

«IN VAN L'INGEGNO A FABRICAR PRESUME?»

Il sonetto Io ho il penser disparso di Gaspare Ambrogio Visconti dai Rithimi ai canzonieri per Beatrice d'Este e Bianca Maria Sforza

Un convegno organizzato all'Università di Losanna da Simone Albonico e Simone Moro nel novembre del 2018 ha rappresentato un'importante occasione di riflessione e dialogo su Gaspare Ambrogio Visconti¹, autore che, già noto soprattutto grazie agli importanti studi di Paolo Bongrani², appare sempre di più una figura centrale nell'ambiente culturale e artistico milanese della fine del Quattrocento³. Amico di personaggi quali Donato Bramante e Niccolò da Correggio, Gaspare fu capace, nel volgere di un'esistenza troppo breve (consumatasi tra il 1461 e il 1499), di allineare tre raccolte poetiche (i *Rithimi* e i *Canzonieri* per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza)⁴, un testo come la *Pasitea*, tra i più significativi agli albori del teatro rinascimentale⁵, e un poema in ottave, *De Paulo e*

1. Per gli atti del convegno, svoltosi il 29-30 novembre 2018, vd. *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, a cura di S. Albonico, S. Moro, Roma, Viella, 2020.

2. Si veda in particolare G. VISCONTI, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, edizione critica a cura di P. Bongrani, Milano, Il Saggiatore, 1979; P. BONGRANI, *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca. Una raccolta di studi*, Parma, Università degli Studi-Istituto di Filologia moderna, 1986.

3. Fondamentali da questo punto di vista sono risultate ricerche su questo ambiente di taglio artistico e storico: mi limito a ricordare qui l'importante volume *Ludovicus dux*, a cura di L. Giordano, Vigevano, Società Storica Vigevanese-Diakronia, 1995 (con un contributo di ambito letterario ancora fondamentale: S. ALBONICO, *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere*, pp. 66-91) e la monografia di E. ROSSETTI, *Sotto il segno della vipera. L'agnazione viscontea nel Rinascimento: episodi di una committenza di famiglie (1480-1520)*, Milano, Nexo, 2013. Dal tentativo di riportare l'attenzione su questo ambiente nell'anno del cinquecentenario leonardesco nasce il convegno i cui atti sono raccolti in *Rinascimenti in transito a Milano (1450-1525)*, a cura di G. Baldassari *et al.*, Milano, Università degli Studi-Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, 2021.

4. Per i due canzonieri, si veda l'edizione di Bongrani indicata alla n. 2 (e per i testimoni, vd. *infra* nn. 12 e 15); per i *Rithimi* (Milano, [Antonio Zaroto, non prima del 26 febbraio 1493]; ISTC iv00265500) è disponibile *online* la riproduzione integrale dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Trivulziana di Milano (Triv. Inc. C 188) all'indirizzo: <<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Triv.+Inc.+C+188,+piatto+anteriore>> (qui e altrove ultima consultazione: maggio 2020).

5. La *Pasitea* è leggibile in *Teatro del Quattrocento I. Le corti padane*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, M.P. Mussini Sacchi, Torino, UTET, 1983, pp. 341-396; una selezione è ora in *Il teatro delle corti padane (1478-1508)*, a cura di M. Bosisio, introduzione di A. Bentoglio, Milano, Unicopli, 2019, pp. 139-154. Il testo compare alle cc. 75v-100r del cod. Triv. 1093 (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana), per il quale vd. *infra* n. 12.

Daria amanti, ricco di suggestioni anche per l'apparato iconografico che correda il manoscritto ora a Berlino, Kupferstichkabinett, 78 C 27⁶. Queste opere sono il frutto di una coscienza letteraria matura, attestata anche dalle riflessioni sulla lingua volgare che si leggono nella lettera a Leonardo Aristeo, debitamente messa in rilievo da Carlo Dionisotti⁷, dal coinvolgimento nella stampa di un'edizione del Petrarca volgare⁸ e dall'allestimento di ricche miscellanee come quelle di cui si è occupato in particolare Tiziano Zanato, da ultimo intervenendo proprio al convegno di Losanna. Visconti fu infatti un avido lettore, attentissimo alle novità letterarie provenienti dalle diverse parti d'Italia, e a chi scrive è occorso non a caso di porre in luce nella sua poesia lirica esempi della memoria degli *Amorum libri* boiardeschi, a cui si associano forse echi da quella vasta raccolta estense, di autore tuttora ignoto, che va sotto il nome di *Canzoniere Costabili*⁹.

6. Per lo studio del manoscritto di Berlino, si veda P.L. MULAS, *I due codici miniati di Gasparo Visconti*, in *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento*, cit. n. 1, pp. 109-134, a cui si rimanda anche per la bibliografia (riproduzioni delle splendide miniature del codice sono reperibili tramite la maschera di ricerca all'indirizzo: <<http://digital.smb.museum/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&moduleFunction=highlight>>). Dell'edizione a stampa del poema (Milano, Filippo Mantegazza, 1° aprile 1495; ISTC iv00266000) è disponibile una riproduzione all'indirizzo: <<https://archive.org/details/ita-bnc-in2-00002162-001>> (si tratta precisamente dell'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, con segnatura Pal. E.6.3.128; un esemplare è posseduto anche dalla Biblioteca Trivulziana, con segnatura Triv. Inc. D 122).

