino, Aurelio, santo: 90, 260-61, 409  
Alberti, Francesco d'Altobianco: 14-15, 429, 433, 441, 442 e n  
Alberti, Leon Battista: VII, 73, 83, 89 e n, 90 e n, 91 e n, 93n, 94n, 95-99, 100 e n, 101 e n, 102, 103n, 105, 107 e n, 108 e n, 109, 125, 127 e n, 196, 199, 252, 413-14, 433-36  
Alberto della Piagentina: 410n  
Albini, Giuseppe: 269n  
Albizi, Alberto degli: 437, 449 e n  
Albizzi, Rinaldo degli: 433  
Albonico, Simone: 462n, 466n, 468n, 469n, 475 e n  
Albrecht, Reinhard Jonathan: 84n, 104n  
Aldegati, Marcantonio: 11n  
Aldobrandini, Giovanni: 105 e n  
Aleotti, Ulisse: 297  
Alessandro III di Macedonia, Magno: 26, 244  
Alessandro VI, papa: 464-65, 468  
Alexandre-Gras, Denise: 3n, 8n, 10n, 11n, 14n, 80n, 94n, 111n, 115n, 123 e n, 202n, 203n, 209 e n, 213 e n  
Alfieri, Giacomo: 463, 476, 477n, 485  
Alfieri, Vittorio: 301n, 338  
Alifer, Jacopo: vd. Alfieri, Giacomo  
Alighieri, Dante: 9, 37-38, 41, 47, 58, 83, 92, 125-26, 151, 199-200, 202, 226, 262 e n, 264, 360n, 367n, 403, 408-9, 413n, 414, 419 e n, 420n, 432, 440, 494-95  
Almerici, Raniero: 302 e n, 306, 316, 318, 324, 426, 429, 437  
Aloisio, Giovanni: 303, 306, 310-11, 313, 317, 325, 427, 438  
Altucci, Carlo: 234n  
Ambrogini, Angelo: vd. Poliziano  
Ambrogio, santo: 456  
Andrea da Pavia: 294  
Angeli, Niccolò: 303, 306, 318, 325, 438  
Angiolieri, Cecco: 10  
Anguillara, Orso: 86  
Annibale: 243  
Anonimo («Mart. Daphniphilos»): 438  
Anonimo del *Canzoniere Costabili*: 35, 174, 199, 236, 287, 301, 306, 318, 332, 414, 428, 438  
Anonimo del *Canzoniere per Zucarina*: 294, 438, 443  
Anonimo Milanese: 439  
Anonimo Pavano: 435  
Anonimo Veneziano: 301, 306, 316, 318, 322, 324  
Antiquario, Iacobo: 463, 466-67, 484  
Antonio da Montalcino: 302 e n, 306, 316, 318, 322, 326, 437  
Antonio di Lerro: 294, 424  
Apelle: 335, 370  
Apollonio, Pietro: 462n, 464, 484, 486-87  
Appiano: 251  
Apuleio: 251, 414 e n  
Aragona, Alfonso II d', re di Napoli: 21, 83, 196, 252-55  
Aragona, Eleonora d', duchessa di Ferrara: 252, 255 e n  
Aragona, Federico d', re di Napoli: 425  
Aragona, Francesco d': 371  
Aragona, Isabella d', duchessa di Milano: 475  
Arbizzoni, Guido: 498n, 504n, 513n  
Archimede: 244  
Aretino, Pietro: 528, 535  
Ariani, Iacomo: 438  
Ariosto, Ludovico: 47, 69, 236, 527  
Aristide: 243  
Arzocchi, Francesco: 11n, 252  
Asinio Pollione, Gaio: 248  
Asor Rosa, Angela: 301n  
Augurelli, Giovanni Aurelio: 299, 306, 310, 311, 315-16, 318, 326, 438  
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano: 76, 215, 248  
Avalle, D'Arco Silvio: 353 e n  
Avalos, Alfonso d', marchese di Pescara: 464  
Bacchelli, Franco: 476 e n, 477n  
Badini, Gino: 18n, 239n, 251n, 252n, 255n  
Baglioni, Braccio: 302  
Baiardi, Andrea: 302, 306, 312, 317, 320-21, 327, 426, 438  
Baldacchini, Lorenzo: 490n, 537  
Baldassari, Gabriele: 174, 257, 258 e n, 261 e n, 271 e n, 390 e n, 411 e n, 428  
Baldelli, Ignazio: 288n, 302n