7. Si veda C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, a cura di V. Fera, con saggi di V. Fera, G. Romano, Milano, 5 Continents, 2003, p. 49, che definiva la lettera «Il primo documento, a mia notizia, della questione della lingua volgare, quale fu dibattuta nell'ambito della letteratura cortigiana dell'ultimo Quattro e primo Cinquecento» (il testo era stato pubblicato in *Appendice* a R. RENIER, *Gaspare Visconti*, «Archivio storico lombardo», 13 [1886], pp. 509-562 e 777-824, in particolare pp. 822-823).

8. Si tratta delle edizioni, curate da Francesco Tanzi, dei *Trionfi*, con il commento di Bernardo Illicino, e del *Canzoniere*, con il commento di Francesco Filelfo e di Girolamo Squarzafico, uscite separatamente il 10 febbraio e il 26 marzo 1494 (Milano, Scinzenzeler; ISTC ip00389000): «Dall'avvertenza del curatore collocata in coda al volume risulta che una responsabilità decisiva nella definizione della *facies* testuale di *Canzoniere* e *Trionfi* è da attribuirsi al noto poeta Gasparo Visconti, che aveva fornito al Tanzio “un suo Petrarca, quale lui con molti esemplari e con grandissima diligenza havea corretto”» (A. LEDDA, *Gasparo Visconti filologo petrarchesco: l'edizione Milano, Ulrich Scinzenzeler, 1494*, in *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti ed edizioni a stampa [sec. XIV-XX]*, a cura di G. Petrella, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 68-70, la citazione è a p. 70; la scheda si riferisce agli esemplari Triv. Inc. Petr. 9 e Triv. Inc. Petr. 9bis).

9. Si vedano T. ZANATO, *L'occhio sul presente. Varia cultura di due codici riconducibili a Gaspare Ambrogio Visconti* (i due codici sono il Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma e l'Italien 1543 della Bibliothèque nationale de France di Parigi, di cui lo stesso studioso si era già occupato in particolare in *Indagini sulle Rime di Pietro Bembo*, «Studi di filologia italiana», 60 [2002], pp. 141-216) e G. BALDASSARI, *Gaspare e il Boiardo lirico*, entrambi in *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento*, cit. n. 1, rispettivamente pp. 153-172 e pp. 243-265; per la raccolta anonima, cfr. «AMICO DEL BOIARDO», *Canzoniere Costabili*, edizione critica a cura di G. Baldassari, Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2012; G. BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015.

La mostra dedicata alla scrittura di Leonardo dalla Biblioteca Trivulziana¹⁰ ha permesso di accostarsi a Gaspare attraverso tre pezzi di grandissimo interesse, accomunati dalla nitidezza della scrittura umanistica, sia tonda sia corsiva, e tanto in forma manoscritta quanto a stampa: l'incunabolo dei *Rithimi*, editi nel 1493 (Triv. Inc. C 188)¹¹; il codice Trivulziano 1093¹², «allestito da V[isconti] come *editio privata* delle sue rime (ma anche della commedia *Pasitea*) probabilmente negli anni 1494 e seguenti»¹³; il preziosissimo codice Trivulziano 2157, «Membranceo purpureo, scritto a lettere d'argento e d'oro, [...] magnifico codice di dedica alla duchessa Beatrice»¹⁴, che «dovette essere allestito tra il maggio del 1495, data dell'investitura del Moro a duca di Milano evocata nel sonetto 135, e il 2-3 gennaio 1497, quando la duchessa morì»¹⁵. L'importanza di questi testimoni risalta immediatamente se si considera che il Trivulziano 1093 include non solo i testi del canzoniere per Beatrice, ma anche quelli che sarebbero confluiti nella raccolta per Bianca Maria Sforza, consegnata al manoscritto di dedica oggi alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, con la segnatura Series nova 2621¹⁶.

Con scelta felice i curatori della mostra hanno aperto i tre libri sull'unico sonetto che figura in tutti e tre i canzonieri di Gaspare Ambrogio, venendovi variamente dislocato: nella raccolta dei 248 *Rithimi* esso compare al nr. 167 (c. f4v), mentre si trova al nr. 75 nel canzoniere per Beatrice (formato da 157 sonetti [c. 43r del codice Trivulziano 2157]) e al nr. CI in quello per Bianca Maria (composto da 216 testi)¹⁷:

10. *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo* (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020), a cura di I. Fiorentini, L. Minenna, M. Pontone.

11. Si veda *supra* n. 4.

12. La riproduzione integrale del cod. Triv. 1093 è disponibile all'indirizzo: <<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Triv.+1093,+piatto+anteriore>>. Sul manoscritto si veda la scheda descrittiva disponibile all'indirizzo: <https://manus.iccu.sbn.it//opac_SchedaScheda.php?ID=235266>; per la bibliografia in merito, cfr. in particolare G. PORRO, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino, Bocca, 1884, pp. 463-464; *I codici medioevali della Biblioteca Trivulziana*, a cura di C. Santoro, Milano, Comune di Milano-Biblioteca Trivulziana, 1965, pp. 272-273; infine *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499* (Milano, Pinacoteca di Brera, 4 dicembre 2014 – 22 marzo 2015), a cura di M. Ceriana *et al.*, Milano, Skira, 2015, pp. 195-196 nr. III.10 (scheda di M. ZAGGIA).

13. P. BONGRANI, *Gasparo Visconti (1461-1499) 2. «Canzoniere per Beatrice d'Este», 3. «Canzoniere per Bianca Maria Sforza»*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni, T. Zanato, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 605-614 (a p. 605).

14. *Ibid.*

15. Così presenta il manoscritto P.L. MULAS, *Il «Canzoniere per Beatrice d'Este» (codice Trivulziano 2157)*, in questa stessa sede, pp. 155-169, in particolare p. 155. Una scheda descrittiva del codice, con bibliografia pregressa e collegamento alla digitalizzazione integrale, è disponibile all'indirizzo: <https://manus.iccu.sbn.it//opac_SchedaScheda.php?ID=50174>.

16. Sul passaggio dal cod. Triv. 1093 al canzoniere per Bianca Maria Sforza, cfr. P. BONGRANI, *Introduzione*, in VISCONTI, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, cit. n. 2, p. XLI e sgg.

17. Si segue qui il testo di VISCONTI, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, cit. n. 2, p. 78 (a cui si ricorre per tutte le citazioni dai due canzonieri). Minime le varianti tra le tre raccolte: esse

Io ho il penser disparso in mille parte
 da gelosia et amor, da sdegno e pieta:
 aghiaccia l'un, l'altro arde, ira mi vieta
 ogni piacer e l'altro il cor mi parte,
 sì che de le semente c'ho già sparte
 convien che l'infelice fructo or meta,
 né spero più la mente aver mai queta:
 così mie triste sorte il Cel comparte!
 Lasso, quale Apol mai troverà l'erba
 per sanare una dramma de la doglia
 che in sé rechiude la mia piaga acerba?
 O donde venerà colei che spoglia
 de vita ogni vivente, aspra e superba,
 che di tanta miseria ormai mi toglia?

Il sonetto potrebbe essere preso come l'esempio più significativo di quella propensione al riuso dei propri testi che, secondo quanto l'autore stesso dichiara nella dedica a Bianca Maria, sarebbe dovuta all'inaridirsi dell'ispirazione: «seccosse l'aqua del mio usato fiume | e in van l'ingegno a fabricar presume» (vv. 6-7)¹⁸. In effetti il componimento a prima vista appare un prodotto lirico quasi stereotipato, dal momento che si apre, secondo un collaudato modulo enumerativo-correlativo, su un tema così frequentato come quello della compresenza di opposti stati o sentimenti a cui è soggetto l'io del poeta (stretto da un lato tra gelosia e amore, dall'altro tra sdegno e pietà della donna amata)¹⁹ e dal momento che

si riducono in sostanza alla congiunzione tra *gelosia* e *amor* al v. 2, che non compare nei *Rithimi* né nella manoscritto di dedica a Beatrice, mentre, inserita in un secondo tempo nel codice Trivulziano 1093 dallo stesso Gaspare, figura nel canzoniere per Bianca Maria (cfr. BONGRANI, *Introduzione*, cit. n. 16, p. Ll).

18. VISCONTI, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, cit. n. 2, p. 3.

19. Per il motivo degli *opposita*, è naturalmente scontato richiamare il tritico 132-134 dei *Rerum vulgariarum fragmenta*; tra questi si veda in particolare *Rvf* 134, 2 «e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio», costruito su un'articolazione quadrimembre analoga al secondo verso del sonetto di Gaspare, «da gelosia et amor, da sdegno e pieta», ma per esempi con sostantivi in Petrarca si veda *Rvf* 152, 3 «in riso e 'n pianto, fra paura et spene»; *Rvf* 182, 4 «da speranza o 'l temor, la fiamma o 'l gielo» (una panoramica del motivo in Petrarca e nella poesia occitanica è ora reperibile in G. RAVERA, *Petrarca e la lirica trobadorica. Topoi e generi della tradizione nel Canzoniere*, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 191-194); tra i tanti esempi di correlazione nel *Canzoniere*, può essere utile ricordare soprattutto *Rvf* 274, dove al v. 2 troviamo «Amor, Fortuna et Morte» (e si veda anche 124, *Amor, Fortuna et la mia mente*), attanti che ricompaiono, con qualche variazione e analogo schema, in Giusto de' Conti 86, *Amor, mia stella* [poi *Fortuna*] e *l'aspre voglie e tarde*; Boiardo, *Amorum libri* III 52, *Il Tempo, Amor, Fortuna e Zelosia* (da notare qui la presenza della *Zelosia*, come in Gaspare); *Canzoniere Costabili* 84, *Fortuna e Amor son già, com'io comprendo* (uso come riferimenti per i *Rerum vulgariarum fragmenta* [*Rvf*], F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004² [qui cfr. p. 655, per l'indicazione di antecedenti duecenteschi di *Rvf* 134]); per Giusto de' Conti, l'edizione provvisoria da tempo gentilmente concessami da Italo Pantani, che segue la numerazione leggibile in I. PANTANI, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006; per gli *Amores*, M.M. BOIARDO, *Amorum libri tres*, I-II, a cura di T. Zanato, Novara, Centro Studi Matteo Maria

seguono altri motivi topici come l'impossibilità di trovare erbe in grado di guarire la piaga amorosa²⁰ e l'idea che solo la morte possa liberare l'amante dalle sue sofferenze²¹, entrambi espressi con una movenza ancora tipica del genere lirico, tra l'interiezione *lasso* e la doppia interrogativa retorica²².