- Baldinotti, Tommaso: 302, 310 e n, 312-13, 315-18, 327-29, 426, 429, 438
- Balduino, Armando: 281n, 297n, 299n, 326
- Ballistreri, Gianni: 298n
- Barbaro, Ermolao, il Giovane: 463, 475, 484
- Barbi, Michele: 355 e n, 367
- Baroni, Maria Franca: 459n
- Bartolomeo da Castel della Pieve: 9, 10n, 285
- Bartolomeo, Beatrice: 279n, 300n, 334, 402n
- Baruffaldi, Girolamo: 5-6, 434
- Basile, Tania: 296n, 301n, 470 e n, 472, 483n
- Basini, Basinio, da Parma: 436
- Bassani, Giorgio: 228 e n
- Battaglini, Angelo: 298n
- Bausi, Francesco: 316n, 335, 467
- Bazaleri, Caligola: 298n
- Beato Angelico: 433
- Beccari, Antonio: 403, 433
- Beccaria, Gian Luigi: 351
- Belbello da Pavia: 452
- Belcari, Feo: 435-36
- Bellincioni, Bernardo: 293 e n, 463, 476 e n, 484
- Bellocchi, Ugo: 219n
- Beltrami, Luca: 463n
- Bembo, Bernardo: 494-95
- Bembo, Carlo: 520-21, 524, 526
- Bembo, Pietro: VIII, 475, 483, 489 e n, 490 e n, 491, 492 e n, 493-95, 496 e n, 497 e n, 498, 499 e n, 500, 501 e n, 502 e n, 503-5, 506 e n, 507-8, 509 e n, 510, 511 e n, 512 e n, 513 e n, 514 e n, 515-17, 519, 520 e n, 521-23, 524 e n, 526, 527 e n, 528 e n, 529, 532, 533 e n, 534, 536, 538n, 539, 546n
- Benalio, Pietro: 472
- Benedei, Timoteo: 301, 306, 311, 313, 316-17, 330, 427, 429, 438, 471
- Benedetto da Cingoli: 303, 306, 318, 330, 438
- Benincà, Paola: 174
- Benivieni, Girolamo: 297 e n, 438, 467-68, 487
- Benozzo Gozzoli: 433
- Bentivogli, Bruno: 321
- Bentivoglio, Giovanni: 464
- Bentivoglio, Isabetta: 280
- Benvenuti, Antonia: vd. Tissoni Benvenuti, Antonia
- Berisso, Marco: 471
- Bernardino da Siena, santo: 359
- Bernart de Ventadorn: 13 e n, 14-15, 125-26
- Berni, Francesco: 18
- Bertalot, Ludwig: 459n
- Bertolini, Lucia: 108n
- Bertoni, Giulio: 84n
- Besozzi, Gioacchino: 473
- Bevilacqua, Simone: 19
- Biancardi, Giovanni: 463n, 478n
- Bienati, Amelio: 463, 485
- Biffi, Marco: 491n
- Biffoli, Benedetto: 293 e n
- Bilancioni, Pietro: 424
- Bindi, Vincenzo: 285n
- Biringuccio, Vannoccio: 408
- Biscarini, Patrizia: 301n
- Boccaccio, Giovanni: 9, 11, 13 e n, 14n, 76, 94 e n, 194, 199-200, 214, 217, 226, 231, 265, 266 e n, 281, 368, 402n, 403, 409, 410n, 414, 419, 420n, 432, 451 e n
- Boezio, Anicio Manlio Torquato Severino: 202, 410
- Boggione, Valter: 535
- Boiardo, Giovanni: 240
- Boiardo, Matteo Maria: VII-VIII, 3- 276, 282 e n, 283 e n, 284 e n, 286, 288, 301 e n, 306, 312, 314, 317, 320, 331, 373-74, 375 e n, 376 e n, 377-79, 387-90, 393, 395-98, 400-3, 405, 407-8, 409n, 410-12, 413 e n, 414 e n, 415-16, 418, 419n, 420n, 421-22, 428, 432-35, 436 e n, 438, 441, 442n, 458-59, 470 e n, 471, 491n
- Bonelli, Michele: 18
- Bongrani, Paolo: 462, 466, 486
- Boninsegni, Jacopo Fiorino de': 303, 330
- Bonvesin de la Riva: 410n
- Boschetto, Luca: 105
- Botticelli, Sandro: 230
- Bozzetti, Cesare: 304 e n, 363 e n, 364
- Braccesi, Alessandro: 294 e n, 425-26, 428, 438
- Bracciolini, Poggio: 244
- Bramante, Donato: 462, 463 e n, 464, 477, 483n, 484 e n, 486 e n
- Branca, Vittore: 94n
- Brančević, Maria: 465
- Brevio, Giovanni: 529, 532, 535
- Brinton, Laurel J.: 373n
- Briquet, Charles-Moïse: 488
- Brocardo, Domizio: 236, 436-37, 441, 442n
- Brown, Beverly Louise: 105
- Brunelleschi, Filippo: 433-34
- Brunelleschi, Ghigo: 436
- Bruni de' Parcitadi, Giovanni: 298, 426, 439
- Bruni, Leonardo: 434-435, 441
- Bruni, Roberto L.: 472n
- Bruscaccio da Rovezzano: 443
- Bruscagli, Riccardo: 17n
- Buonaccorsi, Filippo: 436
- Buonaccorsi, Francesco: 425
- Buonaccorso da Montemagno, il Giovane: 425, 433, 436-37, 441, 442n



- Buonaccorso da Montemagno, il Vecchio: 433, 436, 441
- Burchiello (Domenico di Giovanni, detto il): 10 e n, 433, 435-36
- Businello, Marco: 300, 306, 311, 313-14, 317-18, 319 e n, 331, 438
- Buss, Chiara: 454
- Calbo, Francesco: 529
- Calcagnini, Teofilo: 104n
- Caleffini, Ugo: 104n
- Calmeta (Colli, Vincenzo, detto il): 487
- Calogrosso, Gianotto: 284 e n, 300, 316, 336
- Cammelli, Antonio: vd. Pistoia
- Campano, Giovanni Antonio: 436
- Campofregoso, Antonio: vd. Fregoso, Antonio Fileremo
- Cannata, Nadia: 184 e n, 187n, 291 e n, 293n, 294n, 297n, 298n, 299n, 300n, 301n, 374 e n
- Canonici, Matteo Luigi: 537
- Canova, Andrea: 463n
- Canova, Antonio: 225
- Canozzi, Lorenzo: 108
- Caperano, Alessandro: 298
- Capodilista, Francesco: 424, 437
- Cappelli, Antonio: 470
- Cappello, Bernardo: 520
- Caprara, Antonia: 25, 44-45, 59, 73, 77-80, 82-83, 102, 113-15, 178, 192, 194-98, 201-3, 205-8, 211-12, 215, 219-26, 228-37, 248, 250, 262, 264, 266-67, 269, 271, 273, 281-83, 284 e n, 411, 419n, 458-59
- Caracciolo, Giovan Francesco: 303-4, 306, 315-16, 318, 332, 425, 428, 436, 438, 441, 442n
- Caracciolo, Pietro Antonio: 435
- Carafa, Andrea: 529
- Carbone, Girolamo: 425
- Carducci, Giosuè: 5n
- Cariteo (Garret, Benet, detto il): 304, 307, 312, 316-17, 320, 333, 435-36, 438, 441, 442n, 479n, 488, 495
- Carlo Magno: 30
- Carmignano, Colantonio: 298
- Caro, Annibale: 496, 524, 529
- Carrai, Stefano: 4 e n, 57n, 73n, 89 e n, 104 e n, 108n, 242, 248n, 256n, 285n, 293, 294n, 301 e n, 302n, 303 e n, 310 e n, 324, 330, 333, 347-48, 368 e n, 408n, 428n, 495n, 496
- Casalegno, Giovanni: 535n
- Casini, Simone: 368 e n
- Castagnola, Raffaella: 461 e n, 462 e n, 463n, 468n, 476n, 477n, 478 e n, 483n, 484n, 485, 488, 489n
- Castelvetro, Ludovico: 529
- Castoldi, Massimo: 301n, 330
- Catti, Bernardino Lidio: 293, 423, 439
- Cavalletto, Giovanni Battista: 479, 487
- Cavicchi, Francesco: 301n
- Cecco d'Ascoli: 451
- Ceci, Marta: 293n
- Cei, Francesco: 293 e n, 439
- Ceresara, Paride: 298 e n, 439
- Ceruti Burgio, Anna: 293n
- Cesare, Gaio Giulio: 26, 248
- Ceserani, Remo: 300n, 302n
- Cestaro, Benvenuto Clemente: 300 e n
- Chiariella, Lucida: 479
- Chierigati, Leonello: 465
- Cian, Vittorio: 527 e n
- Cicerone, Marco Tullio: 90, 413-14
- Cicogna, Emmanuele Antonio: 529 e n
- Cilleno: vd. Testa Cilleno, Giovanni
- Cino da Pistoia: 285, 410n, 414, 420, 451
- Cinquini, Adolfo: 10n, 11n
- Ciocca, Stefano: 462n, 464, 487
- Ciro il Grande, re di Persia: 243
- Claudiano, Claudio: 244, 256
- Codagnello, Paolo: 107
- Coletti, Vittorio: 411n
- Collenuccio, Pandolfo: 435, 487
- Colombo, Cristoforo: 464, 487
- Colonna, Giacomo: 281
- Coluccia, Rosario: 173n
- Comboni, Andrea: VIII, 183-84, 186, 220n, 236n, 260n, 288n, 292n, 298n, 301n, 333, 422 e n, 423n, 425 e n, 426n, 431n, 434n, 442 e n, 443 e n, 449n, 451n, 471n, 473n, 475 e n
- Commodo, Marco Aurelio: 452
- Conte di Scandiano: vd. Boiardo, Matteo Maria
- Conti, Antonio de': 462
- Conti, Giusto de': VII, 7-9, 13 e n, 44, 61, 82, 92, 97-98, 108, 111-15, 116 e n, 119n, 123-27, 128 e n, 129-30, 131 e n, 132-50, 199-200, 211, 236, 260, 279-82, 290, 294n, 316, 322, 373-74, 375 e n, 376 e n, 377-79, 387-90, 393, 396-401, 402 e n, 403-5, 408 e n, 409 e n, 410-11, 413 e n, 414n, 415-16, 418, 419n, 421-22, 424, 429, 433, 435-37, 441, 442n, 496, 534
- Conti, Pierfrancesco de': 18
- Conti, Roberta: 3n, 5 e n, 96n, 98 e n, 124n
- Contini, Gianfranco: 3n, 43 e n, 58, 59 e n, 151, 154, 275n, 377 e n, 434 e n, 435 e n, 436, 440n, 441-42
- Contrari, Nicolò: 104n
- Coppetta (Beccuti, Francesco, detto il): 529