Di immediata evidenza è inoltre il ricorso a un vocabolario di largo impiego nella tradizione, a partire dall'archetipo petrarchesco: si pensi all'accoppiamento della *gelosia* da un lato con l'*amore* in *Rvf* 105, 69, dall'altro con lo *sdegno* in *Rvf* 196, 6²³; alla frequente associazione, nel modello supremo, tra lo stesso *sdegno* e l'*ira* (*Rvf* 44, 14; 205, 1; 270, 34; 340, 8; 360, 11; 360, 106), trattati spesso, come qui, quali sinonimi; alla topica antitesi tra *agghiacciare* e *ardere* (in *Rvf* 152, 11; 178, 2; 224, 12; 298, 3; *Triumphus Cupidinis* III 168, per limitarsi alla presenza dei due verbi usati da Gaspare); alla dittologia *aspra e superba*, che nei *Fragmenta* compare in analoga posizione a 45, 11, secondo un modulo con *aspro* in 7^a posizione più aggettivo trisillabico che conta numerose occorrenze (*Rvf* 23, 66; 37, 48; 132, 3; 241, 5; 264, 96; 310, 14; 342, 4; *Triumphus Cupidinis* I 86; II 179; *Triumphus Fame* Ia 38)²⁴, come del resto rientra in una tipologia ritmico-

Boiardo-Interlinea, 2012; per il *Canzoniere Costabili* vd. «AMICO DEL BOIARDO», *Canzoniere Costabili*, cit. n. 9).

20. Si veda solo la trafila da Ovidio, *Met.* I 521-523 «inuentum medicina meum est opiferque per orbem | dicor et herbarum subiecta potentia nobis. | ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis» (dove a parlare è Apollo; cito da PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi* I. *Libri I-II*, a cura di A. Barchiesi, con un saggio introduttivo di C. Segal, traduzione di L. Koch, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2005; cfr. anche *Her.* V 149 «Me miseram, quod amor non est medicabilis herbis» [cito da ID., *Lettere di eroine*, introduzione, traduzione e note di G. Rosati, Milano, Rizzoli, 1989]) a Dante, *Al poco giorno* 19-20 «La sua bellezza ha più virtù che pietra, | e 'l colpo suo non può sanar per erba» (cito da DANTE ALIGHIERI, *Rime*, edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005) a *Rvf* 75, 1-3 «I begli occhi ond' i fui percosso in guisa | ch' e' medesmi porian saldar la piaga, | et non già virtù d'erbe, o d'arte maga» a Boiardo, *Amorum libri* I 48, 5 «Qual'erbe mai da Pindo ebbe Medea?» e II 37, 9-11 «Ma in che me affido, lasso! Che arte maga | soglia de amore! E non sciolse Medea | con l'erbe scythe e' canti di Thesaglia!» (da notare come tutti questi luoghi si prestino a riscontri con quello di Gaspare, segno di una memoria non mirata; ulteriori riscontri e utili considerazioni si trovano nei commenti a Petrarca e Boiardo, vd. *supra* n. 19, e in RAVERA, *Petrarca e la lirica trobadorica*, cit. n. 19, pp. 124-127).

21. Per la presenza del motivo in Petrarca (accanto a luoghi trobadorici), ivi, pp. 164-170; nella poesia italiana duecentesca mi piace ricordare Dino Frescobaldi, *Morte avversara* 1-4 «Morte avversara, poi ch'io son contento | di tua venuta, vieni, | e non m'aver, perch'io ti prieghi, a sdegno, | né tanto a'vvil perch'io sia doloroso» (cito da D. FRESCOBALDI, *Rime*, a cura di G. Baldassari, Milano-Udine, Mimesis, 2021).

22. Si possono richiamare per esempio le terzine di un sonetto di Petrarca: *Rvf* 122, 9-14 «Oimè lasso, e quando fia quel giorno | che, mirando il fuggir degli anni miei, | esca del foco, et di sì lunghe pene? | Vedrò mai il dì che pur quant'io vorrei | quel'aria dolce del bel viso adorno | piaccia a quest'occhi, et quanto si convene?».

23. Annoto che l'associazione tra *sdegno* e *gelosia* si trova più frequentemente in Giusto de' Conti: secondo la numerazione proposta da PANTANI, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone*, cit. n. 19, essa ricorre in 111b, 11; 144, 117; LI 1; LVIIb 9.

24. Da notare anche che *aspro* nelle occorrenze citate dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dei *Triumphus* è sempre in contiguità di accento per sinalefe con la parola precedente (per i *Triumphus* faccio riferimento a F. PETRARCA, *Trionfi*, *Rime stravaganti*, *Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca, L. Paolino, introdu-

sintattica ben radicata in ambito lirico la clausola «il cor mi parte», al v. 4 del sonetto di Gaspare²⁵.