- Coppini, Donatella: 294n, 436  
 Corbinelli, Jacopo: 279  
 Corio, Bernardino: 459, 475  
 Cornazano, Antonio: 301, 307, 313, 315-17, 320-21, 333, 437, 465, 472-73, 487, 535  
 Cornelio Nepote: 242-43, 248, 251  
 Correggio: vd. Niccolò da Correggio  
 Corsi, Iacopo: 293, 461, 464-65, 477, 487  
 Corso, Anton Giacomo: 461  
 Cortesi, Alessandro: 302  
 Corti, Maria: 351 e n  
 Cosmico, Niccolò Lelio: 300, 307, 313, 315-16, 318, 334, 436, 438, 441, 442n, 467, 487  
 Cossutta, Fabio: 75 e n, 282n  
 Costabili, Costanza: 288-89, 301  
 Covini, Maria Nadia: 459n  
 Cranach, Lucas, il Vecchio: 230n  
 Crasso, Marco Licinio: 330  
 Croce, Benedetto: 432 e n, 433, 434 e n, 437, 439, 440 e n, 441-42  
 Crotti, Bartolomeo: 55, 160, 188  
 Curti, Elisa: 467n  
 Curti, Lancino: 293, 475, 485
- Da le Vieze, Andrea: 24  
 Da Porto, Luigi: 512, 523  
 Dal Canale, Costanza: 288  
 Dal Carretto, Galeotto: 293 e n, 464-65, 487  
 Dante: vd. Alighieri, Dante  
 Danzi, Massimo: 11n, 82n, 93, 299 e n, 436, 494n  
 Dati, Leonardo: 435  
 Davanzati, Mariotto: 221, 297, 420n, 426, 429, 437, 441, 442n  
 De Caprio, Vincenzo: 102n  
 De Jennaro, Pietro Jacopo: 303, 335, 436, 438  
 De Robertis, Domenico: 6n, 151, 351 e n, 363 e n, 435  
 Decaria, Alessio: 426 e n  
 Decembrio, Pier Candido: 459, 481, 487  
 Del Basso, Andrea: 434  
 Del Bene, Sennuccio: 83  
 Del Cortivo, Angelo: 491  
 Del Cossa, Francesco: 225  
 Del Giogante, Michele: 441  
 Del Lungo, Isidoro: 470  
 Del Maino, Giasone: 464-65, 487  
 Del Tovaglia, Piero: 105 e n  
 Delcorno Branca, Daniela: 436  
 Delfino, Niccolò: 529  
 Della Bella, Domenico: vd. Macaneo  
 Della Casa, Giovanni: 499-500, 516-17, 519-20, 521 e n, 522 e n, 524-27
- Della Fonte, Bartolomeo: 302 e n, 307, 315-17, 335, 426, 438  
 Della Francesca, Piero: 434  
 Della Vedova, Michele: 437  
 Dilemmi, Giorgio: 288n, 296n, 298n, 299n, 502n, 506, 511n, 513n, 536  
 Dina, Achille: 475n  
 Diodoro Siculo: 250-51  
 Dione Cassio Cocceiano: 250-51  
 Dionisotti, Carlo: 17 e n, 304 e n, 339, 363 e n, 476 e n, 490n, 492n, 495-96, 499, 520n, 523, 527 e n, 546n  
 Divizia, Paolo: 353 e n  
 Domenichi, Ludovico: 18  
 Domenico da Prato: 37n, 426, 437  
 Dominici, Giovanni: 433, 436  
 Domiziano, Tito Flavio: 266  
 Donà, Girolamo: 475  
 Donatello: 433-34  
 Donati, Iacopo: 433  
 Donnarumma, Raffaele: 25 e n  
 Dorico, Luigi: 492, 496, 499 e n, 527  
 Dorico, Valerio: 492, 496, 499 e n, 527
- Erodoto: 28, 250-51  
 Esiodo: 268n  
 Esposito, Sara: 327  
 Este, Alberto d': 104n, 295-96, 357, 369, 371  
 Este, Beatrice d', duchessa di Milano: 295, 462n  
 Este, Borso d', duca di Modena, Reggio e Ferrara: 25, 65, 69, 72, 102-4, 107, 192-94, 197, 219, 239-42, 244, 245 e n, 246n, 247-49, 472  
 Este, Ercole I d', duca di Ferrara, Modena e Reggio: 18, 24, 26, 64, 108n, 194, 234, 239-50, 251 e n, 252-58, 311, 359-60, 471  
 Este, Gurone d': 104n  
 Este, Isabella d', marchesa di Mantova: 296  
 Este, Isotta d': 362  
 Este, Leonello d': 108n, 242, 247-48, 363  
 Este, Niccolò d', figlio di Leonello: 242, 248  
 Este, Niccolò III d': 240, 242, 245, 247  
 Este, Sigismondo I d': 83, 196, 221
- Fabris, Giovanni: 424n  
 Facino, Galeazzo: 475, 545  
 Faella, Giacomo Filippo: 298 e n  
 Fanara, Rosangela: 304 e n, 363n, 367 e n  
 Fantozzi, Antonietta: 302n, 340  
 Farnese, Alessandro: 496, 520-25  
 Feliciano, Felice: 297, 300, 307, 316, 318, 322, 336, 424, 427, 429, 438  
 Fenzi, Enrico: 320 e n, 333