Da questo materiale, di carattere più interdiscorsivo che intertestuale, si stacca qualche contatto più ampio, se non qualche memoria più specifica e connotata: tra i vv. 5-6 del nostro sonetto «sì che de le *semente* c'ho già sparte | convien che l'infelice *fructo* or *meta*» e *Rvf* 360, 108-109 «Di bon *seme* mal *frutto* | *mieto*» (di cui si veda anche il v. 106 «Questo fu il fel, questi li sdegni et l'ire»); tra il v. 7 «né spero più *la mente aver mai queta*» e *Rvf* 99, 9-10 «Voi dunque, se cercate *aver la mente* | anzi l'extremo di *queta* già *mai*»; tra i vv. 12-13 «O donde venerà colei che *spoglia* | de *vita* ogni vivente» e *Rvf* 295, 5-6 «Poi che l'ultimo giorno et l'ore extreme | *spogliâr* di lei questa *vita* presente» (e 326, 5 «or ài spogliata nostra vita»). Suonano poi ben petrarchesche sia la stessa perifrasi per designare la morte, da avvicinare a luoghi quali *Rvf* 327, 4 «colei che tutto 'l mondo sgombra» e 335, 13 «colei che molta gente attrista» (e si veda l'autopresentazione di *Triumphus mortis* I 37-38 «io son colei che sì importuna e fera | chiamata son da voi»), sia la *miseria* esistenziale da cui il poeta auspica di liberarsi nel verso finale, cioè, secondo le parole di Amore in *Rvf* 360, 87, «la dolce vita, ch'ei miseria chiama».

È noto che Gaspare incarna una prassi lirica di stampo petrarchista poco diffusa nello scenario milanese dell'epoca, dedito soprattutto ad altri interessi sul piano letterario (come mostrato da Simone Albonico)²⁶, e il nostro sonetto può essere giudicato quindi un esemplare caratteristico di una linea di poesia (anche se certamente non l'unica) perseguita da Visconti; ma più importa forse notare come in questo testo lessico e immagini di repertorio vengano sottoposti a un'interessante azione sul piano formale, che gioca, soprattutto all'inizio, su effetti di intensificazione e condensazione a livello fonico e di rottura della linearità a livello sintattico-metrico, quasi per ovviare ai rischi di facili schematismi insiti nel trito motivo dell'amore quale convivenza di *opposita*. Le quartine sono incorniciate sia dalla serie equivoca e derivativa *parte* (sostantivo) : *parte* (verbo) : *sparte* : *comparte* (che del resto ha sempre radici molto profonde nella più antica tradizione italiana)²⁷ sia da due endecasillabi, a un capo e all'altro, che puntano proprio sulla replicazione fonica della rima nel cuore del verso: «Io ho il penser disparso in mille parte», «così mie triste sorte il Cel comparte». È facile rendersi conto però che questa non è che la punta dell'iceberg: nelle stesse quartine si registrano infatti altri fenomeni significativi, come la presenza di corrispondenze interne

zione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996).

25. Ne ho trattato, a proposito di Boiardo, ma risalendo a Petrarca e Giusto de' Conti, in G. BALDASSARI, *Formularità del linguaggio lirico boiardesco*, «Stilistica e metrica italiana», 8 (2008), pp. 3-58 (in particolare pp. 34-45).

26. Cfr. ALBONICO, *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere*, cit. n. 3, pp. 83-84.

27. Esempi e considerazioni al riguardo sono significativamente rinvenibili in *I poeti della scuola siciliana*, I-III, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Milano, Mondadori, 2009, I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di R. Antonelli, p. 421; III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da R. Coluccia, p. 19 (dove le considerazioni al riguardo sono di M. Berisso).

che producono rime ulteriori: *penser* : *piacer* ai vv. 1 e 4, sempre in posizione di 4^a, *semente* : *mente* ai vv. 5 e 7, sempre in posizione di 6^a. Queste due coppie sono emblematiche delle diverse tendenze tra prima e seconda quartina. Nella prima notiamo infatti la frequenza dell'apocope in sede di *ictus*: *penser*, *amor*, *l'un*, *piacer*, *cor*, un fenomeno che si associa all'insistenza sui gruppi consonantici con *r* implicata dopo vocale tonica, come se la tessitura all'interno del verso valorizzasse la prima cellula sillabica della serie rimica in *-arte*. Merita di essere notata inoltre la frequenza con cui alla *r* segue la dentale: *penser disparso*; *amor da*, *arde*, con quest'ultimo verbo che produce quasi una rima con *parte* ai vv. 1 e 4. Nella seconda quartina spicca invece il rilievo dato alla sillaba finale della rima A, *-te*, peraltro parzialmente consonante con la rima B, *-eta*: quindi *semente*, *sparte*, *mente*, *triste*, *sorte*, *comparte*, a cui si aggiunge *fructo* al v. 6; ma qui andrà sottolineato ancora di più il bisticcio che si attua ai vv. 6-7 tra *meta*, *mente*, *mai queta*.

Le differenze nell'orchestrazione tra prima e seconda quartina hanno un corrispettivo a livello ritmico. Nella prima quartina prevalgono gli endecasillabi impostati su un passo di 4^a 6^a 8^a 10^a («Io ho il *penser disparso* in mille *parte*»; «da *gelosia* et *amor*, da *sdegno* e *pieta*», «ogni *piacer* e l'altro il *cor* mi *parte*»)²⁸. Significativamente si sottrae al ritmo giambico il v. 3, «*aghiaccia l'un*, l'altro *arde*, *ira* mi *vieta*», che presenta *ictus* ribattuti in 6^a-7^a e, attraverso un andamento sintattico franto, con tre brevi periodi in successione, inversione tra primo e secondo periodo, addensamento di *ictus* al centro del verso e conclusiva inarcatura con il verso successivo, spezza, come si diceva, lo schematismo della costruzione binaria del v. 2 (rafforzata dall'introduzione della congiunzione *et* nella versione del canzoniere per Bianca Maria) capovolgendola in una protratta asimmetria: sembra quasi che Gaspare renda così perfettamente percepibile la frammentazione enunciata nell'*incipit*.

Il passaggio alla seconda sottounità segna un ulteriore ed evidente cambio di rotta: i primi due versi distendono notevolmente lo spazio tra primo e secondo *ictus* («*sì* che de le *semente* c'ho già *sparte*», «*convien* che l'*infelice fructo* or *meta*»), evitando l'accento di 4^a, prima immancabile, per tornare poi in chiusura su un passo giambico ancora più battente che in precedenza: «né spero più la *mente* aver mai *queta*», «*così* mie *triste* *sorte* il *Cel* *comparte!*».

Con le terzine si attua un nuovo mutamento del profilo accentuativo: abbiamo prima «*Lasso*, quale *Apol* mai troverà l'*erba?*», ancora con spazio atono tra 1^a e 6^a posizione e doppio *ictus* ribattuto in 6^a-7^a e 9^a-10^a, poi «per sanare una *dramma* de la *doglia*», un endecasillabo a tre soli *ictus*, il primo (e unico) del sonetto e anche il primo con modulo di 3^a 6^a, che si ritroverà nei due versi conclusivi: «de *vita* ogni *vivente*, *aspra* e *superba*» (a sua volta con doppio *ictus* ribattuto), «che di *tanta* *miseria* ormai mi *toglia?*». Nelle terzine, almeno nella prima, la tensione

28. Per la scansione dell'endecasillabo, mi servo delle norme enunciate in M. PRALORAN, A. SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Antenor, 2003, pp. 3-123.

allitterante si fa assai meno spinta, anche se certamente non si può trascurare la scelta di una rima di qualità 'petrosa' come *-erba*, che da un lato assuona con la rima in posizione B, *-eta*, dall'altro condivide la desinenza in *r* implicata con la rima A. E sempre a proposito di rima e di petrosità, non si potrà neppure celare il bisillabismo prevalente in clausola nel sonetto: fanno eccezione solo *comparte*, *acerba*, *superba*, che comunque entrano in una relazione di inclusività con altri rimanti nelle rispettive serie. Se i giochi allitteranti si attenuano nel passaggio da fronte a sirma, non svaniscono però di certo: basti pensare a *troverà l'erba* o a *dramma de la doglia* (con *rechiude* e *donde* appena sotto). Nella seconda terzina spicca poi la figura etimologica *vita-vivente* (con *venerà* al verso precedente), che pare quasi replicare *disparso-parte* dell'*incipit*; quindi *aspra* e *superba* risulta quasi equivalente a *piaga acerba* al v. 11 e in doppia assonanza con *tanta miseria* appena più sotto al v. 14. Nell'ultimo verso domina infine l'allitterazione della *m*: *miseria ormai mi*; il sonetto si chiude così su una cellula fonica che lo trama a ben guardare in profondità, dando risalto al pronome di prima persona, che apriva, benché in forma di soggetto, l'intero componimento.

È difficile naturalmente stabilire se la strenua, quasi lambiccata, ricerca formale che si avverte dietro questo sonetto a tutta prima banale possa avere indotto Gaspare a riproporlo nei due canzonieri successivi ai *Rithimi*. Certamente colpisce il ruolo che il testo assume in particolare in quello per Beatrice: mentre nella prima raccolta di Gaspare esso sembra inserire un primo «accenno» di pentimento religioso, che però resta isolato prima della chiusa²⁹, nella raccolta per la duchessa il sonetto è posto quasi al centro esatto e chiude la sequenza di componimenti «che segnano il pentimento del poeta e la fine della passione amorosa, ormai insopportabile»; il successivo sonetto inaugura invece una breve serie di corrispondenza, incentrata sul tema delle oscillazioni tra abbandono e ritorno all'amore, al termine della quale «la vicenda amorosa potrebbe dirsi conclusa o sospesa»³⁰.

Ora, qualche spunto interessante proviene proprio dal testo che segue *Io ho il penser disparso* nella nuova sequenza e che, a norma della rubrica (secondo la lezione edita da Bongrani), è «sopra una gala di catene spezzate non senza qualche bon proposito»³¹:

Rotta è l'aspra catena e il fiero nodo
che l'alma iniquamente già me avinse,
rotto è il groppo crudel che 'l cor mi strinse,
unde mia sorte ne ringrazio e lodo.

29. L. GIACHINO, *Gasparo Visconti (1461-1499) 1. Rithimi*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, cit. n. 13, pp. 600-605, a p. 602.

30. Così BONGRANI, *Gasparo Visconti (1461-1499) 2. «Canzoniere per Beatrice d'Este»*, 3. «*Canzoniere per Bianca Maria Sforza*», cit. n. 13, p. 608, il quale nota anche: «In realtà nelle carte seguenti i sonetti d'amore non mancano, ma sempre meno in prima persona e sempre più "dispersi" tra testi di altro genere».

31. VISCONTI, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, cit. n. 2, pp. 78-79.

Fuor del pensiero ho lo amoroso chiodo
 che poco meno a morte me suspinse,
 e il volto che nel pecto Amor mi pinse,
 lì dentro è casso, e senza affanni or godo.