Ferdinando, Giovanni: 487  
Fernandes, Elsa: 3n, 5n, 8n, 9n, 11n, 76n, 261n  
Ficino, Marsilio: 113  
Fidia: 370  
Filangieri, Gaetano: 83n  
Filelfo, Francesco: 321, 436, 459 e n  
Filelfo, Giovanni Mario: 244  
Filosseno, Marcello: 293n, 300, 307, 318, 336, 438  
Finotti, Pietro Giovanni: 19  
Finotti, Tommaso: 19  
Fischer, Carolin: 219n  
Flamini, Francesco: 299n, 424 e n  
Flavio Giuseppe: 251  
Foffano, Francesco: 18, 22-23  
Follini, Vincenzo: 470  
Fontana, Francesco: 478  
Fonzio: vd. Della Fonte, Bartolomeo  
Fornasiero, Serena: 74n  
Forteguerra, Antonio: 303, 307, 310 e n, 318, 337, 429, 439  
Fossati, Felice: 459  
Franco, Matteo: 436  
Frasca, Gabriele: 493n  
Fрати, Lodovico: 280 e n  
Fregoso, Antonio Fileremo: 293 e n, 487  
Fregoso, Federico: 511, 546  
Frezzi, Federico: 434  
Fumagalli, Edoardo: 74n, 222n, 251n  
  
Gabriele, Angelo: 489  
Gaeta, Franco: 284n  
Galeota, Francesco: 293  
Galli, Angelo: 9, 10n, 281 e n, 297 e n, 414, 420, 436-37, 441, 442n  
Galli, Filippo: vd. Gallo, Filenio  
Gallo, Filenio: 296, 299, 307, 311-12, 318, 337-38, 436 e n, 438  
Gambaloita, Giovanni Filippo: 465, 476, 487  
Gambara, Veronica: 527  
Gara Della Rovere, Francesco: vd. Quercente  
Garret, Benet: vd. Cariteo  
Genette, Gérard: 73, 295 e n  
Ghinzoni, Pietro: 476n  
Giacomo da Lentini: 405  
Giano Pannonio: 436  
Gilson, Julius Parnell: 285n, 443n  
Gioè, Adriano: 123n  
Giolito de' Ferrari, Gabriele: 497, 536  
Giorgi, Paolo: 5n, 221n  
Giorgio III, re di Hannover e di Gran Bretagna e Irlanda: 443  
Giovanazzi, Barbara: 425n  
Giovanni Antonio de Caneto: 425  
Giovanni Cieco da Parma: 293, 487  
Giovanni da Carpi: 6, 8-9  
Giovanni di Domenico da Gaiuole: 105 e n  
Giuliano d'Istria: 462n, 463, 465, 476-77, 484-85  
Giuliano da Muggia: vd. Giuliano d'Istria  
Giustinian, Leonardo: 8 e n, 9, 95 e n, 285n, 433, 435-36  
Gonzaga, Elisabetta, duchessa di Urbino: 518  
Gonzaga, Federico I, marchese di Mantova: 251  
Gonzaga, Francesco II, marchese di Mantova: 472, 487  
Gonzaga, Taddea: 240  
Gorni, Guglielmo: 90n, 93, 94n, 98n, 101, 124 e n, 184 e n, 291 e n, 296n, 297n, 298n, 300 e n, 319n, 367, 426 e n, 431 e n, 435  
Gradenigo, Pietro: 497, 517  
Grapella, Bernardino: 275  
Grayson, Cecil: 108n  
Grifo, Antonio: 185, 300, 307, 318, 338, 427, 437, 487  
Grignani, Maria Antonietta: 436  
Gritti, Valentina: 243n  
Gualandi, Rinieri: 83, 106, 196  
Gualteruzzi, Carlo: 496-97, 499 e n, 500-3, 505-6, 513-17, 519-20, 521 e n, 522 e n, 523-27  
Guarini, Battista: 104 e n, 105, 240, 251, 471  
Guarini, Guarino: 104  
Guerrini, Gemma: 4 e n, 56  
Guicciardini, Francesco: 353 e n, 354  
Guidalotti, Diomede: 298, 439  
Guido da Pisa: 39  
Guinizzelli, Guido: 200, 410n  
Guittone d'Arezzo: 13 e n, 419n  
  
Harris, Neil: 18 e n  
  
Ilicino, Bernardo: 303, 307, 316, 318, 339, 347, 425, 438, 571  
Inglese, Giorgio: 151  
Iraci, Maria: 288n, 302n, 346n  
Isella, Dante: 463n, 485n, 486n, 489n  
  
Kristeller, Paul Oscar: 298n, 529n  
  
Landino, Cristoforo: 235, 421 e n, 435-36  
Lanza, Antonio: 303  
Lasca (Grazzini, Antonfrancesco, detto il): 529  
Laskaris, Costantino: 489  
Lavarra, Caterina: 443  
Ledda, Giuseppe: 229n  
Leonardo Aretino: vd. Bruni, Leonardo

Leoniceno, Niccolò: 251, 256  
 Leonico Tomeo, Niccolò: 523  
 Leopardi, Giacomo: 46-47  
 Leporatti, Roberto: 468 e n  
 Leuker, Tobias: 302n, 335  
 Libri, Sigismondo de': 321n  
 Liburnio, Niccolò: 300, 307, 318, 339, 439  
 Ligdamo: 269  
 Lisippo: 335  
 Litta, Pompeo: 84n  
 Lizier, Augusto: 300n  
 Luciano: 251, 256-57  
 Lucrezio Caro, Tito: 194, 206, 208, 231, 263, 267  
 Lucullo, Lucio Licinio: 248  
 Luini, Bernardino: 221  
  
 Macaneo (Della Bella, Domenico, detto il): 462n, 463, 477  
 Maestro delle Vitae Imperatorum: 452  
 Maestro di Ippolita Sforza: 456  
 Maestro Zaccaria: 419  
 Magnani, Franca: 303n  
 Magno, Celio: 529  
 Magno, Marcantonio: 528-29, 532-35  
 Maier, Ida: 483n  
 Malaguzzi Valeri, Francesco: 480 e n  
 Malatesta, Sigismondo Pandolfo: 293, 424, 437  
 Malatesti, Malatesta: 91, 414, 420,  
 Malinverni, Massimo: 345  
 Malpigli, Niccolò: 424, 433, 442 e n  
 Malpigli, Scipione: 424  
 Mammana, Simona: 300n  
 Manchisi, Michele: 280 e n, 281 e n  
 Mancini, Mario: 126n  
 Manilio, Marco: 419  
 Mantegazza, Filippo: 466n  
 Mantelli di Canobio, Giovanni de': vd. Tartaglia  
 Manuzio, Aldo: 490  
 Maramauro, Guglielmo: 91  
 Marchand, Jean Jacques: 301n  
 Marchese, Cassandra: 363  
 Marino, Giovan Battista: 528  
 Marrani, Giuseppe: 431  
 Marrassio, Giovanni: 436  
 Marri, Fabio: 484n  
 Martelli, Mario: 427n  
 Martelli, Vincenzo: 529  
 Marti, Mario: 496, 527-28, 532, 536, 546n  
 Martinelli, Bortolo: 471n  
 Martini, Francesco di Giorgio: 491  
 Martinoli, Livia: 461  
 Marullo Tarcaniota, Michele: 433, 436  
 Marziale, Marco Valerio: 81, 266, 319  
 Masaccio: 433-34  
 Masuccio Salernitano: 433, 535  
 Mauro, Alfredo: 304, 363, 474  
 Mazzatinti, Giuseppe: 483n  
 Mazzoni, Guido: 77n, 217n  
 McKenzie, Kenneth: 154  
 Medici, Lorenzo de': VIII, 61, 83n, 155, 251, 297, 302 e n, 307, 312 e n, 318, 340, 342, 351, 352 e n, 425, 427, 433, 435-36, 438, 440-41, 442n, 464-67, 483 e n, 484-85, 487 e n, 494-95, 529  
 Meglio, Antonio di: 433  
 Meglio, Giovan Matteo di: 436  
 Mengaldo, Pier Vincenzo: 3n, 4 e n, 5, 8n, 9n, 14n, 33 e n, 34n, 37 e n, 38n, 39 e n, 42 e n, 43 e n, 44 e n, 46n, 47, 55, 58-59, 61-62, 64-66, 115n, 128n, 152, 170, 172n, 173, 226n, 236n, 262n, 264n, 368 e n, 373 e n, 436, 451n, 494 e n  
 Menichetti, Aldo: 41n  
 Mercuri, Simona: 426n, 473n  
 Messalla Corvino, Marco Valerio: 242  
 Messina, Michele: 297n, 360 e n, 361, 489  
 Mezzabarba, Antonio Isidoro: 528  
 Michele, Angelo: 528  
 Michelino da Besozzo: 452  
 Milella, Marina: 325  
 Milziade: 243  
 Minutelli, Marzia: 293n  
 Miscomini, Antonio: 252  
 Monducci, Elio: 18 e n, 239n, 251n, 252n, 255n  
 Montagnani, Cristina: 17-18, 22, 89, 294n, 300n, 344, 424 e n  
 Monte, Andrea: 39  
 Montecchi, Giorgio: 18  
 Moro, Ludovico il: vd. Sforza, Ludovico  
 Moro, Simone: 466n  
 Moroni, Ornella: 517, 519n, 522n  
 Morossi, Paola: 304n  
 Moxedano Lanza, Mirella: 328  
 Mulas, Pier Luigi: 454, 456 e n, 477n  
 Munaro, Nicola: 168n, 169n, 170n, 171n, 174n  
 Mussini Sacchi, Maria Pia: 483n  
 Mussini, Massimo: 491n  
 Mutini, Claudio: 298n  
 Muzan, Agnese: 459  
 Muzan, Ambrosina: 286-87, 444, 448, 451, 456-59  
 Muzan, Francesco: 459  
 Muzan, Giacomo: 459  
 Muzan, Giovanni: 459  
 Muzan, Maffeo: 457-58, 459 e n  
 Muzzarelli, Giovanni: 533 e n, 534

- Narcisso: 452  
 Narnese Romano: 293 e n  
 Natali, Giulia: 402n  
 Navagero, Andrea: 523  
 Nesi, Giovanni: 293, 428  
 Niccoli, Sandra: 89 e n, 93 e n, 94 e n, 95 e n, 96 e n  
 Niccolò Cieco: 441  
 Niccolò da Correggio: 104n, 252, 258, 301, 307, 312-14, 317, 320-21, 334, 436 e n, 438, 441, 442n, 468, 469 e n, 471, 478, 480, 487  
 Niccolò v, papa: 240  
 Nicola da Montefalco: 281 e n, 302, 307, 318, 340, 429, 438  
 Nicolini da Sabbio, Giovanni Antonio (e fratelli): 522, 536  
 Nievo, Ippolito: 368  
 Nocita, Teresa: 368 e n  
 Nogarola, Giovanni: 236, 424, 429, 437  
 Notturmo Napolitano: 298  
 Novaro, Margherita Bianca: 483n  
 Nuvoloni, Filippo: 236, 295, 296 e n, 301, 307, 316-17, 341, 438  
  
 Orazio Flacco, Quinto: 61, 319  
 Orlandi, Guido: 39  
 Orombello, Francesco: 468  
 Orvieto, Paolo: 436  
 Ossola, Carlo: 436, 441-42  
 Ovidio Nasone, Publio: 11, 61, 76, 81, 85, 91, 115, 125-26, 187, 199, 217, 221, 231, 261-63, 266 e n, 284n, 319, 403 e n, 408n, 414, 419n  
  
 Paganelli, Bartolomeo: 240  
 Palmario, Francesco: 296 e n, 437  
 Palmieri, Matteo: 488  
 Palumbo, Giovanni: 353-55  
 Panizzi, Antonio Genesio Maria: 5 e n, 18  
 Panormita (Beccadelli, Antonio, detto il): 436, 459  
 Pantani, Italo: 97n, 111n, 112n, 113, 115n, 123 e n, 125 e n, 126n, 128n, 187, 279n, 280n, 281n, 294n, 295, 296n, 311 e n, 316n, 333, 339, 341, 344, 359 e n, 360n, 375, 402n, 403n, 405 e n, 408, 409n, 410n, 411 e n  
 Paolo II, papa: 72, 104  
 Parenti, Giovanni: 464n  
 Pasanisi, Roberto: 288n  
 Pasquali, Pellegrino: 19  
 Pasquini, Emilio: 9 e n, 294n, 436  
 Patota, Giuseppe: 90 e n  
 Pecoraro, Marco: 497 e n, 499 e n, 500, 501 e n, 516 e n, 527n, 536  
  