Regrazio il celo il qual m'ha liberato
 de la ceca pregon, piena di errore,
 dove gran tempo vixi desperato;
 e quando a sé pur me revogli Amore,
 me legghi a un cor che sii fidele e grato,
 ch'io servirò persino a l'ultime ore.

A meritare attenzione è il fatto che il sonetto che seguiva *Io ho il penser* nei *Rithimi* presentava un'immagine molto simile³²:

Come il pregon drento a la horribel torre,
 c'ha già provati milli aspri tormenti,
 se far strepito a l'uschio advien che senti,
 un sudor freddo per le membra scorre,
 però che tanto la natura abhorre
 ogni cosa che offenda i sentimenti,
 che 'l mal experto già par che paventi
 se qualche coniectura lo precorre,
 così d'amore essendo un tempo avinto,
 da la cui man crudel benché mi scossi,
 squarciato anchor ne porto el pecto e i panni;
 se parar vegio novo labirynto,
 mi treman le medolle in mezo a gli ossi
 pe' la paura de' passati affanni.

Entrambi i sonetti sono incentrati sul motivo della prigionia, ma mentre nel caso di quello dei *Rithimi* appena citato il poeta si paragona a un prigioniero che, sentito un rumore alla porta della sua cella, è invaso da timori di nuovi tormenti e manifesta quindi le proprie preoccupazioni all'idea di trovarsi di fronte a un *novo labirynto* (e non a caso nel successivo sonetto egli chiede all'amata, definita *perfida*, di non «cruciarlo più cun novi inganni», istituendo anche una chiara connessione con *Io ho il penser disparso* al v. 5 «Se le sperance mie tutte hai *disparte*»)³³, in quello del canzoniere per Beatrice (e poi per Bianca Maria) l'io lirico celebra la liberazione dalla «ceca pregon» di Amore e auspica che, se mai dovesse sorgere un nuovo sentimento amoroso, questo sia per un cuore «fidele e grato». È eviden-

32. VISCONTI, *Rithimi*, cit. n. 4, c. f5r.

33. *Ibid.* Questo sonetto, che comincia *A che, perfida, giova usar tante arte?*, va chiaramente avvicinato al nr. 89 della *Bella mano* e ad *Amorum libri* II 53 (ma anche II 55).

te anche la presenza di materiale lessicale comune: in particolare spicca il ricorrere del verbo *avvincere* in rima, sia pur variamente coniugato: «così d'amore essendo un tempo avinto» nel sonetto dei *Rithimi* (v. 9), «che l'alma iniquamente già me avinse» nel sonetto contenuto nei due canzonieri (v. 2). Inoltre merita rilievo quantomeno l'aggettivo *aspro* nelle battute iniziali di entrambi i sonetti, perché implica una tipica connessione intertestuale con la chiusa del testo precedente (ricordiamo la dittologia «aspra e superba» al v. 13 di *Io ho il penser*).

Non è di poco conto anche il fatto che il motivo presente in questi due testi sia lo stesso che compare nelle battute esordiali di tutte e tre le raccolte di Gaspare: i *Rithimi* si aprono infatti, dopo il sonetto che chiude la dedica a Niccolò da Correggio, con l'eloquente, fin dall'*incipit*, *Era fugito da le man de Amore*, in cui il poeta è costretto a confessare la vanità dei suoi propositi³⁴:

Era fugito da le man de Amore,
che un tempo mi arse l'anima nel pecto:
non più teme di lui, non più suspecto
haveva 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.
 Haggia pietà di me fatal mia stella
e presto: che se tardi a darmi 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.

Invece sia il canzoniere per Beatrice sia quello per Bianca Maria si inaugurano ricordando il «grave errore» commesso stando *Al servizio empio del tiranno Amore* e l'inutile tentativo di liberarsene³⁵:

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.

34. VISCONTI, *Rithimi*, cit. n. 4, c. a3r.

35. ID., *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, cit. n. 2, p. 8.

Or vedo il voler suo senza contrasto,
 però che la sua forza è vincitrice
 de l'universo contra a lui mal casto;
 ma, lasso me, quanto serò infelice
 se ancor, robusto per sua man, fui guasto,
 ché recascar peggio è che la radice.

Il tema della ricaduta nell'amore meriterebbe di essere studiato lungo l'arco della poesia rinascimentale: esso ricopre per esempio un ruolo centrale sia nei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro, dove apre la famigerata seconda parte³⁶, sia nelle *Rime* di Trissino, nel quale torna a più riprese³⁷. Si tratta di un motivo che può essere anche considerato emblematico del mutamento che subisce il trattamento dell'amore nel passaggio da Petrarca al petrarchismo – basti pensare alla pluralità di figure femminili che incontriamo nel Bembo lirico –, per quanto un archetipo sia individuabile nel dittico 270-271 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, di discussa interpretazione³⁸.