 Pellegrin, Elisabeth: 454n  
 Pelotti, Antonio: 462n  
 Pensi, Cristoforo de': 472  
 Peonia, Alessandro: 357n, 369n, 471n  
 Perleoni, Giuliano: vd. Rustico Romano  
 Perotti, Niccolò: 174  
 Perriccioli Saggese, Alessandra: 443n, 452 e n, 454 e n  
 Petrarca, Francesco: VII, 5-7, 9, 36-38, 47, 73-75, 81-83, 86, 92, 102, 108, 125, 128 e n, 129-50, 162, 173, 183, 184n, 187, 190, 197, 199-200, 210, 220-21, 226, 230, 235, 262, 271, 279-82, 289, 295, 297, 309, 311, 313-17, 319-23, 360n, 362-63, 373, 374 e n, 375 e n, 376 e n, 377-79, 387-88, 393, 395, 400-5, 407, 409-11, 413n, 414n, 415-16, 418, 419n, 420-23, 432, 439-41, 493-96, 503, 505, 511  
 Petrucci, Giovanni Antonio, conte di Policastro: 292, 435-36, 441, 442n  
 Piacentini, Marco: 424, 429, 437  
 Piasi, Pietro de': 19, 245  
 Piatti, Giorgio: 459  
 Piatti, Piattino: 462n, 464, 487  
 Piatti, Teodoro: 459  
 Piccini, Daniele: 288n  
 Piccolomini, Enea Silvio: vd. Pio II, papa  
 Pico, Galeotto I: 104n  
 Pico, Giovanni, conte della Mirandola e Concordia: 294 e n, 436, 468, 473  
 Piero di Cosimo: 236  
 Pio II, papa: 434, 436, 459  
 Pio, Alberto: 489-90  
 Pio, Marco: 104n  
 Pìrgotele: 335  
 Pistilli, Gino: 475n  
 Pistoia (Cammelli, Antonio, detto il): 433, 435-36, 464-65, 467-68, 487  
 Platone (Benedetti, Francesco, detto): 463  
 Plauto: 251, 471  
 Plinio il Vecchio: 195, 235, 268n, 410n  
 Plutarco: 268n  
 Poliziano (Ambrogini, Angelo, detto il): 5, 61, 256, 259, 432-36, 440, 462, 467 e n, 471, 483-84, 487  
 Pontano, Giovanni: 433, 436  
 Ponte, Giovanni: 3n, 5n, 8n, 13n, 36n, 69n, 97n  
 Pozzi, Giovanni: 282 e n, 283n, 284 e n  
 Prada, Massimo: 500n, 505n, 510n  
 Prestinari, Guidotto: 299, 428, 488  
 Priuli, Alvise: 438  
 Probo, Emilio: 242  
 Procopio di Cesarea: 251

Properzio, Sesto: 43, 82, 86, 115, 125-26, 261, 319-20  
 Pulci, Bernardo: 302, 308, 316, 318, 342, 427, 429, 438  
 Pulci, Luigi: 61, 433, 435-36, 451, 473  
 Pulsoni, Carlo: 374 e n  
 Pyle, Cynthia Munro: 468n, 478n, 487n, 488  
  
 Quadrio, Francesco Saverio: 5 e n  
 Quaglio, Antonio Enzo: VII, 285 e n, 528  
 Quaquarelli, Leonardo: 279n  
 Quercente (Gara Della Rovere, Francesco, detto il): 301, 308, 318, 343, 471  
 Quirini Massolo, Elisabetta: 516-20  
 Quirini, Girolamo: 513, 515-16  
 Quondam, Amedeo: 154  
  
 Raffaele da Verona: 18  
 Rajna, Pio: 29 e n  
 Ramusio, Girolamo: 299, 308, 310, 316, 318, 343, 427, 438  
 Re, Caterina: 297n  
 Regoliosi, Mariangela: 436  
 Reichenbach, Giulio: 104 e n, 275n  
 Ricci, Bernardo de': 462, 467 e n, 484  
 Ricci, Pier Giorgio: 162 e n, 173n  
 Ricco, Antonio: 299, 438  
 Riccobaldo da Ferrara: 247-48  
 Richardson, Brian: 174n  
 Rico, Francisco: 319n  
 Ridolfi, Lucantonio: 6  
 Ridolfi, Roberto: 108n  
 Rinuccini, Cino: 424-25, 433, 437, 441, 442n  
 Rizzi, Andrea: 247n  
 Roberti, Ercole de': 228  
 Rodler, Lucia: 298n  
 Rohlfs, Gerhard: 408n  
 Romanello, Giovanni Antonio: 300, 308, 310-11, 317-18, 344, 424, 429, 433, 437, 441, 442n  
 Romanini, Fabio: 243n  
 Romolo: 244  
 Ronconi, Enzo: 8n, 111 e n  
 Roselli, Rosello: 427, 437  
 Rosiglia, Marco: 294  
 Rossetti, Edoardo: 459, 471 e n, 476n, 477n, 478n, 480  
 Rossi, Antonio: 474 e n  
 Rossi, Vittorio: 39n, 293n  
 Rozzo, Ugo: 480 e n  
 Ruggeri, Ugo: 357, 369  
 Rumor, Sebastiano: 287n  
 Rusconi, Giorgio: 19, 298n  
  
 Rustico Romano (Perleoni, Giuliano, detto): 303, 307-8, 316, 318, 341-42, 438  
  
 Sabbatino, Pasquale: 524n  
 Sacchetti, Franco: 419n, 428, 432, 441, 442 e n  
 Salutati, Lino Coluccio: 173  
 Sandeo, Alessandro: 359, 369  
 Sandeo, Felino Maria: 371  
 Sandeo, Ludovico: 185, 295, 301, 308, 311, 316-17, 344, 357-58, 360 e n, 369-71, 438  
 Sanguinacci, Jacopo: 424  
 Sannazaro, Jacobo: 304 e n, 308, 316, 318, 319n, 322, 345, 363 e n, 364, 367, 433, 435, 438, 441-42, 464, 474 e n, 475, 487  
 Sanseverino d'Aragona, Giovan Francesco: 479  
 Sansone, Francesco: 476  
 Santagata, Marco: 153, 184 e n, 240 e n, 261n, 274n, 285 e n, 292 e n, 293n, 297 e n, 303 e n, 316n, 357 e n, 374 e n, 375, 427 e n, 435, 495n, 496n  
 Sasso, Panfilo: 299, 308, 313, 318, 345, 435, 438, 441-42  
 Saviozzo (Serdini, Simone, detto il): 9, 410 e n, 414, 420 e n, 433, 436 e n, 441, 442 e n  
 Savonarola, Girolamo: 436, 468  
 Savorgnan, Gerolamo: 475, 523, 551  
 Savorgnan, Maria: 520  
 Scaffai, Niccolò: 184 e n, 292 e n  
 Scaglione, Aldo: 111  
 Scaiola, Guido: 83, 86, 105-6, 191, 196, 208, 269  
 Scambrilla, Francesco: 37n  
 Scarlatti, Filippo: 294  
 Scarpa, Emanuela: 492n, 498 e n, 511n, 522n, 533n  
 Scavo, Barbara Maria: 461  
 Sclaricino Gambaro, Tommaso: 301, 308, 311, 317, 346, 438  
 Scopa: 370  
 Scotto, Gualtiero: 498, 536  
 Scrivano, Riccardo: 463  
 Seghezzi, Anton Federigo: 527, 537  
 Segre, Cesare: 436, 441-42  
 Seneca, Lucio Anneo: 268-69  
 Senofonte: 71, 243-44, 251  
 Serafino Aquilano: 293 e n, 435-36, 473, 474 e n  
 Sercambi, Giovanni: 434  
 Serdini, Simone: vd. Saviozzo  
 Sermini, Gentile: 434  
 Sessa, Melchiorre: 299  
 Sfortunato, Ludovico: 294  
 Sforza, Alessandro: 91, 298 e n, 414, 420, 437  
 Sforza, Antonio: 537  
 Sforza, Ascanio Maria: 474