36. Si rileggano la prima stanza e il congedo della sest. 33, che apre appunto la seconda parte: «Spente eran nel mio cor le antiche fiamme, l et a sì lunga e sì continua guerra l dal mio nemico omai sperava pace, l quando a l'uscir de le dilette selve l mi senti' ritener da un forte laccio, l per cui cangiar conviemmi e vita e stile»; «Novo amor, nove fiamme e nova guerra l sento, da pace escluso e da le selve, l e novo laccio ordir con novo stile» (cito da I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961). Lungo sarebbe ripercorrere la bibliografia sul problema della valutazione della postuma raccolta di Sannazaro, che dopo l'edizione di Alfredo Mauro ha coinvolto studiosi del calibro di Pier Vincenzo Mengaldo, Carlo Dionisotti, Cesare Bozzetti: mi limito a ricordare qui il dibattito recente tra Rosangela Fanara, convinta della tenuta macrotestuale dell'insieme (cfr. in particolare R. FANARA, *Strutture macrotestuali nei Sonetti et canzoni di Jacobo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000; EAD., *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017), e Tobia Toscano, che respinge la possibilità di individuare una volontà d'autore nell'organizzazione della prima parte della *princeps* (cfr. in particolare i saggi sul tema presenti in T.R. TOSCANO, *Tra manoscritti e stampati: Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018; ID., *La tradizione delle rime di Sannazaro e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2019). All'opera di Sannazaro è stato dedicato il XVIII convegno internazionale di Letteratura italiana "Gennaro Barbarisi": *I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro* (Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018), i cui atti sono stati raccolti nel volume *I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro*, a cura di G. Baldassari, M. Comelli, Milano, Università degli Studi-Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, 2021.

37. Per quanto riguarda Trissino, non è forse inutile accostare in particolare il già citato sonetto che comincia «Rotta è l'aspra catena e il fiero nodo l che l'alma iniquamente già me avinse» (VISCONTI, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, cit. n. 2, p. 78) al seguente sonetto del Vicentino (nr. 48): «Poi che sdegno discioglie le catene l che bellezza construsse e Amore avinse, l e da la dura man che le distrinse l troppo aspramente libertà mi viene, l torni la mente al suo verace bene, l da cui nostra follia lunge la spinse l per un pensier che dentro al cuor dipinse l gioia non vera e mal fondata spene; l et ella poi con sì beata scorta l forse poria guidarne a quel camino, l che parte noi da ogni pensier terreno, l e la ragion, che poco men che morta l stata è alcun tempo, et in altrui domino, l preporre ai sensi e darli in mano il freno» (cito, con normalizzazione grafica, da G.G. TRISSINO, *Rime: 1529*, a cura di A. Quondam, nota metrica di G. Milan, Vicenza, Neri Pozza, 1981).

38. Si vedano al riguardo quantomeno il commento di Santagata, cit. n. 19, e quello di Rosanna Bettarini in F. PETRARCA, *Canzoniere-Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005. Sono di tutta evidenza i debiti contrasti con questi testi petrarcheschi da coloro che declinano il motivo del 'secondo amore' (nel *corpus* di Gaspare parlante l'*incipit Rotta è l'aspra catena e il fiero nodo*).

Anche la presenza di rispecchiamenti e analogie tra le diverse raccolte si presta ad essere approfondita. Per ciò che interessa in questa sede, l'accostamento di *Io ho il penser* a due sonetti simili nei contenuti ma differenti negli esiti suggerisce la possibilità che il riuso del testo da un canzoniere all'altro non sia frutto del caso o di quell'esaurirsi della vena creativa che sarà denunciato poi dalla dedica a Bianca Maria Sforza. Gaspare – si noti – non si limita a riproporre il sonetto, ma nella nuova sequenza ne sfrutta più compiutamente le potenzialità. Per quanto possa apparire stereotipato ai nostri occhi, *Io ho il penser* mette in scena una crisi radicale che, nella successione tra le sottounità, trascorre dalla lacerazione dell'io all'amara constatazione delle conseguenze del proprio comportamento all'impossibilità di guarire dal dolore alla morte come inevitabile risoluzione. La seriazione introdotta nel canzoniere per Beatrice riprende il motivo del prigioniero, ma creando un movimento prima inesistente e producendo, attraverso la rottura del *fiero nodo*, un'uscita da questa crisi, come sottolineano alcune riprese da un testo all'altro. Se in *Io ho il penser* il poeta esclamava: «così mie triste sorte il Cel comparte!», ora *sorte* e *cielo* tornano come oggetto di gratitudine («unde mia sorte ne ringrazio e lodo», «Regrazio il celo il qual m'ha liberato»), mentre la dichiarazione all'inizio della seconda quartina, «Fuor del *pensero* ho lo amoroso chiodo | che poco meno a *morte* me suspinse», sembra quasi sintetizzare il contenuto del sonetto precedente, rievocandone gli estremi («Io ho il penser disparso in mille parte»; «O donde venerà colei che spoglia | de vita ogni vivente, aspra e superba, | che di tanta miseria ormai mi toglia?»). L'ossessione amorosa che provocava la dispersione e la frammentazione del pensiero è stata cacciata via: se il preziosissimo codice purpureo per Beatrice si presenta, secondo la felice intuizione di Pier Luigi Mulas³⁹, come una sorta di breviario laico, girando la carta dopo *Io ho il penser* troviamo la speranza di un amore diverso, un amore che comunque, votandosi a «un cor che sii fidele e grato», è e resta totalmente terreno.

GABRIELE BALDASSARI

Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici
 Università degli Studi di Milano
 gabriele.baldassari@unimi.it

39. MULAS, *Il «Canzoniere per Beatrice d'Este»*, cit. n. 15.