- Sforza, Bianca Maria, regina dei Romani e imperatrice: 295, 465
- Sforza, Francesco I, duca di Milano: 459n, 472
- Sforza, Gian Galeazzo Maria, duca di Milano: 475
- Sforza, Ludovico, detto il Moro, duca di Milano: 300, 462n, 463-65, 466 e n, 467n, 469, 474-76, 478n, 484-85
- Sforza, Massimiliano, duca di Milano: 464
- Siciliani, Marco Antonio: 443n, 455 e n, 456 e n, 457
- Simone, Alberto: 85n
- Sivieri, Siviero: 255
- Soldani, Arnaldo: 316n
- Solerti, Angelo: 5-6
- Solimena, Adriana: 316n
- Sommariva, Giorgio: 424, 435-36, 442 e n
- Soranzo, Matteo: 297n, 300n, 336
- Soranzo, Vettor: 512, 515, 520
- Sorbelli, Albano: 528
- Spagnoli, Battista, detto il Mantovano: 436
- Spirito Gualtieri, Lorenzo: 288, 302, 308, 313, 315, 318, 346, 427, 429, 437
- Spongano, Raffaele: 353, 355, 436
- Staccoli, Agostino: 221, 303, 308, 312, 318, 347, 437
- Straparola, Giovanni Francesco: 299, 439
- Strozzi, Ginevra: 11, 83-84, 99, 196, 283n
- Strozzi, Lucia: 196
- Strozzi, Marietta: 11, 83-84, 99, 196, 283n
- Strozzi, Tito Vespasiano: 13, 43, 82, 84n, 94 e n, 104, 115 e n, 125, 187, 199, 240, 252, 263 e n, 284 e n, 288, 290 e n, 414, 436
- Stupio, Niccolò: 513
- Suardi, Giovan Francesco: 10 e n, 11n, 294, 436, 442 e n
- Sultzbach, Giovanni: 363
- Taccone, Baldassare: 462n, 463-65, 468, 474, 476, 478 e n, 479-80, 485, 487-88
- Taegio, Paolo: 463, 484, 486
- Tansillo, Luigi: 6, 528
- Tanturli, Giuliano: 353, 354n
- Tartaglia (Mantelli di Canobio, Giovanni de', detto): 298n, 438
- Tassoni, Alessandro: 528
- Tateo, Francesco: 443 e n, 450n, 457
- Tebaldeo (Tebaldi, Antonio, detto il): 296 e n, 301 e n, 308, 311, 316, 318, 347, 427, 429, 435-36, 439, 441, 442n, 469 e n, 470 e n, 471 e n, 472, 487
- Temistocle: 243
- Testa Cillenio, Giovanni: 294, 424
- Testa, Enrico: 184 e n, 292 e n, 357 e n
- Testi, Fulvio: 528
- Thovez, Enrico: 13 e n
- Tinucci, Niccolò: 424, 450 e n
- Tissoni Benvenuti, Antonia: 3n, 13 e n, 14n, 17-18, 21-22, 24-25, 69, 83n, 89 e n, 108n, 113 e n, 115n, 216n, 233, 243n, 245 e n, 246n, 247n, 251n, 256-57, 263n, 434n, 435-36, 469, 470 e n, 484n
- Tissoni, Francesco: 241n, 242n
- Tizi, Marco: 261n, 273n, 274n
- Tornabuoni, Lucrezia: 435, 436
- Toscano, Tobia Raffaele: 461n, 474 e n, 475 e n
- Traugott, Elizabeth Closs: 373n
- Trissino, Giovan Giorgio: 527
- Trolli, Domizio: 413n
- Trovato, Paolo: 296n, 357 e n, 497 e n, 498 e n, 519n, 521n, 525 e n
- Uberti, Fazio degli: 414
- Uberti, Maria Luisa: 471 e n
- Valmontone: vd. Conti, Giusto de'
- Valois, Carlo Orlando di: 465
- Valois, Carlo VIII di, re di Francia: 28, 465
- Valori, Francesco: 467
- Vannozzo, Francesco di: 285, 410n, 414, 420
- Vasoli, Cesare: 303n
- Vecce, Carlo: 83n, 463n, 477, 483 e n, 484 e n, 486n, 490 e n
- Vecchi Galli, Paola: 151, 153, 288n, 369n, 376n, 443
- Vela, Claudio: 436, 492n, 495 e n, 523n, 536
- Venditti, Licurgo: 280n
- Venuti, Comedio (Nicomede): 303, 308, 310, 312, 318, 348, 428, 437
- Verziagi, Irene: 301n
- Vicario, Monica: 341
- Viel, Riccardo: 443n, 451n
- Virgilio Marone, Publio: 43, 61, 70, 85, 91, 199, 241, 262, 284n, 403 e n, 414, 419n
- Visconti, Bianca Maria, duchessa di Milano: 459
- Visconti, Camillo: 462, 488
- Visconti, Filippo Maria, duca di Milano: 457-58, 459n, 481
- Visconti, Gaspare Ambrogio: 295, 299, 348-49, 428-29, 436, 439, 462 e n, 464-66, 468-74, 475 e n, 477, 478n, 480-81, 488-89
- Vitetti, Leonardo: 128n, 375
- Viti, Paolo: 427n
- Warner, George Frederic: 285n, 443n
- Zaggia, Massimo: 454n
- Zambra, Luigi: 490 e n

Zanato, Tiziano: VII-IX, 210n, 212n, 220n, 236n,  
240n, 260n, 275n, 284n, 288n, 292n, 322n, 353n,  
422n, 423n, 425n, 426n, 427n, 431n, 442n, 443n,  
449n, 451n, 471n, 473n, 475n

Zancani, Diego: 472n

Zeno, Apostolo: 19, 104n, 529, 536

Zeusi: 335, 370

Zoppino (Rossi, Niccolò d'Aristotele de', detto lo):  
19

Zottoli, Angelandrea: 234n

Zumthor, Paul: 203n



*Indice dei manoscritti*  
A cura di Francesco Davoli

AREZZO, Biblioteca Civica

158: 428

BERGAMO, Biblioteca dell'Accademia Carrara

Scatola 59, fasc. 536: 428

BOLOGNA, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio

A. 1161: 528

B. 3131: 426n

BOLOGNA, Biblioteca Universitaria

251: 536

410: 426n

1242: 60, 301, 343

1739 [codice Isoldiano]: 300, 347, 424

2616: 242

4254: 298

BRESCIA, Biblioteca Civica Queriniana

A. VI. 23: 60

BUDAPEST, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár [Biblioteca Metropolitana Ervin Szabó]

09/2690 [codice Zichy]: 60, 490-91, 537

CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana

Barberiniano Latino 1879: 4, 56, 64, 249

Barberiniano Latino 3943: 454-55

Barberiniano Latino 4026: 303, 425, 428

Patetta 375: 355

Rossiano 1117: 429

Vaticano Chigiano L. IV. 131: 449n

Vaticano Chigiano M. IV. 79: 361

Vaticano Chigiano M. V. 102: 303 e n, 330, 339, 347

Vaticano Latino 3195: 374

Vaticano Latino 4787: 451

Vaticano Latino 9226: 528

Vaticano Latino 9948: 528

Vaticano Latino 10681: 426, 428

Vaticano Latino 11255: 275 e n

FERRARA, Biblioteca Comunale Ariostea

I. 378: 427

I. 408: 300

I. 594: 6

II. 243: 6

FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana

Acquisti e Doni 397: 426  
Ashburnam 419: 355  
Ashburnam 446: 426  
Ashburnam 574: 428  
Ashburnam 1263: 455  
Pluteo XL. 43: 450  
Pluteo XLI. 31: 426  
Pluteo XLI. 34: 429  
Pluteo XLI. 40: 426  
Pluteo XLII. 1 [codice Mannelli]: 368  
Pluteo XC. Inf. 37: 425  
Pluteo XCI. Sup. 41: 426  
Redi 184: 449n

FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale

II. II. 75: 468, 470, 484, 537  
II. IV. 250: 429  
Conventi Soppressi B. 7. 2889: 355  
Magliabechiano VII. 720: 345, 364  
Magliabechiano VII. 721: 6, 8-10  
Magliabechiano VII. 1035: 427  
Magliabechiano VII. 1137: 427  
Nencini F. 7. 3. 25: 498  
Nuovi Acquisti 473: 537  
Palatino 204: 425  
Palatino 236: 426  
Palatino 1190: 427

FIRENZE, Biblioteca Riccardiana

631: 452, 454  
1098: 427  
1142: 361  
1154: 361, 424  
2892: 429  
2962: 293n, 428

FORLÌ, Biblioteca Comunale Aurelio Saffi

Piancastelli VI. 149 (606): 298n, 426

HOLKHAM HALL, Library of the Earl of Leicester

521: 429

LONDON, British Library

Additional 10319: 174, 287, 428  
Additional 22335: 295, 341  
Egerton 1999: 3, 33n, 55, 152, 159, 188, 428  
King's 322: 284-85, 287, 443, 450-51

MANTOVA, Biblioteca Comunale Teresiana

72: 10n, 11n  
1029: 368

MILANO, Archivio di Stato di Milano

Autografi - Uomini celebri, cartella 117, fasc. 19: 480  
Sforzesco Carteggio Interno, 1124: 480

MILANO, Biblioteca Trivulziana

1093: 428, 462, 470  
1094: 18

MODENA, Biblioteca Estense Universitaria

Campori Appendice 2827 (γ. N. 8. 1. 31): 335, 426  
Italiano 1726 (α. H. 3. 22): 250n  
Latino 64 (α. O. 7. 28): 239  
Latino 153 (α. T. 6. 17): 263n

MÜNCHEN, Bayerische Staatsbibliothek

627 (Italienisches 259): 429

NAPOLI, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III

XIII. D. 45: 299, 427

NAPOLI, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini

XXVIII. 1. 8: 304n, 345, 364

OXFORD, Bodleian Library

Canoniciano Italiano 47: 4, 33n, 55, 152, 159, 188, 249, 428

PADOVA, Biblioteca del Seminario

91: 3, 60

PARIS, Bibliothèque Nationale de France

Italien 131: 452  
Italien 554: 425  
Italien 560: 60  
Italien 1543: 429, 461, 483, 536  
Latin 760: 452  
Latin 8376: 454

PARMA, Biblioteca Palatina

Parmense 3070: 467

PERUGIA, Biblioteca Comunale Augusta

579 (H. 64): 427

PESARO, Biblioteca Oliveriana

54: 60  
55: 429

PHILADELPHIA, Free Library

Lewis 54: 454

PISTOIA, Biblioteca Comunale Forteguerriana

A. 58: 303n, 328

RAVENNA, Biblioteca Classense

232: 302, 346, 427, 429  
239: 302  
240: 426  
424: 248

REGGIO EMILIA, Biblioteca Comunale Antonio Panizzi

Reggiani F. 179: 327, 426

ROMA, Biblioteca Nazionale Centrale

Sessoriano 413: 429, 461, 487

SEVILLA, Biblioteca Capitular y Colombina

7. 2. 31: 60

SIENA, Biblioteca Comunale degli Intronati

I. II. 35: 303n, 325

TRIESTE, Biblioteca Civica Attilio Hortis

I. 5: 429

UDINE, Biblioteca Civica Vincenzo Joppi

10 [codice Ottelio]: 361, 424, 429

VENEZIA, Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia

VI. 4 (= 1043): 491

VENEZIA, Biblioteca del Seminario Patriarcale

931: 529

VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana

Italiano IX. 111 (= 6358): 331  
Italiano IX. 143 (= 6993): 492, 536  
Italiano IX. 151 (= 6751): 300  
Italiano IX. 152 (= 7057): 300

Italiano IX. 203 (= 6757): 528  
Italiano IX. 221<sup>c</sup> (= 7064): 331  
Italiano IX. 243 (= 6592): 529n  
Italiano IX. 255 (= 6363): 343, 427  
Italiano IX. 257 (= 6365): 427  
Italiano IX. 492 (= 6297): 529n  
Italiano Z. 64 (= 4824): 300, 427

WIEN, Österreichische Nationalbibliothek

3220\*: 303n, 427  
10245: 497

WINDSOR, Eton College Library

159: 299

WOLFENBÜTTEL, Herzog August Bibliothek

Guelferbitano 277. 4 Extravagantes: 301, 324